



# MARXISMO E MODERNISMO

em época de literatura pós-autônoma

Org.:  
Junia Zaidan  
Luis Eustáquio Soares  
Sérgio da Fonseca Amaral



# MARXISMO E MODERNISMO

em época de literatura pós-autônoma

Organizadores:

Junia Claudia Santana de Mattos Mattos Zaidan

Luis Eustáquio Soares

Sérgio da Fonseca Amaral

APOIO:



2015

Gráfica Aquarius Ltda

I Congresso Internacional de Estudos Literários do PPGL e XVI  
– Marxismo e Modernismo em época de literatura pós-autônoma  
27 e 28 de novembro 2014

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Reitor:

Reinaldo Centrodacatte

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação (PRPPG)

Neyval Costa Reis Junior

Diretor do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN)

Renato Rodrigues Neto

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL)

Leni Ribeiro Leite

Edição do Livro Eletrônico dos textos apresentados no I Congresso Internacional e XVI  
Nacional Modernismo e Marxismo em época de pós-autonomia literária.

Capa/Projeto: Gráfica Aquarius

Organizadores:

Junia Claudia Santana de Mattos Mattos Zaidan

Luis Eustáquio Soares

Sérgio da Fonseca Amaral

ISBN: 978-85-60574-60-5

Revisão: Organizadores/ autores

Catálogo:

Gráfica Aquarius

Programa de Pós-graduação em Letras – Ufes

Telefone: (27) 3335 2515

E-mail: [ppglufes@gmail.com](mailto:ppglufes@gmail.com)

Site: <http://www.literatura.ufes.br/>



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Capítulo I - Adolfo Miranda Oleare	13
Capítulo II - Adriana Amaral Ferreira	33
Capítulo III - Adriana A. Bocchino	47
Capítulo IV - Adriana Pin	65
Capítulo V - Adriana Falqueto Lemos	77
Capítulo VI - Adrianna Machado Meneguelli	89
Capítulo VII - Alana Rúbia Stein Rocha	99
Capítulo VIII - Ana María Zubieta	111
Capítulo IX - Ana Luísa de Castro Soares	125
Capítulo X - Ana Paola Laeber	135
Capítulo XI - Andressa Santos Takao	145
Capítulo XII - Anne Thaís Xavier de Oliveira & - Luiza Simonetti	159
Capítulo XIII - Carmélia Daniel dos Santos	169
Capítulo XIV - Cibele Verrangia Correa da Silva	179
Capítulo XV - Cinthia Mara Cecato da Silva	191
Capítulo XVI - Cláudia Fachetti Barros	201
Capítulo XVII - Cláudio Luiz Zanotelli	211
Capítulo XVIII - Cristiane Palma dos Santos Bourguignon	237
Capítulo XIX - Daise de Souza Pimentel	243

Capítulo XX - Daniel Tapia	253
Capítulo XXI - Dean Guilherme Gonçalves Lima	265
Capítulo XXII - Deneval Siqueira de Azevedo Filho	277
Capítulo XXIII - Diana Carla de Souza Barbosa	287
Capítulo XXIV - Eduardo Baunilha	299
Capítulo XXV - Eduardo Selga da Silva	311
Capítulo XXVI - Eliesér Toretta Zen	319
Capítulo XXVII - Elisângela de Britto Palagen	331
Capítulo XXVIII - Elisa Ramalho Ortigão	343
Capítulo XXIX - Elizabete Gerlânia Caron Sandrini	355
Capítulo XXX - Fabiano Rodrigo da Silva Santos	367
Capítulo XXXI - Fabíola Padilha	379
Capítulo XXXII - Felipe Vieira Paradizzo	391
Capítulo XXXIII - Fernanda Santos	401
Capítulo XXXIV - Fernanda Nali de Aquino	413
Capítulo XXXV - Graziela Menezes de Jesus	433
Capítulo XXXVI - Hildebrando Pérez Grande	445
Capítulo XXXVII - Janick de Lisieux Diniz Serejo	463
Capítulo XXXVIII - Jiego Ribeiro	479
Capítulo XXXIX - Jorge Nascimento	493
Capítulo XL - Jorge Luís Verly Barbosa	503
Capítulo XLI - Junia Mattos Zaidan	515

Capítulo XLII - Jurema Oliveira	533
Capítulo XLIII - Keila Mara de Souza Araújo Maciel	547
Capítulo XLIV - Leandra Postay	555
Capítulo XLV - Leonardo Mendes Neves Félix	565
Capítulo XLVI - Letícia Queiroz de Carvalho	577
Capítulo XLVII - Linda Kogure	589
Capítulo XLVIII - Lucas dos Passos	597
Capítulo XLIX - Luis Carlos Muñoz Sarmiento	609
Capítulo L - Luis Alberto Alves	637
Capítulo LI - Luis Eustáquio Soares	653
Capítulo LII - Marcelo Chiaretto	665
Capítulo LIII - Marcelo Lins de Magalhães	675
Capítulo LIV - Marcelo de Souza Marques	683
Capítulo LV - Márcia Moreira Custódio	699
Capítulo LVI - Marcos Rocha Matias	713
Capítulo LVII - Maria Eduarda Pecky Lopes	729
Capítulo LVIII - Maryllu de Oliveira Caixêta	741
Capítulo LIX - Mónica Bueno Celehis	753
Capítulo LX - Mónica Bueno	765
Capítulo LXI - Paulo Muniz da Silva	789
Capítulo LXII - Pedro Antônio Freire	799
Capítulo LXIII - Pedro Afonso Barth	807

Capítulo LXIV - Rafael Santos da Luz Monteiro	817
Capítulo LXV - Robson Loureiro	829
Capítulo LXVI - Rosana Carvalho Dias Valtão	843
Capítulo LXVII - Sandra Soares Della Fonte	855
Capítulo LXVIII - Sérgio da Fonseca Amaral	867
Capítulo LXIX - Simone Silva de Paula	881
Capítulo LXX - Ulisses Augusto Guimarães Maciel	891
Capítulo LXXI - Vinicius Xavier Hoste	901
Capítulo LXXII - Vinícius de Aguiar Caloti	913
Capítulo LXXIII - Vitor Cei	937
Capítulo LXXIV - Wilberth Salgueiro	947
Capítulo LXXV - Wolmyr Aimberê Alcantara Filho	961
Capítulo LXXVI - Yan Patrick Brandenburg Siqueira	971

## APRESENTAÇÃO

Buscando incrementar o debate acerca de temas que envolvem as suas três linhas de pesquisa (a saber: Poéticas da Antiguidade e da Pós-Modernidade, Literatura e Expressões da Alteridade, e Literatura e Outros Sistemas de Significação), o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES organiza, anualmente, um evento de caráter plural em que se procura mobilizar pesquisadores de todo o país e, pela primeira vez, do mundo.

Em épocas de literaturas pós-autônomas, tal como definidas por Josefina Ludmer em *Aqui, América Latina: uma especulação* (2013) e tendo em vista os acontecimentos recentes que agitaram e agitam os povos nas ruas do Brasil e do mundo, por paradoxal que pareça, talvez estejamos num singular momento para retomar a tensa, contraditória e muitas vezes aparentemente incompatível interação dialógica/monológica entre o Modernismo e a teoria marxista – eco da não menos atribulada relação entre a autonomia da literatura em face da política.

Seguindo as trilhas do ensaio de Antonio Candido (1918) “O direito à literatura (1995)”, no qual o autor de *Formação da literatura brasileira* (1975) defendeu o direito universal à literatura como imanente à faculdade humana de fabular, a proposta deste livro, organizado a partir das conferências e comunicações apresentadas no **I Congresso Internacional**

**e XVI Nacional Modernismo e Marxismo em época de literatura pós-autônoma**, parte das seguintes questões: 1) se a literatura pós-autônoma assume o argumento de que a fábrica de realidade do contemporâneo torna indiscernível a fronteira entre o real e o virtual, novamente o que estará em jogo não será o direito humano à livre fabulação literária?; 2) esta, a livre fabulação literária, como prática pós-autônoma, não retomará, por vias que desviam, o que o mesmo Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (1965), a propósito da criação literária do modernismo brasileiro, chamou de literatura por incorporação, entendida como indecível fronteira entre o literário, o econômico, o político?; 3) como literatura por incorporação, o modernismo, agora não apenas o brasileiro, não teria sido um período histórico “por incorporação” através do qual as fronteiras entre as práticas e os saberes ainda não estavam definidas, tal que a arte, a ciência e o pensamento crítico dividiam, não sem contratempos, sentidos e perspectivas?; 4) a teoria crítica marxista não fez e faz parte desse cenário, como práxis crítica “por incorporação”, tensionando-o nas fronteiras indefinidas entre a arte e a vida, lançadas/projetadas/inscritas no desafio da produção de uma imaginação pública pós-capitalista?; 5) existirá uma imaginação que possa realmente ser chamada de pública no interior da planetária sociedade capitalista?; pode a teoria marxista contemporânea contribuir com a crítica literária atual, num cenário pós-crítico e pós-autônomo?; 6) o marxismo é pós-autônomo?; 7) a produção literária algum dia foi realmente autônoma?; 8) se considerarmos, por exemplo, o Plano Marshal, o FMI, o Banco Mundial e a novilíngua presente no mundo da teoria e da criação, no campo das humanidades, é possível perceber indícios de presenças táticas e estratégicas do imperialismo americano na montagem ideológica do mundo contemporâneo? 9) existe alguma relação entre o imperialismo americano e a separação entre o pensamento, a arte e a política?; 10) toda metanarrativa é a priori autoritária?; a criação literária está rendida à suposta eternidade da civilização burguesa?; 11) Esta é eterna?

Em diálogo com Fredric Jameson de *Modernidade singular* (2002), a partir do qual é possível interagir com o argumento de que o modernismo ocidental/planetário, compreendido como o lado estético e cultural da Segunda Revolução Industrial, foi reescrito, relido e reinterpretado por

uma teoria e uma criação literária ideologicamente orientadas; e, com Jacques Rancière, de *A partilha do sensível* (2000), livro em que a dimensão autônoma e o lado político da criação literária são apresentados como parte de uma partilha do sensível igualmente ideologicamente determinada, o presente livro assume o desafio de colocar em foco a ideologia pós-moderna (e/ou contemporânea) sobre o modernismo e, em diálogo com o aporte crítico do marxismo, propõe repensar a imaginação pública no contexto fabular estético, ético e político pós-burguês, porque intrinsecamente (ou extrinsecamente, conforme o caso) não oligárquica.





# Capítulo I

## Virtude e niilismo no pensamento de Nietzsche

Adolfo Miranda Oleare<sup>1</sup>

---

1 - Ifes – campus Linhares

Adolfo Miranda Oleare é professor de Filosofia do Instituto Federal do Espírito Santo, campus Linhares. Pela Universidade Federal do Espírito Santo, obteve a seguinte formação: mestre em Filosofia e em Letras, especialista em Filosofia, graduado em Filosofia e Comunicação Social. Atua como pesquisador e extensionista, desenvolvendo projetos na área de Política, Sociedade e Cultura, em parceria com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA) e Associação de Moradores do Bairro Aviso. Ao lado de servidores do Ifes e da Ufes, participa dos seguintes grupos de pesquisa: “Democracia e Participação Sociopolítica”, “Desenvolvimento Econômico e Social do Norte do Espírito Santo” e “Ficcionalidades”



Zaratustra trata o tema da virtude no sentido extra-moral apanhado por Nietzsche em Maquiavel<sup>1</sup>, exposto da seguinte forma em *Ecce homo*, por ocasião de um inusitado confronto entre teologia e nutrição:

Deus é uma resposta grosseira, uma indelicadeza para conosco, pensadores – no fundo, até mesmo uma grosseira proibição para nós: não devem pensar!... De maneira bem outra interessa-me uma questão da qual depende mais a “salvação da humanidade” do que de qualquer curiosidade de teólogos: a questão da *alimentação*. Para uso imediato, podemos colocá-la assim: “como você deve alimentar-se para alcançar seu máximo de força, de *virtù*, no estilo da Renascença, de virtude livre de moralina”?<sup>2</sup>

Neologismo criado por Nietzsche, *moralina*<sup>3</sup> indica o modo decadente da tradição platônico-cristã produzir a virtude desde o combate ascético às paixões, determinando assim que bom é o homem inofensivo, não ameaçador, que não causa temor ao outro<sup>4</sup>. Trata-se, na perspectiva nietzschiana, de uma avaliação tipicamente escrava, originada na negação ressentida do senhor, cuja força atemoriza. Incapacitado de afirmar a luta contra o tipo<sup>5</sup> nobre, o tipo escravo espiritualiza os valores, substituindo as noções de bom e ruim, no sentido de apto e inapto, pelas noções de bom e mau, no sentido de beato/inofensivo e herege/ofensivo.<sup>6</sup> Se, do ponto de vista guerreiro/aristocrático, “bom” era o valor atribuído a características como a nobreza, a beleza e a felicidade, do ponto de vista espiritual/religioso, “bom” torna-se qualidade do fraco, baixo, pálido, pobre, miserável, piedoso, infortunado, sofredor, submisso, oprimido, pisoteado, ultrajado, manso, medíocre, doméstico, inosso, doente.<sup>7</sup>

Em nossa experiência cotidiana, isso pode equivaler ao tipo “bonzinho”, caracterizado, geralmente, por uma mansidão que, diante da mediocridade e da falta de charme (poder de imantação) preponderantes, não chega a redimir, mas acaba salvando a figura do desprezo completo. Talvez esse sentido de impotência, de ausência de força e vigor possa

1 - NIETZSCHE. *Ecce homo*. ‘Por que sou tão inteligente’, §1.

2 - NIETZSCHE. *Ecce homo*. ‘Por que sou tão inteligente’, §1.

3 - NIETZSCHE. *Ecce homo*, Nota do tradutor, nº 17, p. 122.

4 - NIETZSCHE. *Genealogia da moral*. p. 37, I, § 13.

5 - Pretendo, com a introdução da noção de tipo, desvincular os termos “nobre” e “escravo” do registro estritamente socioeconômico, no qual nosso senso comum os inscreve imediatamente.

6 - NIETZSCHE. *Genealogia da moral*, I, §§1 a 17. Essa inversão é tematizada ao longo da primeira dissertação de *Genealogia da moral*, intitulada “‘Bom e mau’, ‘bom e ruim’”.

7 - NIETZSCHE. *Genealogia da moral*, I, §§ 9, 10, 11, 13, 14; NIETZSCHE. *O anticristo*, §§ 1, 3, 5, 7.

contaminar o ambiente com aquele sentimentalismo do qual André Gide extrai a afirmação de que os belos sentimentos produzem a má literatura, o que Heidegger<sup>8</sup>, parodiando o escritor francês, estende à filosofia, numa direção que vai ao encontro da avaliação nietzschiana da filosofia tradicional<sup>9</sup>.

A rebelião moral dos escravos, com sua nova tábua de virtudes, faz com que a fraqueza do mundo antigo se torne bondade no mundo judaico-cristão.<sup>10</sup> Na psicologia beata do senso comum, a virtude está na fuga das paixões, tomada como tentações. Visto desde a moral escrava/ressentida, forte é o beato, que nega a força de seus afetos em obediência a normas gregárias pretensamente integradas a uma transcendentalidade eterna.

Por meio de elaboração distinta, mas em idêntica direção, já no § 4 do “Prólogo”, Zaratustra toma a virtude como força e tendência para o movimento de luta pela auto-superação, isto é, como elemento contrário à inércia inerente à conservação perseguida pelo homem de rebanho da tradição, pelo tipo humano para o qual virtuoso é o pecador penitente<sup>11</sup>.

Naquele ponto da trama, mal chegado à cidade, depois de uma década isolado na montanha, Zaratustra anuncia o super-homem à multidão desconhecida, reunida na praça do mercado. Estacionado ali, põe-se a discursar e declara seu amor por aqueles “que não sabem viver senão no ocaso”<sup>12</sup>, pois assim se lançam na dinâmica de retorno à fonte do poder ser, isto é, na origem da auto-superação de si mesmos – dinâmica que será, mais à frente, no discurso “Do superar a si mesmo”, o auto-declarado modo de ser da vida. Portanto, esvaziando o sentido da moral como instituição do virtuoso, Zaratustra assim fala da virtude para a multidão:

---

8 - HEIDEGGER. “Que é isto – a filosofia?”, p. 22.

9 - A título de ênfase e desdobramento do tema, indico que em minha experiência social cotidiana se inclui um tipo assim, o qual, na posição substantivada, aparece como “o bonzinho”, tratando-se de figura/tipo independente do status socioeconômico. No modo adjetivo, geralmente atribuímos o termo – inserido, no caso, depois de uma partícula adversativa – àqueles que queremos defender ou acolher, não obstante sua completa ausência de traços distintivos e singularizantes: “ah..., mas é bonzinho”. O “bonzinho”, portanto, é aquele que não pesa, não grafa, não constitui o corpo de uma assinatura própria; é como se não interferisse na plasticidade da co-existência. “Não fede nem cheira”, diz o jargão popular. Não se trata do generoso ou do solidário, mas de alguém que se anula por covardia e temor de afirmar as forças que obrigam a plasmar, a dar formas, a realizar a realidade. É claro que ninguém se comporta assim desinteressadamente, de modo a não visar resultados; ou seja, há, nesse tipo, como em qualquer outro, a acomodação em certo movimento de manutenção da existência. O caso é que sua fisiologia talvez tenda mais à conservação do que à superação/expansão. Mas, à luz da concepção nietzschiana de vida como vontade de potência, também ele pretende dominar, e daria tudo para que sua apatia se tornasse regra geral...

10 - NIETZSCHE. *O anticristo*, § 17.

11 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, IV, § 2.

12 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, Prólogo, § 4.

Amo aquele que ama sua própria virtude: porque a virtude é vontade de ocaso e uma flecha do anseio. Amo aquele que não guarda para si uma só gota de espírito, mas quer ser totalmente o espírito da sua virtude: assim transpõe como espírito, a ponte. Amo aquele que da sua virtude faz o seu próprio pendor e destino: assim, por amor à sua virtude, quer ainda e não quer mais viver. Amo aquele que não deseja ter demasiadas virtudes. Uma só virtude é mais virtude do que duas, porque é um nó mais forte ao qual se agarra ao destino<sup>13</sup>.

O amor de Zaratustra dirige-se, então, àquele que: 1) ama a virtude como força do ser próprio, que quer perecer para se auto-superar; 2) reconhece e ausculta sua própria fisiologia como princípio e fundamento, agenciando o aparelho intelectual a favor dela; 3) se determina, quanto ao que é da vida e ao que é da morte, desde a assunção e a afirmação de sua própria força; 4) quer e pode afirmar e cultivar a sintonia com a própria força, que origina, governa, comanda e intensifica o ânimo e a disposição criadora das paixões, dos impulsos, dos instintos, isto é, do corpo; 5) não cospe contra o vento, alimentando assim a máxima unidade, coesão, concentração e hierarquização possível, longe da fragmentação, do enigma, do horrendo acaso<sup>14</sup>, longe da anarquia dos instintos.

Em *Crepúsculo dos ídolos* (“Os quatro grandes erros”), a virtude é pensada fisiologicamente, isto é, transvalorada do plano moral-subjetivista para o fisiológico:

A fórmula geral que se encontra na base de toda moral e religião é: “Faça isso e aquilo, não faça isso e aquilo – assim será feliz! Caso contrário...”. Toda moral, toda religião é esse imperativo – eu o denomino o grande pecado original da razão, a *desrazão imortal*. Em minha boca essa fórmula se converte no seu oposto – *primeiro* exemplo de minha “tresvaloração de todos os valores”: um ser que vingou, um “feliz”, *tem* de realizar certas ações e recebe **instintivamente** outras, ele carrega a ordem que representa **fisiologicamente** para suas relações com as pessoas e as coisas. Numa fórmula: sua virtude é o *efeito* de sua felicidade... Vida longa, prole abundante, isso *não* é recompensa da virtude; **a virtude mesma é, isto sim, essa desaceleração do metabolismo**

13 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Prólogo, § 4.

14 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, “Da redenção”.

**que, entre outras coisas, tem por consequência uma vida longa, uma prole abundante (...) <sup>15</sup> (Grifos do autor).**

Em termos exclusivamente corpóreos, a virtude é aqui considerada como boa constituição fisiológica, com boa/feliz/plena saúde – nos termos específicos do vocabulário nietzschiano, “grande saúde”<sup>16</sup> –, como organismo forte, que vingou, ou seja, que se tornou capaz de assumir e cumprir sua destinação vital, tornando-se, com justeza, o que é. Desrazão, nesse caso, significa a submissão a ordens e mandamentos alheios ao modo de ser do próprio corpo.

Diante dessa perspectiva, completamente alheia à estrutura *sujeito versus objeto*, tomada como princípio de realidade na filosofia moderna, a declaração de amor proferida por Zaratustra pode gerar um certo incômodo, decorrente, sobretudo, de dois fatores: a incerteza inicial quanto ao sentido do termo desejo (estaria ele sendo usado em sua corriqueira acepção psicológica?) e a aparência de que preferir a unidade da virtude poderia já ser o postulado de um apaziguamento inercial do devir, do processo de vir a ser o que se é. Como compreender Zaratustra, então, quando declara amar aquele que não deseja ter muitas virtudes? Se a virtude é tomada por Nietzsche como força corpórea, e o corpo é um campo de luta entre impulsos variados, o que significa ter uma virtude só? Há, nesse âmbito, espaço para o desejo? É inquestionável que, em se tratando da filosofia nietzschiana, a princípio soa mal, parece estranho e incoerente a sugestão de que caberiam aqui as ideias de desejo e de placidez, isto é, a pretensão de que um impulso causal poderia tanto engendrar uma força quanto apaziguar a ocorrência de toda e qualquer outra força que viesse a se impor, resistindo e buscando para si o domínio do todo.

De fato, se entendidas no sentido do livre arbítrio, ambas as idéias saem completamente do trilho desenhado pelo pensamento nietzschiano. Afinal, na medida em que a força é o que se efetiva, isto é, a própria efetivação, a ação (de ser o que está sendo), ela jamais poderia estar inscrita na ordem da intencionalidade, baseada na crença de que há, para cada ação, um agente. Esse preconceito, ensina Nietzsche, foi produzido pela moral do homem comum (oprimido, pisoteado, ultrajado), como estratégia para abolir, pela imputabilidade, a moral dos senhores:

---

15 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, “Os quatro grandes erros”, § 2.

16 - NIETZSCHE. *Ecce homo*, “Por que sou tão sábio”, §2.



Um *quantum* de força equivale a um mesmo *quantum* de impulso, vontade, atividade – melhor, nada mais é senão este mesmo impulso, este mesmo querer e atuar, e apenas sob a sedução da linguagem (e dos erros fundamentais da razão que nela se petrificaram), a qual entende ou mal-entende que todo atuar é determinado por um atuante, um “sujeito”, é que pode parecer diferente<sup>17</sup>.

Está claro, portanto, que para Nietzsche a força se move no sentido dela mesma, de sua própria obra/operação/efetivação/essencialização, afirmando o tornar-se aquilo que propriamente é. A força interpreta a totalidade do ente segundo a meta de seu íntimo poder; assim ela atua, não podendo deixar de atuar. Nesse sentido, força e poder (*dinamis*) são o mesmo, constituem o peso, a direção configuradora da ação, compreendida como resultado da luta incessante de impulsos diversos que buscam se impor e dominar uns aos outros.

Sempre de acordo com as resistências que uma força procura para se assenorear delas, há de crescer a medida dos insucessos e fatalidades provocados por este fato: à medida que toda força só pode descarregar-se no que resiste, é necessário que em toda ação haja um *ingrediente de desprazer*. Todavia, esse desprazer age como estímulo da vida e fortalece a *vontade de poder*!<sup>18</sup>

Nessa direção, recordemos a famosa fábula nietzschiana, elaborada no §12 da primeira dissertação de *Genealogia da moral*: a águia não é devoradora de cordeiros porque decidiu subjetivamente devorar cordeiros, mas porque é essa a força que a constitui. Não cabe, aqui, querer ou deixar de querer, no sentido psicológico de estar ou não com vontade, isto é, de voluntariosamente desejar ou não.

“Querer” não é “desejar”, aspirar, ansiar: destes se destaca pelo *afeto do comando*. (...) Pertence ao querer que *algo seja mandado* (– com isso não se diz, naturalmente, que a vontade seja “efetuada”). Aquele *estado de tensão* universal, em virtude do qual uma força aspira por desencadear-se, – não é nenhum “querer”<sup>19</sup>.

17 - NIETZSCHE. *Genealogia da moral*, I, § 13.

18 - NIETZSCHE. *A vontade de poder*, § 694.

19 - NIETZSCHE. *A vontade de poder*, § 668.

Diante de tal concepção – claramente marcada por sinais anti-subjetivistas e cosmológicos (“*estado de tensão universal*”) –, torna-se absurdo pensar na possibilidade moral de ações originadas de um princípio alheio ou superior à batalha das forças, a ponto de determiná-la exteriormente.

Não se concebem, pois, ações em oposição a impulsos tão decisivos, dominantes, predominantes, enfim, determinantes do ser próprio de cada vivente, uma vez que não cabe ao vivente arbitrar subjetivamente sobre os impulsos, sobre o mover-se. Por isso, a desnaturalização moral dos instintos, pedra de toque da tradição platônico-cristã, é para Nietzsche o maior malefício já imposto à humanidade, um castigo ironicamente oriundo do impulso de crueldade contra si mesmo cultivado pelo homem, pois não só do sofrimento alheio se produz a crueldade: “há também um gozo enorme, imensíssimo, no sofrimento próprio, no fazer sofrer a si próprio – e sempre que o homem se deixa arrastar à autonegação no sentido religioso (...) ele é atraído e empurrado secretamente por sua crueldade, por esses perigosos frêmitos da crueldade voltada *contra ele mesmo*”<sup>20</sup>.

Nietzsche insiste no tema, ao produzir, n’*O anticristo*, sua radiografia do Ocidente: “(...) cristão é certo instinto de crueldade contra si mesmo e contra os outros; o ódio aos que pensam de outra maneira; a vontade de perseguir”<sup>21</sup>. Ou seja, o “animal feroz e cruel” que “as épocas mais humanas se orgulham de haver subjugado” não se retirou da constituição do homem moralmente domesticado. Pelo contrário, a quase totalidade daquilo que se toma por culturalmente mais elevado “se baseia na espiritualização e no aprofundamento da crueldade – eis a minha tese; esse “animal selvagem” não foi abatido absolutamente, ele vive e prospera, ele apenas – se divinizou.”<sup>22</sup>.

Na medida em que compreende a condenação das paixões e das tendências viscerais de cada corpo como o cerne das morais produzidas pela metafísica ocidental, Nietzsche abre o campo semântico de seu discurso transvalorador para a consideração de que uma intensa sintonia com os próprios instintos – isto é, a sorte de não ter os instintos anarquizados pela metafísica, que engendra no homem ocidental um querer de impossível realização, despotenciando-o – funda o desejo pela força que mais fortemente se impõe em dada configuração, a partir de uma luta incessante com outras

20 - NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, § 229.

21 - NIETZSCHE. *O anticristo*, § 21.

22 - NIETZSCHE. *O anticristo*, § 21.

forças atuantes, o que afastaria “desejo” por virtudes/forças variadas. Não é, portanto, um “eu” uno, dado, constituído previamente, o que produz o “desejo” por certo impulso. A idéia geral de que na subjetividade está o profundo ser do homem, e de que esse ser se estrutura como unidade é, à luz da vontade de poder nietzschiana, completamente sem propósito. Essa unidade não passa de uma precipitada imagem conceitual da consciência, nada mais. Ao contrário, pois, de um desejo causal, é a efetivação da disputa entre impulsos, impossibilitada de se ocultar, o que produz o “eu” desejanete, como parece pensar Ricardo Reis no poema “Cada um”:

Cada um cumpre o desejo que lhe cumpre,  
 E deseja o destino que deseja;  
 Nem cumpre o que deseja,  
 Nem deseja o que cumpre.  
 Como as pedras na orla dos canteiros  
 O Fado nos dispõe, e ali ficamos;  
 Que a Sorte nos fez postos  
 Onde houvemos de sê-lo.  
 Não tenhamos melhor conhecimento  
 Do que nos coube que de que nos coube  
 Cumpramos o que somos.  
 Nada mais nos é dado<sup>23</sup>

Desse modo, desejar muitas virtudes já é estar sob a égide da anarquia dos instintos. Simultaneamente, não deseja a variedade aquele que não se encontra anarquizado. Ter uma só virtude significa estar plenamente dirigido pela força mais forte, mais impositiva, mais justa, mais natural, isto é, pela tendência mais própria a cada um, em certo tempo e certo espaço, a ponto dela subsumir, na luta<sup>24</sup>, todas as outras, governando-as. Fica desmontada, pois, qualquer possibilidade de afirmação da vontade livre, de um “eu”, um “sujeito’ indiferente”<sup>25</sup>, um monarca absoluto<sup>26</sup>, central,

23 - PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*, p. 34.

24 - NIETZSCHE. *A vontade de poder*, § 656: “A vontade de poder só pode externar-se em resistências; ela procura, portanto, por aquilo que lhe resiste – essa é a tendência original do protoplasma quando estende pseudópodes e tateia em torno de si. A apropriação e a incorporação são, antes de tudo, um querer-dominar, um formar, configurar e transfigurar, até que finalmente o dominado tenha passado inteiramente para o poder do agressor e o tenha aumentado. – Se essa incorporação não vingar, então provavelmente se arruína a configuração (...)”. Assim, é certo dizer que o exercício da vontade de poder, dependente de resistências, impõe a necessidade de luta incessante, donde resultam configurações possíveis do real.

25 - NIETZSCHE. *Genealogia da moral*, I, § 13.

26 - NIETZSCHE apud MARTON, “Das forças cósmicas aos valores humanos”, p.31: “A vontade de

voluntarioso e transparente, que escolhe e arbitra livremente sobre o curso de sua existência. A posição de Nietzsche é contrária a essa, cultivada pela tradição:

Noutro tempo concedia-se ao homem o “livre arbítrio”, como um dote de ordem superior; na actualidade arrebatámos-lhe até a vontade, no sentido de que já não é permitido entender por isso uma faculdade. **A antiga palavra “vontade” não serve senão para designar uma resultante, uma espécie de reacção individual, que, necessariamente segue uma série de incentivos em parte contraditórios, em parte concordantes;** – a vontade não “opera”, não “move”...<sup>27</sup> (Grifos do autor).

Fugindo também de um pensamento fatalista, o filósofo compreende que a atividade de cada homem em relação a seu destino está circunscrita à decisão de afirmar ou negar aquilo que se lhe apresenta, e à repetição do que lhe faz bem. “A fórmula de minha felicidade: um sim, um não, uma linha reta, *uma meta...*”<sup>28</sup>

Uma tal intimidade, uma tal boa vontade consigo mesmo é o que, segundo Nietzsche, a tradição tentou incansavelmente impedir. Assim, é a tarântula metafísica que, inoculando seu veneno, faz desejar muitas virtudes, virtudes impossíveis, virtudes ausentes do si mesmo, virtudes idealizadas, irrealizáveis. Para Nietzsche, a idealização normatizadora da existência, procedida pela moral dos metafísicos, subtrai do homem suas forças, na medida em que lhe impõe afetos impessoais, prescritos uniformemente para todos, desprovidos, portanto, de qualquer “necessidade interior”<sup>29</sup>. Contrário à espiritualização da virtude, é na ordem do corpo e da saúde que Nietzsche instala o termômetro do bem. O que importa, efetivamente, é que cada um considere, nas ações sofridas e experimentadas, os fatores que favorecem a própria performance, isto é, o que traz destreza, habilidade e fluência para o movimento expansivo da vontade de poder,

---

poder só pode externar-se em *resistências*; ela procura, portanto, por aquilo que lhe resiste – essa é a tendência original do protoplasma quando estende pseudópodes e tateia em torno de si. A apropriação e a incorporação são, antes de tudo, um querer-dominar, um formar, configurar e transfigurar, até que finalmente o dominado tenha passado inteiramente para o poder do agressor e o tenha aumentado. – Se essa incorporação não vingar, então provavelmente se arruína a configuração (...).” Assim, é certo dizer que o exercício da vontade de poder, dependente de resistências, impõe a necessidade de luta incessante, donde resultam configurações possíveis do real.

27 - NIETZSCHE. *O anticristo*, § 14.

28 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, “Sentenças e setas”, § 44; NIETZSCHE. *O anticristo*, § 1.

29 - NIETZSCHE. *O anticristo*, § 11.

no enfrentamento – ao mesmo tempo prazeroso e desprazeroso – de toda ordem de obstáculos e resistências.

O homem forte, poderoso nos instintos de uma forte saúde, digere seus feitos quase como digere as refeições; não recusa mesmo uma comida pesada: mas, no principal, é um instinto incólume e rigoroso que o conduz a não fazer nada que o contradiga, assim como não come algo que não o agrade<sup>30</sup>.

Assim, por seu poder patologizante, Nietzsche condena com veemência o “castracionismo”<sup>31</sup> tradicionalmente aplicado pela Igreja<sup>32</sup> às paixões (sensualidade, orgulho, avidez de domínio, cupidez, ânsia de vingança)<sup>33</sup>. Em sua concepção, vida e paixão coincidem: “atacar as paixões pela raiz significa atacar a vida pela raiz”<sup>34</sup>, o que configura, imediatamente, decrepitude e despotenciação: “A própria vida é para mim o instinto do crescimento, da duração, da acumulação de forças, de potência; onde falta a vontade de poder, existe degeneração”<sup>35</sup>. Na semântica nietzschiana, portanto, reúnem-se vida, paixão/afeto e vontade de poder, pois “a *vontade de poder* é a forma de afeto primitiva, todos os outros afetos são apenas configurações suas (...)”<sup>36</sup>.

A hostilidade da tradição ocidental às paixões é, na avaliação do filósofo, uma das formas mais eficazes de enfraquecimento do homem. De um modo que, não fosse a base fisiológica, se confundiria com o domínio kantiano das inclinações<sup>37</sup>, Nietzsche defende a capacidade humana de “*não* reagir a um estímulo”<sup>38</sup>, de “impor-se moderação”<sup>39</sup> e de renunciar ao seu “diabo”<sup>40</sup>. Ou seja, ao tentar violentamente varrer para debaixo do

30 - NIETZSCHE. *A vontade de poder*, § 906.

31 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, “Moral como contranatureza”, §1.

32 - NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, Prefácio. Nesta obra Nietzsche afirma que “cristianismo é platonismo para o povo”, numa referência explícita à fundamentação que os primeiros teólogos cristãos buscaram em Platão.

33 - NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, Prefácio.

34 - NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, Prefácio.

35 - NIETZSCHE. *O anticristo*, § 6.

36 - NIETZSCHE. *A vontade de poder*, § 688.

37 - Na *Fundamentação da metafísica dos costumes* Kant define que o homem é livre quando pode agir racionalmente, de acordo com o critério da universalidade garantida pelo imperativo categórico, sem se deixar influenciar minimamente pelas inclinações sensíveis. Em *A religião nos limites da simples razão*, defende a luta entre os princípios bom e mau, definindo a virtude como resistência contra obstáculos.

38 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, “Moral como contranatureza”, §2.

39 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, “Moral como contranatureza”, §2.

40 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, “Moral como contranatureza”, §2.

tapete elementos que não se deixam ocultar, o obscurantismo da Igreja atropelou a necessária operação das paixões na vida do homem, preferindo, ao esforço para lidar com elas, sua culpabilização. Segundo antigo ditado popular, isso desastrosamente equivaleu a “tapar o sol com a peneira”.

Numa perspectiva alheia à idealização da natureza humana, Nietzsche afirma a periculosidade das paixões, compreendendo que aí está o poder tonificante, formador, configurador apresentado por elas. Em sua avaliação, uma tal característica jamais poderia ter motivado seu endereçamento às masmorras do pensamento ocidental.

Todas as paixões têm um período em que são meramente funestas, em que levam para baixo suas vítimas com o peso da estupidez – e um período posterior, bem posterior, em que se casam com o espírito, se “espiritualizam”. (...) *Aniquilar* as paixões e os desejos apenas para evitar sua estupidez e as desagradáveis consequências de sua estupidez, isso nos parece, hoje, apenas uma forma aguda de estupidez. Já não admiramos os dentistas que *extraem* os dentes para que eles não doam mais...<sup>41</sup>

Portanto, assim como a questão nutricional é para Nietzsche imensamente mais importante do que toda a teologia, muitíssimo mais importante do que permitir que os valores cheguem de cima para baixo, de fora para dentro, é, para Zaratustra, lançar-se na fluência da própria angústia pelo tempo necessário ao surgir do auto-reconhecimento. “Queres, porém, seguir o caminho da tua angústia, que é caminho no rumo de ti mesmo? Mostra-me, pois, que tens direito e força para tanto!<sup>42</sup>” Fundamental no pensamento de Nietzsche, a questão vai reverberar no *Crepúsculo dos ídolos*, como uma espécie de conselho aos que querem conquistar a confiança exigida por Zaratustra: “Colocar-se apenas em situações em que não se podem ter virtudes aparentes, em que, como o funâmbulo sobre uma corda, ou se cai ou se fica em pé – ou se escapa...”<sup>43</sup> Aqui, para além do bem e do mal, Nietzsche evoca situações limite, nas quais a abstração anti-instintiva da moral platônico-cristã perde inteiramente o sentido, ou, com seu espírito de peso, prejudica demasiadamente. Trata-se, na verdade, de uma questão primária da física: na corda bamba, o que vale é a leveza – para que, preferencialmente, se possa até flutuar. “Todo abismo é navegável

41 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, “Moral como contranatureza”, §1.

42 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. “Do caminho do criador”.

43 - NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, “Sentenças e setas”, §21.

a barquinhos de papel”<sup>44</sup>.

## Como vale a corporeidade?

Zaratustra joga com a concepção de que a virtude de cada um equivale ao ser próprio, ao si mesmo, à força e ao poder próprios, diferenciadores, distintivos, individuadores. É um traço incomum em cada qual, indizível, inominável, estranho à indiferença da impessoalidade reinante no exercício dos papéis sociais. Virtude tem o sentido também de corpo, podendo ser compreendida como resultado da repetição das setas arremessadas pelo fenômeno corpo, pela dinâmica corpo, isto é, como resultado do que se repete e se impõe nas batalhas travadas pelos diversos impulsos formadores do corpo, pensado aqui não como substância extensa organizada mecanicamente, oposta à imaterialidade pensante da alma, mas como ser no devir, como diferenciação do mesmo, como condição de possibilidade do tornar-se outro e mesmo, simultaneamente, no transcurso do tempo.

Meu irmão, se tens uma virtude e ela é a tua virtude, então não a tens em comum com ninguém. Sem dúvida, queres chamá-la pelo nome e afagá-la; queres puxar-lhe a orelha e brincar com ela. E eis que, agora, tens o seu nome em comum com o povo e te tornaste, com a tua virtude, povo e rebanho! Melhor terias feito dizendo: “Inexprimível e sem nome é o que faz o tormento e a delícia da minha alma, e que é, também, a fome das minhas entranhas.” Que a tua virtude seja demasiado elevada para a familiaridade dos nomes; e, se tens de falar nela, não te envergonhes de gaguejar.<sup>45</sup>

Diante da exclusividade, da propriedade, da estranheza da virtude de cada um, faz sentido dizer, pois, que acerca do que não é possível falar, deve-se, sobretudo, gaguejar. A gagueira é, nesse caso, antídoto para o fluxo desgastado da comunicação informativa, das igualações conceituais moralizantes, do ser público, do rebanho, da incapacidade de se perscrutar para distinguir-se do outro no assenhramento de si. O típico homem moderno, batizado por Zaratustra como *último homem*, não gagueja, pois tem o plano de sua existência na ponta da língua, traçado à luz do senso comum, por meio do qual se promove o conforto da igualdade entre todos,

44 - ROSA. “Desenredo”. In: *Tutaméia - Terceiras estórias*. p.38.

45 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. “Das alegrias e das paixões”.



em oposição ao esforço pelo movimento de cada um se tornar o que é<sup>46</sup>.

Zaratustra antecipa o jargão adorniano segundo o qual na modernidade o homem torna-se diferente de si mesmo ao tornar-se igual aos outros: “Todos querem o mesmo, todos são iguais; e quem sente de outro modo vai, voluntário, para o manicômio”<sup>47</sup>. Tal gregarismo, marcado pelo sacrifício violento das diferenças, afasta do cotidiano a tarefa de cada qual estabelecer de modo extra-moral seus próprios bem e mal, seus próprios sim e não, sua própria meta, sua linha reta – posição a se originar numa ausculta do corpo como dinâmica, cuja propriedade está em sintonizar instâncias separadas pela tradição: o físico-biológico, o espiritual-psíquico, o cultural-antropológico e o universal-cosmológico.

No discurso “Dos desprezadores do corpo”, Zaratustra considera que o fundo do “eu”, dos sentidos e do espírito é o ser próprio criador, o si mesmo, o corpo – grande razão que faz o “eu”, o “eu” que criou para si o desprezo a si mesmo, assim como o apreço, o prazer e a dor, o valor e a vontade.

Mesmo em vossa estultície e desprezo, ó desprezadores do corpo, estais servindo o vosso ser próprio. Eu vos digo: é justamente o vosso ser próprio que quer morrer e que volta as costas à vida. Não consegue mais o que quer acima de tudo: – criar para além de si. Isto ele quer acima de tudo; é o seu fêrvido anseio. Mas achou que, agora, era tarde demais para isso; – e, assim, o vosso ser próprio quer perecer, ó desprezadores da vida. Perecer quer o vosso ser próprio, e por isso vos tornastes desprezadores do corpo! Porque não conseguis mais criar para além de vós. E, por isso, agora, vos assanhais contra a vida e a terra. Há uma inconsciente inveja no vesgo olhar do vosso desprezo. Não sigo o vosso caminho, ó desprezadores da vida! Não sois, para mim, ponte que leve ao super-homem!<sup>48</sup>

Sentidos e intelecto, pois, estão a serviço do si mesmo, do corpo. O que se chama “eu” é produto do si mesmo, é resultado, e não causa. O sujeito é tardio, é posterior ao si mesmo, é determinado pelo corpo. O corpo é o fundo da realização do real humano porque é ele – ou seja, seus grupos de impulsos em combate pelo governo e pela hierarquização, suas inúmeras

---

46 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Prólogo, §5.

47 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Prólogo, §5.

48 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. “Dos desprezados do corpo”.

almas<sup>49</sup> – que interpreta, e não o sujeito ou o “eu” tomados metafisicamente como causa primeira previamente constituída. Não é o “eu” que diz aos seus impulsos o que faz bem ou mal, mas os impulsos que dizem isso ao tardio “eu”, fazendo-o tornar-se quem é, num processo infundável. A ilusão subjetiva gera em cada um uma série de mal-entendidos e conclusões precipitadas sobre o próprio modo de ser, mas o real mesmo do “eu” de cada um é o que vai se formando a partir da seleção entre o que pode e o que não pode ser suportado, afirmado, esperado, e da repetição do suportável, afirmável, esperável. Jamais há, contudo, qualquer possibilidade de cristalização deste ou daquele modo de ser, pois, invertendo a sentença de Antonio Candido, gente não é personagem, isto é, jamais se fecha, se acaba, se conclui.

Esse lento movimento de maturação acaba por determinar verdades bastante contrárias às ilusões subjetivas, que impedem a abertura e o acesso ao que se é mesmo, aos modos de ser que se é capaz de afirmar e repetir, ao que se pode aceitar e ansiar com boa vontade. Para além de qualquer ilusão de vontade livre, é preciso trabalhar-se, esculpir-se, poetizar-se, no sentido de querer o que se pode e poder o que se quer, e nada além disso. O problema está em que, apesar de uma tal formulação parecer tão simples, lógica e direta, não se deixa ver tão imediatamente o fundamental saber de quem se é, o que indica que a base para se tornar o que se é não pode ser esse saber, mas, fora de uma relação causal, o vir-a-ser quem se é e o vir-a-saber quem se é caminham lado a lado, desde uma unidade não soteriológica e não teleológica entre poder e querer. Está justamente aí o desafio de sintonizar-se na frequência do si mesmo sem o recurso às enganosas e vazias teorizações acerca das certezas imediatas que serviram como alimento essencial aos filósofos metafísicos<sup>50</sup>.

Instrumentos e brinquedos são os sentidos e o espírito; atrás deles acha-se, ainda, o ser próprio. O ser próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito. E sempre o ser próprio escuta e procura: compara, subjuga, conquista, destrói. Domina e é, também, o dominador do eu. Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se **um soberano poderoso, um sábio desconhecido** – e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo (Grifos do autor).<sup>51</sup>

49 - NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, §19.

50 - NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, §16.

51 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. “Dos desprezados do corpo”.

Zaratustra cria, pois, um fundo outro para a existência humana. Ele parece descer um alto degrau, parece escavar profundamente o solo da existência, encontrando aí “um soberano poderoso, um sábio desconhecido”. A saída para a compreensão do que ou de como seja esse outro fundo – o si mesmo, o corpo como instância elementar, essencial de produção do eu, do sujeito – está na noção de fisiologia, na dinâmica fisiológica de criação de pesos e medidas, valores, conceitos, formas de compreensão das sensações e sentimentos. Esta seria a via pela qual Nietzsche afirma fugir da metafísica da subjetividade.

É preciso compreender em que medida ele não cria sua própria metafísica, seu próprio fundamento, sua própria causa primeira, seu próprio conceito de ser. Ao contrário, na medida em que não produz cortes e duplicações no real, na medida em que elimina a possibilidade de continuação do *horismós* platônico, Nietzsche não instauraria uma física e uma fisiologia no lugar de uma metafísica e de uma psicologia da consciência? Trata-se, em sua filosofia, de uma restituição de realidade ao ser, ao que verdadeiramente é, e que havia sido lançado pela metafísica na dimensão das ilusões transcendentais. Trata-se de uma inscrição do ser no que é humano, demasiado humano, o que significa ser cosmológico, demasiado cosmológico. Essa seria a fórmula de Nietzsche contra as tradicionais metafísicas do ser e da subjetividade, consideradas por ele como patologizantes e despotenciadoras do espírito. A exemplo do que Platão teria querido para o seu tempo com a tematização da música na *República*, a meta do Zaratustra – a música nietzschiana – seria a criação de um ritmo fisiológico saudável para o homem do fim da modernidade.

Se não cabe a imprudência de afirmar algo excessivamente programático em relação a filosofias tão cheias de dobra e tão assistemáticas quanto as de Nietzsche e Platão, ao menos pode-se afirmar que a meta proclamada por Zaratustra em sua descida é a de dar ao homem o ritmo cosmológico do sentido da terra, tirando-o do ritmo soteriológico do sentido da eternidade, do além-mundo.

O corpo nietzschiano, portanto, pode bem ser compreendido como “universo de universos”<sup>52</sup>, de cuja pressuposta unidade celeste brotam mundos diversos<sup>53</sup>. Seguindo o fio condutor desse pensamento, Zaratustra

52 - DARÍO, Rubén. *Ama tu ritmo*. (<http://www.poesi.as/rd06900.htm>, acesso em 8 de janeiro de 2010).

53 - DARÍO, Rubén. *Ama tu ritmo*. (<http://www.poesi.as/rd06900.htm>, acesso em 8 de janeiro de 2010).

pode afirmar a gagueira como única forma legítima de dizer o indizível incrustado no extraordinário e inigual latente em cada homem:

Fala, pois, gaguejando: “Este é o *meu* bem, é o que amo, é assim que gosto dele, somente assim eu quero o bem. Não o quero como uma lei de Deus, não o quero como uma norma e uma necessidade humanas; que não seja, para mim, seta indicadora de mundos ultraterrenos e paraísos. É uma virtude terrestre, a que amo: pouca prudência há nela e, menos do que qualquer outra coisa, a razão de todo o mundo. Mas foi em mim que essa ave fez seu ninho; amo-a, por isso, e a acaricio – e, agora, ela cobre em mim, chocando-os, seus ovos de ouro”.<sup>54</sup>

Zaratustra salienta, pois, que cabe a cada um se abrir ao entrosamento com a dor e a delícia de ser o que é<sup>55</sup>, amando e cantando o próprio ritmo, como expressa a primeira estrofe do soneto “Ama tu ritmo”, de Ruben Darío:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones bajo su ley, así como tus versos; eres un universo de universos y tu alma una fuente de canciones.<sup>56</sup>

Está aí o processo visado pelo discurso “Das alegrias e das paixões”, no qual Zaratustra procura libertar da avaliação moral às paixões humanas, dando-lhes estatuto de essência de um fortalecimento reverberado nos planos individual, sócio-político e histórico, referente à humanidade em geral, na história da espécie. Se antes as paixões se opunham às virtudes, agora é das paixões que brotam as virtudes. O novo tempo que Zaratustra vem trazer, anunciar e promover não está marcado pela culpabilização e negação das paixões, mas por sua afirmação na base do movimento de estruturação do si mesmo. A perspectiva não-moral desde a qual Zaratustra concebe o real e suas possibilidades vem purificar as paixões do mal nelas inscrito pela tradição platônico-cristã, que, tanto no âmbito espiritual quanto nas questões institucionais da organização gregária (nos planos jurídico e médico, por exemplo), as perseguiu, represou, castigou, odiou, temeu e criminalizou. Possibilita-se, pois, à luz de Zaratustra, um apaziguamento

54 - NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. “Das alegrias e das paixões”.

55 - VELOSO, Caetano. “Dom de iludir”. In: *Totalmente demais*. LP. Philips Records, 1986

56 - DARÍO, Rubén. *Ama tu ritmo*. (<http://www.poesi.as/rd06900.htm>, acesso em 8 de janeiro de 2010).

das tormentas ocasionadas pela má consciência das paixões, uma vez que elas são agora reconhecidas e afirmadas como condição de possibilidade de assunção do si mesmo, do ser próprio, da virtude e do corpo de cada um. Na (anti) doutrina<sup>57</sup> de Zaratustra não há traço da realidade humana que deva ser jogado fora, sob critérios morais. Ao contrário, a tensão permanente entre tendências que apontam para direções distintas é valorizada como fundamento da apropriação do próprio de cada um. É da tensão, portanto, que se pode produzir a harmonização do si mesmo.

## REFERÊNCIAS

DARIO, Rúben. *Ama tu ritmo*. In: Antologia. Edición de Alberto Acereda. Poesía - 117. Editorial Lumen. Barcelona. 2000. Disponível em <<http://www.poesi.as/rd06900.htm>> Acesso em 8 de janeiro de 2010.

HEIDEGGER, Martin. “Que é isto – a filosofia?”. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores)

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2005.

KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Lisboa: Edições 70, 1992.

MARTON, Scarlett. *Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 31.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica”. In: Cadernos Nietzsche, n. 6. Publicação do Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Discurso, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Coleção Os pensadores:

---

57 - No ensaio “Antidoutrinas. Cena e doutrina em Assim falava Zaratustra”, Werner Stegmaier ilumina as características antidoutrinárias da obra. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 25. Publicação do Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Discurso, 2009. Ver também o ensaio de Jörg Salaquarda, “A concepção básica de Zaratustra”. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 2. Publicação do Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Discurso.

Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 2ª ed., 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 12ª ed., 2003. In: *Das Alegrias e das Paixões*. p.62-63.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como filosofar com o martelo*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Paulus, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. RJ: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2009.

ONATE, Alberto Marcos. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial/UIJUÍ, 2000.

PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROSA, João Guimarães. “Desenredo”. In: *Tutaméia – Terceiras*

*estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SALAGUARDA, Jörg, “A concepção básica de Zaratustra”. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 2. Publicação do Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Discurso, 1996.

STEGMAIER, Werner. “Antidoutrinas. Cena e doutrina em Assim falava Zaratustra”, In: *Cadernos Nietzsche*, n. 25. Publicação do Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Discurso, 2009.

VELOSO, Caetano. “Dom de iludir”. In: *Totalmente demais*. LP. Philips Records, 1986.



## Capítulo II

# Experiência e História na Obra de Saramago

Adriana Amaral Ferreira<sup>1</sup>

---

1 - Assistente Social; Professora Adjunta do Departamento de Serviço Social da UFES.

Adriana Amaral Ferreira é graduada em Serviço Social. Doutora em Serviço Social pela UFRJ. Professora Adjunta do Departamento de Serviço Social da UFES, onde coordena o Grupo de Estudos sobre Cultura e Educação Popular. Atualmente, são seus temas de estudos: cultura, literatura, educação popular e movimentos sociais. E-mail: [adria.amaralferreira@gmail.com](mailto:adria.amaralferreira@gmail.com)



## 1. Aspectos da obra de Saramago depois de “Levantado do chão”

O tempo em que Saramago esperou paciente clarear em si a história que contaria em *Levantado do chão*, cujo final, do qual extraiu o título, é menos a realidade do que o sonho próprio do autor. O escritor esteve em Lavre, na região do Alentejo, em 1976, quando reuniu a matéria-prima do livro, dentre documentos, histórias de vida, sensações e inquietações, mas só o escreveu entre 1979 e 1980, não apenas porque quis fazer da obra uma autêntica narrativa do que viu e ouviu, o que lhe demandou tempo para a maturação das ideias, como também porque só pôde concebê-lo depois de ter falado sobre a alienação humana nos contos de *Objecto* quase, publicado em 1978. O que queremos realçar aqui é que certamente não foi o acaso do fluxo íntimo e natural da inspiração artística que levou o escritor a somente se autorizar a falar da vida autêntica de homens se fazendo livres, depois de ter escrito os contos de vidas sem sujeito. Parece que estava já aí clareando um modo de compreensão do mundo. Precisava homenagear o povo camponês do Alentejo com o romance *Levantado do chão*, mas deveria em seguida promover um giro fundamental em seu modo de olhar para a realidade. E de fato, nas suas palavras, logo depois de cumprido o que se propusera, fez-se disponível para

“outra forma de entender o tempo, a cultura, o nosso povo, e vê-lo, não em termos imediatistas, não em relação com o que está diante dos meus olhos, mas como se eu depois de *Levantado do chão* tivesse adotado uma espécie de distanciamento, uma espécie de mudança de perspectiva que me permite ver toda esta cultura, ver toda esta história e ver todo este tempo realmente como um todo”.<sup>1</sup>

Para Saramago, o *Levantado do chão* é “o testemunho de um tempo e de uma forma de viver”<sup>2</sup> que chegava ao final. E daí em diante, os livros deveriam ser escritos de uma outra forma se quisessem acompanhar as mudanças profundas que a sociedade portuguesa inteira, incluindo suas

1 - “SARAMAGO: ‘Lós vínculos de Portugal com una España federativa provocarían una revisión total de la relación’, *Diario 16* (Suplemento Culturas), Madri, 11 de fevereiro de 1989 [Entrevista a César Antonio Molina]”. In. AGUILERA, F. G. (sel. e org.). *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 286.

2 - “José Saramago: um olhar que se vigia”, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 30 de outubro de 1982 [Entrevista a Lourdes Féria]. In. AGUILERA, F. G. (sel. e org.). Op cit. p. 278.

camadas rurais, havia sofrido, pois “nada poderá expressar-se nos mesmos termos”<sup>3</sup>. As pegadas deixadas por homens construindo um modo de vida autêntico tinham desaparecido por completo e o que ficou no lugar do chão de experiências em que estes homens tinham se levantado foi um terreno social pantanoso. No pântano, as pegadas humanas logo desaparecem inundadas pela lama. Os acontecimentos tinham se tornado quase independentes dos homens, refletindo uma estrutura social autonomizada das práticas sociais imediatas. E por isso o escritor deveria agora observar a realidade do alto, transferindo seu ângulo de visão do singular ao universal. Depois desta mudança de perspectiva, Saramago ainda seguiu escrevendo com o foco em homens reunidos em grupos e comunidades até 1991, ano em que publica “*O evangelho segundo Jesus Cristo*”, encerrando a fase do enfoque coletivo. A composição de romances centrados no indivíduo é inaugurada com *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995. Voltar-se à pessoa não significou aqui uma exaltação de subjetividades, pelo contrário, suas histórias passam a falar de indivíduos cujas práticas sociais abstratas parecem se desprender deles e existir de forma independente, dominando-os. Isto porque o escritor português não tinha um plano literário definido desde o princípio, pois escrevia sobre os seus incômodos mais profundos com relação ao mundo e, através de um conto ou romance, os deixava expostos.<sup>4</sup> A realidade é que agora impunha uma exigência, o escritor precisava abstrair-se da vida imediata para a compreensão das abstrações reais. A fenomenologia que orientava Saramago ao escrever o mundo perdeu-se, e ele já não poderia mais refletir o mundo em suas obras desta forma, deveria agora olhar a realidade não pelo que aparentava, mas pelo que escondia. Passou a tratar de “assuntos muito sérios de uma forma abstrata: considerar um determinado tema, mas despindo-o de toda a

3 - “SARAMAGO: ‘Lós vínculos de Portugal com una España federativa provocarían una revisión total de la relación’, *Diario 16* (Suplemento Culturas), Madrid, 11 de fevereiro de 1989 [Entrevista a César Antonio Molina]”. In. AGUILERA, F. G. (sel. e org.). *Op cit.* p. 286.

4 - Saramago filiou-se ao Partido Comunista Português em 1969 e permaneceu militante ativo até o começo dos anos 1990. Colaborou mais intensamente com o partido na década de 1970, quando chegou a participar ativamente das mobilizações de base. Mas, esteve profundamente decepcionado com as experiências do “socialismo real”. Disse em certa entrevista, em 1997, “A experiência comunista foi evidentemente um fracasso, demonstrando que os caminhos que se tomaram estavam errados. E, de fato, a ideia de que o homem só pode ter uma justificação social integrada e funcionando harmonicamente dentro do *corpus social*, ignorando o foro da liberdade de cada um, falhou em toda a parte. E falhou, sobretudo, por pensar ser possível construir o socialismo sem a participação dos cidadãos. [...]” “Descobri agora que sou um comunista libertário. [...] Em mim convivem dois inimigos (comunismo e liberdade) considerados irreconciliáveis. Eu sou o lugar onde essas duas expressões políticas encontram harmonia.” In. AGUILERA, F. G. (sel. e org.). *Op cit.* p.363-364.

circunstância social, imediata, histórica, local.”<sup>5</sup> Isto não foi, porém, mera mudança no estilo do escritor, que teria por conveniência passado de um a outro modo de ver a vida, mas de uma mudança imposta a que o escritor deveria atender para se manter fiel em retratar a realidade do mundo. Não foi a escrita de Saramago que se tornou abstrata, mas é a própria situação social dos homens que se caracteriza pela abstratividade. E por considerar que o que chamamos ficção é algo que tão facilmente não distinguimos daquilo que chamamos história, Saramago pôde traduzir tão bem o estado de autoalienação a que chegou a humanidade em Ensaio sobre a cegueira.<sup>6</sup>

O romance apresenta-nos uma metáfora em que os personagens, acometidos por uma súbita e altamente contagiosa “cegueira branca”<sup>7</sup>, colocam a nu o caráter corroído, o *ethos* desumanizado e coisificante que, como uma força cega, produziu o amoldamento dos homens e mulheres. Enquanto se apuravam as causas e a possível cura do “mal-branco”, os cegos foram isolados pelo governo em um manicômio desativado, onde deveriam autogerir seus próprios cuidados. Unidos por um estado de caos total, precisavam dividir entre si os alimentos enviados pelo governo. O mais interessante é que, mesmo igualados pela doença e pelo caos, os indivíduos já embrutecidos pela vida lá fora, buscavam restabelecer a ordem das relações entre si, renovando hierarquias e relações violentas de mando e obediência, além de vivificarem a *lei* mercantil da troca de equivalentes – os indivíduos, especialmente as mulheres, eram convertidos em coisas que poderiam ser trocadas por seus “equivalentes”, os alimentos, que, dotados “naturalmente” de valor de troca, circulavam como autênticas mercadorias. As relações e práticas estabelecidas pelos indivíduos eram a força material, o próprio domínio, pois foram capazes de restabelecer concretamente a fantasmagoria das relações fetichistas. O autor, com a sua obra de arte, parece ter como objetivo colocar diante de nós um espelho

5 - “Todos os malefícios da utopia”, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 29 de outubro de 2005 [Entrevista a Ubiratan Brasil]. In. AGUILERA, F. G. (sel. e org.). *Op cit.* p.313.

6 - O livro de José Saramago baseou o filme brasileiro de mesmo nome, Ensaio sobre a cegueira, dirigido por Fernando Meireles, estreado em 2008.

7 - “O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra.” (p.13). “Nada, Nada, quê, Nada, vejo sempre o mesmo branco, para mim é como se não houvesse noite.” (p. 18). “Aos ouvidos chegavam-lhe os ruídos do trânsito, uma ou outra voz mais alta quando o táxi parava, também às vezes sucede, ainda dormimos e já os sons exteriores vão repassando o véu da inconsciência em que ainda estamos envolvidos, como num lençol branco. Como num lençol branco.” (p. 21). (Cf. SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. 46ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.).

invertido, que desfaz toda a ilusão do autoconhecimento e nos força a fechar os olhos, como se estivéssemos cegos, para enxergar de dentro “uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”.<sup>8</sup>

A genialidade de Saramago consegue traduzir a verdadeira relação entre ser social e consciência na sociedade do valor. Sua metáfora, construída com perfeição, revela que os indivíduos sociais não só se fazem mercadorias, como personificam o capital, realizando a dominação de si em si mesmos. No ato de personificação do valor, de autonegação inconsciente, os indivíduos assumem uma conduta cega, como coisas vivas, ao fazerem parte desta sociedade enquanto seres funcionais.

Por isso, diante da necessidade, como foi o caso do romance de Saramago, não há nada que garanta que mulheres e homens agirão de forma autoconsciente rompendo com as cadeias alienantes da sociedade do valor. Esta é uma possibilidade histórica de ruptura que coexiste com a possibilidade histórica de continuidade. É o que está posto para a humanidade no atual contexto de barbárie. Poderão os indivíduos, pelas próprias ações, avançarem na direção da estrutura que os expulsou, buscando formas de sobrevivência em sua situação determinada, sem ultrapassar os meios já existentes no interior desta sociedade, formando, assim, uma “massa marginal incluída” que se depara com instituições especializadas em reprimir e administrar as práticas sociais das massas sobrantes. Restamos descobrir o que é decisivo no processo em que os indivíduos, diante da necessidade, passam de “máquinas mortas” a seres capazes de assumirem um pensamento insubordinado e uma prática combatente contra as condições adversas que limitam a vida, fazendo com que a dignidade humana seja o reflexo de uma existência autoconsciente, ainda que isto não altere a estrutura social que não é resultante da imediaticidade. De fato, a condição histórica dos indivíduos na sociedade do valor lhes impõe uma existência em que buscam os meios materiais de sua sobrevivência na esfera social em que suas práticas têm uma visibilidade pública, mas logo retornam para a esfera privada, onde se passam as experiências individuais marcadas pelas escolhas que vão moldando sua história pessoal. Nestas, os

---

8 - “Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis.” (SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 15-16).

indivíduos podem, em sua formação humana, aprenderem a dizer “não” a certas práticas sociais que determinariam seu “destino” se estivessem subsumidos a uma obediência cega às leis sociais naturalizadas. Isto exalta sua capacidade de negação deste mundo e ao mesmo tempo de reafirmação da necessidade de que os homens devem submetê-lo a uma práxis transformadora. Portanto, da mesma forma que é necessário revelar o que está oculto, clareando as sombras existentes no espaço que une e separa os indivíduos uns dos outros em suas relações e práticas sociais, para trazer à luz as leis sociais a que estão assujeitados, também é igualmente necessário ter em mente que a imagem da história ficaria incompleta se não levarmos em conta que a compreensão dos homens enquanto indivíduos coisificados é como o reflexo num espelho da sociedade em si mesma. Porém, este espelho não reflete as contradições, estas precisam de uma iluminação a mais que alcance a existência dos poucos homens que podem passar por este mundo sem que consigamos enxergar suas pegadas, pois sua história permanece nas sombras de uma compreensão imobilizante que torna a sociedade um todo homogeneizado pela reificação e soterra a pluralidade existente em práticas de contraposição, as quais, mesmo não tendo um efeito sobre as bases estruturais, abrem frestas em meio ao peso esmagador das forças sociais que se descolaram da vida imediata e repousam acima da vontade e da consciência dos indivíduos. Ainda que o indivíduo, na sua existência privada, conserve possibilidades de escolha e de recusa, imprimindo em sua vida traços de pessoalidade, este tipo de experiência imediata não altera a estrutura social que se mantém de um modo naturalizado.

Depois de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), os outros dois romances escritos por Saramago, *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000), contêm, segundo o autor, um fio de análise que os une numa “trilogia involuntária”, é a intenção de expressar “o que, para o autor, é o mundo que estamos a viver”. Em *Todos os nomes*, o escritor fala da vida do indivíduo solitário, isolado em seu mundo particular e privado, onde inexistem experiências partilhadas e constituídas de conteúdo vívido. Deste modo, a vida passa a ser facilmente resumida em números e informações documentadas, suficientes o bastante para refletirem o que são os indivíduos, todos destituídos de autenticidade, sendo cada qual apenas mais um membro deste mundo massificado, em que a igualdade ganha um sentido pervertido. As experiências sem

sentido igualam todos a um vazio interior, a um estado permanente de infelicidade coletiva que os coloca numa busca interminável do ser como o outro, é uma autonegação das próprias diferenças em nome do mesmo tipo de uniformização encontrado nas coisas. Na sociedade que exalta o individualismo, todos são tão iguais e acostumados a uma vida vazia de experiências autênticas que nem precisariam ser nominados, bem como “todos os nomes” serviriam para qualquer um.

## **2. O significado histórico de “Levantado do chão” em tempo de barbárie**

O fetichismo e a luta operária são tratados por Marx no livro 1 de *O capital*, sendo que ambos formam de um modo igualmente fundamental as bases antagônicas de seu pensamento. Quando fala do processo em que as mercadorias se metamorfoseiam em dinheiro, no qual todas as distinções desaparecem aos sentidos, Marx constrói o nexos interno de sua teoria. Ao mesmo tempo em que sua teoria reflete a cegueira das relações sociais, apresenta uma diferenciação fundamental entre forças produtivas e relações de produção, onde se mantém em aberto a possibilidade lógica de que estas contradições sejam transformadas pela humanidade num terreno de práxis revolucionária. Isto é compreensível se considerarmos que, para Marx, no processo em que as pessoas têm suas práticas sociais reificadas e que se transfere às coisas um atributo social, coexiste a diversidade e a possibilidade de resistência e contraposição às formas abstratas de dominação na história. No interior da estrutura social há práticas que nasceram das contradições deste sistema e que, antes de terem se tornado formas adequadas de representação material das leis sociais, em outro momento da história formaram uma força de oposição ao existente justamente porque chegaram a representar a construção de algo novo.

A crise estrutural capitalista, instalada desde os anos 1970, abriu uma época de transformações materiais que produziram mudanças imediatas nas experiências comuns dos indivíduos, sobretudo daqueles cuja condição social é a expressão do “desfazer” da classe proletária. Neste cenário, a dominação social, em termos pessoais ou impessoais, não pode ser tomada como uma forma de identificação total da realidade, sob o risco de lhe atribuir teoricamente uma “extensão excessiva e sobre zonas



indevidas”<sup>9</sup>. Isto também foi o que Thompson observou ao analisar o “fazer-se” da classe operária inglesa, no sentido de realçar que, enquanto houve resistência à modernidade em defesa das tradições e costumes pré-capitalistas, se podia discordar da ideia de que a existência dos subalternos estava determinada por um tipo de “domínio total”, do qual, por si mesmos, não poderiam se libertar, pois estavam, desde o nascimento, condenados a um tipo de formação social que os tornava incapazes de realizar experiências autoconscientes. Este tipo de compreensão não alcançava as contradições sociais presentes na existência daqueles ainda não integrados no modo de vida que representava a consolidação da sociedade moderna. É fato que neste processo o movimento predominante foi a generalização do tipo de experiência social que retirou da vida imediata toda possibilidade de entendimento sensível, enquanto as contradições que antes estavam presentes na superfície da vida social eram assimiladas pela força da estrutura econômica e cultural que se erguia. Esta viragem, porém, nunca impediu que os subalternos construíssem, à sua própria maneira, formas de enfrentamento às suas necessidades existenciais, o que, em geral, não produziu um antagonismo ameaçador à ordenação sistêmica das relações sociais no capitalismo, mas certamente preservaram em suas experiências alguns pontos de escape à “dominação total”. Isto talvez estivesse presente no momento em que buscaram na diversidade destas práticas sociais, os elementos necessários para o confronto da condição histórica que lhes foi imposta a partir dos anos 1970: a exclusão permanente do processo de valorização do capital. Foram nestas circunstâncias que suas experiências de luta passaram a representar um entendimento histórico da realidade, formando uma força antagonista marginal, que reabria na superfície da sociedade os espaços de contradição que ficaram no passado e agora retornavam não com o mesmo tipo de resistência observada no processo de formação da classe proletária, mas com um tipo de luta realizado por homens e mulheres que não mais vivenciam na imediaticidade da vida as relações econômicas de produção do valor e fazem da luta em si mesma a experiência de autoemancipação da vida alienada. Este é um modo de ser construído por homens e mulheres que não se submeteram a uma entrega cega e automática ao processo autodestrutivo em que esta forma social é

---

9 - Cf. THOMPSON, E.P. La sociedad inglesa del siglo XVIII. ¿Lucha de clases sin clases? In. *Tradicón, revuelta y consciencia de clase: estúdios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. 2. ed. Barcelona: Grijalbo, 1984. p. 59.

desfeita, pois o seu “desfazer-se” enquanto classe é a sua própria luta.

Nestas condições, em que o automatismo das leis sociais se quebra, os seres humanos podem iniciar um refazer da vida e de si como seres concretos, construindo uma práxis que em muitos aspectos representa a ruptura com a velha dialética abstrata que produz uma eterna repetição irracional da totalidade social sem sujeito. A construção da liberdade dos seres abstratos formados neste fosso sem chão depende de que resgatem sua própria vida tomada pela autoatividade das coisas. Um desatar-se doloroso, mas imprescindível àqueles que só podem sobreviver se tomarem a história como um lugar “saturado pelo tempo-de-agora”<sup>10</sup>. A história dos homens fazendo sua própria realidade desde agora, sem deixar nada para um tempo em que houver melhores condições, teria ares de um futuro antecipado. Esta obra humana seria o chão da vida. Este chão só pode ser o real recriado, formando uma objetividade verdadeira, não reificada, como obra dos próprios homens, cujo princípio pode ser aquele descrito pelas palavras de Marildo Menegat, em seu “*Depois do fim do mundo*”, quando fala das criações artísticas e das qualidades do artista, este ser dotado de uma virilidade e de um espírito reflexivo incomuns, que o tornam capaz de, num “entregar-se de coração e entranhas para a vida”, redescobrir a infância, de onde “pode franquear a matéria acumulada em sua memória para servir de suporte para a demarcação das trilhas de um outro mundo que não este”.<sup>11</sup> A autoemancipação humana é, neste sentido, um processo histórico em que o homem, como um artista, faz do seu ser o seu agir compreendido, sendo este o solo da autoformação, que se realiza na coincidência entre a transformação das circunstâncias e a transformação de si mesmo. Neste refazer da vida e de si, o homem vai desconstruindo aquela dura crosta que, por muito tempo, manteve adormecidos os sentimentos e os sonhos que pareciam só ter lugar na infância. Este processo de construção da concretude da vida produz a associação entre sensibilidade e conhecimento, e só pode se dar para além da abstração capital e trabalho, pois expressa o desfazer do conjunto da vida social abstrata, na medida em que as experiências sociais passam a ser produzidas e vividas de um modo autoconsciente. Esta é a única forma de vida capaz de recriar o espaço público, o terreno em que

---

10 - Cf. BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In. LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005. Tese XIV. p. 119.

11 - Cf. MENEGAT, M. *Depois do fim do mundo: a crise da modernidade e a barbárie*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, FAPERJ, 2003. p. 123.

os homens se formariam capazes de “realizar ações memoráveis, nobres, imortalizando-se na memória de seus pares e contribuindo para a herança [...] dos que virão.”<sup>12</sup>

Quando Walter Benjamin escreveu, em 1936, “o narrador figura entre os mestres e os sábios”, “seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*”, expressava seu profundo lamento pelo fim das experiências dignas de serem intercambiadas. A prova cabal desta trágica situação humana era a guerra mundial e os combatentes que “voltavam mudos do campo de batalha”. Se estivéssemos do alto de um rochedo observando a paisagem da guerra, poderíamos ver, estarecidos, o “frágil e minúsculo corpo humano” abandonado num território desfigurado pelas explosões, onde a força dos acontecimentos apareciam aos homens totalmente desconectada de sua capacidade de ação.<sup>13</sup> No mundo sem sentido, em que os acontecimentos são alheios às histórias dos homens vivendo suas próprias vidas, a perda da capacidade humana de narrar é apenas o reflexo da inexistência de experiências humanas cheias de sentido.

Este foi um ponto de viragem, em que se completou o processo de desaparecimento dos rastros de um tipo de experiência social em que a realidade podia ser apropriada pelos homens comuns porque era sua própria existência na relação com os outros e com a natureza, em que a experiência partilhada conservava a espontaneidade dos laços comunitários, onde as tradições e valores pré-capitalistas podiam ainda

---

12 - Idem, p. 120.

13 - “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.” (Cf. BENJAMIN, W. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 198). Em 1940, em meio à experiência catastrófica da 2ª Guerra, o conhecimento histórico produzido pela filosofia benjaminiana assumia por vezes tons heréticos, como quem profana o sagrado, um exercício necessário à lucidez quando as promessas de transformação social por uma classe se desvencilharam da realidade histórica, passando a existir apenas como um *a priori* ainda não realizado. Os homens que outrora foram capazes de realizar experiências de auto-organização como a Comuna de Paris, decididos a recuperarem a força do passado para abrir um caminho de possibilidade de uma nova forma de fazer política no presente, agora se comportavam como marionetes humanas, pois haviam perdido a capacidade de iniciativa e de espontaneidade, apenas reagindo de modo automático às forças sistêmicas. Isto Benjamin expressa em sua 12ª tese sobre o conceito de história: “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. [...] Preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar as gerações futuras. [...] A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício.” (Cf. BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tese 12ª. p. 228-229; LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005. Teses XII. p. 108.)

ser vividos. Quis o escritor português José Saramago captar estas últimas pegadas quando escreveu o romance *Levantado do Chão*, publicado em 1980. É um livro sobre a região do Alentejo, sul de Portugal, que fala de homens, mulheres e suas esperanças que do chão se levantaram, “como as searas e as árvores” ou mesmo “os animais que correm os campos ou voam por cima deles”. Os heróis do romance, depois de percorrerem uma trajetória de quase três quartos de século, não se contentaram mais em viver sob o peso de forças alienantes, levantaram-se para a luta, tomando o próprio destino nas mãos. De indivíduos que meramente repetiam práticas submissas à realidade passaram a sujeitos que submeteram a realidade à sua práxis.<sup>14</sup> As condições históricas que atravessaram esta transformação foram a miséria, o trabalho governado por objetivos alheios e o sofrimento de uma vida alienada, em que os homens estiveram subsumidos à força das leis sociais naturalizadas, as quais por muito tempo roubaram-lhes a capacidade de ação espontânea e de experiência autoconsciente. O fundamental do romance é que é a história de uma luta erguida do “chão”, e este termo aqui não significa apenas a superfície sobre a qual os homens mantêm-se de pé e caminham, mas o terreno onde levantaram o peso que os esmagava e os dominava, produzindo experiências espontâneas e auto-organizadas, nas quais se formaram sujeitos buscando a transformação das circunstâncias opressoras. Recusaram-se a continuar repetindo o movimento cego e circular de uma sobrevivência imprópria para seres humanos, aprenderam a enxergar em suas próprias histórias o que tinha ficado oculto até então, interpretado como destino natural e inescapável. Interromperam, finalmente, o curso esperado dos acontecimentos e se fizeram capazes de realizar algo novo. E ao mesmo tempo em que realizavam feitos extraordinários, rompendo com a continuidade de um processo histórico automático, tornavam-se

14 - No atual contexto, bilhares de seres humanos são levados a reinventar as suas formas de reprodução social como condição para se manterem vivos. É neste sentido que, na América Latina, um novo tipo de luta se constituiu nos anos 1980 e 1990, tais como o MST no Brasil, os piqueteiros na Argentina, os zapatistas no México. As experiências coletivas produzidas pela massa humana sobrando nos países latino americanos carregam o traço comum de que têm origem em territórios profundamente marcados pelo lugar periférico que ocupam no capitalismo mundial. Cf. MENEGAT, M. “*Unidos por catástrofes permanentes: o que há de novo nos movimentos sociais da América Latina*” in: Anais... VII SIMPÓSIO NACIONAL ESTADO E PODER: SOCIEDADE CIVIL, 2012, Uberlândia, MG. Uberlândia: Núcleo de Pesquisa em História, Cidade e Trabalho – NUHPECIT/PPGHAIS/UFU; Niterói, RJ: Núcleo de Pesquisas sobre Estado e Poder no Brasil – NUPEP/PPGH/UFF, CAPES, 2012. Cf. ALVES, A. A. F. *Ensaio das formas de resistência na história: crítica do capital e práxis emancipatória*. 2013. 205f. Doutorado (Tese). Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro.

também *narradores*, pois eram agora autores de experiências humanas dignas de serem comunicadas entre muitas gerações de homens. Junto do aprendizado da arte de viver, está o aprendizado da arte de contar a própria vida. E de contá-la inteira, pois a luz que emana da “substância viva da existência” é capaz de alcançar o passado, não só para que os homens compreendam o que os esteve aprisionando por tanto tempo, como também para potencializarem a resistência que se conservou neles e não vergou aos tempos sombrios. O que no romance de 1980, *Levantado do chão*, foi a expressão de um sonho do escritor para o povo do Alentejo, o final a que chamou de “dia levantado e principal”, talvez possa ser uma realidade de nosso tempo. “Do chão sabemos que se levantam as searas e as árvores, levantam-se os animais que correm os campos ou voam por cima deles, levantam-se os homens e suas esperanças.”<sup>15</sup>

## REFERÊNCIAS

ALVES, A. A. F. *Ensaio das formas de resistência na história: crítica do capital e práxis emancipatória*. 2013. 205f. Doutorado (Tese). Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MARX, K. *O capital*. Livro 1, v. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MENEGAT, M. *Depois do fim do mundo: a crise da modernidade e a barbárie*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, FAPERJ, 2003.

MENEGAT, M. “Unidos por catástrofes permanentes: o que há de novo nos movimentos sociais da América Latina” in: Anais... VII SIMPÓSIO NACIONAL ESTADO E PODER: SOCIEDADE CIVIL, 2012, Uberlândia, MG. Uberlândia: Núcleo de Pesquisa em História, Cidade e Trabalho – NUHPECIT/PPGHAIS/UFU; Niterói, RJ: Núcleo de Pesquisas sobre Estado e Poder no Brasil – NUPEP/PPGH/UFF, CAPES, 2012.

---

15 - Cf. SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. Contracapa.

SARAMAGO, J. Coisas. In. *Objecto quase: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. 46ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

SARAMAGO, J. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

THOMPSON, E.P. La sociedad inglesa del siglo XVIII. ¿Lucha de clases sin clases? In. *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estúdios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. 2. ed. Barcelona: Grijalbo, 1984.

## Capítulo III

# Aprender a perdernos en el siglo XXI

Adriana A. Bocchino<sup>1</sup>

---

1 - Universidad Nacional de Mar del Plata

Adriana Bocchino es Licenciada (UNMDP-1986) y Doctora en Letras (UBA-1997). Se desempeña como docente en la UNMDP, Facultad de Humanidades, Dpto. de Letras, en el área de Teoría Literaria de la carrera de Letras. Además, dicta Seminarios para las Licenciaturas y los Postgrados en Letras, Historia y Ciencias Sociales. Es investigadora del Centro de Letras Hispánicas (CELEHIS) desde su creación en 1984. Dirige el grupo de investigación “Teoría y Crítica de la cultura” desde el 2000 y su espacio de difusión, la revista cultural *Malas Artes*, editada en papel y en formato digital. Actualmente lleva adelante el proyecto “Figuraciones de autor (segunda mitad del siglo XX)”. Ha publicado *Caso Rayuela. Las tramas de un ardido* (2004), y en colaboración, y como editora, *Rodolfo Walsh: del policial al testimonio* (2006), *V.O. Sobre Victoria Ocampo* (2006) y *Escrituras y Exilios en América Latina* (2008). Ha editado *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas (2007), entre otros libros, a cargo de las colecciones *Materiales y Crítica* de la editorial Estanislao Balder. Posee variados artículos publicados en revistas nacionales e internacionales sobre teoría y crítica de la literatura y la cultura. Asimismo ha asistido a numerosos encuentros académicos sobre su especialidad.





La burguesía no puede existir si no es revolucionando incesantemente los instrumentos de la producción, que tanto vale decir el sistema todo de la producción, y con él todo el régimen social. [...] Las relaciones inmovibles y mohosas del pasado, con todo su séquito de ideas y creencias viejas y venerables, se derrumban, y las nuevas envejecen antes de echar raíces. Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma, lo santo es profanado y, al fin, el hombre se ve constreñido, por la fuerza de las cosas, a contemplar con mirada fría su vida y sus relaciones con los demás.

Karl Marx y Friedrich Engels. *Manifiesto Comunista* [1848]

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse en ella, en cambio, como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje.

Walter Benjamin. *Infancia en Berlín hacia 1900* [1932-1938]

No por demasiado citado el fragmento del *Manifiesto Comunista*, desde diversas traducciones que merecerían un trabajo aparte, deja de instigar el pensamiento, todavía hoy, más de ciento cincuenta años después de pronunciado. Sobre todo cuando a cada paso se oye hablar de nuevos procesos, escenas inéditas, innovación, cambios sociales, políticos y económicos, revoluciones e incluso masacres en nombre de esos cambios.

A partir de 2001, para ser más precisa, empezó a hablarse de una nueva vuelta de tuerca, un nuevo cambio. Podría decirse, el inicio de un nuevo momento que todavía no se identifica con un nombre determinado y arrastra el impreciso de “posmodernidad” venido desde la segunda mitad del siglo XX. Los latinoamericanos, sin haber(nos) podido pensar del todo en aquel marco, sin embargo, entramos inevitablemente en este nuevo del que, por cierto, necesitamos identificar al menos algún rasgo específico. Dado que aquí “nuevo” significa diferente, es necesario, entonces, observar cuáles elementos habrían de dar cabida a esas diferencias.

Con respecto al fragmento citado, en total acuerdo con la descripción que allí se hace aunque variando las inmediatas consecuencias que Marx y Engels habían previsto, se me ocurre pensar que una primera diferencia atiende un problema de tiempos verbales. En vez del presente, utilizado por ellos, prefiero el pasado, el más remoto, el perfecto compuesto, el anterior en desuso, el antepretérito pluscuamperfecto incluso, como si se tratara de un viejo cuento hoy tradicional. Y, a cambio de la revolución proletaria

preconizada allí, con miras a un futuro bien próximo, digo, mejor, que todo ya ha sucedido. Un mundo ha caído. Se ha esfumado, se ha desvanecido. Otra vez.

Hace exactamente un siglo Víktor Shklovski, entre los formalistas rusos, ¿descubría? ¿reconocía? ¿declaraba? el “artificio” (“mecanismo” o “procedimiento” según otras traducciones) como la especificidad de las artes -entre ellas especialmente en la literatura-, y a la vez definía la forma y la línea a seguir, de ahí en más, tanto en las maneras de hacer arte como en su análisis o en las posibles lecturas, poniendo el ojo en esa otra ¿nueva? presencia en el mundo de las cosas: la letra, la frase, el enunciado, el texto, la escritura, el discurso que venía, por derecho propio, a reclamar su lugar, el reconocimiento de su potencia.

Un poco más acá, Walter Benjamin anunciaba el incendio y advertía que un mundo habría de fenecer para dar lugar a otro. La decadencia del aura en el arte se cumplía inexorable y Benjamín no acertaba a celebrarlo o lamentarse puesto que el común de la gente elegía entre uno u otro extremo mientras él exponía la necesidad de dialectizar la mirada para no idiotizar la historia. El común se inclinó por uno u otro extremo y el siglo sucumbió en el incendio que será su marca, el más cruel de los estigmas.

Marx lo había anticipado. *El Capital* es la mejor descripción y el *Manifiesto* el llamamiento a pelearle al fuego contrafuego mediante. En manos desesperadas fue una verdadera hoguera: los totalitarismos del siglo XX, la contienda en torno a dilucidar quién maneja mejor la forma totalitaria, en términos cada vez más globales a partir de la segunda guerra mundial, dio por resultado el incendio final que, extendido, todavía enciende el pasto seco en los rincones más retrasados. Mientras tanto, el mundo “civilizado” ya está en otra cosa, habiendo inundado los campos a fin de apagar el fuego totalitario, reina absolutamente y decide por todos, naufragos resignados, nacidos y criados naufragos manoteando medio ahogados, apenas esperanzados por la vista de una línea de tierra firme en medio de la marea incontenible que arrasa con muchos y nos va llevando. Fenómeno que se ha acelerado a partir de la revolución tecnológica. Las sólidas formaciones sociales se han desvanecido y el escenario mundial en el que se suponía el proletariado interpretaría su papel, “se ha desintegrado y metamorfoseado en algo irreconocible, surrealista, en una construcción móvil que se desplaza y cambia de forma bajo los pies de los intérpretes”

(Berman [1982], 1988:86), ellos también absolutamente metamorfoseados.

Hoy resulta bastante sencillo advertir lo que significó el Renacimiento, por ejemplo, en términos epistemológicos, religiosos, políticos, éticos o artísticos, así como el hecho de que la Revolución Francesa aparezca como punta de lanza de un corte con aquel mundo y cristalice, paradójicamente, en la Revolución Industrial a fines del XIX, para llegar hasta el incendio del que recién hablaba en el siglo XX. Cuesta sin embargo avizorar alguna consecuencia de esta nueva revolución en la que estamos embarcados aquellos que todavía alcanzamos alguna tabla-salvavidas en medio del naufragio y podemos sortear las aguas turbulentas. Normalmente siempre nos equivocamos y no se trata, tampoco, de renegar de las magníficas nuevas tecnologías. Se trata tan solo de intentar una reflexión sobre el nuevo momento en el que, como intelectuales formados en otro mundo, innombrado por ahora –el intersticio entre el mundo modernidad/ posmodernidad y este otro nuevo que no sé todavía cómo llamar- de qué manera podemos seguir pensando nuestros viejos objetos de trabajo, si es necesario que los sigamos pensando tal y cómo los veníamos pensando, ver de qué hablamos, dónde y para quién, ahora.

En esta oportunidad tan solo apunto algún índice material de este nuevo mundo a fin de ir armándo(me) aquello que Raymond Williams (1961, 1977) habría de llamar una “estructura de sentir”, por ver si puedo planificar un espacio de partida, un lugar de llegada.

En la línea del materialismo histórico, que traigo como método de trabajo del viejo mundo, quisiera detectar algún indicio material que me permita iniciar el trazo de un hipotético mapa a fin de orientarme. En este sentido, pretendo insinuar una tendencia en lo que hasta ahora sigo llamando “literatura” en el transcurso de la primera década del nuevo siglo, a fin de permitirme indiciar una constante. A cien años de los formalistas, el trabajo sobre la especificidad, la experimentación, resulta un trámite superado que deberá ser tenido en cuenta más adelante. La diferencia pasa entonces por otro lado. Pienso así en la emergencia de algún ¿nuevo? fenómeno a partir del seguimiento de las trayectorias de autor en la primera década del siglo XXI y, entonces, en las nuevas figuraciones de autor que atienden a la conformación de un “paisaje” diferente. Allí detecto historias de vida en situación de desplazamiento, siempre. Los autores, desplazados o en desplazamiento, ya no pueden responder a viejas identidades nacionales.

En lo formal ello significa producciones artísticas híbridas. Cada vez se hace más difícil hablar de un género preciso o incluso de un encasillamiento artístico o disciplinar. En este sentido, resulta absurdo seguir hablando de literaturas nacionales tanto como, sospecho, todavía de literatura en los viejos términos. Y dada esta emergencia, marcada por el cruce de fronteras (geográficas, genéricas, textuales, interartísticas), podría empezar a definir, creo, una nueva “estructura de sentir” indiciada por “la falta de”.

Así observo que las experiencias artísticas contemporáneas, sintomáticamente, revisitan viejas experiencias, en especial modelos de las décadas del '60 y '70 -la neovanguardia o los primeros posmodernos-, pero en las que inmediatamente, también observo, que lo hacen en aquello que había quedado en los márgenes, es decir lo no canónico, lo periférico. Por otro lado, otra observación registra la presencia del pensamiento posestructuralista ya no como marco teórico de análisis sino como pensamiento cuyas consecuencias se avizoran, mejor, en las artes y las letras y habilita lo que llamo la lectura del margen. En este sentido, ambos aspectos merecen ser vistos como índices materiales en la construcción de eso que llamo una “estructura de sentir” o, según otras traducciones, “estructura de sentimiento”.

Expando la idea: a partir del 2001, dado un estado de incertidumbre y de crisis estructural y globalizada, antes que sistémica, pareciera que las estéticas del nuevo siglo están a la espera del acontecimiento que les permita desmarcarse del XX, ensayando diversas propuestas sobre modelos venidos en especial de las décadas del '60 y '70. Aquí importa decir, sin embargo, que esos modelos revisitados no son los canónicos de aquel período, el boom de la literatura latinoamericana por ejemplo, sino aquellos que habían quedado en los márgenes y/o, en el caso de volver sobre algún modelo canónico, lo que se establece es una lectura contrapuesta a la que se habría producido entonces. Como toda recuperación, se presenta con modificaciones importantes: se hace sobre los márgenes, incluso, de aquello que habría quedado sumergido, aquello radicalmente diferente de lo que había hegemonizado el panorama. Una especie de nostalgia crítica sobre lo que podría haber sucedido si el camino, con los mismos personajes y los mismos elementos, hubiera sido otro. El objeto desplazado e irreconocible de esta nostalgia, como lo propone Benjamin, es el que “ha traspasado ya el umbral de la imagen y de la posesión y sólo sabe aún de la fuerza del

nombre por el cual lo que vive se transforma, envejece, se rejuvenece y, sin imagen, es el refugio de todas las imágenes”. (“Demasiado cerca”, *Sombras breves* [1937], *Discursos Interrumpidos I*, 1989, 45). En consonancia y en términos inversamente proporcionales a las estéticas de vanguardia de principios del siglo XX, “lo nuevo” habría dejado de ser una posibilidad de renovación dada la saturación que provoca su constancia normalizadora. Hoy, el punto de mira no está en lo nuevo. Por el contrario, el cruce con las nuevas tecnologías y, entonces, la posibilidad o capacidad memorialista de hacer el archivo virtual de toda la historia, hace que se suponga una recuperación de la crisis en la recuperación virtual de la memoria. Así, la vuelta atrás y la reevaluación resultan marca de este momento. Y por ello, también la desaparición de lo nuevo como un valor en sí mismo.

La pregunta sobre las “figuraciones de autor”, durante la segunda mitad del siglo XX en literatura argentina y latinoamericana (en una investigación anterior) me permitió confirmar una figuración contra la idea de “autor nacional” y/o “comprometido” (propios de la primera mitad, hasta mediados de los ’70) para concluir una reformulación que aportó las nociones de autor “excéntrico”, “errante”, “fuera de campo”, “exiliado”, “de frontera”, “marginal” o “periférico”. Tanto es así que los autores/as habrían construido su figura desde estas perspectivas, convirtiendo la excentricidad en valor consagradorio y representando una trayectoria con entidad e identidad desde este lugar. Así, la cuestión identitaria, que resultaba una exigencia en la producción de escritura abierta por los productores en situación de exilio, viaje, migración, transterramiento, se reconvirtió en condición de identidad de las producciones artísticas, constituyéndose lugar de figuración autoral y, entonces, de un estilo y una manera de “ser escritor de otra manera” (Premat: 2008). Esa nueva forma de identidad se formuló a través de lo que denomino “cruce de fronteras”, en todos los sentidos (geográficos, políticos, estéticos, genéricos y también disciplinarios y artísticos). Nuevamente interrogada esa identidad, armada en los momentos de la errancia y sostenida en nuevas formas de hacer literatura, redefiniría a cada paso la idea de literatura y, entonces, la de cultura y la de las artes en general.

Ello da lugar, según entiendo, a lo que Lopes (2012) llama “un paisaje transcultural”: el de autores/as trashumantes. Atender a su conformación deja pensar, dada esa emergencia caracterizada por el cruce de fronteras

geográficas, una nueva forma de hacer literatura, una nueva forma de relación, una nueva “estructura de sentimiento” para este nuevo siglo, superadora del marco modernidad/posmodernidad –quiero decir fuera de ese marco- y visible allí precisamente, en esas ciertas experiencias artísticas que revisitan las viejas experiencias como si quisieran recuperar el punto exacto en el que “el gran relato” de la historia de la modernidad empezó a mostrar sus grietas, su vocación de fracaso, en lo social como en lo literario y lo artístico. La reconstrucción de la memoria, sin duda, resulta aquí una inflexión determinante y podría ser tomada como otra marca de este momento, dado que no se trata de una reconstrucción nostálgica ni busca ser objetiva tal los dos modelos que se habrían propuesto hasta ahora. Hablaré de esto más adelante.

Ahora bien, dada la situación de crisis globalizada, en el arte sin embargo y haciéndose eco de esa crisis globalizada, se construyen todavía zonas de estabilidad. Quiero decir, si “todo” está en crisis, por el contrario cada vez pareciera producirse más arte o artes que se fusionan para ser cine o televisión, se masifican, y la misma comunicación se ha vuelto un arte. De tal modo que vivir, según las últimas y extendidas tendencias fotográficas y filmicas digitales, se convirtió en la más alta y común de las performances. Las maneras del arte y del registro, según las nuevas formas que la academia normalmente no registra, se ha convertido en una forma de vida.

En este sentido, otra característica, una de las más notorias de estas nuevas artes, sería la constante reevaluación del pasado, como dije, pero junto al uso de las nuevas tecnologías -según un uso paradójico si se quiere con respecto a la memoria- y en ellas, según sus posibilidades como soporte, fundamental aquí, una especial reapreciación de lo narrativo. Sabemos, tal lo expuso Benjamin en un bello trabajo -“El Narrador” [1936]- cómo la capacidad de narrar se relaciona directamente con la posibilidad de “hacer experiencia”, en contraposición con la “pobreza” a la que nos condenaba el proyecto moderno, capitalismo salvaje incluido, haciéndonos enmudecer.

Me cuesta, sin embargo, ser optimista, tal como Fredrich Jameson en su último libro (2013) en el que, de alguna manera, dada la etapa global del capitalismo, imagina el inminente giro dialéctico a las puertas de una triunfante revolución socialista. Con la atención puesta en las artes antes que en los procesos económicos, espero con ellas el acontecimiento que me dé la pauta clara y precisa del cambio y, entre tanto, como hacen las

artes retomo la huella o el vestigio de una sobrevivencia del pasado. Como ellas, rastreo una sobrevivencia en nada nostálgica. Habría más bien un repaso, una relectura... Es la memoria, no el pasado, lo que se convoca e interroga. Y, está visto, la memoria es anacrónica por naturaleza, en sus efectos de montaje y en las reconstrucciones que realiza. La memoria, en las artes, mezcla, confunde, atribuye nombres diferidos, sobreabunda o calla. A veces, la memoria no recuerda porque no quiere, otras porque no puede. Muchas veces, inventa. En el arte, en literatura, siempre es inconsciente e inconsistente, se trata más bien de un recuerdo, es decir aquello que pasa por el corazón y lo atraviesa. Es en este sentido que trabajar sobre las artes o hacer arte deja ver mejor aquello que puede “estructurar” el “sentir” de un momento antes que el análisis de los procesos económicos.

Así, se puede observar la doble naturaleza contrapuesta capaz de atravesar el corazón: por un lado, en la inminencia de la presencia (su inminencia), el deseo, el goce, la fugacidad; por otro, en la ausencia (su ya no), la frustración, el dolor, lo que queda lastimado. La memoria, atravesada por el recuerdo y tallada en lo tangible, escapa en el presente por su imposibilidad de ser tocada. Cerrar los ojos para ver, para recordar, abre a su vez a un vacío, a un obstáculo, a un cavado de agujeros, un “trabajado de vacíos” al decir de Didi Huberman ([1992] 2011: 5) y el recuerdo, eso que vemos al cerrar los ojos, se escapa al roce de la mano y produce angustia. Ver y tocar permitiría cierta certeza. Recordar no. Ninguna. Sin embargo, hay que decirlo, lo demasiado cerca impide ver dado que, al alcance de la mano, nos traga, nos subyuga y finalmente no nos deja ver dado que el regodeo implica la inmersión (tocar con todo el cuerpo). Por otro lado, lo demasiado lejos no permite tocar aunque implica la distancia necesaria para ver, aunque habría en lo lejano algo que adviene, que llega y que, de alguna manera, nos toca. El punto es que llega sin avisar. Aparece. Esto es lo que ocurre en las artes, en su reevaluación del pasado. Irrumpe en un mundo y en el horizonte habitual de nuestras percepciones que, por su presencia, simultáneamente es cambiado. Se da allí el asombro y el misterio, la inquietud que no tiene una medida exacta ni es mensurable. Es un juego entre superficies y profundidad en el que se dibujan y desdibujan los límites. Lejos del símbolo, el recuerdo es un perpetuo movimiento, imágenes bajo el ángulo de la metamorfosis continua.

¿Cómo contar el recuerdo, entonces? ¿Cómo contar lo que

permanece variando, ante nuestros propios ojos? ¿Cómo contar nuestras propias variaciones y deslizamientos? No con representaciones fijas, es claro. Ello sería imposible. A lo sumo, se producen ciertas “encarnaciones”, frágiles, lábiles, móviles, en la letra frágil, lábil, móvil. Una aparición, incomprensible al principio, léida-interpretada luego en un campo semiológico. Un síntoma antes que un símbolo por su carácter dinámico y próximo a lo reminiscente, que invita a (tocar) lo incomprensible y paradójico que habitaría el recuerdo. Y allí es inevitable el desgarrar que busca abrir la representación que posibilitaría “tocar lo real”, un accidente, una “crisis de la representación”, “una paradoja”, un “accidente soberano” que a la vez estructura lo que leemos y le da sentido. El punto de vista anacrónico, como procedimiento y como proceso de reconstrucción, distinto de la mimesis, no es la negación de la historia. Por el contrario, es la historia en el “contra-motivo incesante del punto de vista anacrónico”, un punto de vista que se constituye, con Benjamin, “a contrapelo” de las historias oficiales, en un “presente reminiscente” de la temporalidad paradójica de la pervivencia. Allí, el artista o el historiador o el crítico, como arqueólogos, se preguntan a cada paso por las diferentes capas que atraviesan antes que por lo que van encontrando al atravesarlas. El anacronismo de la letra como “modo temporal de expresar la exuberancia y la complejidad, la sobredeterminación que viene con la escritura, lo literario (Didi Huberman, 2008 [2000]): 18). Se trata así de un tiempo estratificado en el que se tocan el antaño y el ahora. Una temporalidad del recuerdo o, si se quiere, el modo de la memoria involuntaria de Proust. Se interroga la historicidad, la temporalidad y se elige el anacronismo por su capacidad dialéctica de apertura a lo que sobrevive. La “sobredeterminación”, en tanto concepto freudiano, convoca la dimensión memorativa anclada en las formaciones del inconsciente: un tiempo que no es exactamente el pasado sino un recuerdo del pasado (fragmentario, lábil, móvil). Allí es necesario tener el tacto del tiempo, saber alejarse de cualquier verdad objetiva al mismo tiempo que de interpretaciones subjetivas para hacer lugar a la mirada dialéctica que solicitaba Benjamin: es decir, ver/tocar con delicadeza, abordar el tratamiento de la memoria con delicadeza, entre la distancia y la proximidad, dado que la distancia correcta no es un asunto de medida sino de disposición a correr el riesgo del devenir crítico entre fotogramas velados, lagunas, fracturas y los hechos.



La pregunta de mis dos últimos proyectos de investigación rondó las “figuraciones de autor”, diseñadas durante la segunda mitad del siglo XX en literatura argentina (Arlt, Cortázar, Puig, Mercado, Libertella, Cozarinsky, Gamberro, Kohan, Guebel) hasta ensanchar las fronteras y alcanzar otros casos modélicos de inscripción latinoamericana (Lispector, Arenas y Cisneros) para llegar, como dije, a las nociones de autor “excéntrico”, “errante”, “fuera de campo”, “exiliado”, “de frontera”, “marginal” o “periférico”. Figuras de autor construidas desde estas perspectivas convirtieron la excentricidad en valor consagratorio y finalmente condición de identidad de sus escrituras, lugar de figuración autoral y, entonces, de un estilo y una manera de “ser escritor de otra manera” (Premat: 2008).

Ahora bien, esos escritores, ciertas experiencias artísticas contemporáneas, otros artistas de la segunda mitad del siglo XX y los más jóvenes, escribiendo ya sobre el siglo XXI, después de haber pensado y dicho casi todo lo que podía pensarse y decirse, ordenado y archivado según los nuevos esquemas político-económicos, en el borde del nuevo milenio, empiezan a preguntarse en torno a la historia y la política “¿qué hicimos mal?”, “¿en qué nos equivocamos tanto?” (tal las preguntas de Regine Robin, 2012). Y en esta línea, creo, puede pensarse el sentido de la reevaluación constante del pasado. Algunos ejemplos: en el ámbito editorial por ejemplo, las reediciones permanentes y a pedido, así como en el cine las *remake*, las nuevas versiones, las continuidades o precuelas y/o la adaptación y readaptación de modelos revisitados una y otra vez. Una especie de efecto “retro” o *vintage* que recorrería las estéticas de este principio de siglo con una funcionalidad bien distinta de lo que se habría observado en lo mejor de la posmodernidad. No es la exposición gozosa, las más de las veces frívola, del objeto de culto, sino la puesta a prueba, la puesta crítica a fin de hacer un balance para la elaboración de conclusiones que permitan elaborar el diagnóstico en relación a lo que nos ha pasado.

Así, entonces, si se retoman los hilos a partir de los '60, es claro que en buena parte de las estéticas contemporáneas lo que llamamos posestructuralismo, como método, filosofía o una forma académica de lo que dio en llamarse Posmodernidad (los análisis y propuestas de Barthes, Foucault, Deleuze, Derrida, entre otros) ha sido incorporado a las formas de producir como a las de mirar o escuchar, oler, tocar o gustar, tanto en las producciones como en los consumos de arte. En todo caso, una meseta

posestructuralista resulta aquí más que marco teórico, una “estructura de sentir” a ser analizada. Quiero decir, un fenómeno filosófico académico demasiado importante que, por la incidencia y retroalimentación que ha obtenido de las artes y entre las artes, merece una atención detenida. Una parte importante de las manifestaciones artísticas de la última década podrían pensarse consecuencia o derivaciones de un pensar posestructuralista en un diálogo infinito. Creo, es necesario observar ese pensar para analizarlo, no sólo desde el marco teórico provisto por el mismo posestructuralismo sino también, ese preciso marco teórico, desde el materialismo cultural elaborado por Raymond Williams que lo contiene como índice privilegiado.

Desde una estructura de sentir posestructuralista (;posmoderna?) entonces, cierto imaginario cultural de esta última década pone en juego los más o menos esbozados preceptos posestructuralistas que desde la más estricta especificidad, el estructuralismo, fueron planteando la imposibilidad de pensar sino en términos de inespecificidad, multiplicidad, desjerarquización, antirrepresentación, derivas, fluidos, líneas de fuga, deconstrucción, etc. Esto tuvo sus consecuencias productivas no solo en las disciplinas sino, especialmente, en las artes, encontrándose ahora en la espera laboriosa del instante que, como un recuerdo súbito, permita crear/pensar/decir la nueva estructura de sentir. El punto es que esta estructura de sentir conspira ella misma contra la posibilidad de dar entidad alguna a los hechos a fin de convertirlos en acontecimiento. Es decir, si hay algo que la caracteriza parece ser la falta de caracterización y, frente a los hechos (estéticos, políticos o ideológicos), la velocidad vertiginosa de su paso solo consigue una atontada indiferencia por más que procure construir experiencia crítica. La noticia, los hechos, el arte (literatura, cine, música, performance, instalaciones, etc.) quedan fuera del campo de la experiencia. En efecto, decía Benjamin “la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria.” (“Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Ensayos escogidos*, 1967, 8). O, un poco más adelante, “La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia depende asimismo del hecho de que la información no entra en la “tradición”” (10). Y como

sabemos, por el mismo Benajmin, no son los hechos los que se rememoran y forman parte de nuestra experiencia, sino aquello que en el pasado ha quedado pendiente, de algún modo inadvertido, y cobra vida -en presente- en la memoria; aquello que retorna circunstancial o accidentalmente para mostrar la otra cara de los acontecimientos. El envés del bordado podría decirse (Benjamin. 1990: 116-117). Así, lo que se reevalúa es aquello que se ha ido escribiendo entre líneas y se mira mejor en el revés que en el derecho. ¿Sería ésta la experiencia que trata de procesarse para poder dejar atrás la segunda mitad del siglo XX? Como si fuera necesario hacer consciente lo que la continuidad de la historia ha ido tejiendo subrepticamente en el envés. Estas son las huellas presentes que no aparecen en los diarios ni en los noticieros sino, de manera privilegiada, en las diversas manifestaciones del arte.

Si el siglo XX descubrió que todo sucedía en el lenguaje, al tiempo que descubriría su sin fondo (lo que de alguna manera provocó, entre otras cosas, el paso a la posmodernidad en la cultura y al postestructuralismo en términos filosóficos), el siglo XXI se inicia en una única certeza: la del todo incierto y, entonces, la búsqueda -desesperada a veces, indiferente otras-, de alguna zona de estabilidad. Una de estas zonas, paradójicamente, la proporcionan las nuevas tecnologías. Por un lado, poseen la capacidad de archivar la memoria, los documentos, las imágenes, los discursos y, al mismo tiempo, por otro, dada su apariencia inmaterial (eso quiere decir lo “virtual” al fin y al cabo), líquida, soporte efímero junto a la velocidad, la acumulación indiscriminada, la saturación de información que atonta en la saturación y la verdad (por cierto, indiferenciada frente a la apatía de la no verdad), hacen que se tenga la sensación de estar al borde de perderlo todo. “Todo” está allí, en lo virtual, pero entonces, de un momento a otro, puede desaparecer. La posibilidad de saber (¿la verdad?) se encuentra al alcance de la mano como disponibilidad, en potencia, pero queda en reserva y no es explotada ni utilizada salvo por pocos. Un estado de continua disposición de la información -sospecho aquí algo del orden de la simulación que habría que estudiar con detenimiento-, contrariamente a lo esperado, adormece las conciencias: conocer la verdad, queda en *stand by*, pause, entre paréntesis.

Con ello parece también haberse reconfigurado el sentido de “experiencia” puesto que cabría hablar mejor de “sensación”. La fonética de

estas dos palabras resuenan en ámbitos bien diferenciados con respecto a los hechos. La “sensación” se desliza sobre nosotros, una “experiencia” duele y afince. Los “hechos”, por su parte, se suceden a un ritmo vertiginoso, aquí, allá, en todas partes a la vez, como siempre es cierto, pero actualizados *on line* en tiempo real y a elección del espectador, lo cual resulta un fenómeno absolutamente nuevo en el horizonte de la cultura. Así entonces, el problema, el hecho problemático, está más en lo vertiginoso del ritmo que le imprimen las nuevas tecnologías a los hechos y no tanto, es posible, a los hechos en sí ni a las nuevas tecnologías. Tampoco en quienes los ven pasar. Por ello también, como parte de nuestra hipótesis, este constante volver al pasado en términos estéticos, así como políticos y sociales, buscaría encontrar un punto de arraigo que permitiese organizar el presente. Resulta sintomático que los historiadores y los cientistas sociales todavía llamemos “pasado reciente” a nuestras décadas del ‘60 y ‘70. Es evidente, creo, producido allí el trauma, no se han podido desenvolver las fintas embrolladas de la cura, tan siquiera tampoco las del consuelo. Ya lo había previsto Benjamin en relación a Proust: “depende del azar la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia. Depender del azar en tal cuestión no resulta en modo alguno natural.” Para observar –en su doble acepción– los medios de comunicación:

El periódico es uno de los tantos signos de esta disminución [de la experiencia]. Si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como partes de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. [...] Su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, la falta de toda conexión entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho defecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico. (2010: 9-10).

Alcanza como ejemplo práctico unos días de aislamiento -sin acceso a internet, noticieros o periódicos- para que se instale una persistente incomodidad. El desasosiego que se produce tiene un alcance amplio: como si, de pronto, y casi sin darnos cuenta, fuéramos expulsados del curso de la historia o la historia hubiese comenzado a desarrollarse a nuestras espaldas. Si ello podía “sentirse” frente al vértigo de la noticia en papel

prensa, las consecuencias de la noticia en red, al pie de lo que ocurre, no de lo que ocurrió, necesitan, ya, ser detectadas. Y es el arte, me parece, el que permitiría esta visualización. Entre tanto, reapropiación y reevaluación pero sobre los márgenes, los restos de cada disciplina, poética o escuela artística, cruzados con este nuevo “sentir”, inevitable, que traen aparejadas las nuevas tecnologías.

Otra característica, como dije, en busca de una zona de estabilidad posiblemente sea la vuelta a la narración en tanto aparece en el horizonte de las artes y de las disciplinas. No se trata de realismo decimonónico sino de la narración que pretende encarnar los hechos en una vida para ofrecer lo acaecido como experiencia. “Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla” concluye Benjamin en su “El Narrador”. De este modo, las figuraciones de autor que observé en proyectos anteriores funcionan como huella, vestigio, rastro que me permite articular estéticas del siglo XX con las que están naciendo en el siglo XXI. Y dado que no hay experiencia fuera de la lengua, doy preeminencia a lo discursivo para observar lo que considero una nueva estructura de sentir, sin olvidar por ello, lo visual y lo auditivo –e indagar su funcionamiento-, y también el lugar de la pura información. El cruce de fronteras hace a las personas, las disciplinas, las artes y los géneros. A partir de allí, se ve cómo este nuevo siglo intenta hacer experiencia en un presente como cita de un pasado pendiente y a la vez construir su “paisaje”, a priori “transcultural”. El fenómeno de la vuelta a la narrativa, y a los escritores y cineastas, historiadores y filósofos, cientistas sociales y periodistas, artistas e intelectuales que narran, resulta una exigencia de género entre los productores pero también de los lectores o espectadores en tanto consumidores.

De tal suerte, este principio de siglo estaría tratando de armar una tradición, que se refiera a una cierta continuidad pero, también, a la consecución de una interrupción. Se trata, por decirlo de algún modo, de una búsqueda de la continuidad que vuelva patente el instante disruptor. Por ello la reevaluación. Lo que precisa volverse consciente es lo que la continuidad ha ido tejiendo subrepticamente. La experiencia es un hecho de tradición, pero esta tradición reevaluada ha de entenderse como aquello que se ha ido escribiendo entre líneas y aparece en un instante de reconocimiento como lo relevante, como lo que ha dejado huella. Al

decir de Benjamin “Existe una especie de competencia histórica entre las diversas formas de comunicación. En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la “sensación” se refleja la atrofia progresiva de la experiencia. Todas estas formas se separan, a su turno, de la narración, que es una de las formas más antiguas de comunicación.” (“Tesis de filosofía de la historia” [1939], 1989: 178). Por tal motivo, tal vez, la vuelta a la narración a principio de este siglo permita abrir una ventana en la reevaluación y la construcción de experiencia.

## Referencias

Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900* [1932-1938]. Bs. As. Alfaguara. 1990.

“Sobre algunos temas en Baudelaire” (Tr. de Héctor Murena, 1967), en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2010.

“Demasiado cerca” y “Sombras breves” [1937], en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus. 1989.

Berman, Marshall [1982]. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Bs. As.: Siglo XXI-Catálogos. 1989.

Didi-Huberman, Georges [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos aires: Adriana Hidalgo. 2008.

*Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, I. [2007]. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

Jameson, Fredric. *Valencias de la dialéctica*. Bs. As.: Eterna Cadencia. 2013.

Lopes, Denilson. *No coração do mundo. Paisagens transculturais*. Río de Janeiro: Rocco. 2012.

Marx, Karl y Engels, Friedrich [1948] *Manifiesto Comunista*,

digitalizado para el Marx- Engels Internet Archive por José F. Polanco en 1998. Retranscrito para el Marxists - Internet Archive por Juan R. Fajardo en 1999. Disponible en <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm> Acceso: 15-11-14

Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE. 2009.

Robin, Régine. *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores. 2012.

Williams, Raymond [1977]. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península. 1980.

[1961]. *La larga revolución*. Bs. As.: Nueva Visión. 2003.





## Capítulo IV

# O Leitor de Paulo Coelho: Leituras da Obra O Alquimista Compartilhadas na Rede Social Skoob

Adriana Pin <sup>1</sup>

---

1 - Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal do Espírito Santo – Campus São Mateus. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.)



## 1 A REDE SOCIAL *SKOOB*

A rede social *Skoob* ([www.skoob.com.br](http://www.skoob.com.br)) é considerada a maior comunidade de leitores do Brasil. Ali, leitores de diferentes idades, gêneros, condições socioeconômicas e níveis de escolaridade se encontram, virtualmente, para conversarem sobre leitura, cadastrando livros que já leram e postando resenhas (comentários) a respeito das leituras que fizeram. Além disso, a rede social tem parcerias com editoras, as quais são divulgadas no espaço, bem como seus livros. Na página, o leitor pode se informar sobre os últimos lançamentos, ter acesso a sinopses e trechos de livros, comprar livros e participar de sorteios.

No breve histórico encontrado sobre a rede social, a informação que se tem é que o *Skoob* foi construído ao som de “Good People”, Jack Johnson, e pretende ser a resposta à pergunta feita na música: “Where’d all the good people go?” (“Para onde todas as pessoas boas foram?”). Configura-se como um espaço virtual onde o leitor se manifesta, dizendo: o que leu; o que está lendo; o que está relendo; o que vai ler; e qual leitura abandonou.

Ao redigir as resenhas, o leitor compartilha suas opiniões e críticas. Pode fazer novos amigos, tendo em comum o gosto pela leitura, além de receber sugestões de livros, dicas para leitura, entre outras possibilidades. A rede social ainda oferece uma estatística dos livros cadastrados: O leitor pode avaliar o livro, atribuindo de 1 a 5 estrelas, de forma que é apresentado o número de pessoas que leu um determinado livro, informando-se a porcentagem correspondente a cada número de estrelas. Do total de leitores, é informada também a porcentagem de homens e mulheres. O leitor ainda pode participar e usufruir do Top Mais e suas categorias: Mais lidos, Mais lendo, Vou ler, Abandonados, Mais desejados, Mais favoritos e Mais trocados.

## A seguir, uma imagem da página:

**SKOOB** Livros | Autores | Editoras | Grupos | Trocas | Cortesias livro [ ] Buscar Login

Principal / Livros / O Alquimista

**ENTRAR** Tenha acesso a todo conteúdo da maior rede de leitores do Brasil!

**3.6** ★★★★★ 17122 avaliações

58287 leram 281 lendo 3735 vão ler 56 relendo 1057 abandonos 214 resenhas

**O Alquimista** Paulo Coelho

**Sinopse**  
O jovem pastor Santiago tem um sonho que se repete. O sonho fala de um tesouro oculto, guardado perto das Pirâmides do Egito. Decidido a seguir seu sonho, o rapaz se depara com os grandes mistérios que acompanham a raça humana desde a sua criação; o Amor, os sinais de Deus, ... [Leia mais](#)

+ Adicionar

Início Resenhas Leitores Edições Similares Grupos Debates Vídeos Editar

**Estatísticas**  
3.6 (17122) avaliaram ★★★★★

5 estrelas	31%
4 estrelas	24%
3 estrelas	27%
2 estrelas	11%
1 estrela	7%

29% homens 71% mulheres

**Resenhas (214)**  
Cris Lasaitis 28/12/2010  
<http://crisinalasaitis.wordpress.com/2008/12/21/leituras-de-2008/>  
Costumo dizer que há pelo menos uma coisa que quero aprender com o Paulo Coelho: marketing. Sei que é moda entre os escritores criticar o homem, também sei que é feio fazer qualquer afirmação sem conhecimento de causa, e antes de abrir a boca e

**Relacionados**  
Edições (16) ver todas

Fonte: Skoob, 2014.

Ao se buscar um livro, o site também apresenta as edições referentes à obra:

**SKOOB** Livros | Autores | Editoras | Grupos | Trocas | Cortesias livro o alquimista

Principal / Resultado da busca

Leitores Livros Autores Editoras Grupos

o alquimista >

● Título  
○ Autor  
○ Editora  
○ Tags

**44 encontrados** | exibindo 1 a 20 1 | 2 | 3 Próxima

**O Alquimista** Paulo Coelho

16 edições ( veja todas)

3.4

Adicionar

encontrado em 63411 estantes

Fonte: Skoob, 2014.

O primeiro passo para participar da rede social é se cadastrar no *Skoob*, tornando-se um *skoober*. Depois, o leitor adiciona seus livros à sua estante. A partir daí, o leitor passa a utilizar as ferramentas do site, interagindo com outros *skoobers*. O leitor pode cadastrar um livro ou um escritor.

## 2 AS IMPRESSÕES DE LEITURA

Considerando ser *O Alquimista* a obra do escritor Paulo Coelho mais lida e vendida no mundo todo até hoje, optou-se por analisar a sua recepção pelos leitores do *Skoob*. Outro dado considerado é que a obra apresenta os elementos recorrentes na narrativa coelhana: alquimia, sabedoria árabe, irracionalismo, o Bem e o Mal, local e global, segredos, simbologia, busca existencial. Portanto, *O Alquimista* torna-se um parâmetro para as demais obras, as quais mantêm, em maior ou menor proporção, uma relação ao *best-seller* analisado. Pelo fato do escritor Paulo Coelho manter intensa relação com as redes sociais, interagindo com milhares de leitores, considerou-se viável a coleta ser realizada em uma rede social de leitores: o *Skoob*.

A coleta das resenhas foi realizada no dia 23 de setembro de 2014. Nesse dia, os dados dos leitores em relação à obra *O Alquimista* eram os seguintes:

Tabela 1 – Situação de leitura do título *O Alquimista*, na rede social *Skoob*, em 23/09/2014.

Leram	5287
Lendo	281
Vão ler	3735
Relendo	56
Abandonos	1057

Fonte: *Skoob*, 2014

Do total de leitores (5287), 17122 (29%) avaliaram a obra, atribuindo de 1 a 5 estrelas, escala de avaliação utilizada pela rede social. Desses

leitores, 29% eram homens e 71%, mulheres. A média de estrelas recebidas foi de 3.6. E 214 resenhas (comentários) foram feitas. Se a quantidade de abandonos foi significativa (1/5, aproximadamente, do total dos que leram a obra), em contrapartida, a quantidade dos que estão lendo, vão ler e estão relendo resgata a preferência pela obra. Quanto à avaliação, atribuindo estrelas, a estatística do dia da coleta encontra-se representada na Tabela 2.

Tabela 2 – Atribuição de estrelas ao título *O Alquimista*, na rede social *Skoob*, em 23/09/2014.

5 estrelas	31%
4 estrelas	24%
3 estrelas	27%
2 estrelas	11%
1 estrela	7%

Fonte: *Skoob*, 2014

De posse dessas informações, passou-se para o processo de estratificação das resenhas a serem lidas. Distribuíram-se, assim, as avaliações, respeitando os percentuais de estrelas e o gênero dos leitores, como discriminado:

Tabela 3 – Avaliações por estrelas e gênero

<b>Estrelas</b>	<b>Total</b>	<b>Homens (29%)</b>	<b>Mulheres (71%)</b>
5 estrelas	31%	9,0%	22,0%
4 estrelas	24%	7,0%	17,0%
3 estrelas	27%	7,8%	19,2%
2 estrelas	11%	3,3%	7,7%
1 estrela	7%	2, %	5%

Optou-se por avaliar 20 resenhas por ser considerado um número viável frente às limitações da pesquisa. Dessa forma, distribuíram-se as 20 resenhas, buscando respeitar os percentuais estratificados na Tabela 3 e fazendo adaptações necessárias, como indicado na Tabela 4:

Tabela 4 – Resenhas por estrelas e gênero

<b>Estrelas</b>	<b>Total</b>	<b>Homens (29%)</b>	<b>Mulheres (71%)</b>
5 estrelas	6	2	4
4 estrelas	5	2	3
3 estrelas	5	2	3
2 estrelas	2	1	1
1 estrela	2	1	1
<b>Total</b>	<b>20</b>	<b>8</b>	<b>12</b>

Cabe destacar que as quantidades de resenhas a serem analisadas foram adaptadas, garantindo, além da estratificação realizada na Tabela 3, a análise de no mínimo uma resenha por estrela/gênero. A escolha das resenhas a serem lidas foi feita a partir da ordem cronológica em que elas apareciam no site. Isso significa que foram escolhidas aquelas mais recentes.

Tabela 5 – Parâmetros para a seleção de resenhas

---

5 estrelas:	6 resenhas, sendo 2 homens e 4 mulheres.
4 estrelas:	5 resenhas, sendo 2 homens e 3 mulheres.
3 estrelas:	5 resenhas, sendo 2 homens e 3 mulheres.
2 estrelas:	2 resenhas, sendo 1 homem e 1 mulher.
1 estrela:	2 resenhas, sendo 1 homem e 1 mulher.

---

Nota-se que os comentários que atribuem uma nota maior (de 3 a 5 estrelas) à narrativa *O Alquimista* têm em comum a percepção de que a história é interessante e envolve o leitor porque trata da busca da Lenda pessoal de cada ser humano, da sua existência, emocionando o leitor pela mensagem que valoriza a simplicidade de viver, levando as pessoas a terem esperança, em suas vidas. Já as resenhas que avaliam a obra com uma nota menor (de 1 a 2 estrelas), destacam as deficiências do texto quanto à linguagem, estilo e temática, assemelhando-se muito à recepção da obra de Paulo Coelho pela crítica brasileira

Buscando analisar o leitor de Paulo Coelho na rede social *Skoob* de outra perspectiva, adotou-se o critério de selecionar 5 resenhas, também em ordem cronologicamente decrescente, contudo sem atribuição de estrelas. A maioria dessas resenhas apresenta uma avaliação positiva da obra, destacando a busca da Lenda pessoal, contendo uma mensagem de esperança e estímulo ao leitor, da qual se extraem grandes lições.

Ampliando a possibilidade de análise do leitor de Paulo Coelho na rede social *Skoob*, optou-se, ainda, por analisar mais 5 resenhas, também em ordem cronológica decrescente, considerado as mais curtidas, isto é, aquelas com as quais outros leitores do *Skoob* também se identificaram. As mais *curtidas* destacam a simplicidade e leveza da narrativa, envolta de magia e mistério.

Outras possibilidades de análise são encontradas na rede social *Skoob*, como a seção Top Mais e suas subdivisões, em que cada uma considera a classificação limite de cem primeiros livros. A coleta nessas subseções (subdivisões) foi realizada no dia 29 de setembro de 2014. Na subseção Mais lidos, a obra *O Alquimista* ocupou, nesse dia, o 48º. lugar. Após 26 anos de publicação, o livro continua sendo bastante lido. Outros



dois livros do escritor também apareceram na relação: *O diário de um mago* (85º. lugar) e *Brida* (92º. lugar). Com exceção das obras de Paulo Coelho; talvez, da obra de Jorge Amado; das duas de Pedro Bandeira; e do livro de Augusto Cury, supõe-se que as demais obras brasileiras apareçam na lista por serem leituras cobradas pela escola, e não exatamente por serem escolhas dos leitores. Mesmo assim, caberia, não neste trabalho, é evidente, analisar a recepção dessas obras pelos leitores.

O acesso aos leitores da obra *O Alquimista* do *Skoob* não permite identificar, precisamente, a condição socioeconômica, idade e escolaridade do leitor. O dado concreto que se tem é em relação ao gênero: a maioria é mulher. Contudo se percebe que as pessoas que interagem na rede social são bem diversificadas quanto ao nível de escolaridade, idade e situação socioeconômica, o que vai ao encontro do que afirma Moraes (2008) sobre o leitor de Paulo Coelho na biografia do escritor. Na seção **Anuncie**, são informados os seguintes dados para os anunciantes interessados em divulgar seus produtos na rede social:

- **Gênero:** 61% de mulheres, 38% de homens; faixa etária: 16%.

- **Faixa etária:** 16% (13-17 anos); 31% (18-24 anos); 14% (25-34 anos); 24% (35-44 anos).

- **Ensino Superior Completo/ Cursando:** 63%.

- **Estados onde os leitores do *Skoob* são predominantes:** São Paulo: 52%; Rio de Janeiro: 19%; Minas Gerais: 10%; Rio Grande do Sul: 4%; Paraná: 3%.

Nota-se que o gênero (maioria: mulher) equivale ao que foi encontrado a respeito da obra *O Alquimista*. Portanto, acredita-se que os demais dados encontrados na seção **Anuncie** são bem próximos ao perfil dos leitores da obra *O Alquimista*.

Ramadan (2003, p. 28), acerca do leitor de Paulo Coelho, afirma, a partir da pesquisa realizada, que a predominância é de mulheres, integrando várias categorias profissionais: professores, empresários, secretários e funcionários públicos. Já Romancini (2002, p. 155-156) desenvolveu uma pesquisa em uma biblioteca pública paulistana, a qual se localiza entre o centro e a periferia da cidade de São Paulo. Analisando os resultados obtidos, notou que a idade dos leitores de Paulo Coelho era bem variada: de 16 a 50 anos. Quanto ao gênero, há um equilíbrio: a metade é de homens e a outra metade, de mulheres. Quanto às profissões desempenhadas pelos

leitores, geralmente são de nível médio. Um aspecto destacado pelo autor é que “existe uma forte associação entre Paulo Coelho e seus livros, ao contrário do que ocorre com boa parte das outras obras citadas. Nenhum leitor deixou de fazer a correspondência entre algum livro de Paulo Coelho e o autor.” Oliveira (2010, p. 110) diz que:

Ressaltando que o público de Paulo Coelho não se encerra nos limites dessas páginas eletrônicas, a comunidade de leitores que posta para o escritor constitui-se por uma heterogeneidade de vozes, oriundas de contextos socioculturais diversos, de diferentes lugares de fala, dispersos, imprecisos, trazendo consigo distintas matizes de produção de sentidos.

Considerando esses três estudos, nota-se que o leitor de Paulo Coelho é diversificado quanto ao gênero, idade, nível de escolaridade e condição socioeconômica, ao contrário do que supõe a maioria da crítica, a qual geralmente associa os leitores de Paulo Coelho a pessoas menos desfavorecidas, economicamente.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Novas práticas de leitura e novos leitores surgiram com a revolução tecnológica nas últimas décadas, sofrendo fortes influências. Livros em abundância são produzidos, diariamente, pela literatura comercial, cujas obras são lidas vorazmente.

Embora os estudos da Estética da recepção considerem o leitor como indispensável para a existência, de fato, de uma obra literária, na perspectiva de Jauss (1979), esse leitor ainda é um modelo, um ideal. Portanto, é preciso considerar o leitor real, empírico, com toda a sua subjetividade.

Não se propõe aqui ignorar o valor ou a importância da literatura nacional que forma o cânone escolar, mas sim lembrar que ela hoje enquanto realidade é quase nada como formação de leitor na escola básica. Ensinar *Iracema* pode responder a muitos objetivos, mas é difícil crer que vai despertar ou acentuar no aluno o gosto pela leitura. A leitura subjetiva encontrará, decerto, resistência da escola, uma vez que sua natureza é inteiramente avessa ao pretensão cientificismo e cientificidade do ensino formal. Entretanto, é perspectiva que vislumbramos como possibilidade de formação. Conhecer o leitor que habita o aluno, dar a ele oportunidade de ser lido pela literatura, sem apenas impor

interpretações que chegam a ele sem sentido, supõe, antes de tudo, formar o professor, em especial do curso de Letras, tendo como eixo a leitura literária, que não é a mesma coisa que “ensinar literatura”, uma vez que insere o leitor como instância da literatura. (REZENDE, 2013, p. 52-53)

O que se defende neste trabalho é a leitura como ato de liberdade, em que o leitor e o texto precisam ser respeitados, valorizados, analisados e compreendidos, em qualquer fase de sua formação, estabelecendo-se diálogos com outros textos. Entende-se que, da mesma forma que é importante o leitor não se limitar à leitura de um mesmo autor ou gênero, seria válido, também, que outros leitores não se limitassem apenas à leitura dos cânones, enfim, de textos consagrados pela teoria e crítica literárias, pois em qualquer leitura, sempre pode haver um conhecimento a ser assimilado. É preciso olhar através de outras janelas, por mais estranhamento que elas possam causar.

## REFERÊNCIAS

**JAUSS, H. R. et al. A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 213 p.**

**MORAIS, F. O mago. São Paulo: Planeta, 2008, 630 p.**

**OLIVEIRA, S. A. Na transversal das citações: um estudo da recepção de Paulo Coelho nos blogs do escritor. 267 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.**

**RAMADAN, M. I. B. Narração e panaceia: o poder do mito: uma análise da obra de Paulo Coelho. 235 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003.**

**REZENDE, N L. “A formação do leitor na escola pública brasileira: um jargão ou um ideal?” In: ALVES, J. H. P. (org.). Memórias da Borborema 4: discutindo a literatura e seu ensino. Campina Grande: Abralic, 2014.**

**ROMANCINI, R. Apropriações de Paulo Coelho por usuários de uma biblioteca pública: leitura “popular”, leitura popularizada. 208 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – Programa de Pós-Graduação em Ciências de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.**

**SKOOB, [www.skoob.com.br]. [S.l.], [S.d]. Disponível em:<<http://www.skoob.com.br/>> (Resenhas selecionadas do livro O Alquimista). Acesso em: 23 e 29 set. 2014.**

## Capítulo V

# Representações Literárias no Jogo The Sims 4

Adriana Falqueto Lemos<sup>1</sup>

---

1 - (PPGL-UFES-FAPES)

Adriana Falqueto Lemos é graduada em Letras Inglês pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012), Mestre em Letras, também pela UFES (2015). Atualmente é doutoranda em Letras e bolsista da FAPES, no programa de pós-graduação em Letras da UFES. É escritora e professora de Inglês na rede estadual de ensino do Espírito Santo (SEDU). Faz pesquisa (principalmente) nos seguintes temas: leitura, literatura, videogame e literatura de horror. Integrante do Grupo de Pesquisa Literatura e Educação.



Os estudos textuais contemporâneos conduzidos por Alan Gailey (2011) e Roger Chartier (2002) consideram os suportes como elementos que são indivisíveis da produção do sentido do texto já que

Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam quais eles forem) de que são veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação (CHARTIER, 2002, 61-62).

Essas questões se tornam prementes quando o estudo se volta para a mediação e remediação de textos em mídias digitais, assunto do artigo “*Beyond Remediation: The Role of Textual Studies in Implementing New Knowledge Environments*” (2011) de Alan Galey e demais autores. Seriam estes objetos digitais novas textualidades?

De acordo com os autores, o processo de remediação de um texto o reconfigura e, por isso, altera seu sentido. Ao deixar de ser a mesma representação textual que era, deixa também de oferecer as mesmas possibilidades de apropriação anteriores a remediação. Além disso, o avanço tecnológico está intrinsecamente embutido na cultura e em como as pessoas se comunicam e se relacionam, colocando as novas mídias como formas de cultura e de transmissão de informações contemporâneas. Por causa disso, o estudo do texto eletrônico/digital não pode estar descolado do estudo textual já existente, afinal, a leitura do videogame que, segundo Alan Galey, é caracterizado como “*digital narrative*, assim como *electronic literature* e *videogames*” (GAILEY, et al, 2011, p. 234, tradução nossa), pode ser feita de maneira a incorporar métodos tradicionais de estudos de texto. De acordo com os autores do artigo, através dos estudos textuais (*Textual Studies*) é possível fazer uma leitura da história das práticas de produção e apropriação de textos, desde o passado através do futuro, de maneira a compreender as implicações técnicas das novas culturas de textos digitais, unindo o tradicional e o inovador.

Esse é um dos pensamentos organizadores da pesquisa que vem sendo desenvolvida atualmente no plano da pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, intitulada *Literatura, Videogames*

e *Leitura: intersemiose e multidisciplinaridade* e que terá a sua defesa em 2015. Os *videogames* são objetos culturais contemporâneos altamente populares e, por isso, merecem um olhar crítico do pesquisador do campo das letras, aquele que pode ler o texto do jogo de modo a estudar os sentidos ali cristalizados, para além de informações técnicas da mídia. A pesquisa da dissertação, apesar de não se apresentar neste texto, serve de arcabouço teórico para a análise aqui desenvolvida.

O *corpus* e o recorte escolhido para esta análise se dão por dois motivos: a) O jogo *The Sims 4* (2014) acaba de ser lançado mundialmente para Microsoft Windows – traduzido para inglês, alemão, francês, russo, polonês, sueco, espanhol, italiano, holandês, norueguês, dinamarquês, finlandês, português brasileiro, tcheco, chinês tradicional, japonês e coreano; b) como se trata de uma simulação, interessa entender de que forma a leitura literária e a literatura são representadas no jogo, já que isso pode indicar aspectos da própria sociedade contemporânea.

*The Sims 4*, jogo popular e extremamente difundido no Brasil, contém elementos variados que propiciam ao jogador uma enorme liberdade criativa. Observa-se isso nos anúncios publicitários:

Sims com Grandes Personalidades: crie e controle uma geração nova de Sims com grandes personalidades, emoções novas e visuais distintos.

Novas Possibilidades: os Sims com grandes personalidades e emoções novas lhe dão possibilidades infinitas para criar histórias ricas, divertidas e estranhas (EA GAMES, 2014, online<sup>1</sup>).

Parte do impacto positivo criado pelo jogo advém, desde a edição de 2000, da participação do jogador e da liberdade que a estrutura do jogo propicia a ele. Não há narrativas prontas, não há enredo, não há personagens: os jogadores criam os personagens, a casa onde eles vão morar, escolhem os empregos e as personalidades deles. Também escolhem os móveis, as roupas, os cabelos e com quem e de que forma os personagens irão se relacionar. Não há história ou enredo de base no jogo *The Sims*: há apenas ferramentas para que o jogador possa criar a sua própria narrativa. Há sim textos instrucionais do jogo, que indicam informações como promoções no emprego, acidentes etc.

---

1 - <https://www.thesims.com>



Na 4ª edição, *The Sims* tem algumas interações ligadas à leitura e literatura: há a profissão “Escritor” e o traço de personalidade em passatempos, como *devorador de livros*, por exemplo. “Estes sims ganham modificadores de Humor potentes ao ler livros e podem indicar e discutir livros de formas únicas” (THE SIMS 4, 2014).

Os *sims* têm necessidades como *sono*, *banheiro* e *fome*, além de diversão. Quando *sims* trabalham ou fazem atividades que lhes exigem esforço e que são entediantes, eles sentem necessidade de *diversão* e, normalmente, atividades como *assistir TV* podem suprir essa carência. Para aqueles *sims* que têm gosto por leitura, a edição de 2014 traz esse traço de personalidade, que confere a possibilidade de que o *sim* possa se divertir lendo tanto quanto assistindo à TV.

*Sims*, no entanto, podem ter vontades próprias e fazer o que sentirem vontade. Na maioria das vezes, o *sim* criado com esse traço de personalidade acaba simplesmente ligando a TV e se sentando no sofá para assisti-la; é raro que o *sim*, por conta própria, chegue em casa cansado depois de um dia de trabalho e vá até a estante para pegar um romance para ler, por mais cara que a estante seja (no jogo, objetos de maior valor estimulam o seu uso). Mesmo que não haja TV na casa e que o jogador decida retirá-la para que o *sim* tenha menos opções de entretenimento e que escolha os livros para se divertir, ele acaba indo até o computador para jogar jogos eletrônicos.

Na estante, há livros de literatura além dos já usuais livros técnicos através dos quais o *sim* pode aprender novas habilidades para subir seu nível no trabalho e ganhar mais dinheiro. Os livros de literatura disponíveis nas prateleiras de qualquer estante simples são *A guerra dos glutões*, *Amor em tempos de sanduíche*, *Brincando com a comida*, *Crise no galpão*, *Fisgando um peixeão*, *Lucas Dark* e a *série de coincidências cada vez mais improváveis*, *Não mais um pequeno agricultor: A ruína de Grant Robiek*, *O primeiro unicórnio*, *O senhor dos Balanços*, *Os mortos-lentos*, *Polca Pizza-Gata*, *Pudim Orbital*, *Sai, Salsicha!* e *Traição indomável do coração*. Observa-se abaixo a sinopse do livro *O senhor dos Balanços*,

O senhor dos Balanços

Gênero: Infantil / Fantasia

De L. E. E. Tompkien

O parquinho se tornou um lugar perigoso com a volta do valentão da escola. Todos buscam o Um Balanço: um balanço mais alto e mais rápido do que todos os outros. Será que Eduardo e seus amigos podem destruir o Um Balanço

antes de Byron, o Valentão, coloque as mãos nele? (THE SIMS 4, 2014).

Pelo nome do livro e pelo nome do autor, é possível perceber a visão de mundo irônica do jogo, que usa o livro *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien, como pano de fundo para a composição de uma literatura ficcional no jogo. O anel é substituído por um balanço, Sauron se transforma em Byron e a terra média é agora um parquinho.

Outro fator relevante no tocante ao caráter das representações de literatura e leitura presentes no jogo se encontra nos gêneros dos livros. Quando se tem um personagem que objetiva ser escritor, ele deverá treinar a habilidade “escrita”, que tem graduação de 0 a 10. Observe abaixo o que cada nível da habilidade corresponde em capacidade de escrita,

- Nível 1 – Praticar escrita / Escrita de livro gênero Infantil;
- Nível 2 – Escrever livros tristes (se triste), Publicar por conta própria;
- Nível 3 – Escrever livro de gênero Conto;
- Nível 4 – Escrever livros de gênero Poesia;
- Nível 5 – Escrever livros de gênero Não-Ficção, Vender para editora;
- Nível 6 – Escrever livros de gênero Roteiro;
- Nível 7 – Escrever livros de gênero Fantasia;
- Nível 8 – Escrever livros de gênero Ficção-científica;
- Nível 9 – Escrever livros de gênero Mistério, submeter livros à revistas literárias;
- Nível 10 – Escrever livros de gênero Biografia (THE SIMS 4, 2014).

Os livros literários são classificados entre Infantil, Conto, Poesia, Não-Ficção, Roteiro, Fantasia, Ficção-científica, Mistério e Biografia, o que os aproxima mais de uma classificação generalizada de textos literários, já que há misturas entre as quatro formas principais de gêneros estudados desde a antiguidade, que são o narrativo ou épico, lírico e dramático e gêneros que são subgêneros dentro do campo narrativo, como Mistério, Fantasia e Ficção-científica. Não-ficção também poderia estar associado à Biografia, que surge como estilo de escrita mais difícil de ser aperfeiçoado; em contra partida, o gênero Infantil aparece como o primeiro e mais fácil de ser aprendido. Pensamos que, talvez, essa classificação auxilie os jogadores (menos acostumados com os gêneros literários e mais

acostumados com a classificação contemporânea que é feita nas livrarias) a terem uma mediação mais facilitada ao compreender do que se trata cada gênero e as possibilidades que o *sim* tem ao lidar com ele. Mas isso se torna problemático ao passo que desmerece o “gênero” Infantil e o aponta como um tipo de escrita textual fácil e amador. Isso não se reflete na quantidade de dinheiro que se ganha com direitos autorais dos livros que podem ser publicados de três formas: a) por conta própria; b) através de uma editora, e; c) após submissão à revistas literárias. De qualquer forma, quando se coloca gêneros em uma escala de proficiência de 1 a 10, implica-se que há alguns que exigem menos capacidade para escrita e que outros exigem mais. No certame das publicações feitas há, possivelmente, menos escritores de biografias sendo analisados dentro do campo de estudos literários do que os autores de livros infantis; no Brasil, por exemplo, grandes nomes da literatura são autores de literatura para crianças, como Lygia Bojunga e Monteiro Lobato, mas é importante que retornemos ao jogo para que esta classificação possa ser mais bem analisada.

Quando um *sim* tem o sonho de ser um grande escritor, quando a aspiração dele é chegar ao topo da escrita, ele almeja se tornar não um grande escritor de literatura, mas um autor de *Best-Seller*. Os *mais vendidos* são, geralmente, além de sucessos editoriais, literatura de massa. O que torna qualquer livro um *best-seller* é a quantidade de títulos vendidos – seja o livro literário ou não, hoje, há *best-sellers* que são livros técnicos, de autoajuda e até mesmo manuais. Apesar de haver exceções, livros de auto valor literário estético não estão normalmente no topo das listas dos mais vendidos. Compreende-se então que biografias têm uma tendência maior de se tornarem *best-sellers* em curto prazo, mas sabemos que é o mercado juvenil que aquece as vendas com títulos como *Diário de um Banana*, atualmente primeiro da lista no *USA Today*<sup>2</sup>. Mesmo que a lista em si não tenha critérios claros ou que não seja uma transposição do real, ela presentifica uma realidade, já que é uma representação de um formato que está legitimado socialmente.

A representação do ato de ler literatura como última alternativa de entretenimento reflete a realidade em que vivemos e que, além disso, não é problematizada para o jogador. Os títulos e as sinopses dos livros da simulação são irônicos e satirizam títulos existentes na realidade; Ler

2 - Top-selling list, *USA Today*. <<http://www.usatoday.com/life/books/best-selling/>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

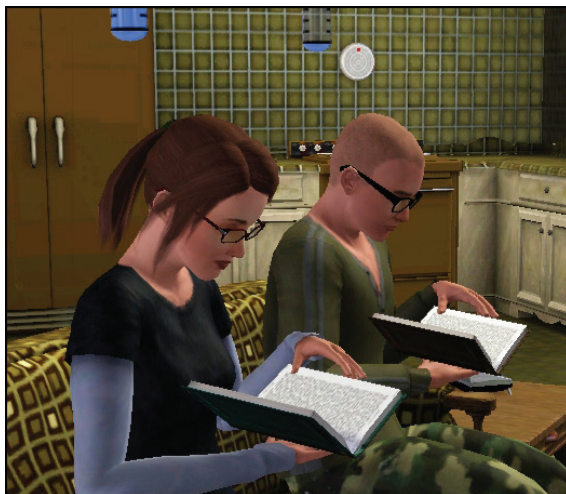
é cansativo e os *sims* perdem diversão e conforto quando estão lendo, ou seja, se o jogador deve ler livros técnicos para aprender habilidades que são necessárias para que os *sims* subam de nível na carreira e ganhem mais dinheiro, fica circunscrito – através do código do jogo – que o jogador acabará, então, escolhendo ler livros técnicos ao invés de literatura. Os livros de literatura servem apenas para divertir o jogador, ao passo que a televisão oferece ganho maior nas taxas de diversão e menos cansaço – assim como o computador. Até mesmo a representação da posição do *sim* lendo na cama transparece desconforto e inadequação.



**Imagem 1:** Sim lendo na cama. *The Sim 4*, 2014.

Fonte: <<http://www.carls-sims-4-guide.com/skills/writing/>>

Muito mais natural seria se ele estivesse deitado na cabeceira da cama, mas a posição que é produzida pelo código do jogo presentifica uma leitura forçosa e incômoda. Observe dois *sims* lendo no sofá:



**Imagem 2:** Sims lendo no sofá. *The Sim 4*, 2014. Fonte: <<http://jodiferous.com/2009/08/>>

As cabeças estão curvadas, as costas eretas, os *sims* parecem fisicamente desconfortáveis. Diferentemente, é muito mais natural quando um *sim* está no computador,



**Imagem 3:** Sim no computador. *The Sim 4*, 2014.  
Fonte: <<http://segmentnext.com/2014/09/05/the-sims-4-skills-guide-how-to-level-up/3/>>

Esse relacionamento físico do leitor com o livro e com outros meios – no caso, a tela do computador, remete ao texto de Roger Chartier em *A Aventura do Livro*, e o capítulo no qual analisa representações de leitura e as relações que estas imagens estabelecem com os comportamentos de

leitores em diferentes contextos. Assim como é indicado no livro, os leitores eram representados sentados enquanto liam, mas isso não significava que era a maneira como gostariam de ler: “a pintura ou a gravura imobilizam os leitores numa atitude que remete às convenções e códigos atribuídos à leitura legítima. [...] Eles podiam ter práticas de leitura mais livres que não eram consideradas como legitimamente representáveis” (CHARTIER, 1998, p. 79).

Pensando através da história cultural dos textos e da leitura, compreenderemos que as representações que o jogo *The Sims 4* transmitem a ideia de que a leitura de livros pede um comportamento corporal quase antinatural, muito rijo – a leitura na tela do computador é mais relaxada e usual. Há uma distância quase respeitosa do rosto do *sim* que lê em relação ao objeto de leitura livro, ao passo que seu rosto parece muito mais próximo e sua expressão é mais interessada quando este faz a leitura digital na tela do monitor.

Para Miguel Sicart (2011), *The Sims* é moralmente complexo porque, por ser uma simulação, preserva certos aspectos do sistema social em que vivemos, e isso implica a maneira como as pessoas se comportam e o estilo de vida que elas têm. Por isso, o jogo pode ser interpretado não só como uma simulação da vida social ocidental, mas também como uma produção de sociedades capitalistas.

Nessa perspectiva, o código que pré-programou o jogo age como uma propaganda, reforçando os valores sob os quais ele foi desenhado. Mas o fato de ser uma “propaganda” do modo de vida e da produção capitalista não impede o jogo de ser avaliado e criticado em sua totalidade, porque, de fato, sua intenção não é a de ser uma propaganda: se o jogo é uma simulação da vida real, entende-se que vivemos sob esse regime de maneira tão ingênua e natural que, quando o jogador se depara com a simulação da sua própria forma de vida, simplesmente a aceita da forma como ela se apresenta, sem questionamentos.

Ao mesmo tempo, *The Sims* não foi feito sob o signo da propaganda capitalista – ele é, afinal, apenas um simulador do modo de vida ocidental americano. Se o modo de vida ocidental americano é capitalista, logo, um jogo projetado como simulador também o será, e se vivemos numa sociedade que funciona dessa maneira, então tudo nos parecerá muito natural. Por isso, é importante que se observe as representações de mundo

imiscuídas em jogos de simulação como *The Sims 4*, que cristalizam visões de mundo sobre como a literatura é pensada e dada a ler em objetos culturais de grande impacto midiático.

Se estas representações são vistas como naturais pelos jogadores, elas presentificam um retrato da recepção literária; Se elas são codificadas dentro de um jogo de simulação de vida numa sociedade capitalista, significa que os desenvolvedores e produtores dão a pensar a literatura objetivamente como meio de vida e a criação de livros como um negócio onde o principal objetivo pessoal de um escritor não é necessariamente ser um artista, mas ser um escritor de *Best-sellers* – o que, dentro do universo do jogo, parece ser a mesma coisa.

Fica implícito para o jogador a representação de uma escrita literária e literatura que serve ao capital e que o ato da leitura é tedioso e desconfortável. O estudo de livros técnicos para aquisição de conhecimentos e ascensão no emprego é mais valorado do que a leitura literária; já que ambos tomam tempo e deixam os *sims* cansados e entediados, é preferível ler o livro técnico, já que o ato será revertido num aumento no salário e diminuição de carga horária, ao passo que a leitura literária apenas entretém – e nem tanto quanto a TV e o computador. Ou seja, a leitura, assim como a escrita literária, serve ao capital. A leitura literária fica em segundo plano, como opção onerosa de prazer.

## Referências:

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução Maria Manoela Galhardo. 2. ed. Portugal: Difel, 2002.

\_\_\_\_\_. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edunesp, 1998.

GALEY, Alan; CUNNINGHAM, Richard; NELSON, Brent; SIEMENS, Ray; WERSTINE, Paul. Beyond Remediation: The Role of Textual Studies in Implementing New Knowledge Environments. In: *New Technologies in Medieval and Renaissance Studies* 3. 2011, pp. 21–48.

SICART, Miguel. *The Ethics of Computer Games*. The MIT Press, 2011.

THE SIMS. *Electronic Arts*. 2000.

THE SIMS 4. *Electronic Arts*, 2014.



## Capítulo VI

# Corpos libertários em tempos pós-utópicos

Adrianna Machado Meneguelli<sup>1</sup>

---

1 - UFMG/IFES CAMPUS VENDA NOVA

Adrianna Meneguelli é doutora em Literatura Comparada pela UFMG, e mestre em Estudos Literários pela UFES. Atualmente é professora do Instituto Federal do Espírito Santo



Desde o princípio exige-se das pessoas que se adaptem ao tamanho do cobertor e elas aprendem a fazer isso; só que os seus desejos e sonhos não obedecem.

(BLOCH. *O princípio esperança*.)

No momento em que desejo, estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro lugar e de outra coisa.

(FANON. *Black skin, white masks*.)

Os termos utopia e pós-utopia são ora convocados não numa perspectiva histórico-cronológica, mas como desencadeadores de uma percepção que vem à tona a partir de certas estratégias libertárias levadas a termo por alguns autores brasileiros contemporâneos. As obras *Vista do Rio* (2004), de Rodrigo Lacerda, *A gaiola de Faraday* (2002), de Bernardo Azjemberg e *Solidão continental* (2012), João Gilberto Noll, constituem parceiras propícias a um percurso que as convoque, por um lado, como representativas dos tempos pós-utópicos – terminologia que se associa, na visão de muitos teóricos, à pós-modernidade – e, por outro, como portadoras de estratégias de singularização passíveis de fazer emergir uma utopia possível, concreta, na visão inspirada por Ernst Bloch.

Um dos pontos nodais da obra *Princípio esperança*, de Bloch, é que a utopia sempre esteve presente na estrutura do ser humano, e que de modo algum o espírito utópico encontra-se distante da realidade presente; ele defende, inclusive, que a utopia possibilita uma crítica real desse tempo. Concebe-a ainda como atrelada à intenção futura, mas não no sentido de elucubração gratuita ou romantizada, de fantasia, e sim como passível de sustentar “o sonho para a frente”, de antecipar. É outro, pois, o sentido que em Bloch essa categoria adquire: inteiramente voltada para o mundo, e não alheia a ele; ainda, o sentido de ultrapassar o que se apresenta ao homem como curso natural dos acontecimentos. Vale citá-lo:

O homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente à frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa. (BLOCH, 2005, p. 243)

Ainda no prefácio do primeiro volume de sua obra, assume a tentativa de levar a filosofia até a esperança, princípio praticamente desprezado nos escritos filosóficos em geral, e que expressa “a possibilidade que ainda não veio a ser.” (BLOCH, 2005, p. 17) A abordagem filosófica desse princípio, cujo correlato positivo é a “certificação ainda inconclusa da existência acima de qualquer *res finita*” (BLOCH, 2005, p. 17), afirma-o portador de um “novo possível”, de algo que ainda não ocorreu; ao passo que denota um não contentar-se com a repetição. Nesse sentido é que a esperança, tida como afeto dos mais legítimos, mostra-se não mais como um mero sentimento autônomo, mas, de forma consciente, como função utópica, como impulsionadora do “sonho para frente”. Daí a relevância de outro conceito, também nuclear, no pensamento de Bloch: o dos sonhos diurnos. “Eles sempre procedem de uma carência e querem se desfazer dela. Todos eles são sonhos de uma vida melhor.” (BLOCH, 2005, p. 79) O pensador refere-se ao sonhar acordado, e nesse estado o que se sobressai não é o reprimido ou o atávico, e sim algo que não se manifestou no passado e que impulsiona para a frente.

O que é intuído pelo impulso de auto-expansão para a frente é [...] um ainda não consciente, algo que no passado nunca esteve consciente nem tinha existência, ou seja, ele próprio uma meia-luz que pode envolver os sonhos diurnos mais simples: a partir dali ela alcança as áreas mais extensas da privação negada, ou seja, da esperança. (BLOCH, 2005, p. 79)

Esse pensamento, extremamente crítico, urge ser lido a partir de uma ética material da vida. Isso posto, é válido considerar que Bloch pautou-se no marxismo, onde a utopia se realizaria de forma plena, principalmente por se constituir a base real para que a abstração fosse desconsiderada. O marxismo era visto pelo pensador como uma utopia concreta, capaz de superar as desigualdades do capitalismo. Às atitudes abstratas, pois, impunham-se as concretas e revolucionárias. “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” – para citar Camões –, mas a utopia, sempre manifesta na trajetória humana, não deixou de estar latente, mesmo em tempos tidos por alguns teóricos como de pós-utopia.

Flávio Carneiro tributa a Haroldo de Campos a criação do termo “pós-utópico” a que, a partir dos anos 60, coube traduzir “o sentimento geral de uma época marcada pela descrença no projeto estético e ideológico proposto pelo modernismo.” (CARNEIRO, 2005, p. 13) O termo revela-se, para Carneiro, mais preciso do que o “pós-moderno” justamente por evitar interpretações como a que o concebe como ruptura com relação ao período anterior, ou que vislumbre a modernidade em seu fim definitivo. Teóricos da pós-modernidade, como Lyotard e Jameson, não a vêem de forma tão simplista. O primeiro sugere que ela seja contemplada como uma reconfiguração de caminhos; já Jameson, em sua obra basilar para o assunto – *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* –, deixa claro que a teoria em torno a esse termo é bastante imperfeita, pois que repleta de ambiguidades e dissensões capazes de colocar em xeque a sua coerência teórica. Tal percepção ainda mais se acirra quando o objeto de estudo, e de leitura, está assentado numa realidade sul-americana, cercada por teorias pós-coloniais, segundo as quais há, por essas paragens, um iniludível choque de temporalidades que, em sua constrangedora multiplicidade, dificulta quaisquer concepções definidoras sobre a real ocorrência, ou término, do modernismo por aqui; quiçá do que passou a ser concebido como pós-modernismo.

Haroldo de Campos debruça-se sobre a poesia, situando-a num presente pós-vanguarda, inserida num momento de pluralização das poéticas, e não mais à sombra de projetos totalizadores que, segundo ele, “só a utopia redentora pode sustentar” (CAMPOS, 1997, p. 268). É possível, igualmente, trazer ao debate a prosa, e outras expressões artísticas. O poeta aborda o princípio-esperança – complexamente desenvolvido por Ernst Bloch – como um princípio voltado ao futuro que foi sucedido pelo princípio-realidade, focado no presente, o que vem a definir a produção pós-utópica.

É certo que se mostra visível o esvaziamento da função utópica nas obras do século XXI – algo que se deslinda desde meados do século XIX –, mormente se essa mesma função se mantiver cristalizada no contexto marxista revolucionário, o vivenciado por Bloch; e mais até, atrelada à crise das ideologias pós-64, à burocratização e à uniformização, que operaram uma verdadeira conversão nos revolucionários de antes.

Acontece que, na produção da “agoridade” (para cunhar um termo

benjaminiano, o *Jetztzeit*), e em meio à pluralização de poéticas possíveis (como aponta Haroldo), o princípio-esperança, que “sempre fez parte do processo do mundo” (BLOCH, 2005, p. 17), nas palavras de Bloch, continua se fazendo entrever. Não mais sob o recrudescimento dos ideais marxistas, mas quiçá reconfigurado e recontextualizado; fazendo ecoar os mesmos anelos que as palavras do pensador alemão fixaram: “Expectativa, esperança e intenção voltadas para a possibilidade que ainda não veio a ser.” (BLOCH, 2005, p. 17) Ademais, o filósofo afirma, ainda no prefácio d’*O princípio esperança*, que a esse tema deve ser acrescentado mais um sinal: “Um sinal para frente, que leva a ultrapassar e não a trotar para trás.” (BLOCH, 2005, p. 18) O pensamento enciclopédico de Bloch vai além de um tempo ou contexto delimitado; ultrapassa-o, merecendo ser lido nessa ótica, também ele como possibilidade de pensar o futuro, ou, como bem explorou Eliot, de reconfigurar, do futuro, o próprio passado.

Os três romances solicitados ao percurso envolvem protagonistas que, a partir de variadas opções, afirmam-se portadores de um “novo possível”, possibilitando, nesse sentido, uma recontextualização das ideias que o próprio Bloch disse apontarem para o futuro, das ideias que não tratam de “outra coisa que não o esperar para além do dia que aí está.” (BLOCH, 2005, p. 21) São personagens que partem em busca de algo que ainda não foi vivido, o que alimenta o sonho diurno, esse salto para frente desapegado de quaisquer liames conformadores, ou de expectativas sociais. Numa sociedade de controle, conforme situou Foucault, driblam o domínio biopolítico – que se perfaz no próprio corpo, e que se expande por todos os elementos da vida social –, em prol de uma singularização não domesticável e esquiva à linearidade do sistema. E em tempos de “pós”, quando a noção de comunidade em muito já se esvaneceu, assim como a legitimidade das metanarrativas, a atitude revolucionária – e por que não a velha utopia blochiana, pulsando em latência, tectonicamente? – pode ressurgir reconfigurada na atitude desafiadora de um único indivíduo.

Em *Vista do Rio*, romance de Rodrigo Lacerda, duas ilustrações confrontam-se: na capa, a imagem de um corpo celuloide, que escapa à conformidade sistêmica; alusão visual ao vírus da AIDS. Na parte interna do livro, um desenho em nanquim do hall de um prédio modernista, o prédio Estrela de Ipanema, a cujos traçados geométricos e rígidos as próprias plantas do desenho conformam-se, sem vida. A ironia reside no

fato da arquitetura enrijecida abrigar um núcleo magmático e disforme, que escapa ao “controle”, acepção que se amplia abarcando o físico e o social. Virgílio, o protagonista, é amigo do narrador, que testemunha a sua opção de ultrapassar quaisquer ditames controladores em busca de um caminho que se lhe afigure como próprio, e novo. Vale citar:

Lá embaixo, a imensidão, o mar, o asfalto. Lá no alto, deslizando, Virgílio. A vida de cabeça para baixo, o destino se abrindo e se fechando, como uma boca, a armadilha gente grande, niilista, matemática. E ele? Voando, literalmente. (LACERDA, 2004, p. 195)

A AIDS (terminologia que em nenhum momento aparece na narração), cujo vírus engana e dribla o sistema imunológico, encontra-se no corpo de Virgílio, ao passo que alegoriza o que escapa a um sistema ordenado; que o dribla e deixa vaziar formas, e vozes, em dissonância com um sistema homogeneizador.

A *gaiola de Faraday*, de Bernardo Ajzemberg, traz como central um personagem – engenheiro recém-desempregado, pai de família, classe média alta, – que resolve, sem maiores explicações e com a roupa da caminhada cotidiana, abandonar a família e viver nas ruas, impondo-se um exílio voluntário. Enzo, o personagem, abandona a gaiola de Faraday – alegoria do ambiente familiar, da zona de conforto e proteção – em busca de algo novo, ainda que configurado na busca da própria constituição como sujeito. A partida, para o personagem, amplia-lhe a visão, e a possibilidade de caminhos. Dormindo em bancos de praça e em albergues, passa a ver com clareza, à distância, o que de perto lhe turvava a visão, como as escolhas do filho e o casamento malogrado. De perto, o sonhar acordado colocando-o em contato com o próprio desejo, os verdadeiros afetos e a necessidade de seguir, de se alcançar algo ainda não vivido, mas que se situa num além daquilo que o conforma. “Há quem transforme dor e aborrecimento em criação [...]” (AJZEMBERG, 2002, p. 28), ressoam as palavras, pronunciadas pelo irmão do protagonista; testemunhas de que esses textos, também eles como o de Bloch, merecem ser lidos a partir de uma ética material da vida.

O narrador de *Solidão continental*, de João Gilberto Noll, é um professor de português em plena maturidade que se desloca espacialmente

de Chicago a Porto Alegre, e numa temporalidade não linear. O ritmo narrativo, como nos demais romances do autor, é alucinante e o “seguir adiante” é a sua tônica. O “sonhar acordado” constitui-se o motor dessas andanças, pontuadas também por estados delirantes, esquivos a uma linearidade espaço-temporal. A linguagem, pois, acumplicia a opção do personagem, em não se deixar enredar, e em engendrar seu fluxo, que é singular e, por isso mesmo, destoia dos demais. Na força de suas palavras, metaforiza-se a assunção do salto para a frente; a revolução de um homem só:

Então corri, me desabalei tanto em direção nenhuma que parecia voar, no duro, uma sensação de que eu não tinha pés nem peito nem cabeça raspando na terra, que eu ia, simplesmente isso, ia no ar, que eu era um sujeito incapaz de me enredar com a gravidade, que eu simplesmente ia em direção nenhuma e que depois disso seria provável que eu não soubesse mais sofrer. (NOLL, 2012, p. 119)

As palavras do narrador parecem reverberar aquelas de Bloch sobre os sonhos diurnos, que procedem de uma carência, da qual querem se desfazer, e que são sonhos desejanter de uma vida melhor. Ora, se mudam as condições para a atuação da utopia, renovam-se os ardis para que seu teor não se perca. Afinal, não foi o próprio Bloch que defendeu sua presença, desde sempre, na trajetória humana?

O filósofo Antônio Rufino Vieira, em artigo intitulado “Princípio esperança e a ‘herança intacta do marxismo’ em Ernst Bloch”, afirma ser o campo da utopia extremamente fecundo e propício a um diálogo com a realidade latino-americana, pois permite “[...] que, como interlocutores, possamos nos situar quanto à prática utópica dos que lutam por mudanças.” (VIEIRA, s.d., p. 2) Ao refletir sobre a realidade chilena pós-ditadura, a teórica Nelly Richards ressalta que as vozes e atuações desses sujeitos que divagam nas estremaduras da cartografia cidadã realizam cortes e montagens que representam o “coletivo não como massa, mas como fluxo a seccionar e reencaixar em novas conexões de intensidades” (RICHARD, 2002, p. 67). Os corpos desses personagens, nessa mesma ótica, acabam alegorizando, e performando, um local que, segundo Alberto Moreiras, deslinda-se “enquanto terreno contraditório ao avanço do capital” e, mais



até, como “[...] também um *local* de resistência.” (MOREIRAS, 2001, p. 330)

A questão, portanto, que se coloca na transposição do contexto marxista para o pós-marxista parte de sinalizações lançadas por pensadores como Michel Butor e Jacques Derrida, dentre outros. O primeiro, em *Repertório*, defende que a proposta de reescritura a ser realizada pela atividade crítica tem por desafio retomar, interferir, acrescentar, e até distorcer, interpretações anteriores. Já a magistral contribuição de Derrida assenta-se na percepção de que um crítico que concebe a obra como aberta e plural – como um jogo, para utilizar um termo caro ao pensador – tem por principal interesse a própria linguagem, e não a obrigação de atingir uma significação fechada, ou final.

Nesse sentido, e sem perder de vista que o pensamento blochiano urge ser lido a partir de uma “ética material da vida”, é importante, por fim, considerar que a reverberação de suas ideias em prosas representativas de temporalidades e espaços tão estriados – como os da América Latina – amplifica o potencial tanto da liberdade que se vai engendrando, quanto da linguagem que a traduz. Os corpos ficcionais, em suas opções pelo desregramento, pela ruptura com as expectativas sociais, pela assunção da atitude libertária, se por um lado promovem o choque, ou o estranhamento, por outro legam a quem os testemunha a necessidade de reconhecer, com Homi Bhabha, que “viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção [...] é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social” (BHABHA, 2001, p. 42), o que, por si só, constitui um belo mote para uma nova utopia.

## REFERÊNCIAS

AJZEMBERG, Bernardo. *A gaiola de Faraday*. RJ: Rocco, 2002.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço e Gláucia Renate. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Trad. Nélcio Schneider. RJ: EdUERJ; Contraponto, 2005, vol. 1.

CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In. *O arco-íris branco: ensaios de*

literatura e cultura. RJ: Imago, 1997.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. RJ: Rocco, 2005.

JAMESON, Friederich. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*.

LACERDA, R. *Vista do Rio*. SP: Cosac & Naify, 2004.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latinoamericanos*. Trad. Eliana Lourenço e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NOLL, João Gilberto. *Solidão continental*. RJ: Record, 2012.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Rômulo M. Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

VIEIRA, Antônio Rufino. Princípio esperança e a “herança intacta do marxismo” em Ernst Bloch. Disponível em: [http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/sessao6/Antonio\\_Rufino.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/sessao6/Antonio_Rufino.pdf). Acesso em 15 de nov. 2014.

## Capítulo VII

# Entre o Estranho e o Fantástico: Um Estudo do Conceito Freudiano no Conto Casa Tomada, de Júlio Cortázar

Alana Rúbia Stein Rocha<sup>1</sup>

---

1 - Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo

Alana Stein é professora de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Graduada e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Docente, atuante como supervisora no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (CAPES) pelo Instituto Federal do Espírito Santo.



Este pequeno estudo intenta a análise do conto *Casa Tomada*, de Julio Cortázar, sob a luz da perspectiva freudiana acerca do *estranho*. A Literatura, enquanto universo ficcional, constitui um campo fértil para a atuação e para o estudo do *estranho*, que se manifesta, de maneira geral, fora daquilo que concebemos como realidade imediata. Desse modo, a literatura fantástica de Cortázar se apresenta a nós como palco facilitador dessa investigação, uma vez que dela podemos extrair também o quê de realismo necessário para a compreensão do estranho, de forma similar à que se propõem os estudos psicanalíticos. Nesse sentido, o caráter ficcional mimético da Literatura é o que nos permite a averiguação do *estranho* enquanto categoria estético-psicanalítica. Antes de começarmos, entretanto, é válido esclarecer que este ensaio consiste numa espécie de sinopse de um estudo pouco mais detalhado e cuidadoso tanto no que se refere às investigações de Freud quanto ao *estranho*, quanto no que tange as particularidades do universo do *fantástico* cortazariano. E, mesmo diante desses pormenores do nosso estudo-fonte, estamos longe de tentar esgotar as possibilidades interpretativas que se referem à associação desses dois nichos epistemológicos, Literatura e Psicanálise, por mais específico que seja este recorte. O estudo é, podemos então dizer, de caráter panorâmico, embora, por vezes, pare pouco mais cauto sobre determinados aspectos.

A temática do *estranho* na Psicanálise aparece circunscrita no campo da Estética. Uma vez concebida esta como “a teoria das qualidades do sentir” (FRED, 1919, p.275), há de se admitir as dificuldades de trazer à luz um elemento que esbarra nas peculiaridades individuais e nas subjetividades de uma experiência que se dá no campo das sensações, de algo que, apesar de potencialmente comum e universal, manifesta-se no âmbito individual, do subjetivo.

As dificuldades do estudo se estendem ainda à questão linguística. A fluidez semântica do termo “estranho” (em alemão, *unheimlich*) forçou Freud, em *O Estranho*, de 1919, à retomada do comportamento semântico da palavra, logo no início de seu estudo.

Compreendidos os obstáculos iniciais, Freud sugere uma cuidadosa metodologia: a análise de casos individuais quanto à sensação do assustador nessa categoria particular, seguida de uma análise do termo alemão *unheimlich* (relativo a *estranho*). Também aqui, neste pequeno estudo, buscaremos manter esse movimento, no sentido de contabilizar o mínimo

possível de perdas no que toca o minucioso trabalho metodológico de Freud.

O estudo de casos individuais levou Freud a conceber inicialmente o estranho como algo “indubitavelmente relacionado com que é assustador – com o que provoca medo e horror (...) com aquilo que provoca medo em geral. O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FRED, 1919, pp. 276-277). Sabemos, contudo que, para que o estranho venha a se relacionar com a ideia de familiaridade – que, a princípio, nos soa como seu perfeito antônimo – algo mais deve se ligar ao seu significado. É justamente com base nesse questionamento que Freud empreende um levantamento linguístico do termo, a fim de revisitar o processo semântico que permitiu que a palavra abarcasse, para além de seu significado usual, aquilo que soa como seu exato oposto:

A palavra alemã ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ [doméstica] (...) – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo aquilo que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1919, p. 277).

Segue-se, então, no estudo de Freud, uma retomada não apenas do conceito em questão, como também (e necessariamente) de seu oposto. Por *unheimlich* (estranho), de forma geral, compreendemos “misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor” (FREUD, 1919, p.281). Quanto a *heimlich* (familiar), elencamos aqui alguns sentidos atribuídos a *heimlich* (familiar) em *O Estranho* (enumeração nossa): 1) pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso; 2) domesticado, oposto de selvagem; 3) amigável, confortável, o desfrutar de um contentamento tranquilo, despertando uma sensação de repouso agradável e de segurança, como o de alguém entre as quatro paredes de sua casa; 4) alegre, disposto (também usado em relação ao clima) (FREUD, 1919, p.279-283). Quanto a *unheimlich* (estranho), encontramos ainda no mesmo estudo: “escondido,

oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros” (FREUD, 1919, p. 283). Percebemos que o sentido de *heimlich* se dirige progressivamente ao seu contrário, sem, no entanto, incidir num movimento paradoxal. A ideia do doméstico, do íntimo (que se liga ao familiar e ao agradável), aos poucos, converge para a ideia do restrito, do secreto. O sentido de algo oculto passa, assim, a ser englobado pelo termo que, a partir de então, assume uma relação com estranho e o desagradável. Trata-se de uma carga semântica ambígua e ambivalente, que apesar de complexa, dimana de forma coerente para eixos opostos.

Deparamo-nos, pois, com o princípio semântico que une o *estranho* ao seu próprio oposto, o familiar. De fato, a carga semântica que envolve a palavra relativa a familiaridade (*heimlich*) pode se desenvolver num sentido positivo, referindo-se à agradável sensação da intimidade doméstica, quanto num sentido negativo, que remete ao oculto, de onde depreendemos significados outros que se atrelam ao secreto, ao assustador e, até mesmo, ao demoníaco. Assim as diversas definições atribuídas ao termo *heimlich*, de forma gradativa, convergem semanticamente para seu oposto, *unheimlich*, a saber: 1) místico, alegórico; 2) afastado do conhecimento, inconsciente; 3) obscuro, inacessível ao conhecimento; 4) algo oculto e perigoso (FREUD, 1919, pp. 279-283). É justamente esse movimento semântico aporético, essa ambiguidade da palavra *heimlich* que engendra o surgimento de seu contrário, o *unheimlich*, chegando, inclusive, a comportá-lo. O desfecho conceitual do termo é lançado, então, por Freud, nas palavras de Shelling: “‘*Unheimlich*’ é o nome de tudo aquilo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz” (SHELLING apud FREUD, 1919, p.281).

Elucidada a questão conceitual do nosso objeto de estudo, procedemos com sua atuação na esfera dos estudos literários. A esta altura, cabe indagar: de que forma a Literatura pode constituir um terreno fértil para a manifestação e para o estudo do *estranho*? Amparados por qual motivo solicitamos o cenário literário como plano de atuação do *estranho* em detrimento de sua abordagem em casos clínicos, reais e específicos? Lembremo-nos, então, da primeira problemática apontada por Freud e citada neste estudo, que diz respeito à subjetividade da experiência do *estranho*, própria do universo das sensações, que pode assumir particulares estímulos e motivações. Nesse sentido, o campo da Literatura mostra-se terreno fértil para a fecundação e para o exame do ramo estético do

*estranho* sob a luz da Psicanálise, uma vez que, através do princípio de universalidade da obra de arte e do direito à ficcionalidade da literatura, nos proporciona a todos uma experiência estética comum (embora sentida e decodificada individualmente), isenta das limitações, óbices e resistências do raciocínio lógico a que estaríamos sujeitos, caso situados no âmbito da realidade material.

É verdade que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação. Ele tem, de certo, o direito de fazer ambas as coisas; e se escolhe como palco de sua ação um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas, como o de Shakespeare em *Hamlet*, em *Macbeth* e, em sentido diferente, em *A Tempestade* e *Sonhos de uma Noite de Verão*, devemo-nos curvar à sua decisão e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo em que nos colocamos em suas mãos. (FREUD, 1919, p.288).

Mais especificamente na esfera da literatura cortazariana, o elemento fantástico revela-se aqui como mais que um par dialógico com o *estranho* na comunicação entre nichos epistemológicos inicialmente tão diversos: mostra-se como uma espécie de correspondência, uma co-incidência do *estranho* estético-psicanalítico na literatura.

O *fantástico* cortazariano assume características particulares que nos levam a firmar sua pertinência no estudo o *estranho*: a inserção do extraordinário e do insólito na obra literária sob a ótica do “real”, do comum, do trivial; seu caráter denunciador do comportamento mimético da literatura em relação à realidade; a laicização e a racionalização dos eventos insólitos que, convencionalmente, dar-se-iam no plano e na ordem do sobrenatural (RODRIGUES, 1988, p.27-28). Eis algumas características preeminentes do *fantástico* cortazariano que, como veremos adiante, firmam a pertinência de seu diálogo com o *estranho* freudiano.

No que se refere, ainda mais pontualmente, ao conto *Casa Tomada*, elencado aqui como *corpus* no qual a temática do *estranho* deve atuar, algumas considerações de Freud em seu tratado de 1919 que abordam a questão de forma mais incisiva. Designada diretamente como um dos elementos que, por sua recorrência no imaginário contemporâneo, merece



particular atenção no estudo do *estranho*, a casa assombrada surge como uma manifestação, uma representação dessa categoria estético-psicanalítica no plano da realidade material (tratado de maneira genérica como a “ideia de animismo do mundo”). Esse segmento do *estranho* designado por Freud diz respeito àquilo que o estudioso vem a chamar de incerteza intelectual. Nesse sentido, o *estranho* consistiria em fenômenos que atuam fora daquilo que concebemos como realidade material. O sentimento do *estranho* partiria, nesse caso, de acontecimentos concebíveis na esfera do fantástico, do místico e do fabuloso, mas que nos são racionalmente ininteligíveis. Ao deparar-se com um fenômeno racionalmente inconcebível na esfera da realidade material, o indivíduo recobra um estágio “primitivo” do desenvolvimento da compreensão de mundo, anterior ao advento do pensamento filosófico-científico e dos postulados da razão, mas que mantém seus resíduos como uma espécie de “memória genética”. A ideia de que o mundo pode mesmo ser permeado por uma “realidade” espiritual, mágica ou fantástica (a ideia de encantamento do mundo) manifesta-se de modo a satisfazer a incerteza quanto a um fenômeno que a razão e a concepção científica do universo não podem abarcar (FREUD, 1919, pp. 284-300).

A ideia de encantamento do mundo para ilustrar o *estranho* freudiano aqui configuraria, entretanto, uma contradição na proposta de diálogo com o *fantástico* cortazariano, uma vez uma vez que retomamos uma particularidade desse *fantástico* há pouco prenotada: em entrevista ao jornalista uruguaio Omar Prego (*O fascínio das palavras*, 1991), Cortázar explica que seu *fantástico* é de natureza não sobrenatural, mas funciona como um universo paralelo, cujo funcionamento é homólogo (embora não igual) ao funcionamento do “mundo real”, e apresenta uma série de leis (espécies de acordos tácitos), tão rigorosas quanto as que regem nossa realidade (PREGO, 1991, p. 50). Essa aparente inviabilidade, no entanto, desfaz-se, e chega mesmo a converter-se em maior amparo e respaldo para o estudo aqui proposto, à medida que esse fantástico que aqui nos interessa advém um movimento aporético idêntico ao que determina a carga semântica do *unheimlich* (estranho) esclarecida por Freud e apresentada no início do nosso estudo: o *fantástico* (que aqui intentamos equivaler ao *estranho/unheimlich*) não se opõe à realidade material, mas, ao contrário, nasce da própria instituição, demarcação e aceitação

desse conceito, denunciando, assim, o caráter mimético da literatura em relação à realidade (tal qual o *estranho* recria, na verdade, uma sensação obscura de familiaridade que deveria permanecer oculta, mas veio á tona); derrubando a inocente dicotomia entre fantasia e realidade (da forma mesma como, pelos pueris postulados da lógica, somos tentados a concluir que o *unheimlich* é justamente o oposto de *heimlich*, quando, ao contrário, constitui uma derivação). É justamente esse ponto de vista sobre o *fantástico* cortazariano que engendra uma possibilidade interpretativa sobre o conto *Casa Tomada*, de modo a enriquecer sua exegese. Se concordarmos de antemão em empreender uma investigação do *fantástico* no conto que fuja àquilo que é mais evidentemente *estranho*, ou seja, à tomada da casa por forças de natureza não esclarecida, somos forçados a mudar a lente viciosa de nossas análises e buscar indícios outros no conto que nos levem a esse *fantástico* de natureza não sobrenatural.

Encontramos, então, na sintaxe concisa e aguçosa de *Casa Tomada* um dos caminhos que nos levam a esse objetivo: recheado de contradições, o relato do irmão-narrador (já tendencioso por constituir parte na história), passa despercebido aos nossos olhos ao longo de todo o conto, enquanto aguardamos, inocentes, um desfecho espetaculoso e mirabolante. Desde o início do conto, o objetivo da narração é claro: “*Pero es de la casa que me interesa hablar...*” (CORTÁZAR, 2007, p. 12). À casa é atribuída uma relevância tal que, em muitos momentos – anteriores mesmo à sua tomada – parece personificada pelo irmão-narrador. Segundo ele, teria sido talvez ela a responsável pelo fato d’ele e Irene (sua irmã) terem permanecido solteiros. A rotina metódica dos irmãos também é narrada em pormenores e assume relevância no relato, bem como a referência à casa enquanto memória (e até mesmo manifestação física) dos antepassados do casal de irmãos.

Entramos en los cuarenta años con la inexpressada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde. (CORTÁZAR, 2007, p.12).

No entanto, ao longo da história, acompanhamos a progressiva conversão desse ambiente aparentemente confortável e seguro em seu exato oposto: a casa deixa de representar proteção e passa a ser a própria ameaça. O valor semântico da casa, assim como o termo alemão *heimlich* (familiar) destrinchado no início de nosso estudo, sofre, pouco a pouco, uma inversão. Não precisamos depreender grandes esforços para relacionar a subversão semântica da casa no conto de Cortázar com a progressiva ambivalência que leva o termo *heimlich* (que, não obstante, refere-se expressamente ao ambiente doméstico) a coincidir com aquilo que é oculto, restrito, estranho (*unheimlich*). O que nos instiga aqui, entretanto é o processo pela qual essa subversão é dada: somos, a todo momento, levados a crer que o *fantástico* do conto reside na tomada da casa por forças estranhas, quando a sintaxe arguciosa do próprio texto opera a façanha de esconder toda a estranheza do conto, latente sob um fino tecido de normalidade, tecido pelas palavras do irmão-narrador:

O fantástico do conto pode ser considerado como as forças estranhas que invadem a casa e forçam a saída dos irmãos. Mas também podemos afirmar que o fantástico vai sendo construído através do percurso do conto por meio de uma sintaxe particular que articula suas partes. O conto inicia-se a partir da descrição da casa na qual o cotidiano, a tradição, a rotina, a estabilidade e a noção de espaço amplo são colocados. A idéia de um tempo eterno que vem do passado e prolonga-se a um futuro que vai além dos irmãos (até os primos distantes) inicialmente desenhado. (FERRARI, 2005, p.102).

A metódica rotina; o silencioso matrimônio de irmãos; a dedicação extrema a um ambiente que deveria mais servir que ser servido; a suspensão do tempo que paira entre o passado contido na memória dos ancestrais e os temores do quê pode vir a acontecer com a construção no futuro; e, principalmente: aceitação passiva por parte dos irmãos de um fenômeno absolutamente insólito e inexplicável (a tomada casa), cujas investigação e resistência sequer são cogitadas por parte das personagens, que se resignam a isolar as partes da casa que progressivamente são tomadas, até que a construção seja tomada por completo e os irmãos, expulsos de seu aparentemente confortável refúgio.

Se o *estranho* se dá a partir de um choque entre um fenômeno insólito

e a realidade, seja ela de natureza material ou psíquica, para analisá-lo na Literatura também precisamos dispor desses dois elementos (o insólito e o real). Quanto ao primeiro, a tomada da casa por forças inexplicáveis não deixa dúvidas no que se refere à contemplação do *estranho*. Nosso problema, no entanto, advém de onde menos esperamos: da realidade ficcional. A sintaxe cortazariana, leve e concisa, é disposta de maneira a ludibriar o leitor. Vai-se, ao longo do conto, firmando a impressão de uma rotina calcada na normalidade, amparada por um relato que se autoanuncia preciso e objetivo, ao passo que somos imersos numa atmosfera de familiaridade (com espaço da casa, com a rotina dos irmãos, com a suposta normalidade de uma realidade ficcional quase que previsível). Concomitantemente, precavidos a esse respeito ou não, instauram-se contradições semânticas por meio de sentenças controversas (como no episódio em que o irmão-narrador se depara com peças tricotadas por Irene dentro de uma gaveta, cobertas por naftalina, destinadas ao desuso, momentos depois do mesmo relatar de forma enfática a absoluta utilidade que residia no ato de tricotar da irmã).

Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. [...] Un día encontré el cajón de debajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pasaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba. (CORTÁZAR, 2007, pp.12-13).

E, de repente, estamos diante de um fato que nos parece realmente insólito, a tomada da casa. Somos ingenuamente tentados a desvendar um fenômeno absurdo, armando para nós mesmos uma equação insolúvel, descartando de forma inocente os elementos mais importantes dessa equação.

A atmosfera de familiaridade é falsamente criada (pois se dá apenas na sintaxe, sem correspondência semântica) e esperamos o insólito que deverá se chocar com a normalidade impressa pela suposta verossimilhança. Esse fato, então, nos é dado, sem satisfazer, entretanto, nossas expectativas que, inocentemente, continuam procurando respostas na natureza da força

que toma a casa, sem saber, sequer que perguntas fazer. O inverossímil é trabalhado com tamanha minúcia e destreza sintática, que chega até nós perfeitamente vestido de verossimilhança. Somos sutilmente levados a conceber os polos de maneira inversa, o negativo passa por positivo, o insólito passa despercebido a nossos olhos, dissimulado por um universo estável. Excessivamente estável. Desconfiavelmente estável.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. [...] Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y a ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y si decidí esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resulta molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos basta con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre. [...] Irene estaba contenta porque le quedaba tiempo para tejer. (...) Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en lo dormitorio de Irene que era más cómodo. (CORTÁZAR, 2007, p.16).

Dispomos, na verdade, de uma realidade ficcional que é permeada pelo insólito, pelo absurdo, não apenas ao final, mas ao longo de todo o conto. E, em contraposição ao *estranho* de ordem material que poderíamos conceber com a tomada da casa por forças alheias, temos, na verdade, um *estranho* de natureza psíquica, que se estabelece sutilmente na rotina metódica dos irmãos, na suspensão temporal determinada pela memória dos antepassados e pela tradição, uma busca por um cotidiano e uma normalidade que não podem ser abalados nem mesmo por forças estranhas. A natureza irreal dos fatos reside justamente onde tendemos a enxergar uma realidade previsível.

O *fantástico* cortazariano se institui por meio do relato, do jogo de palavras, da brincadeira entre a sintaxe e a semântica. De mesmo modo, o *estranho*, aqui, segue a lógica da literatura e se constitui, pouco a pouco, no universo das palavras, regido pela lógica da linguagem.

## REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio. Casa Tomada. In: \_\_\_\_ **Bestiario**. 1. Ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

FERRARI, Ana Josefina. O Primeiro Knockout de Cortázar: “Casa Tomada”. In: \_\_\_\_ **Revista Letras**, n.66, p. 97-109, maio/ago. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

FREUD, Sigmund. (1919) O Estranho. In: \_\_\_\_ **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – (ESB)**. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

\_\_\_\_\_. (1910) Uma Lembrança da Infância de Leonardo da Vinci. In: \_\_\_\_\_. v. XVI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980.

PREGO, Omar. **O fascínio das palavras**: Entrevistas com Julio Cortázar. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

## Capítulo VIII

# “Aportes del marxismo a los estudios literarios: luces y sombras”

Ana María Zubieta<sup>1</sup>

---

1 - Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Ana María Zubieta - Doutora em Letras, Faculdade de Filosofia e Letras, UBA. Professora Titular de Teoria Literária II da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. É crítica literária e como tal, escreveu numerosos livros e artigos especialmente dedicados à literatura argentina do século XX. Proferiu diversos seminários e cursos em diversas universidades argentinas e no exterior. É membro ativa de comitês de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado). Dirige projetos de pesquisa na Universidade de Buenos Aires e na Universidade Nacional do Sul.





¿Cómo leer, desde dónde leer hoy los aportes del marxismo a los estudios literarios? ¿esos aportes tienen vigencia, responden a las preguntas del presente? Acercarse a estos planteos hace ineludible reconsiderar algunas lecturas específicas y sus marcos teóricos de un recorrido crítico personal realizado y cruzarlo con preocupaciones teóricas generadas en el presente, para procurar trazar un mapa, quizá una pretensión desmedida, pero lo intentaremos; los mapas, como sabemos, han sido siempre la forma adoptada para fijar lo simultáneo y yuxtapuesto y, como los textos o las imágenes, son representaciones nada neutrales de una configuración territorial, de límites y por eso constituyen una de las más sutiles apropiaciones simbólicas (correlato muchas veces de la apropiación territorial) y el interés por ellos es equivalente al interés por la geopolítica, convertida hoy en una disciplina de absoluta relevancia como lo podemos comprobar en el trabajo de Karl Schlögel, *En el espacio, leemos el tiempo*, una de las lecturas imprescindibles para entender qué es un mapa, sobre todo, porque el análisis los incluye en una situación precisa: la empresa colonial de Inglaterra en la India. El mapa se empieza a esbozar entonces distribuyendo mis propias lecturas críticas con problemas que en el presente se han vuelto acuciantes y generan asedios estéticos y literarios que no se detienen, que cuestionan los límites del arte y los sistemas de representación y así, como sujetos de la historia en un inquietante presente pues como sostiene Tony Negri en *Marx más allá de Marx*, la concepción correcta del presente ofrece la clave para la comprensión del pasado; entonces, nos planteamos algunas cuestiones que son razón y fundamento de la indagación y del trazado: si estamos en un momento en que la autonomía del arte se ha superado o puesto en duda, es quizá porque hay fenómenos del presente que han impactado forzando a la autonomía a ceder; hoy asistimos a un crecimiento insospechado, fabuloso, de la cultura del ocio y el entretenimiento, un ocio administrado para una sociedad que se aburre cada vez más, una industria del entretenimiento que incluye desde la tecnología hasta esa gran depredación que es el turismo, pasatiempos que requieren a veces para sostenerse de enormes cantidades de dinero, un dinero cuya espectacularidad es forzosamente inocultable aunque tampoco se propone pasar desapercibido, un presente caracterizado por un afán de riquezas que deja atrás el viejo anhelo de tener una “buena vida”, porque se volvió casi un imperativo que las fortunas sean muy grandes y se consigan rápidamente y, en consecuencia, se pueda consumir mucho

y así alcanzar el placer mórbido que parece proveer el consumo, mórbido ya sea porque es enfermizo o enfermante, porque puede ser suave pero también letal. La riqueza, pero también el lujo desmesurado y ostentoso, muestran su cara más visible e inquietante cuando su obtención se liga con el delito, que llámese mafia o narcotráfico, traen aparejados luchas territoriales, nuevas formas de penetración imperial y una violencia cada vez más desenfrenada que con formas y reglas impensadas le han dado nuevos rostros a las guerras, y por ello se ha vuelto necesario re-conocer, re-definir esos nuevos modos, los conflictos, los castigos y hacerlo desde claros parámetros o perspectivas políticas. Hoy más que nunca.

Pero estos problemas que hoy me ocupan tienen una pequeña historia, un recorrido crítico realizado en el que puedo destacar mojones, hitos ligados indisolublemente con los aportes conceptuales del marxismo, de diferentes autores y no siempre del mismo Marx, sin los cuales casi no habría podido empezar a pensar y que produjeron un deslumbramiento que no cesa.

1. Entonces, un primer punto: el temprano interés centrado en las relaciones entre literatura y cultura popular sostenido indudablemente en la lectura de los escritos de Antonio Gramsci y su atención puesta en los géneros populares cuando se pregunta por qué algunos países como Francia con *Los misterios de París* de Eugenio Sue o Rusia con Dostoievski habían llegado a constituir una literatura popular y no así Italia, vinculando algo que en la vida política argentina llegó a ser casi un slogan: la cultura nacional y popular. El descubrimiento de la cultura popular, es bueno recordarlo, fue algo motivado políticamente, relacionado con el surgimiento de los estados nacionales, con la idea de nacionalidad, con la industrialización y la democratización. Gramsci fue central para pensar esto pues aclaró con toda nitidez que la popularidad no consiste en el género o en un origen antiguo sino en su *adopción* y ésta se produce cuando se conforma a la manera de pensar y de sentir del pueblo. Lo que distingue al canto popular, por ejemplo, no es el hecho artístico ni el origen histórico sino su modo de concebir el mundo y la vida, en contraste con la sociedad oficial. Así en el mapa hay un punto clave: el concepto de apropiación, indispensable para pensar la literatura nacional pues lo que se considera la gran literatura argentina se construyó en gran medida a partir de un gesto de apropiación de formas, voces y héroes de la cultura de las clases populares. Pero además,

el concepto de apropiación permite relacionar la cultura popular con la clase hegemónica, entonces entra en el mapa otro gran punto: el concepto de hegemonía con el que Gramsci proporcionó la llave para pensar la dominación ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos sino como un proceso pues no hay hegemonía, ella se construye, se hace se y deshace. Lo popular es un uso y no un origen, un hecho y no una esencia, una posición relacional y no una sustancia; las clases subalternas tienen estrategias a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica y destacó asimismo la autonomía, la capacidad de iniciativa y oposición de los sectores subalternos. En la formación y evolución del capitalismo hay una lucha más o menos continua en torno a la cultura del pueblo y la relación entre la *alta cultura* y la *cultura popular* es un fenómeno que concitó la atención de historiadores, antropólogos y estudiosos de la cultura y se vuelve particularmente interesante en la literatura porque allí aparece conjugada con la tradición, el canon y la literatura nacional. Hay obras emblemáticas de la literatura argentina y autores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar que *traducen, construyen y se apropian* de aspectos de la cultura popular; o sea, a partir de esas tres operaciones simultáneas dan lugar a una literatura que recupera, produce y se apodera de representaciones fragmentarias de la cultura popular; es decir, se trata de textos que de alguna manera, a través de la oralidad, los héroes, el festejo o el festín, sus luchas traducen algo de la cultura popular, la violentan y construyen una representación de lo nacional que nos identifica y que salió a dar vueltas por el mundo, una imagen de nuestra literatura por la cual somos reconocidos.

Pero para hacer este recorrido hubo otros conceptos, obras y autores que deben aparecer en el mapa porque usando categorías propias del marxismo hicieron un aporte invaluable al tema en cuestión como es el caso de Pierre Bourdieu, su indagación sobre el gusto y la distinción ligados indisolublemente a la pertenencia y educación de clase; algunas de las preguntas fundadoras de casi todos sus trabajos fueron decisivas: 1- ¿Cómo están estructuradas -económica y simbólicamente- la reproducción y la diferenciación social? 2- ¿Cómo se articulan lo económico y lo simbólico en los procesos de reproducción, diferenciación y construcción del poder?

Acá el concepto de ideología ya no como falsa conciencia sino

como la mediadora por excelencia entre lo individual y lo social, entre la fantasía y la cognición, entre lo económico y lo estético, la objetividad y el sujeto, la razón y su inconiente, lo privado y lo público y el de clase, serán fundamentales pues Bourdieu destaca que las clases no se distinguen únicamente por su diferente capital económico sino también por las prácticas culturales y así la burguesía trata de simular que sus privilegios se justifican por algo tan noble como la acumulación cultural ocultando cómo se accede a ella. La burguesía coloca el resorte de la diferenciación social fuera de lo cotidiano, en lo simbólico y no en la producción, crea la ilusión de que las desigualdades no se deben a lo que se tiene sino a lo que se es. La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como dones o cualidades naturales, no como resultado de un aprendizaje desigual por la división histórica entre las clases. A partir de esto, Bourdieu plantea el concepto de distinción y la intromisión del gusto fue el puente que me permitió saltar a las configuraciones del lujo y los pasatiempos que me ocupan en el presente pero también a otras manifestaciones de las que se apropió y puso en escena el cine y la literatura como el kitsch, y así evoco a Manuel Puig, a Pedro Almodóvar o Carlos Monsiváis. Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirman de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación; los gustos son, ante todo, *disgustos*, hechos horrorosos que producen una intolerancia visceral por los otros gustos o por los gustos de los otros.

En este mapa hay otra zona o región constituida por los aportes de los estudios de los marxistas ingleses sobre todo la obra de E. P. Thompson quien en su libro *Costumbres en común* retoma justamente el concepto de hegemonía considerándolo inmensamente valioso porque sin él no sabría entenderse la estructuración de las relaciones sociales: una hegemonía tan sólo puede ser mantenida por los gobernantes mediante un constante y diestro ejercicio, de teatro y concesión. Thompson acude al concepto de costumbre como praxis -uso de los pueblos- que proporcionaba mayor espacio para el ejercicio de derechos menores del que se encuentra en una visión reglamentaria de la ley. Las costumbres reproducían una tradición oral, una conciencia consuetudinaria, en la cual los derechos se defendían como “nuestros” en lugar de como “míos” o “tuyos”; en consecuencia, el

poder debía someterse a algunas restricciones, no sólo porque la costumbre tenía sanción jurídica y ella misma podía ser una “propiedad”, sino también porque podía colocarse en una situación peligrosa si el abuso de los derechos consuetudinarios enfurecía al pueblo. Y el otro concepto clave va a ser el de *lucha* que Thompson enfocará bajo la forma del *motín* que no es una respuesta “natural” u “obvia” al hambre, por ejemplo, sino una compleja pauta de comportamiento colectivo, una alternativa colectiva a las estrategias de supervivencia individualistas y familiares. El motín, como “momento constituyente y dinámico en el sistema de propiedad y poder”, obviamente ha adquirido formas e importancia diferentes en la historia de distintas naciones. Este territorio no es sólo el de las formas tenaces de resistencia al poder por parte de los débiles y de los pobres, sino que abarca otras formas: la burla, los pequeños actos de desobediencia, el disimulo, la incredulidad ante las homilías de la elite, los esfuerzos continuos y arduos por mantenerse firmes frente a fuerzas abrumadoras, uno de los límites que los débiles pueden imponer al poder lo cual demuestra cómo la hegemonía no se impone, sino que se articula en el trato cotidiano de una comunidad. La otra forma de resistencia que Thompson analiza es la cencerrada, lo que los argentinos conocemos como “escrache”: ritual con el que solía expresarse burla u hostilidad contra individuos que transgredían ciertas normas de la comunidad. Ruido estridente y ensordecedor, risas inmisericordes y gestos obscenos: el ruido formaba parte de una expresión ritualizada de beligerancia, protesta y oposición, una forma permitida de dar salida a la hostilidad y que de no ser por esas manifestaciones, quizá se hubiese producido un tremendo estallido. Los rituales de la cencerrada eran una forma de *desplazamiento* de la violencia, su expresión simbólica, no en el cuerpo de la víctima. Es evidente una posición más cercana a una micropolítica del poder que leyó la resistencia y las pequeñas luchas.

En la misma región, ligado tan estrechamente a la cultura popular que casi podría decirse que es una relación necesaria, apareció en el horizonte el problema de la cultura de masas y allí la constelación teórica del marxismo es de un volumen inabarcable por eso sólo voy a destacar algunos de esos puntos: como sabemos, la modernidad y sus vanguardias plantearon cómo revolucionar el arte pero fue sobre todo a partir de ciertos procesos históricos que se pensó cómo acercarlo a las masas, a qué juego de representaciones artísticas se debe acudir para lograr la gran transformación y producir, al

mismo tiempo, un arte para las masas. Esto diría que no pude aprehenderlo sino a partir del conocimiento de un acontecimiento histórico preciso y un enclave geopolítico: la Unión soviética y su revolución. Y allí la experiencia de los cineastas soviéticos fue absolutamente deslumbrante: Eisenstein fue el gran director de multitudes y el gran controlador de sus ritmos a través del montaje, mostrando a “la masa” como protagonista heroica de los acontecimientos históricos. Cuando las generaciones soviéticas posteriores “recordaban” la Revolución, eran las imágenes de Eisenstein las que tenían en mente. La identidad colectiva soviética en tanto que masa revolucionaria fue un fenómeno que necesitaba del mundo del cine para ser percibido. Pero también Vertov, que llega al cine con la Revolución y toma la dirección de los primeros noticieros filmados del gobierno soviético. Desde ese momento se consagró a hacer películas comprensibles para millones de espectadores sin renunciar al lenguaje cinematográfico. Todavía no había empezado a producir Eisenstein cuando Vertov lleva adelante la idea de que la producción cinematográfica fuera dedicada al noticiario y al documental como recipientes adecuados de la nueva realidad social. Proponía usar todas las formas del montaje para reunir y presentar sus hechos en un orden coherente, extraído al caos de la vida moderna, y para establecer un nivel de distinción entre los miles de fenómenos que se presentan ante la mente del director cinematográfico. El cine-ojo es la primera tentativa en el mundo de crear cine sin la participación de actores, decorados, los personajes siguen haciendo lo que por lo común hacen; es un asalto de las cámaras a la realidad: el cine mostrará las contradicciones de clase y la vida cotidiana.

La importancia del uso de la tecnología y de formas específicas ligadas a ella iban a traer de la mano a dos autores bien conocidos como Benjamín y Brecht ambos haciendo su viaje a la Unión soviética, Benjamin antes que Brecht, los dos deslumbrados por el cine y las nuevas tecnologías cifrando grandes esperanzas en ellos. Brecht, no sólo fue importante porque derribó el ilusionismo burgués colocando en un pedestal la idea de construcción, porque propuso su teoría del distanciamiento muy vinculada con el formalismo ruso, porque mantuvo la idea de diversión y entretenimiento del teatro sino también porque realizó la unión de teoría y praxis pensando y llevando a la práctica la idea de un arte que fundiendo e incorporando las nuevas técnicas para un arte masivo. En 1926 Benjamin

visita Moscú y se siente impresionado por la vanguardia teatral, literaria y cinematográfica constructivista y por los lazos que tenía con la clase trabajadora y cuando analiza el teatro épico de Brecht, subrayará el montaje discontinuo, el alejamiento desfamilarizante, el optimismo tecnológico y la autorreflexividad estética que aproximaron a Brecht a la práctica rusa de los años veinte. Benjamin defendió la sensibilidad de Brecht ante la moderna vida urbana masiva y la aplicación al teatro de los principios de la construcción utilizados en el cine, la radio, la foto y la prensa.

Este acercamiento a la realidad con la cámara al hombro, el valor testimonial de la imagen tomando por sorpresa, la vida entrando al arte y un arte para todos, fueron centrales para poder abordar otras cuestiones, que son a la vez intereses del presente.

Paso así a la segunda zona, constituida por los trabajos que encararon la conjunción de memoria y violencia que ha puesto sobre el tapete no sólo la consideración del final de la autonomía del arte y de la literatura sino que también reactualiza unos cuantos problemas que creíamos olvidados u obsoletos: la relación entre historia y literatura, el problema del realismo y el vínculo con la verdad.

Pero no podría referirme a este segundo momento del recorrido sin recordar un momento clave, los 70, en que empezaba a ganar un espacio la vuelta al texto propiciada por el posestructuralismo francés, centrales en mi formación y entonces aparece la figura de Michel Foucault, un pensador central para abordar todo lo relacionado con el poder, que se aparta del marxismo sin dejar de hacer notar que no cuestiona a Marx pero señala que las nociones de antagonismo, lucha y conflicto no se dilucidaron en la medida suficiente y que nadie se ocupó de examinar, ni profundizar la cuestión de saber qué es la lucha. ¿Qué es la lucha, cuando se dice lucha de clases? se pregunta Foucault y cuando se dice lucha, se trata de conflicto o de guerra? y ¿cómo se desarrolla esa guerra? ¿Cuál es su objetivo? ¿Cuáles son sus medios? La otra gran crítica de Foucault fue al lugar dado al partido y a la idea de un intelectual vinculado al partido que define como una organización gracias a cuya existencia el proletariado accede a una conciencia de clase. En otras palabras, a través del partido las voluntades individuales y subjetivas se convierten en una especie de voluntad colectiva. Pero esta última debe ser, sin falta, monolítica como si fuera una voluntad individual. El partido transforma la multiplicidad de las

voluntades individuales en una voluntad colectiva. Destacan la autonomía del intelectual y la microfísica del poder Foucault permitió pensar otra formas de sujeción. Pero esa es otra discusión.

En la segunda zona o región hay dos enclaves: la memoria y la violencia. Hace años comencé a trabajarlas a partir de la gran cantidad de novelas que se empezaron a conocer en la Argentina casi 20 años después del golpe militar con la aparición de la que para mí es una de las mejores novelas que hizo de la experiencia de la dictadura su objeto de relato como es *Villa*, de Luis Gusmán que fue una ruptura en la propia obra del autor y el modo de contar el acontecimiento histórico.

Andreas Huyssen habla de un auténtico “giro hacia el pasado” que parece caracterizar el presente refiriéndose a los discursos de la memoria que surgieron en Occidente después de la década de 1960 como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas; ese exceso de memoria tiene un efecto paradójico: por un lado, induce a pensar la sobreabundancia como saturación o nos inclina a aceptar la salvedad de Adorno de que un excedente de memoria o su marketing pueden llevar a su mercantilización y consecuente invisibilidad y, por otro, ese exceso, ese retorno, es también necesidad, inconclusión, algo pendiente pero el efecto mayor, el de gran trascendencia cultural y teórica ha sido la centralidad de la memoria y el pasado, que encandilaron el presente desplazando de la escena una modernidad lanzada al relato de futuros posibles que bajo la forma de utopías, revoluciones o ciencia ficción mostraba cierto optimismo que la memoria acabó derrumbando instalando el reconocimiento de genocidios y violencias sin precedentes. Frederic Jameson sostiene que el problema de nuestra relación con el pasado y nuestra posibilidad de entender los monumentos, los artefactos y las huellas de este último en gran medida pasa por el marxismo que para él proporciona la única explicación histórica y económica intelectualmente coherente y plenamente satisfactoria de las cosas que nos han estado sucediendo. Es la posibilidad de hacer una explicación totalizante, y esta es su superioridad formal sobre todas las otras interpretaciones; entonces, como decíamos, el asedio estético al pasado, el entronizamiento del testimonio y del testigo produjeron la pérdida de la hegemonía de la historia como interpretación dominante por la distancia crítica, sobre todo, porque la ficción le disputó un modo



de acercamiento nada menos que a la verdad; el gran historiador italiano Carlo Ginzburg decía hace ya más de 10 años en *El hilo y sus huellas*: “Hoy en día términos como *verdad* o *realidad* se volvieron, para algunas personas, impronunciabiles a menos que estén encerrados entre comillas, escritas o mimadas” y si hoy no decimos lo mismo es porque podemos afirmar que la literatura, alimentada por la historia, se ha vuelto materia de reflexión teórica, crítica. Será el mismo Ginzburg más recientemente quien rescate una nota al margen de un manuscrito de Stendhal: “ya no se puede alcanzar la Verdad si no es en las novelas”. La ficción y la historia reconsideradas nuevamente ya no desde la perspectiva de Hayden White sino desde el lugar y el momento en que se comprendió que la memoria implica una participación emotiva, empática, pero que el pasado no se recupera desde la nostalgia sino desde una clara conciencia ideológica que señala el “para qué”; entonces se impuso la necesidad de sostener la relación dialéctica entre historia y memoria recordando la advertencia de Adorno en *Minima moralia*: “es necio y sentimental querer mantener el pasado limpio de la sucia marea del presente. El pasado no tiene otra esperanza que la de, abandonado al infortunio, resurgir de él transformado”. Si hubo un tiempo en que se encomendó al tiempo el trabajo de olvidar hoy no parece que estemos en ese tiempo.

En el recorrido por la zona aparecen también otros acontecimientos históricos y enclaves geopolíticos que atrajeron teorizaciones insoslayables como fueron las guerras de liberación y lo planteado por Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* sobre el colonialismo francés en particular, el prólogo indispensable de Sartre que pusieron en un lugar central la violencia como respuesta, única, necesaria para la emancipación y forzosamente el enclave memoria y violencia incluye Alemania, el nazismo y el Holocausto, un acontecimiento extraordinario para el cual había que buscar las palabras para narrarlo, un prisma que permite pensar otros genocidios y sobre el que no cesan las teorizaciones, los memoriales y las representaciones artísticas, que puso al desnudo la administración de la muerte, el uso de la tecnología para la muerte, la “banalidad del mal” según la expresión de Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén* por la cual fue muy criticada y a partir de allí leer *Orígenes del totalitarismo* de la misma Arendt y una constelación teórica provista por otros autores. Entonces, si cuando aún no se hablaba del fin de la autonomía, los conceptos aportados por el

marxismo fueron insoslayables, cuánto lo serán hoy cuando la literatura parece entramada con la historia de manera inapelable. Un film como *Shoa* de Lanzmann quiso ser el archivo de Auschwitz pero también *Los que susurran* de Orlando Figes, un compendio de historias sobre las víctimas de deportaciones y delaciones del estalinismo, reactualizan lo teorizado sobre un arte relacionado con la verdad, con la historia y con las formas de representar el pasado y la violencia que a la vez ubican en el centro del debate el antagonismo, la guerra y la dominación. Y en esa imperiosa necesidad de acercarse al pasado, de recorrer los velos, de acceder a la verdad, para escuchar las voces de las víctimas y hacerlas memorables flaqueó inexorablemente la idea de autonomía porque eso también llegó a la ficción recordándome que mi propio interés por las novelas que hicieron de la dictadura el centro del relato, se desencadenó en gran medida cuando escuché la confesión mediática del capitán de corbeta (R) Adolfo Scilingo sobre los vuelos de la muerte en los que él mismo había participado. Y desde el atentado a las torres que infligió violencia real y simbólica en el corazón mismo del capital, algo que la potencia no puede devolver, dio lugar a la percepción de nuevas formas de la violencia, a redefiniciones del terrorismo, al despliegue de la seguridad y a una nueva idea de sujeto peligroso que nos obligan a volver a pensar las luchas de ricos y pobres, de excluidos y migrantes, en esta etapa de un capitalismo salvaje y agónico por el que transitamos.

Adorno, Theodor W. (1998). *Minima Moralia*, Madrid, Taurus.

Arendt, Hannah, (1999). *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus.

Arendt, Hannah (2000). *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Lumen.

Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del buen gusto*, Madrid, Taurus.

Fanon, Frantz (2003). *Los condenados de la tierra*, México, FCE.

- Figes, Orlando (2009). *Los que susurran*, Buenos Aires, Edhasa.
- Ginzburg, Carlo (2000). *El hilo y las huellas*, Bs. As. FCE.
- Gramsci, Antonio (1972). *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.
- Gusmán, Luis (1995). *Villa*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido*, México, FCE.
- Jameson, Frederic (2014). *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Negri, Antonio (2001). *Marx más allá de Marx*, Madrid, Akal.
- Schlögel, Karl (2007). *En el espacio, leemos el tiempo*, Madrid, Siruela.
- Thompson, E. P. (1995). *Costumbres en común*, Barcelona, Grijalbo.
- Vertov, Dziga (1974). *Proyectos, artículos y diarios de trabajo*, Bs. As., De la Flor.
- White, H. (2011). *La ficción de la narrativa*, Bs. As., Eterna Cadencia.



## Capítulo IX

# LANGUAGE AND POWER: The use of RP in “Game of Thrones”

Ana Luísa de Castro Soares<sup>1</sup>

---

1 - UFES

Ana Luísa de Castro Soares é estudante de Língua e Literatura Inglesa na Ufes. Participou do PIVIC com o projeto “A Linguística Aplicada Crítica no Brasil: um mapeamento das pesquisas publicadas em periódicos” e atua como professora no programa Inglês sem Fronteiras.



## 1. INTRODUCTION

“The Jazz Singer” is the first motion picture with synchronized dialogue sequences and the movie which started the Golden Age of Hollywood. Ever since, it is common to hear standard American accents in several productions, despite of the places and peoples that may be represented in such productions. Since the release of “The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring” (New Line Cinema, 2001) in 2001, epic fantasy movies and series have been reaching great success, conquering millions of viewers around the world. One interesting fact about this phenomenon is that although many of the productions are filmed in the United States, with actors from many different English-speaking countries, the characters tend to speak in an accent much similar to the Received Pronunciation of British English. Why does that happen? What are the reasons that underlie this choice? Until not so long ago, questions such as the significance of a choice of a certain variety of a language were not even discussed.

Created by David Benioff and D. B. Weiss, Game of Thrones is a television adaptation of “A Song of Ice and Fire”, a story by the American author George R. R. Martin. The series is broadcast in the United States by subscription channel Home Box Office, best known as HBO. Game of Thrones is very well received by critics and has already received several nominations and awards. The series is set in the Seven Kingdoms of Westeros, a fictional scenario reminiscent of Medieval Europe where the seasons last for years and even decades. The plot revolves around a war and shows violent struggles between families - or noble houses - for control of the Iron Throne.

A fact that stands out in the series is that, despite being set in a fictional setting and having many American actors in the cast, the characters use a variety of English very close to the Received Pronunciation (RP) of British English to communicate.

In this article, we discuss these questions in the light of Critical Applied Linguistics. Critical Applied Linguistics, as Pennycook (2001) says,

is more than just a critical dimension added on to applied linguistics: It involves a constant skepticism, a constant questioning of the normative assumptions of applied linguistics, and presents a way of doing applied linguistics that seeks to connect it to questions of gender, class, sexuality, race, ethnicity, culture, identity, politics, ideology and discourse (PENNYCOOK, 2001, p. 10)

By adopting this critical and skeptical position, we wish to, as also mentioned by Pennycook, “challenge an assumed centre, where power and privilege lie, and to rework the politics and language that sustain them” (PENNYCOOK, 2011, p. 16.4).

## **2. DISCUSSION**

### **2.1 - THE ENGLISH LANGUAGE**

In the 5th century BC, Angles, Saxons and Jutes migrated from Europe to the British Isles, and the language spoken by them was to become English. In two centuries, variations of English were being spoken by almost the entire territory. French and Latin were influential in shaping the vocabulary of the language, due to the Norman conquest of England in 1066.

According to the Enciclopaedia Britannica, British English is a collective term for all forms of English spoken in the British Isles. But there is a lot of variation within the British English. The variety considered the standard variety of British English is called “Received Pronunciation”. As British English refers to forms of English spoken in the British Isles, the American English term comprises the range of dialects spoken in the United States. Although there are fewer dialectal variation within the U.S. territory, there is the presence of distinctive accents on the East Coast of the country, for example.

Similar to the “Received Pronunciation”, there is a standard pronunciation of American English, which is called “General American” (GA) or “Standard American English” (SAE). Used in films, series, advertisings and official announcements on radio newscasts, Standard American English has immense scope, related to cultural phenomena such as the success of Hollywood productions, the growing popularity of television series in the country and the strength of long consolidated U.S. music industry there.

### **2.2 - LINGUISTIC VARIATION IN ENGLISH**

In every language there is variation. A language can vary according to many aspects: place, time, situation ...



All languages have an inherent dynamism, which means that they are heterogeneous. Thus, there are distinct forms that, in principle, are semantically equivalent in level of vocabulary, syntax and morphosyntax, of the phonetic-phonological subsystem and practical-discursive domain (MOLLICA, M. C. 2007. p. 9.,) (My translation)

Zaidan (2013), debates linguistic variation, claiming that language variation is no strange phenomenon to Sociolinguistics.

That language varies in multiple forms (phonological, syntactic, morphological, semantic and lexically) and as a result of the action of several factors - or variables (geographical origin, age, socioeconomic profile, formal and informal situation, etc.), reflecting and allowing differentiation between individuals, groups, communities, states and nations do not seem to be a controversial theme in the ambit of Sociolinguistics. (ZAIDAN, J.C.S.M, 2013. p. 53) (My translation)

Linguistic variation can be well observed in English, a language that is directly linked to diversity. One of the most widely spoken languages in the world, with approximately 1.5 billion speakers, it is the mother tongue of over 350 million people and the most widely taught language in the world. According to Zaidan (2013), speakers of non-traditional varieties of English are today in a ratio of three to four speaker of the language in the world, that is, three quarters of the use language is non-standard. However, there's a clear difference of power associated to some varieties of English, which are much more valued and desired than others.

Although apparently the view that a variety / dialect has more value (is inherently better) than another is, in general, surpassed in academia, the treatment given to the English, both in theorizing about its system as in educational settings, always ends up revealing the presumption of an essence, a "core", a supposedly more "pure" and better reference that guides the language practices (ZAIDAN, 2013, p. 55). (My translation)

To Zaidan, one of the many factors that contribute to this devaluation of non-standard varieties of English is the limited comprehension of the linguistic phenomenon, which leads people to see variation as a form of

diversion/distortion, granting the production of non-standard speakers the status of interlanguage, that is, a incomplete, not proficient language – and placing the native speakers, generally American or British, in the highest place of a imaginary continuum, an idealized scenario (ZAIDAN, 2013, p. 55).

### 2.3. – LANGUAGE AND POWER

The role, function and power of English worldwide is not a new theme to Critical Applied Linguistics. In 1992, Robert Phillipson published the book “Linguistic Imperialism”, in which he discusses the role of English and its importance for the preservation of power structures in the postcolonial world. After Phillipson, Canagarajah, Pennycook and Rajagopalan are some of the most influential scholars of Applied Linguistics who dealt with this subject. Mahboob and Paltridge discuss Phillipson, Canagarajah and Pennycook’s works in an article called “Critical Discourse Analysis and Critical Applied Linguistics”, published in 2012. According to them,

While both Canagarajah and Pennycook note the power of English, they also highlight the importance of studying how English is appropriated and resisted by people in different parts of the world. Critical language policy research also seeks to describe and explain how people in various parts of the world have internalized the notion that English is the language of national development. As a result of this belief they maintain and promote English as a national or an official language, often at the cost of local languages. For example, Mahboob(2002) examines how the language policies in Pakistan devalue local language and encourage the adoption and use of English. Such ideologies, rather than leading to national development, naturalize the power of English and ensure that the existing power relationships are maintained. As such, they can be seen as hegemonic practice. (MAHBOOB, A; PALTRIDGE, B, 2012, p.2)

As Mahboob and Paltridge state, in many parts of the world, English is associated with development. The relationships established by power and discourse have been broadly discussed by Michel Foucault, in several of his works. About Foucault’s ideas of discourse, Weedon (1987) affirms:

discourses, in Foucault’s work, are ways of constituting knowledge, together with the social practices, forms of

subjectivity and power relations. Discourse transmits and produces power; it undermines and exposes it, renders it fragile and makes it possible to thwart it (WEEDON, 1997, p. 107)

Foucault (1991) also states that each society has its own regime of truth, i.e., each society will operate in different ways as far as truth is concerned. Each society will accept different types of discourse as true or false, and distinct societies will have distinct instances to distinguish true and false statements. The status of who says the truth also varies. Discourse, and the notion of what is truth as well, is socially constructed, as we can conclude. Language is a component of discourse. It is clear that one's manner of speaking, together with other aspects, such as nationality, race, sex, social status, will compound someone's discourse. And this discourse will be valued and perpetuated or not by those who hold the power. Truth, morality and meaning are created through discourse, and will correspond to what those who are in the center, who are empowered, want it to be.

## **2. 4 – THE CASTING OF PRINCE OBERYN IN HBO'S GAME OF TRHONES**

Aside from the linguistic issue discussed above, another matter drew attention to the construction of discourse within HBO' Game of Thrones: when the series finally had the chance to cast one black actor for a leading role, a white Chilean actor was chosen instead, which generated discussion and the wrath of many racial equality militancy groups.

Prince Oberyn Martell, one of the central characters in the third “A Song of Ice and Fire” book and in the fifth season of the T.V. show, is a man from Dorne, a pensinsula in the southern part of Westeros. The description of the men from Dorne in the book is the following: “The salty Dornishmen were lithe and dark, with smooth olive skin and long black hair streaming in the wind” (MARTIN, 2000, p. 520). Prince Oberyn is then described:

The princeling removed his helm. Beneath, his face was lined and saturnine, with thin arched brows above large eyes as black and shiny as pools of coal oil. Only a few streaks of silver marred the lustrous black hair that receded brown his brow in a widow's peak as sharply pointed as his nose. A salty Dornishmen for certain. (MARTIN, 2000, p. 521)

By this extract of the text, we can conclude that the Prince Oberyn of the book, “a salty Dornishmen for certain” (MARTIN, 2000, p. 521), has dark skin like the rest of his people. The decision to cast a white actor to portray him in the series shows again a desire to be associated with what is regarded as true by a parcel of the society that holds the power.

### 3. FINAL CONSIDERATIONS

In the light of the studies cited and the discussion developed above, it is possible to conclude that the choice of using RP in *Game of Thrones* at the expense of other accents is not an innocent choice, and neither is the decision of casting a white actor to portray a character that has dark skin in the book. There is a very conscious agreement that, by using a variety of English which corresponds to the assumed center of power and choosing an actor which also belongs to this assumed center of power, the discourse reproduced by the series will be more easily taken as the truth, and will, therefore, have more value.

### REFERENCES

BRITISH Library: Received Pronunciation. Available at <<http://www.bl.uk/learning/langlit/sounds/find-out-more/received-pronunciation/>>. Access on 25/11/2014

ENCYCLOPAEDIA Britannica. United States of America: Encyclopaedia Britannica, Inc., 2011. App for Android Smartphone. Access at 20/11/2014

*GAME of Thrones* Available at <<http://www.imdb.com/title/tt0944947>> Access at 26/11/2014.

MAHBOOB, A; PALTRIDGE, B. Critical Discourse Analysis and Critical Applied Linguistics. 2012, p.2. Available at: <[https://www.academia.edu/2356788/Critical\\_Discourse\\_Analysis\\_and\\_Critical\\_Applied\\_Linguistics](https://www.academia.edu/2356788/Critical_Discourse_Analysis_and_Critical_Applied_Linguistics)> Access on 24/11/2014.

MARTIN, George R. R. *A Storm of Swords*. New York: Bantam, 2010

MOLLICA, Maria Cecilia. Fundamentação teórica: conceituação e

delimitação. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à Sociolinguística: O Tratamento da Variação*. São Paulo: Editora Contexto, 2007. p. 9.

WEEDON, C. *Feminist practice and poststructuralist theory*, 2nd ed. Oxford: Blackwell, 1997.

WHEELER, Brian: Why are fantasy world accents British? Available at: < <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-17554816>>. Access on 24/11/2014.

Y LACOSTE: A geopolítica do inglês. In: *Por uma abordagem geopolítica da difusão do inglês*. Available at: <<http://parabolaeditorial.com.br/Geopolitica.pdf>> Access on 26/11/2014.

ZAIDAN, Junia Claudia Santana de Mattos. **Por um inglês menor: a desterritorialização da grande Língua**. 2013. 241 f. Tese (Doutorado em Linguística) - IEL – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.



## Capítulo X

### **Hibridismo e Desassossego em *A Ceia Dominicana*: Romance Neolatino, de Reinaldo Santos Neves**

Ana Paola Laeber<sup>1</sup>

---

1 - Mestre em Estudos Literários pela UFES (2015). Possui especialização em Educação Profissional Técnica Integrada ao Ensino Médio (EJA) pelo CEFET-ES (2007), em Língua Inglesa pela PUC em MG (2006) e em Metodologia do Ensino Superior pela FUNCAB (1993). Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pelas Faculdades Integradas Castelo Branco (1991). Atua como professora de Língua Inglesa para o departamento de Letras na FUNCAB desde 2011, Colatina-ES.





Embora faça parte de uma trilogia, a origem da obra *A Ceia Dominicana: Romance Neolatino* (2008), de Reinaldo Santos Neves pode ser considerada como um deslocamento. Isso pelo fato de que, por sugestão de alguns leitores, o capítulo de trinta páginas que faria parte de *As Mãos no Fogo: o romance graciano* (1981) foi suprimido, tornando-se um projeto embrionário a ser rematado vinte anos depois.

*A Ceia* dialoga livremente com textos de autores latinos como Horácio (65-68 a.C), Publius Ovidius Naso (43-17 d.C), Homero e Lucius Apuleius (c. 125-180), cujas obras são, respectivamente, *Sátiras*, *Metamorfoses*, *Odisseia* e *O asno de ouro*. Para Filho: “A antiguidade clássica está tão arraigada em *A Ceia Dominicana* (2008) que se trata, muitas vezes, de uma tarefa impossível determinar onde começam e onde terminam as vozes desses autores e a de Reinaldo” (2012, p. 15).

As obras clássicas utilizadas por Neves, no texto em estudo, foram as mais relevantes. Contudo, várias outras escritas no século XX foram utilizadas. Esse fato faz-nos constatar que *A Ceia* constitui uma miscelânea literária que perpassa os tempos clássicos e o contemporâneo, procurando comungar as identidades presentes na língua, nos costumes e nas atitudes humanas, a fim de convergi-las para um ponto comum: a sátira.

Todavia, a principal fonte de inspiração de *A Ceia Dominicana* foi *Satyricon* de Petronios Arbites. Sendo assim, convém desvelar as principais características dessa obra latina, a fim de que se possa compreender sua relação com a obra ora analisada. Embora a prosa predomine em *Satyricon*, há também partes em verso. O conteúdo do livro é satírico. *Caius Petronius Arbiter* foi influenciado pela sátira menipeia dos cínicos gregos e diretamente pela *Satira Menipeia* de Varrão. Foi uma época efervescente na sociedade romana, em que foram introduzidos na sociedade novos-ricos, burgueses acomodados, parasitas, pederastas e prostitutas, filosofia e retórica de teatro vã.

Em nossa obra de investigação, *A Ceia Dominicana*, diversas modalidades discursivas estão incorporadas propiciando um viés híbrido, flutuante, mas preciso. Da mesma forma, inúmeras vozes internas permitem ser compreendidas polifonicamente. Assim, podemos afirmar que a polifonia, o dialogismo e a carnavalização estão presentes nessa obra reinaldiana. Os personagens, além do personagem-autor Graciano Daemon, apropriam-se da criação da obra, da palavra, tornando-se também

sujeitos do discurso a ponto de representar as inquietações e as condições conflitivas presentes na sociedade contemporânea. As palavras romanescas de Neves em *A Ceia* matizam-se ora superficiais e alegres, ora pesadas oscilando em remorsos e incertezas. Além de expor a condição andrógino-hermafrodita de Psiquê, na rapsódia onze o tema morte é focado devido a expressões utilizadas por Graciano Daemon, como por exemplo: cadáver, restos mortais, escombros, cemitério. Aqui, nessa rapsódia, o personagem-autor que se auto-intitula biforne/centauro se desnuda, um *flâneur* que se vê a “um pouquinho de nada adiante” (NEVES, 2008, p. 214) e percebe-se só

Meu coração contristou-se: o casebre ao abandono – como o couro da lagosta – era um símbolo da presente minha situação: pois também eu era um edifício vazio, de que os antigos moradores – desejos e sonhos e esperanças – haviam desertado para nunca mais, largando-o à mercê de todo o tipo de deturpação. (NEVES, 2008, p. 215)

Ao ser flagrado pelas sacerdotisas do bosque na cerimônia de iniciação; cujo nome secreto é teleté (NEVES, 2008, p. 219), elabora de maneira rápida em como se esconder. De uma forma ridicularizada, a inversão social do centauro em um ser socialmente inferior pode ser percebida assim:

Entre os mortos de um lado inofensivos e as mulheres de outro ensandecidas não hesitei. Uma cova aberta junto ao muro achou nesse momento seu inquilino. Lancei-me dentro e, estendendo-me ao comprido, apressei-me a cavar a própria sepultura, cobrindo o corpo com a areia macia do chão. [...] Quando já me achava coberto por não mais que um véu de areia, suficiente apenas para escapar a um olhar de relance, ouvi ranger o portãozinho do cemitério. [...] Ergui-me então e despi a mortalha de areia. No meu vizinho e conterrâneo, jazendo ali, patas rígidas, focinho arreganhado, reconheci o fidalgo galgo que morrera atropelado na rodovia. [...] A caminho da vila deparei com uma fonte de pelúcidas águas risonhas, [...]. O banho serviu de linimento para os meus temores, de modo que até, se rir ou não ri, ao menos sorri da aventura que me sucedera no bosque das doidas. (NEVES, 2008, p. 231-233)

Para Bakhtin, as sátiras menipeias são reconhecidas pelo “[...] gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz

de penetrar em outros gêneros” (1981, p.96-98). A sátira, como um gênero misto, age simultaneamente com o trágico e com o cômico com finalidade ambivalente, de catarse, “uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Bakhtin, 1999, p. 8). No campo do sério-cômico, a carnavalização integra-se ao fenômeno literário tendo como escopo ao adotar a “forma sincrética de espetáculo” (Bakhtin, 1981, p.105) uma linguagem sortida, esmeradas no léxico percorrendo-se em blasfêmias, profanações e obscenidades.

Outra importância que assinalamos a *Satyricon* e sua influência a outras obras, principalmente na obra aqui analisada, não está simplesmente no fato de *Petronius* ter se valido de personagens picarescos que o inspirou a escrever uma obra tão original, mas o fato de ele ter enxergado em seu contexto de vida particularidades das ações humanas imperceptíveis e tê-las retratado de maneira satírica e cômica.

Ainda em *Satyricon*, é descrito o derradeiro naufrágio de um barco. Em *A Ceia Dominicana*, na rapsódia vinte e quatro, é narrado o naufrágio do barco da procissão a Nossa Senhora. Na verdade, esse naufrágio está diretamente ligado à rapsódia um, início da obra, e se refere de forma satírica ao casamento falido de Graciano Daemon, quando ele próprio diz:

“Aonde quer que vá, o naufrago leva consigo o seu naufrágio. Cheguei a Manguinhos no meio da tarde de sábado, vindo do naufrágio do meu casamento. [...] Casamentos naufragam a toda hora: o fundo do mar matrimonial é um imenso cemitério de casamentos naufragados. Poucos, porém, tenho certeza, naufragaram, como o meu, da noite para o dia, na primeira viagem: na virgem viagem, que é como se diz em inglês: maiden Voyage.” (NEVES, 2008, p. 21)

Em outra passagem, na rapsódia dois, quando Agamemnon comenta sobre o naufrágio do bringue sueco encontrado em Nova Almeida, percebe-se claramente que a narração do ocorrido está ligada à derrocada do matrimônio de Graciano que mente a Agamemnon acerca de sua estadia em Manguinhos: “Fiz bem em mentir. Meu naufrágio, que, por coincidência, também ocorreu em Nova Almeida não era para servir de pasto às rumações técnicas de Agamemnon nem muito menos de tema de palestra no Instituto Histórico” (NEVES, 2008, p. 52). Desse modo,

observa-se que o autor, utiliza o naufrágio satiricamente por meio de uma imagem popularizada na cultura brasileira, porque no ideário nacional, assim como por ser comum também a outras culturas, naufragar significa levar algum prejuízo em alguma situação.

Além desse contraponto entre *Satyricon* e *A Ceia Dominicana*, em que temas como o erotismo, o picaresco e a sátira estão presentes, ligado a uma audácia jocosa, o literato Reinaldo Santos Neves fluidifica o que uma literatura carnavalizada sugere, a satirização e infernalização do mundo. Portanto, a obra reinaldiana pode ser nomeada como ficção do desassossego posto que a tessitura de sua narrativa reflete, como Lucia Helena (2010, p.12) propõe “devaneios, confissões da intimidade – que deixam ver uma subjetividade sem ponto de repouso, em desdobramento e contínua metamorfose”.

A expressão “desassossego” nos remete diretamente a obra *Livro do desassossego* do heterônimo pessoano Bernardo Soares. Fazendo uso desse termo, Lucia Helena envolvida com ficções produzidas nas últimas três décadas finais do século XX, junto à passagem do século XXI, denomina-as como ficções do desassossego, narrativas que têm como bojo assuntos impetuosos da vida contemporânea, entre os quais, a solidão, a fragilidade e o desespero. Contrapondo-se aos paradigmas dos romances iluministas e românticos, tais ficções apontam uma reflexão crítica quanto à construção ficcional contemporânea posto que [...] o ficcional se produz como imaginação histórica e supera os horizontes do determinismo, do historicismo, do nacionalismo e da etnia em sentido estrito, mesmo quando se alude à matriz desses traços apenas de modo latente (HELENA, 2010, p. 13).

Dessa forma, esses fatos sociológicos se relacionam com a mudança de uma forma de pensamento em várias outras ou com metamorfose dos valores humanos, as quais afetam e continuam afetando o sujeito da literatura atual. Inicialmente, Helena fala desses princípios ideológicos, entre os séculos XVIII e XIX, que fundamentavam o pensamento humano. Essa sociedade, advinda desse período, tinha como base racionalismo fomentada pelo movimento iluminista que se contrapunha ao senso comum e à cultura popular. Helena toma como base o pensamento racional do século V a.C., relacionando sua mudança de perspectiva como uma

influência às mudanças também ocorridas na ideologia ocidental. De acordo com Santos (1988) o paradigma racional ou a ciência moderna, iniciado no século XVI, foi baseado nas ciências naturais e desenvolveu-se nos séculos seguintes, tornando-se globalizante e totalitária. Na mesma medida, predominava também no campo literário o movimento Romântico que marcou territórios, em que seus adeptos não admitiam um fazer literário que não estivesse atrelado às suas tendências. Esses dois movimentos tipicamente burgueses ditavam o paradigma da época, ou seja, as relações pessoais, políticas, econômicas, etc.

Uma vez que Helena fala sobre paradigmas de épocas diferentes, apresentamos o conceito desse termo por meio de Kuhn (1962), teórico sobre a revolução científica que conceitua paradigma como modelos atestados por uma determinada comunidade científica que influenciam as instituições sociais como um todo. No entanto, a ciência aperfeiçoa ou faz novas descobertas às quais podem substituir o paradigma anterior, tornando-o apenas objeto de pesquisa. Isso mostra como a revolução científica retratada por Kuhn (1962) é instável e inconsistente, podendo variar de acordo com as épocas.

No entanto, Helena (2010) destaca que os paradigmas que fundamentaram a ideologia burguesa começaram a ruir por volta do fim do século XIX, podendo ser percebido por meio da própria literatura. As transformações ocorridas dizem respeito às relações humanas em que se chocam e se mesclam à cultura burguesa e à popular, e a ciência passa a ser explicada não apenas pela racionalidade, mas também pelo senso comum. Essas nuances puderam ser melhor percebidas, posteriormente, nos séculos XX e XXI. Embora muitas pudessem ser discutidas, Helena destaca o embate entre “a razão” e a “consciência ocidental dos riscos”. Essas são duas forças, conquanto sejam concorrentes, agem no sujeito inevitavelmente de forma ambígua ou híbrida, provocando uma crise. De acordo com a autora:

[...] a crise é um fenômeno ambíguo que traz a sintomatologia da passagem da tradição para um novo e híbrido complexo cultural de renovação, que integra a potência de (re)configuração da cultura em seu bojo, assim como integra elementos metamorfoseados da tradição em conjugação com o novo. (HELENA, 2009, p. 114)

Dessa forma, uma vez que há essa anfibiologia nas concepções ideológicas

ligadas à maneira de pensar as instâncias sociais, não se pode dizer que prevalece um paradigma ou outro, assim, pode-se concluir que o pensamento puramente racional está totalmente comprometido como modelo.

Tomemos como exemplo o que segundo Helena representa a saga da ideologia burguesa do século XVIII, a sua instabilidade e ruptura até aos momentos atuais, e, sobretudo, a situação do sujeito em relação a essas transformações: o romance de Daniel Defoe, *Robison Crusoe*, um burguês destinado a lançar-se além-mar com o objetivo de conquistar fortunas, tem o seu desfecho trágico com o naufrágio de seu navio, ficando preso numa ilha onde conhece o nativo Sexta-Feira, sua única companhia. Nessa situação, o protagonista tenta viver na ilha de acordo com os princípios e comportamentos burgueses. No romance sua casa é denominada castelo, ele usa mosquete, faca, machado, manufatura objetos, planta e armazena alimentos e Sexta-Feira se dirige a ele como patrão. Embora sua realidade seja completamente outra, vive uma situação ambígua entre os valores burgueses e os populares, até mesmo a relação entre Robson e Sexta-Feira resumia, de certa forma, a amizade. Assim, quando os críticos realizam a ligação icônica entre os valores burgueses e o romance de Daniel Defoe, destacam melancolicamente o naufrágio. Para Helena ao utilizarem o termo “naufrágio” como uma metáfora-conceito, a fim de retratarem a derrocada da ideologia burguesa, os críticos evidenciam também a literatura contemporânea como uma mistura de tendências, hibridismos e metamorfoses que fazem do sujeito uma figura um tanto inconsistente e indeterminada.

Podemos entender que a pós-modernidade carrega narrativas que contemplam o ecletismo porque “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição” (BERMAN, 1986, p.7). Para o personagem Graciano Daemon, a sua intenção como professor universitário era trabalhar trilógicas que “falam de pesadelo como estilo de vida” (NEVES, 2008, p.45), provavelmente para apresentar como o comportamento moderno se aproxima do trágico, não mencionaremos aqui a tragédia clássica, mas as inquietações que o sujeito não mais cartesiano traz consigo.

Em *A Ceia Dominicana*, por exemplo, Graciano Daemon, um sujeito à deriva, é também um exemplo de todo esse processo, pois no romance notamos que ele está em função da mistura dos gêneros satírico e trágico revitalizando a concepção da *hybris* individual, uma vez que seu casamento malsucedido é estereotipado metaforicamente como naufrágio.

Ainda assim, o sentido trágico de sua existência e a vivência de situações conflitivas, embora permaneça anestesiado, volta-se para um “eu” que se dobra e se renova ao peso da angústia.

## REFERÊNCIAS

ÁRBITER, Cáius Petrónius. **The Satyricon Of Petronius Arbiter**. Tradução de W. C. Firebaugh. Ebook. Disponível em: [histoty-world.org/petroniussatry.pdf](http://histoty-world.org/petroniussatry.pdf). Acesso em 10 de outubro de 2013.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. 368 p.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999. 420 p.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1986. 472 p.

HELENA, Lucia. A literatura como passagem: reflexões em torno das ficções em desassossego. **ALEA** - Volume 11, n. 1 JANEIRO-JUNHO 2009 p. 111-129. Disponível em: [www.redalyc.org/articulo.oa?id=33013421010](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33013421010). Acesso em: 25/11/2014.

\_\_\_\_\_. **Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010. 200p.

KUHN, T. **The structure of scientific revolutions**. Chicago: University of Chicago Press, 1962. 264 p.

NEVES, Reinaldo Santos. **A Ceia Dominicana: romance neolatino**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 518 p.

SANTOS B. de S. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Afrontamento, 1988. 92 p.





## Capítulo XI

# A Interface Política em A Flor e a Náusea de Carlos Drummond de Andrade

Andressa Santos Takao<sup>1</sup>

---

1 - Faculdade Saberes

Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Faculdade Saberes (2014). É poetisa e atua como produtora cultural e artista no Coletivo Literário Capixaba Confraria dos Bardos e docente na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Francelina Carneiro Setúbal-IASES.



Esta análise pretende enfocar uma das várias faces do poeta Carlos Drummond de Andrade através do poema “A Flor e a Náusea” extraído da obra *A Rosa do Povo*. Dentro da perspectiva política, buscaremos identificar do surgimento do modernismo até a época de Drummond, o desenvolvimento de sua poesia única e que atravessa até mesmo o marco histórico de sua escola literária, ganhando temas que vão ao encontro da realidade do povo, urbana ou não. Através da obra *A Rosa do Povo* temos uma forte indicação da militância poética de Drummond, o “*gauche*”, como afirma o teórico Affonso Romano Sant’anna (1972, p.31), coloca-se em posição de “marginalidade”, ou seja, à margem do todo externo, comparando-o inclusive com o escritor tcheco Franz Kafka, essa marginalidade torna-se obvia nos poemas da obra analisada. Dentro do contexto histórico, percebemos como foi o processo de formação dos modernistas, e de como esse processo desemboca na segunda fase, onde poderemos analisar melhor a poesia drummondiana e seu cunho político a partir de 1945. Em “A flor e a náusea” destaca-se a esperança que surge em meio a conflitos de guerra em vários países e concomitante a isso a ditadura militar no Brasil, a obra (RP) tem todo um contexto de filosofia política engajada, mas não o engajamento acadêmico e sim um engajamento que coloca questões do povo, pois como ressalta Stegnano-Picchio (2004, p.553), Drummond é um poeta do povo, popular no sentido de atingir a massa sem se distanciar dela, onde poemas como “José” são utilizados até hoje por pessoas de todas as classes e idades.

Em seu livro “O Observador no escritório” Drummond relata fatos políticos ocorridos entre 1943 a 1977. Dentre seus registros diários, conta como entrevistou Luís Carlos Prestes no presídio entre outros fatos políticos de sua vida como sua experiência no Partido Comunista. A partir desta e de outras obras temos uma noção abrangente da participação do poeta na conjuntura política, mesmo que essa participação não tenha sido tão forte empiricamente, mas através de sua poesia e de toda reflexão existencialista presente na “A Flor e a Náusea”, cada estrofe nos traz imagens que fazem o leitor “enxergar” cada instante narrado trazendo a tona o sentimento de “*náusea*” e como ressalta Sant’anna:

“A presença de algumas imagens ressaltando a tortuosidade dos seres e objetos, numa superposição do dado físico ao espiritual, poderia nos levar á fixação de alguns aspectos barroquistas dessa poesia. Sérgio Buarque de Holanda, a

esse respeito, chega a afirmar: "Pode-se mesmo falar sem exagero num Drummond culteranista". (SANT'ANNA, 1972, p.53)

Esse "culteranismo" observado por Sant'anna na descrição de Sérgio Buarque de Holanda, da-se nas imagens que ao tempo todo em "Rosa do Povo" nos remete a flor, a algo natural que nasce do povo no meio da rotina urbana que bem é retratado no poema "A flor e a náusea". Ainda dentro do contexto político da época, notadamente diversos teóricos abordam o posicionamento político no poema, sendo que dentre os 55 poemas da obra, "A Flor e a Náusea" tornou-se o principal, tanto dentro da estética quanto do conteúdo que mostra todo o caráter social e histórico em cada estrofe. Dentro das inúmeras faces do "*gauche*" como aponta Sant'anna, buscaremos evidenciar uma que não é tão notada apesar de percebida, que é a face política que atravessará o todo histórico de nossa Literatura no período moderno mais especificamente na segunda fase, encaixando-se inclusive no período literário atual, pois todo Brasileiro se sente na posição de *gauche* em momentos diversos da história política de nosso país, sentindo a náusea mediante a estrutura liberalista vigente. Carlos Drummond de Andrade, nascido em 1902, na cidade de Itabira MG, filho de fazendeiros, desde cedo apreende o mundo a sua volta de forma intrigada. Analisando o Drummond como pessoa notamos traços de uma personalidade inquietante que enxerga tudo dentro de si mesmo e tudo em volta de si, como forma de demonstrar todos esses sentidos, a reflexão poética de nosso "gauche" faz emergir um mundo complexo onde o por que das coisas não tem nenhum fundamento. De acordo com Sant'anna:

A biografia do jovem Drummond reflete algo da condição do artista *gauche* sobre pressão do meio onde vive. (SANT'ANNA, 1972, p.26).

Ressaltemos ainda a vida política de Drummond um tanto quanto agitada, tendo atuado em cargos público e feito parte do PC em 1945, ainda na obra o "Observador no escritório" Drummond fala a respeito do engajamento poético onde tenta inclusive montar uma entidade de escritores denominada UTIL- União dos Trabalhadores Intelectuais Livres com a criação desse órgão Drummond pretendia criar uma entidade de representação mais legítima no campo literário que se afaste do

“esquerdismo” ativista da então ABDE. Segue o trecho que Drummond registra em 12 de Maio de 1945:

[...] Hoje, sem que eu esperasse, tomou corpo minha idéia, esboçada junto a dois ou três amigos, da criação de uma entidade de escritores, de caráter político, para aliviar a ABDE da carga ativista que ameaça esmagá-la desviando-a de seus fins específicos. (DRUMMOND, 1985, p.25).

Retomando as inquietações do poeta e o ambiente político conturbado em que ele estava inserido, conforme coloca Sant’anna que haja talvez um dado biográfico, no trecho “*Ao menino de 1918 chamavam anarquista*”, pois Drummond foi expulso do colégio onde estudava devido declarar-se “Anarquista”, com esse fato podemos perceber que Drummond é colocado diante do impasse político ideológico, desde cedo o poeta sente na pele o preço que se paga por pensar diferente. Esse desafio do projeto político e ideológico acompanhará Drummond até o fim, relembremos o fato que ficou marcado na história e que até hoje é assunto pesquisa, o fatídico poema “No meio do caminho” que gerou tanta polêmica na época de sua publicação pois essa “pedra” é um enigma diante de todos nós, é uma pedra que não o deixar seguir seu caminho, um incômodo, um empecilho que o de certa forma está estagnado no meio do caminho e não se mexe para que possa passar. Conforme analisa Cândido em referência a esse poema:

A leitura optativa a partir do terceiro verso (que abre para os dois lados, sendo fim do segundo ou começo do quarto), confirma que o meio do caminho é bloqueado topograficamente pela pedra antes e depois, e que os obstáculos se encadeiam sem fim. (CÂNDIDO, 1970, p.76)

Essa pedra, de forma alegórica pode ser o mundo incompreendido, ou até mesmo a dificuldade das coisas sem elucidação, coisas que Drummond nos esclarecerá mais à frente em sua poesia libertária e de cunho social, poesia que retoma como objeto principal a “Rosa” outro símbolo carregado de significados dos quais Sant’anna trata da seguinte forma:

A imagem da “rosa” aí é significativa, e, mesmo desvestindo esse símbolo de todo sentido místico, não se pode deixar de fazer a ligação que Lefebvre fez entre rosa e cruz: “A cruz é o tempo, o esartejamento do presente no vir-a-ser

entre o passado e o futuro,entre a ação e a paixão,entre as contradições que o movem. Sôbre essa cruz dolorosa nasce a Rosa do Mundo,a flor do tempo que o homem deve colher e o filósofo flui inicialmente. (SANT'ANNA, 1972, p.22).

O engajamento poético de Drummond é constatado em *Rosa do Povo* em diversos momentos nos quais cito os poemas "Morte do Leiteiro", "O Medo", "Anúncio da Rosa", "Carta a Stalingrado" entre outros. Já dizia Otto Maria Carpeux em seu "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade" que Drummond é poeta coletivo, e que sua poesia exprime um conflito dentro da própria atitude poética. Ainda no mesmo parágrafo Carpeux explicita que:

[...] No turbilhão do coletivismo, a dignidade humana. A sua e a de nós todos. Eis o "sentido social" da poesia de Carlos Drummond de Andrade. (CARPEUX, 1977, p.150)

Essa poesia coletiva é chave fundamental na obra poética drummondiana, a partir dela como bem fala Carpeaux o poeta sai do individualismo e abarca o todo e dentro desse todo está o substrato social e político que vai tratar não apenas de questões ligadas ao ser político propriamente dito, mas de todas as classes, inclusive a sua, pois o próprio poeta denuncia que veio de um meio burguês, mas sua poética tão puramente fala de todas as classes, todos os povos, as alegorias dentro da obra tratam de todo desconforto humano e de toda rotina que nos enleva dentro do sistema capitalista. Concernente a esse estado de não conformismo com a realidade do capital e com toda revolta que vai perseguir o poeta desde as injustiças sofridas em uma escola de padres, o nosso "anarquista" trata da realidade do povo de forma única em sua prosa, na obra analisada vemos, por exemplo, na morte de um simples leiteiro o desenrolar de vidas que seguem sua rotina miserável. Há também numa das estrofes a denúncia que vai reafirmar o que próprio poeta havia dito: No país há uma legenda de que bandido se mata com tiro"... na estrofe seguinte, podemos perceber claramente esse foco de denúncia social:

Ladrão? se pega com tiro.

Os tiros na madrugada  
Liquidaram meu leiteiro.  
Se era noivo, se era virgem,

Se era alegre, se era bom,  
não sei.  
é tarde para saber.(DRUMMOND,2012,p.84)

Nesse trecho fica claro para nós o teor crítico do engajamento social do poeta, que trás á luz um tema tão recorrente em nossa sociedade até hoje que é o tema da violência, e fica claro também que é um tema visivelmente presente nas classes baixas de nosso país. Ainda dentro da análise de Merquior, há uma observação clara da atuação marxista do poeta.

O intelectual marxizante, que é Drummond nessa época, adota assim uma concepção humanista, moralista do processo social, concepção que tende (do mesmo modo que vários ramos do chamado “marxismo ocidental”)[...] (MERQUIOR, 1975, p.79).

O engajamento de Drummond ocorre naturalmente em sua poesia, ocorre dentro de um contexto legítimo da história do país como o próprio Merquior cita e demonstra através do poema “Nosso Tempo” onde Drummond faz menção direta ao Período Getulista que trouxe um cenário de ditadura militar que ficará marcado pra sempre em nossa história. Acentua-se dentro do engajamento, o sentimento coletivo da poesia drummondiana, o poeta relata não apenas um sentimento exclusivo de dor, mas um sentimento do povo e da cidade que o cerca, aqui invocaremos a palavra *Coletivo* como significado de igualdade, pois dentro do sentido de coletividade poética de Drummond há que considerarmos essa noção de sociedade que se nutra de uma consciência tal que ela possa evoluir distante de toda opressão social e política. Esse sentimento coletivo também é demarcado por Sant’anna da seguinte forma:

A descrição dessa polis identifica-se com a descrição do corpo humano em luta contra a morte. Ele fala com as ruínas, com tudo que ali é antiguidade, com tudo ali que, sendo luz, é uma resistência contra o fim. (SANT’ANNA, 1972, p.106)

Há que se deixar claro a diferença presente nos tipos de engajamento, o engajamento político é aquele totalmente ideológico no sentido de levar a ideologia a limiares mais profundos, ou até mesmo dentro ao pensamento

partidário. É importante delinear essa diferença dentro do engajamento drummondiano a saber pelos relatos que o poeta trata de colocar no seu diário *O Observador no escritório*. O próprio Drummond vai contra os exageros dos ideólogos políticos de sua época, não que discordasse deles, não que fosse contra a atitude política, muito pelo contrário Drummond busca uma política poética ligada à prática dentro de sua obra, busca algo que já está marcado no conceito marxista desde que lemos em Marx que a utopia política de nada vale sem uma práxis. Mesmo que a prática que Drummond coloca dentro de seus poemas seja uma prática ao estilo “*gauche*” ele traz ao leitor uma reflexão que até então o mesmo, não tinha se deparado. É esse sentimento poético de engajamento que vai além do que o esquerdismo exagerado do pseudo-engajamento político prega, como exemplo, os registros feitos por Drummond em 1 de março 1945 no “*Observador no escritório*”, mesmo ano de *Rosa do Povo*.

Política. Um grupo de esquerdistas procura Virgílio de Melo Franco, signatário do Manifesto dos Mineiros e líder antigetulista, que lhes responde: “Não posso receber a colaboração dos senhores [...]” (DRUMMOND, 1985, p.23)

Cito aqui esse trecho da obra, para denotar a crítica que Drummond tinha em relação aos esquerdistas, vale a pena ressaltar, que essa crítica não é anti-esquerda, mas de resistência revolucionária e poética frente a realidade do país naquela época. Nesse ponto citado Drummond é categórico ao falar em tom crítico do comportamento pseudo-esquerdista dos que tentavam se aproximar do seu amigo que fazia oposição a Getúlio Vargas, esses “esquerdistas” eram como dizia Drummond pessoas que ideologicamente não se opunham diretamente a Getúlio e seu regime, de certa forma eram reacionários e naquele momento político era ariscado unir forças com esses indivíduos. Durante o regime getulista Drummond enfrentou de perto a pressão política, pois o queriam tornar partidário, ideia da qual ele não se apossou de forma concreta, somente poética.

No poema “O Lutador” Drummond coloca de forma bem objetiva a luta poética, e mostra também seu lado negativo, no sentido de ser uma luta vã frente a tantos desafios que o objeto literário enfrenta na questão do engajamento:



Lutar com palavras  
é a luta mais vã.  
Entanto lutamos  
mal rompe a manhã.[...]  
lutar com palavras  
Parece sem fruto[...]  
Luto corpo a corpo,  
[..]luto todo o tempo,  
sem maior proveito  
que o da caça ao vento. (DRUMMOND, 1978, p.172)

Neste momento da poesia drummondiana a concepção de luta poética é tida como uma luta constante e sem resultado, mesmo sem o resultado, o poeta continua sua luta na esperança de que seu grito seja ouvido mesmo sendo um grito através da poesia. Na última estrofe Drummond pontua a luta com o corpo, ou seja, a luta é física, apesar de não ter proveito nenhum, essa luta física e intelectual é necessária para que a literatura cumpra seu papel social, ao inverso da luta política vigente que busca sempre resultados de poder, hierarquias e deliberações para definir o destino do povo.

### O SUBSTRATO POLÍTICO DE “A ROSA DO POVO”

É fato que a obra de maior destaque social e político dentro da produção drummondiana é *Rosa do Povo*. Mais tarde como será analisado por Cândido, a obra atravessa as demais obras do poeta onde há uma espécie de cruzamento de todos os temas explorados por Drummond fundidos num ritmo que vai abarcar o político, social e o existencial. A obra, *Rosa do Povo*, não é um fechamento da produção de Drummond mas um ápice no meio do caminho literário, um acontecimento que vai marcar a história não apenas de um Drummond engajado, mas de um país em total conflito político e de seres humanos perplexos diante do conflito e do cenário industrial formado em nosso sistema aderindo ao capitalismo. Ainda conforme cita Cândido:

Para sentir as inquietudes que este tema condiciona basta abrir um livro como *Rosa do Povo*, onde as suas modalidades explodem, fundindo as perspectivas sociais de *Sentimento do mundo* e as perspectivas mais pessoais de José-que parecem duas séries convergentes, formando esta culminância lírica. (CÂNDIDO, 1970, p.70).

As inquietudes observadas por Cândido são descritas do início ao fim na obra, desde “Consideração do Poema” a “Canto ao Homem do Povo Charles Chaplin” onde podemos traçar a mentalidade de um Drummond que inconformado com os maus poemas, com um mundo caduco de uma política igualmente caduca, busca relatar em *Rosa do Povo* o grito lírico, o grito de resistência que até então a Literatura e demais artes tentaram fazer com mais afinco em 1922. A resistência de *Rosa do Povo* é crítica, é inconformista, não quer mais participação apenas, quer justamente igualar em estrofes o povo que está vitimizado não só na classe social mas no sentimento de si mesmo, um povo que está sendo obrigado ideologicamente dentro de seu país a sujeitar-se, a aceitar um regime ditador que faz alianças com o EUA. Lembremos aqui que a obra foi escrita em 1945 em pleno o período de ditadura militar, que se inicia em 1930 com a posse de Getúlio Vargas. No período em que foi escrito *Rosa do Povo*, podemos comparar com os registros feitos por Drummond na mesma época em seu diário *O Observador no escritório* e não nos é difícil fazer uma ligação direta ao momento político que está bem enfatizado na citada obra. 23 anos depois da semana de 1922, já na segunda fase do modernismo, nosso gaúcho coloca em evidência mais uma vez sua inquietude, seu não calar-se diante de um mundo caduco em meio a guerras, e um país caduco em meio a uma ditadura militar. O substrato político da obra não é apenas uma forma de resistência mas também um registro histórico que vai ultrapassar décadas e permanecer atual dentro da concepção Marxista de sociedade, que vai analisar o sistema econômico e entender que algo não se explica, que mesmo dentro de todas as distorções falta algo, falta uma esperança, eis aí a representação da flor. Nesse momento de análise, cito novamente um apontamento importante feito por Cândido para explicar melhor minha intenção aqui.

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial - conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo mundo o incremento da literatura participante. (CÂNDIDO, 1970, p.79).

Dentro desta concepção socialista temos claramente uma crítica a

burguesia que o poeta faz questão de enfatizar no poema “Anúncio da Rosa”:  
 [...]Já não vejo amadores de rosa.  
 O fim do parnasiano, começo da era difícil,  
 a burguesia apodrece. (DRUMMOND,2012,p.60).

A crítica feita à estética parnasiana está intimamente ligada a ideologia burguesa e clássica, aqui Drummond não critica apenas o modo arcaico do parnasianismo, mas tudo que era preconizado por eles como por exemplo a ideologia burguesa, uma visão de métrica conservadora que o modernismo vai revolucionar anos depois com o verso livre. Observemos que o poeta enfatiza na estrofe o fim do parnasiano e o começo de uma era difícil que se seguirá. Assim como é colocado por Cândido, há uma participação do poeta no que tange ao político dentro da obra, essa participação é bem presente quando Drummond se limita a falar de guerras causadas por um pensamento fascista autoritário e capitalista. Essa era difícil, é a era dos que não amam a flor não amam o símbolo da esperança, um símbolo que trará uma nova realidade, uma nova forma de pensar o mundo das coisas onde não há separação de classes, nem mortes, muito menos interesses políticos fascistas. No poema “Nosso Tempo” Drummond deixa clara a forma de participação poética frente a essa dura realidade.

O poeta  
 declina de toda responsabilidade  
 na marcha do mundo capitalista  
 e com suas palavras,intuições,símbolos e outras armas  
 promete ajudar  
 a destruí-lo  
 como uma pedreira,uma floresta,  
 um verme.(DRUMMOND,2012,p.29)

Nessa estrofe do poema, Drummond fala diretamente do engajamento poético, da responsabilidade do poeta diante do mundo capitalista. Há aqui uma forte resistência diante de um mundo vasto, diante de um regime econômico mais vasto ainda que é o capitalismo,o poeta descrito por Drummond tem como arma principal a palavra,a palavra é o meio exclusivo do poeta que tenta uni-la a outras armas como intuição e símbolo para destruição total do capitalismo,podemos aqui entender armas como formas de resistência em uma guerra urbana. Uma das instâncias inclusive citadas por Lênin em seu livro *O Estado e a Revolução* onde ocorreria o

processo de definhamento do estado onde ocorrerá o processo de “morte total” do estado, essa morte será necessária para uma tomada do poder pelo proletariado, mas nesse caso só estou retomando este conceito, pois julgo importante nos atermos ao cunho socialista da obra, e no que acaba por ser denunciado em diversos poemas da Rosa do Povo. Pretendo desenvolver esta teoria mais a frente.

Analisando os 55 poemas contidos em *Rosa do Povo*, podemos notar também essa inquietude (utilizando o termo de Cândido) que vai prevalecer na obra de forma fragmentária, ou seja, ela está nos detalhes de cada poema sendo tolhido como uma obra de arte, em várias estrofes. Volto a afirmar que a política e a visão social encontrada na obra, não são meros partidarismos, muito menos esquerdismos, e sim uma perfeita retórica social da palavra, como bem analisa Cândido:

[...]o poeta aborda o problema da poesia de modo especial, numa posição que poderíamos chamar de mallarmeana, porque vê no ato poético uma luta com a palavra, para a qual se deslocam a sua dúvida e a sua inquietação de artista. (CÂNDIDO, 1970, p.89).

Longe de encerrarmos o debate acerca das facetas poéticas de nosso Itabirano, nos foi possível constatar a luz de teóricos que analisaram e analisam a obra de Drummond, que há em sua obra madura um despertar poético que rompe com as temáticas eventuais e extrapola o ser coletivo. A temática que analisamos no presente artigo é citada por alguns críticos com John Gledson grande pesquisador da obra drummondiana, mas há pouquíssimas ou quase nenhuma análise que aprofunda o assunto, pretendemos estendê-la em trabalhos futuros trazendo assim mais diálogos pertinentes que esclareçam pontos ainda obscuros no que concerne ao fato social e político em *A Rosa do Povo*. Em suma, a participação social e política de Drummond são feitas de forma simples e não simplista, ela atinge a rotina, a vida de uma sociedade, seja para falar de uma crítica social, uma vida em família, uma relação amorosa, esse exemplo da poesia está na forma como ela atinge todas essas questões tornando o poeta universal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Observador no Escritório*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1985.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. CULTRIX, 1983.

BRAYNER, Sônia (org.). Carlos Drummond de Andrade Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira/MEC, 1977.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Inquietudes na poesia de Drummond, in Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

LENIN, V.I. *O Estado e a Revolução*. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2010.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1975.

PICCHIO, Luciana Stegano-. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Lia, 1972.



## Capítulo XII

### Class Distinction and the Perception of Ideology in Katherine Mansfield's *The Doll's House*

Anne Thaís Xavier de Oliveira <sup>1</sup>

Luiza Simonetti<sup>2</sup>

---

1 - UFES

Anne Thaís Xavier de Oliveira é aluna de graduação do curso de Letras Inglês na Universidade Federal do Espírito Santo e graduada em Relações Internacionais pela Universidade Vila Velha. Atua no ensino de língua inglesa há dois anos e é extensionista do Observatório de Tradução: Arte, Mídia e Ensino

2 - UFES

Luiza Simonetti é aluna da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua no ensino de línguas há 7 anos, com foco na educação infantil. É tradutora de inglês e francês e membro do Programa de Extensão Observatório de Tradução: Arte, Mídia e Ensino.





## **HISTORICAL CONTEXT**

Born in 1888 in colonial New Zealand, Katherine Mansfield became a well known writer for her short stories. Her family was socially prominent and very influential in Wellington. Her grandfather had been a representative in the Parliament, her father was a knighted chairman of the Bank of New Zealand and her cousin, Countess Elizabeth von Armin, was a famous British novelist. She went to study in London and developed an interest in literature after her return. Her work can be regarded as a reflection and criticism of the Victorian society in which she was inserted.

The Victorian Age started in 1837 and, ruled by Queen Victoria, lasted until 1901. It was characterized by its strong belief in tradition, which predicted strict values and rules to social behavior, customarily based in class distinction and gender roles. Throughout the period the social structure was clearly defined, so the way you were treated, your occupation, wage and living environment depended upon which of the four main classes you belonged to.

The upper class was the highest of the social hierarchy and included people from the royal family, lords and ladies, great officers, baronets, rich businessmen and any possessor of considerable wealth. The people under this class did not work manually, and their income came from inheritance or investments. The middle class was constituted of high status payed workers. People who made their living from the salaries they got according to the job they had, but occupied positions of status. The working-class consisted of workers who performed manual labor with low wages and no social recognition, they sold their labour power and had to withstand extensive work hours and low social status. At the base of the social structure was the under class, which was composed of homeless, prostitutes, orphans and people who depended upon charity to survive.

## **THE DOLL'S HOUSE**

The short story begins when the three Burnell girls, Isabel, Lottie and Kezia, receive a doll's house from Mrs. Hay, as a present after her visit to the family. The house was extremely big and full of details, such as matching furniture, carpet floors, and all the decoration expected in a traditional Victorian environment, however what most impressed Kezia, the youngest of the children, was a small and simple lamp resting on the dining room table.

Because of the strong smell of paint, the house remained on the courtyard and, while it was there, the girls were allowed to take their classmates, two by two, to see what an amazing gift they had received, the only exception was the Kelveys, with whom no other girl from school had the permission to interact. Kezia, on the other hand, did not fully understand the reason why they could not be invited.

Lil and Else Kelvey were the daughters of a local washer woman and, although there were some speculations, no one knew exactly the whereabouts of their father. Since it was the only one in the region, children from all social classes would study in the same school, this, however, did not stop the other girls from rejecting the two Kelveys.

As Isabel was the eldest, she was the one to spread the news about their latest present and decide who could come and see the doll's house. As all the children from school wished to see it, they attempted to become closer to Isabel in order to be invited. After all the girls from school, except the Kelveys, had already seen the Burnell's doll's house, they had to find a new form of entertainment, and they found it by trying to humiliate the Kelveys, who would only keep quiet and smile at their attacks.

On the day the Burnell family was expecting guests, Kezia was playing by herself in the courtyard as she saw the Kelveys passing by her gate. She decided to invite them in, in order to see the house despite of her mother's prohibition. Lil, the eldest, resisted the invitation, Kezia, however, insisted that there would be no problem and no one would know about it, so the girls were convinced and entered to see the doll's house. They had only seen it for a brief moment when Kezia's aunt appeared and "shooed them out as if they were chickens". The Kelveys ran away and only stopped when they were far enough from the house and could not be seen anymore. They sat down to take a breath, and the only comment that little Else made, smiling as she would rarely do, was that she had seen the little lamp.

## **CLASS DISTINCTION**

German philosopher, Karl Marx, developed his theory on classes based on relations of production. From his perspective, the relationship between people is primarily determined by the dynamics of control over economic production, therefore society is essentially divided into two basic groups, those who produce and those who own the means of production

and the association between them is dictated by those who have the most power over this exchange.

The producing class is regarded as “free workers”, in the sense that they are not coerced by any other singular person to perform any particular activity, nonetheless, the land, resources and factories are controlled by the wealthy portion of society, giving the working class little choice but to work according to the terms dictated by the upper class in command. Everything from the tools, the raw material to the place of work and the entire factories are private property of the bourgeoisie, while the proletariat can only sell their labour power, which creates and unbalanced power dynamics where the people who actually produce do not profit from their own production.

The two families depicted in the short story are representative of the two main social classes, despite of it not being explicitly mentioned by the author. The Burnells live in a mansion, wear expensive clothes, receive extravagant presents and can be associated to the powerful dominant class, which is depicted in the assertive position the girls hold in the school. Meanwhile, the Kelveys have an absent father, a mother who works as a washer woman, wear donated clothes and are representation of the impotence of the dominated working class.

What we understand as a consequence of the end of the Victorian age is the fact that these two distinct classes are compelled to interact and occupy the same space, since it is the only school in the region. The access to education was no longer a privilege to the upper class, who now had to share it with the working class. This, though, does not prevent the same social dynamics from occurring in the school, where the Kelveys end up being rejected and excluded by the Burnells and everyone they influence.

## STRUCTURAL ANALYSIS

Roland Barthes proposes ways of decomposing and analyzing narratives, associating this process to decomposing and analyzing sentences as well by dividing them into units and overviewing their function and, consequently, their meaning.

“The fact remains, however, that a narrative is made up solely of functions: everything, in one way or another, is significant. It is not so much a matter of art (on the part of the narrator) as it is a matter of structure. Even though a detail might appear unequivocally trivial, impervious to

any function, it would nonetheless end up pointing to its own absurdity or uselessness: everything has a meaning or nothing has.” (BARTHES, p. 244 )

The author divides integrative particles into functions and indices, where units of function perform a metonymical role, connecting the ideas in the text to notions of time and space, while indices perform a metaphorical role, aiding in the psychological interpretation of concepts in the narrative, such as foreshadowing and predictions. We focused on three main indices to develop a structural analysis of elements in the short story: the smell of the house, the names chosen for the Kelvey girls and the little lamp.

The Burnell sisters' present is described in rich detail and, although it wonders the girls with its size and internal decor, it is said to bare an awful smell. This can be related to the fact that although it appears to be perfect, the content of the house is rotten, making an association to the upper class, who keeps appearances even though it explores and rejects the lower classes.

The name “Lil” makes reference to the word “little”, while “Else” indicates detachment, like in “someone else”, someone who is not me, someone other than me. The choice of words can indicate the children's position in the short story. The Kelveys belong to an inferior social class and are rejected, excluded and portrayed as small, quiet and disconnected from the rest of society. Their name only reinforces the social role they play in Katherine Mansfield's story.

Kezia, differently from her sisters, gets overwhelmed by a little lamp in the dining-room, from the fact that it is the thing she judges to be the closest to reality. From that moment we can notice that the values from the Victorian society she is inserted in have not been fully internalized by the little girl. Her connection to the lamp can be the foreshadowing of the connection she ends up having with the working-class sisters in the end of the story, where she helps them, invites them in and includes them in her life, valuing them as human beings regardless of class. The fact that the item is a lamp can also be associated to the notion of hope. By allowing Lil and Else to see the little lamp, Kezia shows them generosity and kindness, which creates in the girls the feeling of hope that they can also have a voice and participate in society despite class segregation.

## IDEOLOGICAL ANALYSIS

Mikhail Bakhtin was a russian philosopher who worked with the Marxist theory to develop coherent ideas about ideology and psychology. Bakhtin argues that the linguistic sign functions as a social and ideological sign, and that

(...) any ideological product is not only itself a part of a reality (natural or social), just as is any physical body, any instrument of production, or any product for consumption, it also, in contradistinction to these other phenomena, reflects and refracts another reality outside itself. Everything ideological possesses meaning: it represents, depicts, or stands for something lying outside itself. In other words, it is a sign. Without signs, there is no ideology. (BAKHTIN, 1973, p. 9)

Concerning the literary text, as an ideological product full of meanings and signs (linguistic and social), it is part of a reality and refers to something else, reflecting another reality outside itself, even if it was not the primary purpose of the author. Also regarding this idea, Gyorgy Lukács, a Hungarian philosopher, proposed, based on Marx and Engels works, that literature would be influenced by capitalism even despite the authors' subjectivity (LUKÁCS, 1965).

Once it is not possible to disassociate discourse and production from the social reality where it is inserted, *The Doll's House* can be analyzed as a reflection and criticism to the Victorian society in which Katherine Mansfield lived. At the time, the idea of social status was very strong, and the interaction among people was determined by their position in society. Katherine's writings reflected all these aspects considering she was born to a wealthy family, where she was able to experience this social discrimination from the point of view of the dominant class. It is interesting to see that she was critical to the position that she herself filled. In the short story, there is an object that is being denied to the dominated class by the dominant group, they only have access to that object due to an opportunity generated by their counterpart. However, this access is restrict, and the underprivileged group is powerless towards the situation considering that the dominant-dominated ideology is intrinsic to both dominant and dominated groups, both classes are aware of their positions. According to Bourdieu (2001),

When the dominated apply to what dominates them schemes that are the product of domination, or, to put it another way, when their thoughts and perceptions are structured in accordance with the very structures of the relation of domination that is imposed on them, their acts of cognition are, inevitably, acts of recognition, submission. (BOURDIEU, p.13)

Another author that advocates this idea is Catherine Belsey, a British literary critic. She argues that society is made up from language, and once the literary text is an important way of using language, literature turns out to be a strong way of questioning or reaffirming ideologies (BELSEY, 1982).

Based on these concepts of ideology, it is possible to analyze *The Doll's House* short story as a social criticism, a way of questioning the prevailing ideology through the child's discourse. In the story, Kezia, the youngest of the Burnells sisters, has not assimilated some social values yet. She even questions her mother about the reasons why she cannot invite the Kelveys over to see the doll's house. When the author highlights this, she is trying to make a point that these values are not innate and rational, they are socially constructed and acquired in social life. Otherwise Kezia would understand and accept the rules easily, but since she is too young, she has not had enough time to acquire social values yet. By inviting the Kelveys to come in and see the doll's house, just as all the other girls, Kezia is challenging and disobeying the system, showing that she is not worried about the consequences of her action. The only consequence we can infer from this is that, by seeing the little lamp, the little Kelvey girls actually saw the light of hope. A lamp is an ordinary object, that everyone can have at home, even poor people, so it represents a connection between the classes, between Kezia and the girls. But more than that, seeing the lamp was very meaningful for Lil and Else, they felt for the first time that there is hope, that they can have things that people from upper classes have, that they can maybe break with this ideology and be an important part of society too. They saw the light.

## REFERENCES

BAKHTIN, Mikhail. *Marxism and the philosophy of language*. New York: Seminar Press, 1973.

BARTHES, Roland. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*.

BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.

BORDIEU, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford University Press, 2001.

LUCAKS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

MANSFIELD, Katherine. *The Doll's House and Other Stories*. London: Penguin Books, 2000.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2005.





## Capítulo XIII

# “NOVELA DAS OITO”: Prosa em diálogo com a poesia no poema-novela de Gilberto Mendonça Teles

Carmélia Daniel dos Santos<sup>1</sup>

Orientador: Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira<sup>2</sup>

---

1 - Mestranda – Unimontes – Capes

Carmélia Daniel dos Santos, graduada em Letras Português pela Universidade Estadual de Montes Claros (2011). Possui Pós-graduação Lato Sensu em Docência do Ensino Superior e Pedagogia Empresarial (2013). Atualmente faz mestrado em Letras/Estudos Literários na Unimontes - CAPES (2014-2016). Sob orientação do professor Pós-Doctor. Anelito Pereira de Oliveira. Especialidades: Literatura brasileira. Área de atuação: Ciências Humanas, educação, letras.

2 - Unimontes



Dentre a vasta e multiforme obra poética de Gilberto Mendonça Teles, tomaremos como objeto de estudo *o Cone de Sombras*, publicada em 1986. A referida obra caracteriza-se pela busca do sentido, sem menosprezar, contudo, a obstinação com o nome e a sintaxe. É a fase de uma poesia mais denotativa, coisificada, preocupada com a linguagem menos metafórica e mais transparente, onde o humor e a ironia irrompem na representação da realidade, como destacou Petar Petrov (2007).

*o Cone de sombras*, é dividida em três partes: “Exercício para a mão esquerda”, “A Casa” e “Intertexto”. E, é dentro deste último, “Intertexto” que se encontra o nosso objeto de estudo, o poema “Novela das oito (ou as aventuras de um moço loiro)”. E no conjunto de poemas de “Intertexto”, percebe-se uma forte marca da poesia telesiana: o jogo com as palavras, do mostrar e esconder, que segundo Maria de Oliveira, estudiosa dos poemas de nosso poeta, esse

[...] jogo consiste em pistas para o encontro do objeto estético escondido, onde as iscas de sedução, dispostas no labirinto, são vestígios de textos de escritores que antecederam essa escritura, disfarçados no quebra-cabeça intertextual. Seguir-se-á, pois o jogo de esconde-esconde, perseguindo-se a imagem poética dissimulada nas artimanhas do texto, buscando-se desvelar o não dito na tessitura urdida pelo Poeta no exercício de seu fazer. (OLIVEIRA,2007, p.473).

“Novela das oito” é um poema moderno, cujos capítulos não possuem nenhuma pontuação. O poeta-autor ao escrever cada capítulo sem pontuá-los, permite que o leitor interprete à sua maneira e coloque a entonação que julgar necessária. Exploraremos no poema, o diálogo que o poeta faz com a tradição literária da prosa brasileira. Vejamos:

NOVELA DAS OITO  
(Ou As Aventuras de um Moço Loiro)  
CAP. I  
em paquetá  
a moreninha encontrou o moço loiro  
numa boa vidinha  
puxando fumo  
e olhando  
abertamente  
a majestosa perna do saci  
CAP. II

enquanto isso na aldeota  
iracema curtia a sua gravidez  
e no sul martim saía com o moço loiro  
a visitar as primas cecília e isabel  
moradoiras de uma casa-de-pensão  
na rua do catete

CAP. III

no terraço de santa tereza  
lúcia continua lendo a dama das camélias  
diva espera a reação masoquista de amaral  
e aurélia brinca com os dotes do moço loiro

CAP. IV

d. plácida recebeu seu fundo de garantia  
e inaugurou um novo motel na barra  
brás cubas de braços dados com virgília  
rasgou nos dentes a fita simbólica  
enquanto o moço loiro entregava à proprietária  
o título de benemérita da zona sul

CAP. V

sofia e capitú resolveram aceitar  
a sociedade do moço loiro  
e abriram uma boutique em ipanema  
onde vende de tudo  
inclusive alguns romances de garnier

CAP. VI

por um tico a borboleta da inocência  
não (des)posou n(o) girino do moço loiro  
coleccionador de aventuras na retirada da lagona

CAP. VII

a escrava loira  
não conseguiu fugir do moço isauro  
que a obrigou a casar com o saci  
que andava pelos canaviais de campos  
em busca do tempo perdido  
mas as coisas se complicaram  
porque álvaro resolveu tudo

CAP. VIII

grávida e realista  
lenita resolve se casar com o moço loiro  
e deixa o pobre manuel barbosa  
inteiramente entregue às drogas e baratas

CAP. IX

ema rita b aiana luzia-homem e maria  
além de outras heroínas e do moço loiro  
estão angariando fundos para uma ação de despejo  
contra os críticos e professores  
que teimam em cortá-las epistemologicamente  
através de esquemas e gráficos  
pedem sejam consideradas de carne e osso  
como toda gente  
CAP X

depois de mais algumas peripécias  
a moreninha se casa com augusto brederodes  
nome de guerra de j. pinto fernandes  
e que realmente nada tinha a ver  
com o herói desta história

(TELES. 2003, p.258-259).

À luz desse belo poema, o poeta nos apresenta os “personagens dos mais importantes romances brasileiros do século XIX e do início do XX. E no último capítulo, a referência é ao poema “Quadrilha”, de Drummond.” (TELES. 2003. p. 257).

Em “Novela das oito”, o poeta modifica os personagens de forma criativa e divertida, e nos leva a relembrar de clássicos como “A moreninha e o Moço Loiro”, de Joaquim Manuel de Macedo; “Iracema, Casa de Pensão, Lucíola, O Guarani e Aurélia”, de José de Alencar; “A Dama das Camélias”, de Alexandre Dumas Filho; “Memórias Póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro”, de Machado de Assis; “A escrava Isaura”, de Bernardo Guimarães; “A carne”, de Julio Ribeiro; “O Cortiço”, de Aloísio Azevedo; a lenda brasileira do “Saci-Pererê”, sem nos esquecer de “J.Pinto Fernandes” do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade. Com isso, desperta-se no leitor, a curiosidade de descobrir através dos nomes dos personagens, as obras as quais eles pertencem e se/ou em quê, eles diferem da obra original.

Ao escrever o poema que retoma a prosa, o poeta deixa transparecer sua admiração pelas obras literárias românticas, e com elas enriquece sua poética. Na “arte de fazer o novo com o velho” (GENETTE. 2006 p. 45), esse novo/moderno, se mistura com o antigo, dando um novo sentido a cada capítulo escrito. A beleza do poema consiste, então, na relação que ele tem com a prosa, mas sem deixar de ser único, original.

No primeiro capítulo do poema, o poeta nos mostra que a primeira cena da novela se passa na famosa ilha de Paquetá, a “Ilha dos Amores”, no Rio de Janeiro, mesmo cenário no qual passa o romance *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo. Apresentando o encontro entre os personagens principais, os “filhos” do romancista Joaquim Manoel de Macedo: “A Moreninha e o Moço Loiro”. Um personagem importante também é o Saci-Pererê, que sai da lenda brasileira para participar de algumas cenas da “Novela das Oito”. Neste primeiro capítulo, “numa boa vidinha”, o Moço Loiro, “puxa fumo” enquanto observa “a majestosa perna do saci”. Percebemos aí a troca de papéis, pois é o Saci-Pererê que vive com seu cachimbo “puxando fumo”.

Assim, no decorrer de cada capítulo, o poeta-autor, apresenta pôe quais foram os personagens escolhidos para participar de seu poema-novela, inclusive J. Pinto Fernandes, que de seu poema “Quadrilha”, de Drummond, para vem fazer uma participação especial, casando-se com “a Moreninha”.

Com a retomada dos nomes dos personagens principais para compor cada capítulo, o poeta incita no leitor a curiosidade de descobrir pelas pistas que ele deixa ao longo de cada capítulo, as obras das quais cada um faz parte. Seguindo essas pistas, o leitor vai ao encontro com sua poesia e conhece os personagens dos romances brasileiros pela visão do poeta.

Através da análise do poema, podemos perceber que, os cenários e os personagens apresentados, rasuram os textos prosaicos originais. Eles saem da prosa e passam a para a poesia, todos unidos por um só poema.

Em *Palimpsestos, a literatura de segunda Mão*, Gerard Genette observa que: “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”, e que “um texto pode sempre ler outro,” (GENETTE. 2006. p, 6). Assim, podemos relacionar o poema “Novela das Oito”, a um palimpsesto, hipertexto, pois o poeta lança mão de vários outros textos na sua composição, o poema é derivado de textos anteriores. E “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”, (GENETTE. 2006, p.18).

Essa duplicidade que há no poema de Gilberto Mendonça Teles, constitui-se um verdadeiro jogo do poeta. Um jogo de mostrar e esconder.

Mostra os personagens, mas não as obras das quais eles fazem parte. Esse jogo é também uma espécie de desafio do poeta ao leitor, para que este descubra e conheça por meio de sua poesia, a prosa.

Percebe-se, também, que nos capítulos de “Novela dos oito”, o poeta usou de recursos como a intertextualidade e a paródia, ou seja, em sua construção, o poeta fez “um trabalho de ajuntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas”, (SANT’ANNA. 2007. p. 13), para assim compor seu poema. O poeta se apropriou de vários outros textos na composição poética, mas, no entanto, não se trata de uma cópia, pois o poema possui voz e forma própria. O que há é uma relação hipertextualidade. Uma relação na qual, segundo Gerard Genette, “que une um texto B (hipotexto), a um texto anterior A (hipertexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário.” (GENETTE. 2006. p.12). Assim, o poema “Novela das Oito”, é um hipertexto, pois não só se apropria do hipotexto, como também o modifica, o altera de alguma forma, sempre conferindo ao antigo um novo aspecto.

De acordo com T. S. Eliot: “A originalidade poética é, em grande parte, uma maneira original de reunir os materiais mais disparados e mais dissimilares para deles fazer uma totalidade nova”. (TELES, 2002, p. 468). É essa originalidade que Gilberto utiliza para compor sua obra. Ele retoma a tradição da prosa brasileira, trabalha sobre ela e dá o seu molde. Nesse diálogo que o poeta estabelece com os personagens da prosa, ele deixa transparecer em sua poesia a sua admiração pelas obras e seus autores, e, é nelas que o poeta busca alimento para enriquecer sua poética, e ao dialogar com essas obras, ele mantém e valoriza a identidade nacional.

Ao fazer uma re(criação) dos personagens românticos retirados das obras da prosa brasileira, ele trabalha o moderno sobre o antigo, organiza-o a seu modo e dá um novo sentido as personagens da prosa. Com isso, o poeta-autor cria seu próprio poema-novela; resgata os personagens, une-os em um só poema, dividindo-os em dez capítulos e em forma de novela. Ao intitular o poema de “Novela das Oito”, entendemos que o poeta-autor usa essa estratégia para mostrar que quer “audiência” para seu poema como a novela das oito, sendo ele bom, divertido e interessante quanto às novelas que passam nesse horário.

Ao sobrecarregar seu poema com personagens da prosa, Gilberto Mendonça Teles incita no leitor, com naturalidade e maestria, a curiosidade

de pesquisar sobre esses personagens em suas obras-mãe. O poeta mostra, ainda, a influência que elas e seus personagens exerceram em sua escrita, e, como no presente, resgata o passado na composição de seu poema; com o objetivo de se manter viva a história da Literatura Brasileira através de sua composição poética. Assim, entendemos que, o poema-novela de Gilberto Mendonça Teles, desempenha um papel criativo, pois faz a junção da prosa com a poesia com o objetivo de resgatar, no presente, o passado Literário Brasileiro.

Desse modo, percebemos que há um diálogo intertextual entre a poética moderna e a prosa do século XIX e início do XX. Isso é perceptível pelo título do poema, “Novela das oito (ou as Aventuras de um Moço Loiro)”, pois o poeta deixa evidente a referencia a obra de Joaquim Manoel de Macedo. Assim, é fundamental a pesquisa das referidas obras dialogadas no poema para o leitor construir sua leitura interpretativa, bem como entender a poética telesiana.

Percebemos que, para tratar dos personagens da prosa brasileira, Gilberto Mendonça Teles “viaja” ao passado com o objetivo de oferecer uma releitura acerca desses personagens. Com isso, ele desloca, no tempo presente, o olhar sobre a tradição brasileira, no intuito de, através da escrita de seu poema, resgatar e resguardar o passado da história da Literatura do Brasil. Essa persistência e existência das tradições coexistindo com a modernidade suscitam reflexões.

Verificamos, por esta pequena análise, que a poesia de Gilberto Mendonça Teles estabelece um diálogo/ligação entre o presente e o passado e com a poética de Carlos Drummond de Andrade. Desse modo, o poeta cria/recria uma poesia para falar da prosa, afirmando assim, seu interesse por ela. O poema-novela é uma tentativa de resgatar o passado e arquivar ao longo dos anos em sua poesia, no final do século XX, a história dos personagens românticos da prosa brasileira do século XIX e início do XX.



## Referências

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 2 .ed. São Paulo: Ática, 1943.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*, a literatura de segunda mão. Trad. De Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Fale, UFMG, 2006.

PETROV, Petar. Introdução [a lugares imaginários] [2007]. In: *A Plumagem dos Nomes: Gilberto 50 anos de literatura*. Eliane Vasconcellos .Org. et al. Goiânia: Kelps, 2007.

SANT`ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *& Cone de sombras* [1995]. In: *Hora Aberta: poemas reunidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

VASCONCELLOS, Eliane. *A Plumagem dos Nomes: Gilberto 50 anos de literatura*. Eliane Vasconcellos .Org. et al. Goiânia: Kelps, 2007.



## Capítulo XIV

# Melancolia e utopia: olhares sobre a personagem Aníbal de A geração da utopia de Pepetela

Cibele Verrangia Correa da Silva<sup>1</sup>

---

1 - UFES/FAPEs

Cibele Verrangia Correa da Silva, graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista (2006), mestre Literatura e Vida Social, focalizando a literatura brasileira moderna e a literatura angolana contemporânea. É DOUTORANDA em Estudos Literários na UFES. Atua a partir dos seguintes temas: diversidade, cultura negra, identidade, literatura comparada (Brasil e Angola), literatura angolana, africanidades, estudos pós-coloniais”.



## Introdução

O trabalho em questão procura realizar um estudo do romance *A geração da utopia* (1992) de autoria de Pepetela, sendo este um dos autores e personalidades mais importante da história política, social, cultural e artística de Angola.

Pretende-se, para esta oportunidade, focalizar na análise da personagem protagonista da obra, ou seja, Aníbal, também chamado de Sábio, observando sua participação no romance, suas perspectivas e discursos, no sentido de pensarmos as principais temáticas exploradas e a importância de tais discussões para o objeto central dessa pesquisa, ou seja, a questão do engajamento e da melancolia na estética do texto e na constituição da personagem.

Observaremos através do estudo do protagonista, a discussão que o romance propõe sobre a temática da guerra, do tribalismo e da formação identitária em tal contexto, bem como a presença do marxismo e da utopia na atmosfera da narrativa; também a melancolia na fala e na psicologia da personagem e dos discursos no pós- independência, orientando um olhar que aponte para a produção de subjetividades de resistência, com estados de melancolia, num movimento de afronta à realidade representada na obra.

Pepetela, principal romancista da literatura angolana de orientação “engajada”, é o pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela em umbundu significa pestana), nasceu em Benguela, em 1941. Descende de uma família colonial, mas já de naturalidade angolana. Estudou em Benguela toda a sua infância e adolescência. No ano de 1958, parte para Lisboa, para estudar engenharia no Instituto Superior Técnico, permanecendo apenas por dois anos; após decide ingressar na Faculdade de Letras, que também abandona, pois em 1963 se tornar militante do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), sendo exilado na Argélia. Na capital argelina, forma-se em Sociologia e integrou o Centro de Estudos Africanos, apoiando o MPLA através da publicação de manuais que contribuem para a divulgação da história e geografia de Angola nos estudos primários deste país. A luta pela independência de Angola levou Pepetela a viajar até Cabinda e Moxico, tendo regressado ao seu país em 1974. Após o fim do colonialismo, e com um Governo do MPLA, é nomeado, em 1976,

vice Ministro da Educação, cargo que exerceu até 1982.

É um autor que explicita, tanto na malha dos seus textos, como na própria postura social, política e ideológica, uma orientação claramente voltada para uma visão marxista e classista, produzindo discursos que apelam para denúncia das situações de opressão e violência que vivenciam os pobres em território angolano, promovendo discussões sobre o fato da guerra de independência, os anseios provindos de tal experiência, as utopias criadas com a crença na possibilidade de um mundo mais justo, igualitário e o desencanto com a contemporaneidade que vive sob a influência neoliberal e a corrupção que assola a vida e a política em Angola. Sobre o capitalismo, o referido escritor afirma:

Há um problema muito grave: a perda de valores morais. O capitalismo selvagem instalou-se nas consciências e as pessoas contam apenas consigo próprias e lutam pela vida passando por cima umas das outras, negociam, fazem esquemas. A única moral é ganhar dinheiro rápido [...] (PEPETELA apud RODRIGUES DA SILVA, 1995, p.14-16).

O caminho percorrido pelo romancista segue em direção aos acontecimentos históricos e políticos de Angola, o que o faz produzir uma literatura que revela os problemas fundamentais de seu povo, ou seja, a busca pela formação da identidade nacional e as questões políticas, bem como econômicas, constituindo-se em uma literatura de resistência, de engajamento, colocando-se ora utopicamente resistente, ora desapontado e apático, sentimentos próprios do estado de melancolia: “[...] Costumo dizer que é preciso acreditar para que as coisas aconteçam. Eu quero acreditar. Agora há uma certa esperança (PEPETELA apud RODRIGUES DA SILVA, 1992, p. 12-13)”.

O principal pano de fundo de *A geração da utopia* é a guerra de libertação e os projetos imaginados no pós-independência, em que os ideais de mudança apontam para a necessidade de ressignificação dos valores tipicamente africanos, bem como a desconstrução da dominação política e cultural do passado colonial, na clara intenção de repensar os valores nacionais e identitários, o que se coloca presente tanto na fala dos narradores, quanto das personagens e, das temáticas exploradas.

### ***A geração da utopia: um romance de resistência e melancolia***

Este romance marca um momento importante no fazer literário do referido autor, pois os percursos pessoais e históricos se cruzam, num profundo entrelaçamento de ficção e realidade. Aqui, Pepetela se transforma no porta-voz da luta e dos desejos, bem como das conquistas e desilusões de certos segmentos sociais angolanos, que “[...] se universalizam ao refletirem o desejo de todos aqueles que, como ele, lutaram por um projeto utópico, intentando a construção de um mundo novo e melhor” (MARINANGELO, 2009, p. 289).

Para o autor, “[...] esse romance não é uma resposta a nada. Apenas uma estória sobre uma geração que fez a independência de Angola e não soube fazer mais” (PEPETELA apud BUENO, 2000).

O texto divide-se em quatro partes, compondo um período de dez anos. A primeira parte, intitulada “A casa” se dá em 1961, com o início da luta armada e o projeto de independência política, social, econômica e cultural, focalizando nos planos de uma nação forjada no socialismo e na reinvenção da identidade nacional.

O segundo capítulo, “A chana” de 1972, nos apresenta o fato da guerrilha e as experiências dos jovens estudantes que na busca por uma sociedade mais justa e igualitária, resolvem pegar em armas para “contribuir” com seus corpos e sonhos por uma Angola livre.

“O polvo” é a terceira parte, e passa-se nos anos 80, já numa terra livre, porém atravessada pelo neoliberalismo, pela formação de uma forte burguesia e pela corrupção política e social. A última parte, intitulada “O templo” passa-se nos anos 1991-92, no momento em que a obra é publicada e apresentando-nos o desapontamento com o caminho que a política segue, bem como nos faz conhecer uma nova religião surgindo, sendo esta fruto do capital e da distorção de valores que assola o país no pós-independência.

Em toda a obra, mais uma vez, observamos um discurso que aponta para um profundo descontentamento, que se orienta para a utopia, bem como para a melancolia.

## **Aníbal: o Sábio**

Aníbal, protagonista do referido romance, é quem mais enfatiza, através de suas perspectivas e discursos, o projeto do autor em construir

uma literatura que denuncie as situações problemáticas da realidade angolana, e seus anseios em forjar uma realidade que possa ser autônoma e crítica. A personagem, já no início do texto, nos é apresentada, enfatizando suas características intelectuais, bem como seu posicionamento político, deixando claro o que pode vir a acontecer com o mesmo ao longo do desenvolvimento da narrativa.

Aníbal, que mais tarde seria conhecido por Sábio, era aspirante miliciano. Tinha terminado no ano anterior o curso de Histórico-Filosóficas e fora fazer o serviço militar obrigatório. Depois da recruta em Mafra, foi afetado a uma unidade de infantaria perto de Lisboa. Todas as semanas aparecia na Casa para rever os amigos. Como sempre, estava à civil. Farda só no quartel, dizia ele, pouco à vontade no seu papel militar [...] (PEPETELA, 2013, p. 16).

A perspectiva militar e de resistência ao sistema colonial fica bem clara já nas primeiras aparições da personagem, o que vai culminar na deserção do mesmo do serviço militar obrigatório português e sua aderência efetiva na guerra de libertação. Desde as primeiras páginas da obra, vemos o discurso engajado e panfletário da personagem, que se volta para observar e orientar sua existência na luta e nos anseios de ver seu país livre do jugo da colonização.

Aníbal, de forte orientação socialista, vai se formando explicitamente numa personagem altamente politizada e com forte sentimento coletivo, que obviamente, vai produzir um discurso em prol do socialismo, observando suas possibilidades concretas e suas formas de aplicação.

Os comunistas são os únicos que têm uma organização eficaz. Dominam o movimento estudantil e podem ter certeza que os estudantes não fazem nada sem o apoio ou pelo menos o seu aval. Até na Casa. Sem que a malta saiba, ele tem grande influência. [...] Os comunistas acham que se deve trabalhar no interior do regime e derrubá-lo por dentro. E os nacionalistas angolanos, cada vez mais radicais, pensam que os angolanos devem lutar em Angola, de forma absolutamente independente e sem ter nada que ouvir os papás da esquerda portuguesa. Lutamos pela independência do país e por isso devemos ter movimentos políticos absolutamente independentes. Somos nós, com a guerra em Angola, que vamos derrubar o fascismo. Esta é a *maka*. (PEPETELA, 2013, p. 57-58).



Vemos aqui o esboço de um projeto autóctone, que se inspira nas experiências ideológicas dispersadas e propagadas no século XX, e que de fato vão orientar o pensamento e a formação política dos guerrilheiros nas colônias em África, mas que almeja alcançar um lugar que permita o nascimento de um formato de Estado baseado na tradição africana e na modernidade, constituindo um lugar feito “pelos” e “para” os angolanos, focalizando numa subjetividade angolana e objetivando uma reinvenção identitária.

Nesta visão de ressignificação dos processos identitários, observamos um discurso voltado para a questão do nacionalismo, bem como do tribalismo que vai atravessar essa formação e muitas vezes, impedir de fato, o verdadeiro empoderamento do povo angolano, pelo viés do social e do coletivo.

No nosso caso, ou de África em geral, o nacionalismo é uma fase necessária e vale a pena lutar por ele. Não ponho isso em dúvida. Mas provoca também exclusões injustas. E, se exagerado, leva as sociedades a fecharem-se sobre si próprias e a não aproveitarem do progresso dos outros povos.

- Um casamento entre nacionalismo e internacionalismo, é isso?

- Definiste muito bem. Um casamento harmonioso entre dois contrários antagônicos.

- Mas isso é linguagem marxista.

- Pois é. Resta a saber se essa utopia se pode realizar. Alguns dizem que já a realizaram, com o comunismo (PEPETELA, 2013, p. 91-92).

Um elemento que aparece com frequência na obra pepeteliana é a crítica sobre o tribalismo e a divisão de poder baseada nas diferenças étnicas em solo angolano. Essa temática é determinante para entendermos os processos de apatia e desilusão que surgem nas personagens, bem como no discurso do narrador, colocando-se como um dos principais impedimentos para a formação de um Estado novo e igualitário.

O tribalismo é uma problemática que aparece com força nos angolanos no contexto da guerra. Vemos o projeto socialista de coletividade se esvaindo e dando lugar a uma visão e planos neoliberais e capitalistas de desejos de poder e não da distribuição igualitária dos bens. A guerra,

as dificuldades, o sucateamento, a violência, o abandono, a descrença da população faz com que os guerrilheiros se percam no seu projeto de liberdade e, o individualismo passa a agenciar então novos planos e intenções.

- Porque não te conhecem. Estão habituados ao domínio dos kamundongos.

- Não – disse o Sábio – Eles conhecem-me, há ano que vivo com eles. Antes nunca o diziam. Talvez pensassem, mas não tinham coragem de o dizer. Os responsáveis, fossem eles do Norte ou do Sul, não admitiam. Mas hoje fala-se. Nesse aspecto talvez seja melhor, ao menos as pessoas manifestam o que têm lá dentro. Mas por que ontem eu era o irmão e hoje sou visto quase como inimigo? Vivo nestas matas há cinco anos, falo a língua daqui, amei com todo o respeito uma mulher do Leste, cuja morte me matou. Sou mesmo do Norte? Nunca me vi assim, sou apenas angolano. Então por que agora se viram contra mim, por que tudo o que digo deve ser falso, quando antes era quase sagrado? (PEPETELA, 2013, p. 171).

Aníbal, já no devir Sábio (nome de guerra), então, se põe a refletir profundamente sobre esses atravessamentos nos projetos de independência e percebe que está sozinho nessa empreitada social, o que caminha para a formação de uma subjetividade utópica e melancólica.

É neste momento que a atmosfera do texto muda, prosseguindo por todo o romance, em que vamos observando a personagem se transformando num sujeito entristecido, apático, desencantado, que pouco organiza-se almejando um futuro; traços da experiência da melancolia: “o melancólico estaria [...] em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão de perdas, e se inquieta como futuro, pelo medo de um possível dano [...]” (GINZUBUR, 2012, p. 48).

Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conhecestes. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos. Fomos puros., desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se

adulterou, tudo apodreceu, muito antes de chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a prepara as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só resta um discurso vazio (PEPETELA, 2013, p. 245-246).

Vários são os acontecimentos que transformam a personagem numa figura intimista e reclusa: o fato da guerra, a perda de um grande amor (através da violência da própria guerra), o tribalismo, a corrupção, a instauração de um Estado neoliberal e a elitização do país. A personagem vai cada vez mais voltando para dentro de si, na procura de algo que possa lhe dar esperança, vivendo no isolamento e no ostracismo. É uma vida simples e longe das influências do capital que o Sábio orienta a sua existência.

Quanto mortos nesta guerra? Quantos lares abandonados, quantos refugiados nos países vizinhos, quantas famílias separadas? Para quê? Quando penso nos sofrimentos somados de todos, nas esperanças individuais destruídas, nos futuros estragados, no sangue, sinto raiva, raiva impotente, mas contra quê? Já nem é contra o inimigo. Cumpre o seu papel de colonizador. O colonialista é colonialista, acabou. Dele não há nada a esperar. Mas de nós? O povo esperava tudo de nós, prometemos-lhe o paraíso na terra, a liberdade, a vida tranquila do amanhã. Falamos sempre no amanhã. Ontem era a noite escura do colonialismo, hoje é o sofrimento da guerra, mas amanhã será o paraíso. Um amanhã que nunca vem, um hoje eterno. Tão eterno que o povo esquece o passado e diz ontem era melhor que hoje (PEPETELA, 2013, p. 169).

No capítulo “O polvo”, vemos de fato a personagem produzindo um discurso melancólico e de desapontamento com a realidade que Angola vive. Ele vai à procura de seu monstro pessoal. Trata-se de uma narrativa de infância, em que nosso protagonista tem que enfrentar seu maior desafio: vencer um trauma individual. Este polvo, fruto das suas memórias infantis, transforma-se no motivador da guinada pessoal. É no embate e na morte do polvo, que Aníbal, “exorciza” seus traumas, vislumbrando uma oportunidade para resolução de todas as suas dores e males, apesar da perspectiva melancólica.

[...] O espírito tinha de novo adormecido, talvez por anos, à espera de novo cataclisma universal. No entanto, todos os dias, ele sabia, haveria de regar a mangueira, acariciar o tronco e falar para ela, cada vez mais velho e fraco, mais descrente também, na esperança de despertar o espírito das chanas do Leste que nela viva, dormitando (PEPETELA, 2013, p. 312)

Metaforicamente, este polvo também representa essa profundidade do eu e dos diferentes “eus”, construindo uma heteronímia de personalidades e devires. É a experiência da melancolia que permite à personagem encontrar com sua verdadeira alma e tentar então se empoderar novamente da sua subjetividade.

Podemos pensar aqui, que o fato da melancolia se constrói de duas maneiras: uma motivada pela violência da guerra, que leva a personagem a desacreditar da sua legitimidade e desapontar-se com o rumo que o país tomou quando da independência, principalmente porque aqueles jovens que ansiaram juntamente com ele o projeto de um Estado-nação em moldes libertários e dialógicos, se perderam nas suas subjetividades e intenções individuais e; outra, que se relaciona a uma visão política de desencanto, fato que já se anuncia quando a personagem pensava que o país para ser verdadeiramente livre e reconstruir sua identidade, deveria forjar seu próprio dever e transformação. Assim, tanto a violência como a política serão os motivadores para esse estado de melancolia que vive a personagem, fazendo-nos pensar na questão fragmentária da condição identitária.

A personagem vive plenamente esse estado, para retornar empoderada e genialmente forte com novos propósitos de mudança e esperança. Percebemos que de alguma forma, a melancolia se faz essencial nesse processo de autodescobrimento, e que longe de anular a capacidade criativa e de luta, ela orienta os caminhos, facilita a observação, promovendo movimentos de resistência mais palpáveis e flexíveis.

A sabedoria está presente já na escolha do nome de guerra da personagem, dialogando com nossa perspectiva de genialidade e sabedoria que os que vivem a experiência da melancolia podem ver. Longe de pensarmos a “bile negra” como algo que esteriliza o sujeito, vemos através dessa personagem, uma outra possibilidade de luta e de resistência.

Assim, *A geração da utopia*, se coloca com uma obra emblemática

na discussão sobre engajamento e melancolia na formação da identidade angolana, pois permite-nos observar a resistência forjada em moldes que buscam associar tradição e modernidade, passando pela vivência da militância, da luta, da utopia, da melancolia, como fases de um outro devir e novas possibilidades de formações identitárias.

## Referências bibliográficas

BUENO, Wilson. “O escritor pode apoiar uma guerra, diz Pepetela”, “Caderno 2”, O Estado de São Paulo, 11 jun. 2000.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012. 113 páginas.

MARINANGELO, Célia Regina. “A Geração da Utopia: a lição do mar”. In. CHAVES, Rita;

MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PEPETELA. *A Geração da Utopia*. São Paulo: Leya, 2013. 390 páginas.

RODRIGUES DA SILVA. “De Utópico à Profeta”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 11 ago. 1992, p. 12-13.

\_\_\_\_\_. “Da Utopia à Amargura”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 29 mar. 1995, p. 14-16.



## Capítulo XV

# O Objeto Cultural sob a análise Bourdieusiana: Espaços Fronteiriços entre o Campo Erudito, A Indústria Cultural e a Literatura Juvenil

Cinthia Mara Cecato da Silva<sup>1</sup>

---

1 - Doutoranda – UFES

Cinthia Mara Cecato da Silva é doutoranda em Letras pela UFES, Mestre em Letras pela UFES (2010). Tem especialização em Gestão Escolar Integradora: Supervisão, Orientação e Inspeção Escolar (2007) e especialização em Língua Portuguesa (2006). Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Colatina (2000), graduação em Ciências Contábeis pela Faculdade de Ciências Econômicas de Colatina (1996). Atuou como Coordenadora Pedagógica da Prefeitura Municipal de Colatina (2008-2011). É professora de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental da rede municipal de Colatina.





O propósito argumentativo para esta exposição perpassa as vertentes do campo da produção erudita e o da indústria cultural para o entendimento do objeto artístico literário. Nessa linha de raciocínio, intenta-se discutir sobre o lugar que a obra juvenil ocupa na contemporaneidade, uma vez que seu histórico na narrativa brasileira, anterior à década de 70, possuía uma colocação menor. Não a enquadrada positivamente, como fora a de Kafka pelos estudiosos Deleuze e Guattari, mas a ignorada por muitos críticos e literatos que apresentavam preconceito acerca de tal categoria literária.

Nesse ínterim, a indústria cultural vem contribuir para romper a grande redoma que protege o campo erudito tornando-o inacessível para muitos. Como fio condutor para alinhar essa análise, tomou-se como embasamento os estudos teóricos de Pierre Bourdieu, evidenciadores da existência de uma configuração específica para o objeto artístico ou cultural quando inserido nas relações capitalistas que objetivam o lucro. O livro *Contos de Enganar a morte*, dentre outros, objetiva apontar a positividade da abertura desse campo para a propagação das obras literárias de configuração juvenil de valor estético reconhecido.

Sob a ótica de Bourdieu, a arte literária recebe a alcunha de bem simbólico se submetida às leis de mercado. Essa formatação capitalista torna-se solo fértil para o desenvolvimento de campos distintos que enxergavam o bem artístico de forma diferenciada, ora como mercadoria, ora como sistema ideológico puro, sem contaminações. Instaure-se, então, uma cisão que o autor chama de dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação.

De acordo com a mesma lógica, tudo leva a crer que a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos progressos da divisão do trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, [...] instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, cisão produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material. (BOURDIEU, 2011, p.103)

As relações sociais entre autor, editor, entre editor e o crítico, entre o autor e a crítica criam um campo de apreciação favorável a suas intenções, imprimindo certa lógica de funcionamento a partir das relações entre

produção e consumo.

Com o título de *O mercado de bens simbólicos*, o sociólogo teceu um profundo estudo onde são encontradas informações que possibilitam enxergar o que há por trás do sistema de produção cujo foco esteja no objeto cultural. Criando uma linha de tempo reflexiva ao abordar a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias, fornece pistas para a compreensão de como o campo cultural está sendo constituído, enfim, disciplinado na atualidade.

Percebe-se que a partir da Revolução Industrial, houve transformações imprescindíveis para a autonomia do campo intelectual. O artista teve sua função reformulada, adquirindo uma maior liberdade em trabalhar com seu objeto. Segundo o autor, o desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos faz-se ladeado ao processo de diferenciação, cujo princípio reside na diversidade dos públicos os quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos e também na própria natureza dos bens simbólicos. Nesse âmbito, o bem simbólico coexiste sob duas configurações: como simples mercadoria e como objeto cultural artístico.

O surgimento desse mercado, porém, sugere profundas mudanças em relação às concepções sobre a arte, sobre o artista e o seu lugar dentro da sociedade. Há um afastamento entre artista e público, sendo o criador considerado um gênio autônomo e de produção independente. Esse panorama marca o nascimento do mercado do objeto artístico onde entram em cena além dos editores, instrumentos de difusão, diretores de teatro e *marchands* de quadros, um público anônimo e um artista que não quer se contaminar por uma valoração unicamente comercial.

Seguindo o sistema de regras fechado, quer seja o campo de produção erudita, verifica-se que a principal característica é a arte pela arte, sendo os consumidores de sua estética seus pares. Nela, a produção intelectual “pura” funciona como uma arena, onde os próprios autores desse espaço estipulam suas normas de produção e seus critérios de avaliação. As vertentes que regem esse campo são marcadas pelos princípios da circularidade e da reversibilidade. Tais mecanismos confirmam a tendência intencional ao isolamento, à imposição de regras próprias que contribuem para certa imunização da comunidade formada. Na visão da “arte como pura significação”, há a busca por uma autonomia cega, preenchida por parâmetros e com uma concorrência estabelecida entre seus iguais. Esse

comportamento prima por manter a clausura do sistema.

Ao contrário desse sistema de arte sem contaminação, a indústria cultural obedece à lei da concorrência para conquistar a maior fatia de mercado possível. A partir dessa clara divisão, torna-se claro perceber como se dá o processo do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e a lógica de suas transformações. Esse sistema está submisso à demanda externa, subordinado aos detentores dos instrumentos de produção e de difusão – críticos, editores. Ele também obedece aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, sendo que as estruturas que o sustentam, decorrentes de condições econômicas e sociais, ladeiam sua produção.

As obras do campo de produção erudita diferem completamente das do sistema da indústria cultural que é relativamente independente do nível de instrução dos receptores. Na arte pela arte, o público consumidor é reduzido e sua recepção depende do nível de instrução, sendo necessária uma disposição para auferir a tradução/conhecimento aprofundados desses códigos, como atesta o estudo de Bourdieu, sob análise:

[...] as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação [...].  
(2011, p. 117)

Por meio da abertura promovida pela indústria cultural, evidencia-se a grande importância do mediador como uma instância de consagração para a propagação do objeto estético. É por meio dos pais e professores – representantes do sistema de ensino – que é dada aos pequenos e jovens leitores a oportunidade de um contato “de qualidade” com a literatura em seus variados tipos e gêneros. Independente da movimentação da indústria cultural, de seu *marketing*, só há a ocorrência da literatura quando do texto é lido, quando o mediador age, cumprindo seu papel de dar acesso, de intermediar.

Assim, o sistema de ensino, catalogado como instância de conservação e consagração cultural, tem delegada a função de legitimidade cultural, ao propor a conversão por meio do efeito de dissimulação. Isso

se deve ao fato de que toda ação pedagógica é definida como “um ato de imposição de um arbitrário cultural que se dissimula e que dissimula o arbitrário daquilo que inculca”, conforme afirma Bourdieu. Com essa prerrogativa, conclui-se que o sistema de ensino dá frondosa contribuição para uma unificação do mercado de bens simbólicos e para a imposição da legitimidade cultural dominante. Dessa forma, o sistema das instâncias de conservação e consagração cultural cumpre sua função no interior do sistema de produção e circulação dos bens simbólicos.

No caso da indústria cultural, há uma obediência à concorrência pela conquista do mercado. A estrutura do seu produto decorre de condições econômicas, diga-se capitalistas, e sociais de sua produção e para a persuasão são exercitados mecanismos de atração com efeitos estéticos, exclusão de temas controversos, busca pela rentabilidade e extensão de público. Já na arte erudita a preocupação primeira dá-se em exprimir valores e a visão de mundo de uma categoria particular de clientes.

Apesar da dualidade entre o campo erudito e o campo da indústria cultural, é o mercado que rotula e define a produção que chegará a um público que se tornará consumidor. No todo dinâmico que é a sociedade, coexistem os dois sistemas. O embate é a construção limite que fará com que os produtores culturais façam chegar, mesmo que de forma rarefeita, as produções eruditas. O campo erudito rompe com o público de não-produtores e a crítica, recrutada no corpo de produtores, atribui a si própria a tarefa de fornecer uma interpretação “criativa” da arte erudita, construindo uma sociedade de admiração mútua a serviço do artista. Nesse ínterim, os sistemas de consagração impõem à sociedade os valores.

A partir das considerações aventadas, pode-se inferir que em todas as esferas da vida artística, constata-se a mesma oposição entre os dois modos de produção, separados tanto pela natureza das obras produzidas, pelas ideologias políticas e as teorias estéticas que as exprimem, como pela composição social dos diversos públicos aos quais tais obras são oferecidas.

Em estudo proposto por Bourdieu, os produtos do sistema de indústria cultural são designados como Cultura Média ou Arte Média e são destinados ao público específico, muitas vezes classificado como médio. Sua produção valoriza a técnica, a forma e está condenada a definir-se em relação à cultura legítima, de círculo fechado. A arte catalogada como tal só consegue renovar suas técnicas se tomar de empréstimo a cultura erudita

de uma ou duas gerações passadas. Por não ter autonomia, seu encanto resulta das referências às obras do campo erudito.

As características mais específicas dessa nomenclatura resultam das condições presidem à produção desta espécie de bem simbólico, além da procura declarada da rentabilidade e a demanda por resultados. As transações que fazem parte desse universo não envolvem apenas os detentores dos meios de produção e os produtores culturais, mas também as diferentes categorias dos próprios produtores. De categoria heterônoma, a cultura média é objetivamente definida pelo fato de estar condenada a definir-se em relação à cultura legítima, tanto no espaço da produção, como no da recepção. Por esse fato, encontra-se impossibilitada de reivindicar sua autonomia.

De acordo com Bourdieu a arte média não é inculcada nem legitimada pelo sistema de ensino, nem constitui o objeto de sanções materiais ou simbólicas, positivas ou negativas, de que dependem a competência ou a incompetência no âmbito da cultura legítima. Por essa razão, não se exige ao nível da cultura média o conhecimento das regras técnicas ou dos princípios estéticos, que constitui parte integrante dos pressupostos e acompanhamentos obrigatórios na fruição das obras legítimas.

A linha de raciocínio até aqui desenhada possibilita inferir sobre a abertura do mercado para a literatura juvenil – fatia ignorada anteriormente à década de 70 do século XX, conforme estudo de João Ceccantini em seu estudo intitulado *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada*. Nas décadas subsequentes a esta, com a intervenção da indústria cultural, nota-se uma adaptação de enredos à faixa etária, o que não ocorria no passado, apresentando marcas formais e temáticas diversificadas, inerentes ao contexto socialcultural em que transitam autores e receptores. Assim, Com linguagem questionadora de convenções e normas, técnicas mais complexas de narrar, as obras contemporâneas tratam de assuntos anteriormente proibidos a leitores mais jovens – morte, separação, violência, crises de identidade, escolhas, relacionamentos, perdas, sexualidade e afetividades.

A compreensão da gênese e a função da narrativa juvenil, resultado da inserção dessas obras no mercado, leva à abordagem de obras significativas na produção brasileira contemporânea, que configurem tanto no plano temático como no formal, seu estatuto artístico e a pluralidade

de enfoques que as constituem. O mercado editorial do público juvenil, ofertando produções diferenciadas, com grande quantidade de publicações, configurando-se como o que Bourdieu denomina “campo literário autônomo”, que “atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições” (BOURDIEU, 1996, p. 256).

Prova tal é o livro *Contos de enganar a morte* (2003), de Ricardo Azevedo, selecionado para este estudo, dentre tantos outros juvenis inseridos no mercado atual. De temática folclórica, exemplifica como uma obra pode aproximar os adolescentes de algumas questões éticas herdeiras de tabus, no caso dessa obra, a morte. A inserção de obras como essa na lista de obras significativamente avaliadas contribui para ratificar a importância do mercado e dos mediadores para a propagação do estético literário.

No *Contos de enganar a morte*, de Ricardo Azevedo, traz quatro histórias que relatam as peripécias vividas pelos heróis que não querem morrer e os truques usados para escapar da morte. A repetição de situações, ou, mais exatamente, a combinação de circunstâncias que se repetem seguidamente e provoca a sensação mecânica no leitor, pode ser observada, praticamente, em todos os contos que compõem o livro, confirmando a presença do cômico na estrutura das narrativas.

Era um homem pobre. Morava num casebre com a mulher e seis filhos pequenos. O homem vivia triste e inconformado por ser tão miserável e não conseguir melhorar de vida.

Um dia, sua esposa sentiu um inchaço na barriga e descobriu que estava grávida de novo. Assim que o sétimo filho nasceu, o homem disse à mulher:

- Vou ver se acho alguém que queira ser padrinho de nosso filho.

[...]

- Se quiser, posso ser madrinha de seu filho – ofereceu-se a figura, com voz baixa.

- Quem é você? – perguntou o homem.

- Sou a Morte.

O homem não pensou duas vezes. (AZEVEDO, 2003, p. 13)

Além de temas relativos ao medo e as suas diversas formas de manifestação, observa-se que, ao recontar os contos populares, o autor não burla os efeitos da realidade. Conforme estudo de Alice Áurea Penteadó Martha:

A ambientação mantém os padrões do conto popular, pois os fatos ocorrem em locais de difícil acesso, marcados pela indeterminação, e as indicações temporais também configuram um “tempo de lenda”, com valor mágico, cujos avanços e recuos transpõem os efeitos cronológicos. (2011, p.129)

Ainda, segundo a autora, a recuperação da tradição popular na produção para crianças e jovens resulta em uma literatura capaz de seduzir seus leitores, propondo-lhes ao mesmo tempo, a reflexão sobre suas origens e as tradições, de modo a resgatar, no passado da cultura, sua participação nas manifestações do presente. Com humor e irreverência, a narrativa apresenta reverência, sensações, medos e desejos experimentados. Comprova-se com a passagem:

O jovem saltou do cavalo, escolheu uma maçã e mordeu.  
Foi quando uma mão fria e forte agarrou sua nuca.  
- Agora você não me escapa!  
O homem da carroça cheia de maçãs era ela, a Morte, o último suspiro, a treva sem fim, a vigília que nunca acaba, o derradeiro alento, o sono da noite sem horar.  
Conformado, o jovem viajante amoleceu o corpo e deixou que a escuridão tomasse conta de tudo. (AZEVEDO, 2003, p. 44)

O embate existente entre o campo erudito e a industrial cultural dá abertura a um espaço fronteiro, a uma construção-limite onde os dois sistemas podem coexistir. A atitude natural é que os representantes da indústria cultural se contaminem pelo erudito e, por meio de um filtro qualitativo consigam promover, finalmente, a legitimização da arte literária, mesmo que de forma rarefeita. Quem deixar se contaminar pela obra de Ricardo Azevedo poderá se aproximar desse diálogo tão pertinente e cheio de ganhos para a contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS:

AZEVEDO, Ricardo. *Contos de enganar a morte*. São Paulo: Ática, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CECCANTINI, João L. T. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978-1997)*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Unesp, 2000.

MARTHA, Alice A. P. (Org) *A narrativa juvenil brasileira contemporânea*. In: *Tópicos de literatura infantil e juvenil*. Maringá: Eduem, 2011.



## Capítulo XVI

# As Crônicas de Luiz Guilherme Santos Neves no Jogo Preenchedor de Vazios: Uma Arena Histórica e Literária

Cláudia Fachetti Barros <sup>1</sup>

---

1 - UFES - Doutoranda do PPGL/UFES

Cláudia Fachetti Barros é professora e advogada (OAB - 8141). Possui graduação em História pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Colatina (1985-1988) e, em Direito pela Faculdade de Direito de Colatina (1991-1995). Coursou Pós- Graduação Latu Sensu, especialização, em Planejamento Educacional (ASOEC/1991) e Docência em Ensino Superior (CEPEG/1994). Mestrado em Letras (Universidade Federal do Espírito Santo/2010) e Doutorado em Letras - área de concentração Estudos Literários - (Universidade Federal do Espírito Santo/2015). As pesquisas de mestrado e doutorado envolvem o diálogo das narrativas literária e histórica.



O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. (FREUD, 2006, p.136)

As cirandas também conhecidas como brincadeiras de roda estão entre as atividades mais populares do mundo. De autoria coletiva ou anônima e sob forte influência africana tais brincadeiras foram sendo disseminadas, de geração em geração, de tempos em tempos, em nosso país. De mãos dadas, os integrantes da brincadeira estabelecem uma circulação de energia entre si deixando fluir um misto de musicalidade, lúdico, criatividade, improvisação, movimento. Enfim, uma conexão com o mundo onde cada um pode expressar sua emoção, seu imaginário. Não é assim, de certa forma, o que ocorre com o escritor?

Na circulação de energia, no fluir da musicalidade, do lúdico, da criatividade, tão presentes na brincadeira de roda que ultrapassa gerações, a ideia de antiguidade está explícita. É impossível precisar a data do surgimento desta ou daquela canção que embala as brincadeiras. Porém a persistência – transmissão de geração em geração –, o não esquecimento, revelam outro elemento performático importante nessa manifestação cultural: a oralidade.

A oralidade – conservação da memória coletiva – como as brincadeiras de roda apresenta-se e representa-se em um constante ir e vir: um eterno retorno. Antes do surgimento da escrita, a sociedade vivia, segundo Pierre Lévy (2001), numa oralidade primária em que a palavra tinha como função básica a gestão da memória social. Nesse caso, o edifício cultural estaria fundado sobre as lembranças dos indivíduos.

Algumas comunidades, driblando o tempo e a revolução tecnologia, persistem na preservação de suas lembranças rejeitando a escrita. Russel Means (1981, p.49), líder indígena lakota, diz que a escrita resume o conceito europeu de pensamento legítimo. Afirma que a escritura, no pensamento dos brancos, é muito mais importante que o falado, ou seja, este tem importância negada por aquela. Para ele esta é uma estratégia usada pelos colonizadores para destruir a cultura dos povos não europeus e impor uma abstração à relação falada de um povo.

A manutenção da memória, por meio da tradição oral, constitui um traço marcante de muitos povos que vão percebendo o processo de reposição de suas tradições de maneiras diferentes. Para os povos africanos

antigos, o griot, guardião da memória de seu povo, tem papel fundamental. Extremamente estimados por suas capacidades musicais e poéticas, tais intérpretes, por sua especialidade vocal para sátira e críticas políticas, sempre foram muito respeitados. Massa Makan Diabaté (1938-1988) foi um dos griots mais importantes da contemporaneidade. Comparava a atividade exercida por esses intérpretes da história africana, à kora. Nesse instrumento composto por 21 cordas, as sete primeiras têm por função tocar o passado. As sete intermediárias, o presente. As últimas sete, o futuro. Então, a exemplo do número sete, simbolicamente o representante da perfeição e do infinito, o griot era tido como o ser em perfeita harmonia com os três tempos do mundo: testemunha do passado, cantor do presente e mensageiro do futuro.

A perspectiva de resgate e manutenção da memória (passado, presente e futuro) percebida pelo griot Diabaté e pelo líder lakota, apesar do interesse comum – a preservação das tradições e da história de seu povo – parecem divergir. Analisando as afirmações de ambos, entendo que o griot Diabaté não coloca a oralidade em contraposição com a escrita como o fez o líder indígena. Ao contrário, amplia possibilidades de sua permanência (persistência). No entanto, não se pode negar legitimidade às afirmações de Means, no que tange ao silenciamento das minorias e o conceito europeu de pensamento legítimo.

Os ensinamentos dessas personalidades, representantes de tradições orais importantes dos tempos hodiernos, não foram pautados unicamente com o intuito de se evidenciar suas particularidades. O que pretendo não é abordar o reinstalar da voz, do lugar de onde foi expulsa, abalada por uma “mentalidade escritural” (ZUMTHOR, 1993). Tampouco, objetivo resgatar o lugar da escrita rebaixada a um mero suplemento da fala (DERRIDA, 2004). Não se trata de relegar a escrita em nome da oralidade ou vice e versa, mas de associar uma à outra.

A oposição entre escrita e oralidade, segundo Antônio Viñao Frago (1993, p.21) determina o empobrecimento de ambas, uma vez que “[...] a escritura estaria separada [...] da fala viva apenas pela espessura invisível, quase nula, de uma tal folha [...]” (DERRIDA, 2005, p.58). Na tênue fronteira entre a oralidade e a escrita, esta acena com a possibilidade de repetir-se sozinha, sem alma que viva para mantê-la e assisti-la em sua repetição. Agindo assim, concorre para diluir a efemeridade de um dos mecanismos

de resistência das narrativas orais, a persistência.

Sabendo-se da finitude da memória viva, percebemos a importância de repetir-se sozinho. Uma possibilidade de poder ver no já visto (dito/escrito) o não visto (não dito/não escrito – livre interpretação). Na questão evidenciada, a proposta de desconstrução trazida pelos estudos de Derrida (feitos os devidos recortes), é extremamente pertinente ao que estou propondo analisar. A associação da oralidade com a escrita pode resultar numa formação textual aberta. Essa será possuidora de uma dinâmica interna. Essa dinâmica discursiva, aliada às energias do interlocutor, movimentará os mais infinitos devires, oferecendo ao leitor novas perspectivas, onde o texto passa a ser “epifania da voz”. (ZUMTHOR, 1985).

Para que esse fato possa ser mais bem associado ao que pretendo evidenciar, cabe ressaltar, primeiramente, que na brincadeira e cantiga que a embala, retorno, recomeço. No caminho de sendas circulares não só a criança se interage, mas também o escritor. Na ciranda da escritura telúrica, em uma atividade prazerosa, a pena de LGSN deixa registrada a livre expressão artística. A sensação que se revela, então, no processo da escrita – a vida que flui. Na criação (escrevendo, fazendo, jogando) o homem se redescobre e se reconhece. No modo do jogo/brincadeira, a ciranda (lugar da tradição oral) possibilita-me estabelecer pontos de aproximação com a escrita de LGSN evidenciando o que ele faz da gênese do povo capixaba: um processo de recomeço e retorno para se (re) descobrir no tempo.

Redescobrir ou buscar uma revelação? Verdades sempre plurais. Nunca um final, mas, muitos finais. Ambas, brincadeira e escrita inscrevem-se num jogo. Nelas, o imaginário popular somado a efervescência cultural oriunda de pessoas de naturezas tão diversas, possibilitam a construção de seu próprio “modo de brincar”. A escrita de LGSN em seu “modo de brincar” faz o jogo do simulacro entre o que não é mais e o que poderia ter sido.

Combinando ideias, ordenando, o literato capixaba remove, com fina ironia, barreiras e aproxima campos, aparentemente, opostos: verdade/simulacro, realidade/ficção e por fim, História e Literatura. Desmontando o sistema (binarista) e reaproveitando suas peças, seu texto, “[...] à semelhança das brincadeiras infantis [...] se movimenta e se desenvolve em volteios rítmicos e cadeias metonímicas, que se articulam numa coreografia de

ideias responsável pela plasticidade de imagens e sentidos” (COSTA, 2006, p.237) que brinca com o imaginário do leitor.

Em ritmo de brincadeira levada a sério, jogando com possibilidades imprevisíveis da linguagem de criar significados, LGSN usando duplo sentido, deslocamento e criando neologismos, traz a voz e a oralidade para dentro de sua escrita. Agindo assim, desmonta o binarismo que decorre do paradoxo que a palavra *Littera* (termo que conduz à letra) carrega ao se unir à oralidade. Pela união da oralidade com a escrita, seu texto se tece na trama das relações humanas, na experiência do vivido. Suas histórias (simulacros da História oficial) apresentam sujeitos em construção, instáveis, discordantes e, por vezes, contraditórios.

Com maestria na técnica de composição de palavras, por sua plural maneira ao se expressar, o literato capixaba, faz o seu desfalatório. Em muitas de suas obras, com maior ênfase em *As chamadas na missa*, recorre às brincadeiras infantis para (re) afirmar que o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Usando tradições orais, parlendas, desconstrói em seu texto paradoxos e funde o trágico e o cômico. A fusão desses opostos evidencia sua escrita como significante de significante, ou seja, movimento: “Esbate-se o carpinteiro em estertores convulsivos, espasmódicos, o corpo prensado, salame-minguado. [...] acorrem quem foi, quem não foi, pobre Dó-ré-mi, salame-minguê, virou sorvete colorê, dessa não escapa [...]” (SANTOS NEVES, 1986, p.37- 38).

Provérbios populares, também, vêm compor a brincadeira – farra intertextual (com a história oficial e com o folclore). Usados de maneira invertida, com fina ironia, tais provérbios ressaltam o riso do narrador onisciente que dialoga constantemente com as personagens e o leitor, deixando fluir livremente o pensamento de cada um dos componentes da trama. Conduzindo assim o jogo, cujos significados estão sempre em aberto, o autor acentua o ar de zombaria à narrativa. “Ar” que irá se estender aos ditos populares e vulgares, cuja irreverência marca a nota barroca do texto (no sentido benjaminiano) que desarticula a hierarquia do cânone ocidental, marcando pelo estranhamento a fusão dos extremos na ordem da diferença (no sentido derridiano): “[...] a voz do povo é a voz do demo [...]” (SANTOS NEVES, 1986, p.17) “[...] quem não sabe com quantos paus se faz uma canoa não há de saber com quantos deles se constrói um caravelão [...]” (SANTOS NEVES, 1986, p.23) “[...] a tosse é notívaga, irrita-se a

enferma, expectadora, ectora, tora, engasga [...] (SANTOS NEVES, 1986, p. 67).

Brincando com o imaginário, assim como as crianças a cirandar, o autor de *Crônicas da Insólita Fortuna* inicia um jogo sem fim. Assim, a sua capacidade de fabulação, nos proporciona um texto como arena. Mãos dadas, círculo fechado, jogos de repetições, aparentemente inocente, porém, violento. Somos obrigados a digladiar perpetuamente com o texto – descentralizando-o, sem a possibilidade de fechamento. Nesse digladio, repetições em forma de desabafo: a insólita fortuna de “Pedro Bueno Cacunda, sertanista”, ao escrever suas amarguras ao filho bastardo que se encontrava distante, nos dá a dimensão:

Bastardo meu: Se assim vos trato não é por ferir-vos no pejorante do termo, mas pelo que veramente sois, gerado de adúlterino coito [...].

[...] Leste foi a região onde demandei o ouro e que me desandou a vida: o sertão de Leste, o Leste de Gerais [...]. Não às pernas de Pedro, às mãos de Pedro, não, que Pedro sendo, por pedras me perdi [...]. (SANTOS NEVES, 1998, p.132. Grifos meus)

E o desabafo é assim interrompido, negando-nos um esperado final:

[...] e digo, e redigo, me repreendendo: aquieta-te, Pedro, o teu momento foi-se. Então oprime-se-me o peito assaz pesadamente e com tal força que dos meus olhos brotam ardididos fios d'água como estalagrimites. Contudo, filho perfilhado...” (SANTOS NEVES, 1998, p.144. Grifos meus)

Num recuo infinito do significante, o navegante do imaginário nos proporciona apreciar um texto onde os signos se apropriam do silêncio para falar mais alto. Nesse jogo de cantigas tão suaves, retornos e recomeços. Essa dança de repetições constitui um importante recurso do jogo neobarroco. Porém, constitui ao mesmo tempo um recurso para marcar o elemento performático – entrada corporal na cena, habitando-a –, na crônica evidenciada. Nela, a passagem do estado virtual à atualidade ocorre devido a um “índice de oralidade” que se evidencia entre narrador e interlocutor.

A crônica “Pedro Bueno Cacunda, sertanista” nos dá a dimensão dessa mutação pela qual o texto passa. Atualizado pela voz presença do leitor, que captura em movência o que está escrito (a ação materializada no

discurso poético) e interage corporalmente com a obra, percebe-se o jogo. As palavras marcadas em ritmo de repetições encenam o ato dialógico entre o leitor e o texto. Assim novas regras podem ser acrescentadas, dentre elas a contingência. Com base em elementos, que nem sempre são palavras, a narrativa suscita uma presença no vazio, no silêncio. A voz de Pedro Bueno nasce deste espaço silencioso e nos ensina a aprender com a instabilidade. O sertanista nos dá a perceber, pela carta escrita a seu filho, que aceita não haver saída para suas incertezas. Usando a escrita ou o *phármakon*, submete-a à avaliação de seu filho. Uma oferenda de valor incerto. Como o bastardo lhe irá julgar?

A carta de Pedro Bueno pode se constituir, *a priori*, como veneno. Não estando presente, o sertanista possibilita ao filho liberdade para interpretar suas palavras. Tal possibilidade, ante a imobilidade da escrita, seu caráter do fora, poderá soar para o bastardo como falsas lamúrias. Por outro lado, como remédio, a mesma carta, de caracteres imóveis, pode proporcionar que a fala viva do pai seja recuperada num outro tempo e espaço. Um remédio que pode apaziguar a dor. Um acalanto reparador para o filho que por anos se distanciara do pai. A carta, um gesto astuto ou ingênuo?

Mesmo sem alma viva para mantê-los, os devires de Pedro Bueno, se revelam em sua carta que se contrapõe ao personagem estático do discurso histórico oficial. A forma com que o sertanista vai se desnudando, passo a passo, na medida em que escreve suas lembranças, propõe que o acesso humano à verdade se configura por obra de um processo de passagem. São os acontecimentos de sua vida que o levam a afirmar: “Já Pedro Bueno não sou”. Nesse vai e vem do Ser ao Nada e do Nada ao Ser, nessa inquietação, Pedro não se nega, antes se confirma.

Os devires de Pedro, constituem-se em seu estado de permanente mudança. A história de seu próprio povo, somada à sua e a dos índios e negros com quem conviveu ao longo de sua caminhada rumo ao Ouro, misturam-se às suas memórias. Um sentimento que vai do Nada ao Ser. Sentimento que perpassa vários trechos de sua carta e pode ser mais bem observado no trecho em que ele escreve: “E, assim, vosso pai, que sempre teve olhos besoiros avidamente voltados para as pedras, pousou-os nas coisas chãs que fazem as simplezas da vida [...]” (SANTOS NEVES, 1998, p.142).

O nome dado a Pedro, também é forte indício para compreendermos



melhor essa personagem que diz trazer em sua companhia um puri amansado que nem chora e nem ri, a quem fez seu igual. Ele próprio relata que pousou os olhos nas “coisas chãs”. Existe, por ventura, algo mais chã que a pedra que edifica o solo, o lugar em que se estrutura socialmente o ser? A edificação dessa “pedra” em essência não seria o mesmo que nos propõe João Cabral de Melo Neto em sua *Educação pela pedra* (1968)? Aqui, não se trata de valorar a pedra que reluz e o manteve como o olhar voltado para baixo. Esta, pouco aflorou a alteridade de Pedro. O verdadeiro desabrochar deveu-se à pedra ser. Na simpleza da vida, o puri foi o responsável pelo lapidar da pedra alteritária de Pedro. De pedra em pedra, o repensar e o olhar voltado para o silencioso bloco humanitário da competição que fragmentando o ser o conduz à maior de todas as suas impensáveis descobertas: a da vida enquanto devir.

Movendo-se, então, num jogo de luz – pedra valiosa – e sombra – pedra em sua simpleza existencial – tudo roda e torna a rodar. Nessas voltas nós, leitores, vamos sendo enveredados pela trama. Nosso corpo e não apenas nossos olhos, estão atentos e vigorosamente atuantes para desvendar o mistério desse jogo. O intuito do escritor não é enganar, mas pelo viés de seu engenho literário, permitir uma visão mais abrangente dos fatos: apresentar de maneira pitoresca outra faceta da História da gênese do povo capixaba.

## REFERÊNCIAS:

COSTA, Rita de Cassia Maia e Silva. Nas memórias D'O Capitão do Fim, uma Ciranda da Escrita. In: *Bravos Companheiros e Fantasmas: Estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL/MEL, Flor & Cultura, 2006, pp. 230-239.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, 400 páginas.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 3 ed., 2005, 126 páginas.

FRAGO, Antônio Vinão. Do analfabetismo à alfabetização: análise

de uma mudança antropológica e historiográfica. In: *Alfabetização na sociedade e na história: vozes, palavras e textos*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e outros. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993, pp.29-58.

FREUD, S. (1906-1908) “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos. In: \_\_\_\_\_. *Escritores criativos e devaneios* (1908[1907]). Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol.(IX). Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 135-146.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. 1 ed. – São Paulo: Editora 34, 1993. (10ª Reimpressão) São Paulo: Editora 34, 2001, 156 páginas.

MEANS, Russel. Marxismo e as tradições indígenas. In: *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro: ISER, 1981, pp. 49-52.

MELO NETO, João Cabral de. A educação pela pedra. In: *João Cabral – Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968, pp. 64-66.

SANTOS NEVES, Luiz Guilherme . *As chamas na missa*. Rio de Janeiro: Philobiblion, Fundação Rio, 1986, 105 páginas.

\_\_\_\_\_. *Crônicas da insólita fortuna*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo/ Cultural-ES, 1998, 258 páginas.

ZUMTHOR, Paul. (1985) “Permanência da voz”. In.: *O correio da UNESCO - a palavra e a escrita* (ed. Brasileira), n.º 10, São Paulo: Fundação Getúlio Vargas. Trad. Meia Inês Rolim, 1985, p. 04-08.

\_\_\_\_\_. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993, 328 páginas.

## Capítulo XVII

### A ficção do capital e a ficção de Metropolis

Cláudio Luiz Zanotelli<sup>1</sup>

---

1 - Professor do Programa de Pós-Graduação em Geografia e do departamento de Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo

Claudio Luiz Zanoteli graduou-se em Planejamento Regional na Universidade de Nanterre-Paris-Ouest-La Défense, na França, Mestrado em Planejamento e Urbanismo (1992), Diploma de Estudos Aprofundados (DEA) em Geografia e Prática do Desenvolvimento nos Países do Terceiro Mundo (1993) e Doutorado em Geografia Humana, Econômica e Regional (1998). Realizou Pós-Doutorado no LATTIS - Ecole Nationale des Ponts et Chaussées (2004-2005), Paris, França. Atualmente é professor associado nível IV da Universidade Federal do Espírito Santo, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFES e editor da Revista Geografares.



## Introdução

A ficção (literária, cinematográfica, teatral) tem uma relação intertextual com o real, mas também com outra “ficção” aquela da Utopia do capitalismo em transformar todos os setores da vida (o trabalho), a natureza (o planeta Terra) e a moeda (o dinheiro sob todas as suas formas) em mercadoria podendo levar a uma virtual e também real distopia sócio-espacial de proporções inauditas.

A noção mesma de ficção nos parece insuficiente para explicar essas relações sociais e de criação pelo que carrega de a priori, de pré-conceito. O dicionário Aurélio estabelece o sentido de ficção como “simulação”, “coisa imaginária”, “fantasia”, “invenção” e “criação”. Ora, a ficção é algo muito mais que o imaginário ou o simulacro no seu sentido “negativo”. Ela esta, no sentido que queremos dar, em particular no cinema e na literatura e também nas relações sociais e econômicas sob o capitalismo, muito mais próxima do conceito de virtual na acepção de Gilles Deleuze. Em efeito Deleuze nos diz

O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. *O virtual possui uma plena realidade como virtual.* Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: “Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”, e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve ser definido como uma parte própria do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva (DELEUZE, 2009 [1968], p.294).

Essa atualização do virtual, como veremos, encontrará seu motivo de ser a partir dos pressupostos que estabelecemos das relações, por um lado, entre o filme de ficção *Metropolis* de Fritz Lang e a *Metrópole*, o urbano, e, por outro lado, a perspectiva crítica do capitalismo e da cidade como lugar de re-produção do capital. A cidade aparecerá, assim, como o lugar por excelência da conjunção da produção, do consumo coletivo e individual, do construído, da terra e do dinheiro, meio de acesso às mercadorias. Mas, concomitantemente, ela é também o lugar da criação, das resistências e transformações que se deparam com as tentativas de controle no que poderíamos chamar de sociedade do controle e é o lugar

dos fantasmas sociais e da realização de pesadelos e sonhos, espaço entre a utopia e a distopia, janela para as possíveis heterotopias da existência, lugar de esperança e de devires.

Abordaremos no texto em primeiro lugar as noções de “capital fictício” a partir das concepções de autores como Karl Marx, Karl Polanyi e David Harvey. Em seguida descreveremos a relação desse capital fictício com a cidade e, por fim, faremos uma conexão desse capital fictício da/na cidade com a ficção dita científica cinematográfica, principalmente com o filme *Metropolis*.

Para realizar essas associações partimos do pressuposto que há uma profunda conexão de ordem arqueológica, no sentido que lhe deu Foucault (2008 [1968]), ou seja, há uma formação discursiva que atravessa diferentes campos dos saberes e da re-produção social que pode revelar uma conexão subterrânea entre o sistema social capitalista como ele aparecia no início do século XX (e aparece ainda hoje) com a criação ficcional que o prolonga, em particular por meio de sua estrutura temática e de montagem. Procuramos, assim, operar um entrecruzamento da gramática, fictícia, auto-generativa de dinheiro, associada à renda urbana e à produção do enunciado que lhe é correlato na linguagem cinematográfica.

## O capital fictício

O sistema capitalista pretende transformar completamente a tríade, trabalho, terra e dinheiro, fazendo deles puras mercadorias. Mas essa pretensão do capitalismo esbarrou e continua esbarrando no fato mesmo que esses diferentes aspectos da sociedade não são mercadorias ou não podem ser mercadorias como as outras, pois se esses setores da vida em sociedade se transformarem totalmente, como sugere a sociedade capitalista atual, eles levariam ao próprio fim do capitalismo e provavelmente da sociedade que conhecemos. Isso porque, como nos aponta Karl Polanyi:

O trabalho não é senão o outro nome da atividade econômica que acompanha a vida ela mesma – a qual, por sua vez, não é produzida para a venda, mas por razões inteiramente diferentes – e essa atividade não pode ela mesma ser desatada do resto da vida, ser armazenada ou mobilizada; a terra não é senão que o outro nome da natureza, que não é produzida pelo homem; em fim, a

moeda real é simplesmente um signo de poder de compra que, em regra geral, não é produzida, mas é uma criação do mecanismo do banco ou da finança de Estado. Nenhum desses três elementos – trabalho, terra, moeda – é produzido para venda; quando eles são descritos como mercadorias, isso é inteiramente fictício. (POLANYI, 1983 [1944], p.107, nossa tradução)

O fantasma de tudo transformar em mercadoria e de reduzir o mercado a um sistema auto-regulado e autômato, onde os preços seriam definidos pelas competições e os “egoísmos individuais” (liberando a fera – enquanto as feras reais são dizimadas - dentro de cada empreendedor como costumam dizer os arautos do capitalismo) que supostamente poderiam concorrer para o “bem coletivo”, está presente na sociedade hoje de maneira marcante por meio dos neoliberais defensores dos monopólios e oligopólios internacionais e nacionais e também daqueles que obram por um capitalismo de Estado e/ou nacional, como se fosse possível domar o capitalismo com suas próprias armas. Claro está que as “regulações” do capitalismo podem reduzir incertezas e procurar uma melhor partilha da riqueza e que o Estado ainda é um ator de primeiro plano na luta desinteressada de parcelas dos funcionários públicos, dos atores políticos e movimentos sociais os mais diversos pelo interesse coletivo. Mas pensamos que não se resolverá nos marcos do próprio capitalismo os problemas estruturais produzidos pelo próprio capitalismo. O que não invalida absolutamente todas as lutas e alternativas concretas que se estabelecem ao capitalismo, pois a sociedade é movente e as experiências e transformações se engendram permanentemente, sem ter, no entanto, um centro único legitimador da transformação.

Se o capitalismo morrer não será para se por em seu lugar um novo modelo de centralidade (experiência fracassada nos autoritarismos e nomenclaturas produzidas nos antigos Estados autodenominados “socialistas”) ou uma conformação social que seria seu exato negativo. Órfãos da morte de deus e da morte de certo humanismo e de um modo de se produzir conhecimento sobre o homem, como indicou Foucault, não poderíamos nos lançar na manutenção e/ou criação de um “novo logocentrismo” associado a uma “nova ordem”, nos colocando, hipoteticamente, como exteriores à ordem (do Estado e da sociedade) que por meio de suas práticas nos compõe, pois, reiteraríamos, assim, novas escalas de dominação com “novos” modelos institucionais que nos re-

comporiam por meio de ordens prático-discursivas. Não há salvação fora do mundo prático-concreto.

Hoje, no capitalismo, de maneira hegemônica, produzem-se crenças coletivas por meio da fabricação de enunciados onde o sujeito do enunciado (o cidadão não especialista, as classes dominadas) é capturado nas malhas do sujeito da enunciação (as classes dominantes e os “especialistas” de plantão que nem sempre enunciam suas preferências políticas quando estão nas mídias dominantes, fazendo crer que anunciam seus veredictos e suas “verdades” de uma posição “neutra”). O sujeito submetido aos enunciados dos “especialistas” e da mídia dominante crê ser ele que pensa quando são os outros que por meio da produção dominante de subjetivação produzem um pensamento *prêt à porter* em seu lugar, reproduzindo dia e noite o discurso da concorrência, da competência e do dinheiro baseados num economicismo fundado na hipótese que haveria na economia uma mecânica que funcionaria sozinha e que seria aplicável a todo o campo social; hipótese evidentemente totalmente impossível visto a existência de interesses e lutas dos diferentes atores em presença quando das decisões de investimento econômico e da diferenciação no interior do próprio campo econômico em relação a um modelo que seria fundamental da economia e que seria replicável para os outros campos sociais. Ora, o campo econômico e o campo dos que (re)produzem as “verdades” econômicas é diferenciado e complexo e há muito tempo não se reduz à economia doméstica. Mas, as frases feitas de economistas midiáticos difundindo a crença de que não se “deve gastar mais do que se ganha” a propósito dos gastos e endividamentos dos governos, comparando essa situação à economia doméstica, encobre o fato de que a economia capitalista somente funciona com os “interesses” utilitaristas, com os juros, com as dívidas geradas e que é próprio do sistema financiarizar-se, mas, também é próprio dos economistas do campo dominante, paradoxalmente, criticar as “dívidas” que, por outro lado, do ponto de vista antropológico, como indicava Marcel Mauss, estão encastradas na própria noção da dádiva, do dom, daquilo que obriga o outro a render o que recebeu, nós somos sempre os “obrigados” de alguém. Porém, as dívidas capitalistas penetram a noção do “dom” e a transformam, ocupando um lugar estrutural ancestral, assim como o é o “mercado” no seu sentido histórico não reduzido ao capitalismo, mas por ele penetrado e transformado.



O *doxo* economicista não permite entrever o “lugar de onde falam” esses “especialistas” e quais são seus interesses em defender a economia neoliberal. O *economicismo* está prenhe de contradições e paradoxos. De maneira dominante seus prognósticos anteriores à grande crise iniciada em 2008 eram de uma economia “sustentável”. Muitos deles continuam o mesmo receituário anterior à crise e não fizeram autocrítica de suas posições pró-sistema financeiro e da situação em que o mesmo mergulhou o mundo. Continuam colocando fé nas agências de notação anglo-saxãs e nos preceitos sacrossantos da economia de mercado (controle inflacionário, redução de despesas, privatização de todos os setores, livre concorrência garantida, se necessário, por um Estado autoritário).

Em efeito, a imposição de uma “agenda” economicista no campo político é uma onda dominante e se destina a fazer adotar critérios econômicos (geralmente ultra-neoliberais) com implicações sociais e políticas concretas sobre todo o campo social, como se pode notar no Brasil atualmente por meio da pauta dominante dos *experts* economistas dos grandes meio de comunicação.

Se concordamos com o aspecto de autonomia relativa dos diferentes campos sociais (família, arte, economia, Estado) no sentido explicitado por Bourdieu (BOURDIEU, *Raisons Pratiques*, 1994, p.149-166), assumiremos que as disputas pelo convencimento dos outros campos sociais da “verdade” do *economicismo* se dá no campo simbólico/prático da dominação material. Usa-se o campo econômico e os discursos dos especialistas para se convencer os não especialistas dos fundamentos científicos e reais de uma “ciência” que na realidade não é exata e comete sempre erros grosseiros em suas previsões.

Estas pressuposições estão nos fundamentos de muitas leis aprovadas pelos parlamentos e governos, como, por exemplo, o “sagrado” “superávit primário” para pagar a dívida do Estado, inscrito em letras de ouro nas cartilhas dos setores interessados nos ganhos por meio de juros sobre a dívida pública, dívida da nação, diga-se de passagem. Tornando obrigatório e prioritário o pagamento de rendas ao capital fictício, como veremos.

Mas, como entender esse processo de convencimento coletivo, para além do papel dominante da mídia nativa e dos autodenominados “experts” ao serviço do capital monopolista, fazendo crer às multidões, ou à parte delas, que seus interesses são os mesmos de outra classe social (os

capitalistas, os rentistas, o setor financeiro)? Para responder a essa questão lançamos mão de Deleuze e Guattari (MPs, v. 2, p. 84-85):

É o paradoxo do legislador-sujeito, que substitui o déspota significante: quanto mais você obedece aos enunciados da realidade dominante, mais comanda como sujeito de enunciação na realidade mental, pois finalmente você só obedece a você mesmo, é a você que você obedece! E é você quem comanda, enquanto ser racional... Inventou-se uma nova forma de escravidão, ser escravo de si mesmo, ou a pura “razão”, o Cogito. Existe algo mais passional do que a razão pura? Existe uma paixão mais fria e mais externa, mais interessada do que o Cogito?

O sujeito enredado nas malhas da crença em uma razão, por exemplo, economicista e neoliberal, por meio do discurso, das práticas sociais e das leis que instauram os contratos econômicos e sociais faz da razão do outro sua razão e da necessidade de “crer” nessa razão, virtude. Dessa maneira, a partir da expressão dessas subjetivações racionais filtrando o real e tornando real uma virtual crença na razão dos dominantes não há mais necessidade absoluta de um centro transcendente de poder (pois os enunciados enredam os sujeitos sociais e os diferentes campos em suas “verdades”),

[...] mas, antes, de um poder imanente que se confunde com o “real”, e que procede por normalização. Há aí uma estranha invenção: como se o sujeito duplicado fosse, em uma de suas formas, causa dos enunciados dos quais ele mesmo faz parte na sua outra forma. (Deleuze e Guattari (MPs, v. 2, p. 84-85)

Duplicação do sujeito, que se crê autor, mas é objeto do locutor da enunciação, que vai de par com a duplicação e multiplicação dos capitais fictício-virtuais engendrando uma acumulação sem fim... Parte desse virtual se atualiza e está ameaçando a vida nas cidades nos campos e na terra inteira. Em realidade o capitalismo transformou o trabalho, a terra e a moeda em mercadoria como princípio organizador da sociedade, mesmo se esses aspectos fundamentais da vida não podem completamente serem transformados em mercadorias, a menos que tudo se destrua. Mas, isso parece ser o desejo implícito e explícito, consciente e inconsciente, de

sacrifício coletivo dos anunciadores da boa nova (Santa Miriam Leitão, Santo Sardenberg, *Santos* especialistas das bolsas de valores brasileiros que anunciam a palavra santa do capitalismo financeiro cotidianamente nos meios de comunicação do grupo Globo) do dinheiro gerando dinheiro e da necessidade, como dizem, de “cortar na própria carne”, se referindo aos gastos sociais dos governos, que não são “gastos”, mas a sustentação de uma solidariedade social mínima fermento da constituição da nação e do corpo social. Todo um projeto sado-masoquista de gozar pelo sofrimento, porém, claro, dos outros.

A partir do princípio organizador do capitalismo, como nos diz Polanyi, a sociedade poderia se tornar um apêndice do sistema econômico e assim, indo contra, em última instância, aos seus próprios interesses, o capitalismo poderia se sabotar (destruindo a vida sobre a terra na ganância incessante de retirar lucro de tudo e de todos). Mas, mecanismos de controle, contra-movimentos de oposição intervieram, diferentes campos autônomos se instituíram em um processo de diferenciação e de complexificação, fazendo frente aos utilitaristas neoliberais. Conquistas operárias e populares relativas se contrapuseram ao longo dos séculos XIX e XX aos instintos utilitaristas da guerra de todos contra todos. Porém, por outro lado, de maneira aparentemente contraditória, parte da resistência acabou fazendo o jogo relativo do próprio capitalismo como durante os períodos de acumulação e de regulação fordista de inspiração keynesiana que contaram com a colaboração de parcela dos trabalhadores e permitiram uma estabilidade do centro do capitalismo mundial no pós-segunda guerra (Europa e Estados Unidos) fundados numa regulação econômica que ampliou o crescimento econômico e estabeleceu as bases da sociedade de consumo atual.

Os aspectos fictícios do capitalismo que nos indica Karl Polanyi (no sentido de não serem totalmente reais, mas estarem sempre delimitando e/ou influenciando o campo especulativo do capital e, portanto, serem virtuais e atualizáveis) não são os mesmos que indicava Marx no livro terceiro de *O Capital*, no entanto a concepção de Marx abordará de maneira direta a questão do dinheiro como mercadoria e das rendas associadas aos juros sobre empréstimos, ganhos com ações, com títulos do tesouro e rendas do aluguel de terras e de imóveis, incluindo a referência à terra, ao dinheiro e ao próprio trabalho aos quais um século depois dele se referirá Karl Polanyi.

Para Marx, a fetichização da mercadoria e do dinheiro - que contribui para o fictício no sentido de Polanyi, mesmo se esse último o nega -, e do trabalho abstrato são disseminados no campo social e tentam transformar os homens em *rouages de la mécanique du capital* por meio do dinheiro.

Como escreveu David Harvey baseando-se em Marx, no livro *Os limites do capital* (2013 [1980], p.353-354):

A potencialidade para o “capital fictício” está dentro da própria forma do dinheiro e está particularmente associada com a emergência do dinheiro creditício. Considere o caso de um produtor que recebe crédito em troca da garantia de uma mercadoria não vendida. O dinheiro equivalente à mercadoria é adquirido antes de uma venda real. Esse dinheiro pode então ser usado para adquirir novos meios de produção e força de trabalho. O emprestador, no entanto, detém uma folha de papel cujo valor é apoiado por uma mercadoria não vendida. Essa folha de papel pode ser caracterizada como valor fictício, que pode ser criado por qualquer tipo de crédito comercial. Se as folhas de papel (principalmente letras de câmbio) começam a circular como *dinheiro creditício*, então é valor fictício que está circulando. Assim, abre-se uma lacuna entre os dinheiros de crédito (que sempre têm um componente fictício, imaginário) e os dinheiros “reais” diretamente ligados a uma mercadoria-dinheiro. Se esse dinheiro creditício é emprestado como capital, ele se torna *capital fictício*.

O capital fictício, que rende juros, se conecta ao capital fixo (investimento produtivos e infraestruturas), e assim o capital monetário adianta dinheiro para o produtor e terá direito sobre uma parcela da futura produção de valor excedente, por exemplo, do capitalista industrial. O capital monetário é investido “na apropriação futura” relativamente incerta e, assim, haverá barreiras ou capturas à sua circulação, pois deve ser adiantado no processo de duração do investimento no capital fixo (Idem, p.354). As ações, os títulos e as “duplicatas” são soluções provisórias encontradas que duplicam o capital real e, portanto, dessa maneira “a duplicata pode circular enquanto o capital real não pode (...). Mas à medida que o papel duplica, os títulos são meramente ‘formas ilusórias e fictícias de capital’. Os preços desses títulos podem então flutuar segundo suas próprias leis muito independentemente do movimento do valor do capital real.” (Idem, p. 355).

Os títulos e ações podem variar em função de questões reais ligadas à produção, mas eles são influenciados por diversos outros interesses e forças. O modelo mesmo do capital que rende juros (por ações, por títulos, empréstimos etc.) acaba contaminando todas as rendas isso porque conforme assinala Marx (Apud Harvey, p.355) “(...) a forma do capital que rende juros é responsável pelo fato de todo rendimento regular do dinheiro aparecer como juro sobre algum capital, quer ele seja ou não decorrente de algum capital.” Assim, aos juros sobre capital aplicado em um investimento e/ou avançado para um investimento ou os ganhos sobre ações e títulos de dívidas das empresas ou particulares que são negociados nos mercados se acrescentam as dívidas públicas, as hipotecas sobre futuras rendas da terra e sobre imóveis. Essas últimas em si não são capital tangível, não são parte constituinte do capital nem são oriundos dos valores (produzidos originalmente pelo trabalho e fonte de mais-valia).

O capitalista monetário investe nessas diferentes fontes de renda segundo a taxa de juros e a avaliação de uma segurança no investimento e no retorno. “Segurança” garantida pelas intervenções dos países imperialistas europeus e dos Estados Unidos nos países dominados (onde se investe capitais financeiros e capitais fixos) por vias diretas (guerras, controles à distância, espionagem, desestabilização política etc.) e por vias indiretas (via os garantidores das regras financeiras internacionais: Banco Mundial, Fundo Monetário Internacional, Organização Mundial de Comércio e etc).

Como escreve Marx, “Toda conexão com o processo real de valorização do capital se perde assim até o último vestígio, e a concepção do capital como autômato que se valoriza por si mesmo se consolida” (O Capital, livro Terceiro, Volume 5, p.5, 1988).

Assim, prossegue Marx (Apud Harvey, op. Cit. p.356) o “(...) capital que rende juros ‘é a origem de todos os tipos de formas insanas’ em que, ‘até mesmo na acumulação de dívidas’, ele pode ‘parecer uma acumulação de capital’. Tudo, diz ele, “é duplicado e triplicado e transformado em um mero fantasma da imaginação”. Portanto, o sistema de crédito e o capital monetário registram uma distorção onde a acumulação de títulos, de dívidas, de promessas de pagamentos no futuro, de derivativos sobre derivativos, supera em muito a produção real. O futuro é injetado no presente, ele está aqui e agora influenciando sobre o curso das coisas, pois, quando antecipo faço injeção do futuro sobre o presente. A eterna repetição do mesmo nas

crises fundadas na ficção do capital significa a repetição do passado que produz um eterno presente do consumismo fácil conectando o virtual e o atual, tentando reduzir a prática à platitude do *consumerismo* imediato.

Como nos diz Harvey, nesse particular indicando os paradoxos do capitalismo, o capital fictício pelas conexões com o capital fixo investido e, em conseqüência, em conexão com o trabalho que é fonte do valor está contido no próprio conceito do capital:

A formação e circulação do capital fixo são necessárias para a acumulação. A barreira que o capital fixo cria para a acumulação futura só pode ser superada por meio do sistema de crédito em geral e pela criação de formas fictícias de capital em particular. Permitindo que o capital fictício floresça, o sistema de crédito pode suportar a transformação da circulação em capital fixo e enfrentar as crescentes pressões que surgem à medida que cada vez mais capital social total da sociedade começa a circular em forma fixa. O capital fictício é tão necessário para a acumulação quanto o próprio capital fixo. (HARVEY, idem, p.357).

Desse modo, o capital, a partir da demanda de capital fresco para investimentos fixos gigantescos (em infraestrutura, em produção direta etc.) - o que supõe um adiantamento do capital monetário para as construções e produção e que leva a sua paralisia momentânea nesses investimentos - encontra uma forma de continuar circulando (imperativo categórico do capital: circular e acelerar o tempo interferindo no espaço para se realizar) e de efetuar o “ajuste espacial” nos espaços que o acolhem e, dessa forma, não estagnar. Resolvendo por esse caminho e provisoriamente essa contradição entre o imperativo da circulação e o imperativo do investimento. No entanto, não devemos nos surpreender que “a circulação do capital que rende juros seja simultaneamente a salvação da acumulação e ‘a origem de todos os tipos de formas insanas’ da especulação do capital” (Harvey, idem, p.357). Isso porque o mercado financeiro tem uma estrutura de pirâmide financeira, se aposta alto em mercadorias futuras (ações, títulos, propriedades de terras, imóveis, petróleo, mercado da arte, patrocínios de museus, cinema etc.). Como diz Harvey o mercado de futuros abarcou tudo “desde o comércio de direitos de poluição até apostas sobre o tempo, derivativos sobre dívidas, títulos e ações engendraram algo como 300 trilhões de dólares em 2007 contra 47 trilhões de dólares da produção total mundial (Harvey, O enigma

do capital, 2011, p.26-27).

O que aparece como capital fictício, como escreve David Harvey (2013), é “socialmente necessário para manter o capitalismo”, pois o volume de excedente obtido por meio dos lucros à escala global com as firmas multinacionais e a construção de monopólios em busca de investimento concreto e virtual é enorme, mas há os limites da própria expansão da produção, a própria Terra e os limites da sociedade, pois, como escrevemos anteriormente, tudo não poderia se transformar em mercadoria sem arriscar de riscar a vida da Terra. Mas, a “destruição criativa da Terra”, como a chamou David Harvey, continua e trabalha nos limites do suportável e do imprevisível, as transformações já impressas no meio-ambiente são incontroláveis e incalculáveis, novas fronteiras e flexibilizações de todas as ordens são abertas.

Daí que o sistema se volte cada vez mais para a geração de renda a partir de ativos de ações, títulos do tesouro, imóveis etc. em parte por causa da queda tendencial do crescimento econômico em função do sub-consumo e de fatores ambientais e da própria evolução da população, como nos demonstra Thomas Piketty (2013). Mas essa queda nunca é segura, pois o capital tende sempre a procurar novas fronteiras, destruir as barreiras e provocar disjunções entre o tempo de circulação cada vez mais rápido e os investimentos fixos que demandam maturação e nem sempre atendem ao que esperam os investidores.

Porém, há um limite para o crescimento econômico que é inegável, se o crescimento econômico a uma taxa anual de 1,5% ao ano fosse concretizado - percentual considerado “fraco” e insuficiente para atender as demandas de ganhos do capital e para garantir um mínimo de distribuição sem re-distribuição de riquezas - teríamos, em apenas 30 anos, um crescimento acumulado de 56% do PIB do planeta e em 100 anos a produção teria um aumento de 443%, em 1000 anos o volume da produção sobre a terra teria se multiplicado por quase 3 milhões de vezes (Op. Cit., p. 130). Isso é, nas condições atuais do planeta Terra, impossível, pois se necessitaria de vários planetas para se realizar esse pesadelo, mas a própria conquista espacial pode ser uma das ferramentas nesse futuro de ficção para permitir a realização do capital no remetendo assim ao filme *Blade Runner*, o caçador de andróides, dirigido por Ridley Scott, de 1982, onde se mostra a constituição de colônias extraterrestres enquanto a terra vira um

deserto de chuva ácida e as metrópoles lugares de “perdição” gigantescos.

Como diz Mike Davis (1998) sobre *Blade Runner*, o filme é o *alterego distópico* de Los Angeles e apresenta uma “visão anacrônica e não antecipatória”, o que ficaria dessa ficção tirando o aparato técnico seria tão somente o gigantismo urbano e a mutação humana já retratados no início do século XX por Fritz Lang em *Metropolis* (voltaremos a *Metropolis* mais adiante). Para Mike Davis, *Blade Runner* não é tanto o futuro de Los Angeles quanto o fantasma de imaginações passadas sobre a cidade. Imaginação que se refere ao desastre ecológico, como indica o próprio Davis, associado à militarização da questão urbana e às rebeliões que aconteceram no passado e que acontecem em Los Angeles e outras Metrópoles (ver a esse propósito *Ecologia do Medo* de Mike Davis, 2001 [1998]).

As contradições em particular nas Metrópoles entre o construído (o fixo) e o volume de capital circulante (os fluxos) estão sempre em pauta, o capital necessita da terra e dos imóveis, provoca por meio deles renovações para dar novos valores aos espaços ocupados, destruindo, abandonando ou re-colonizando o que era desocupado ou o que ainda esta fora da esfera dos investimentos, reiterando temporalidades falsamente infinitas num processo de eterna repetição do mesmo e de produção da indiferenciação.

Isso pode se explicar pela (não)percepção das escalas temporais diferenciais e pela aceleração do tempo presente no capitalismo. Assim, o tempo da vida dos seres humanos é de algumas dezenas de anos (a média no Brasil da esperança de vida está entorno de 75 anos), a escala temporal e espacial geológica da Terra é de bilhões de anos: indo desde o período pré-cambriano - as rochas desse período são testemunhas do início do planeta - até o holoceno que engloba o nosso tempo e que começou há 15 mil anos quando ocorreu o degelo das enormes camadas glaciais que cobriam os continentes no período anterior, o pleistoceno, que durou 1 milhão de anos. O holoceno em seu início, com as conformações de paisagens que são aquelas que herdamos e que estão se transformando rapidamente hoje, foi palco do surgimento das cidades, da agricultura e da domesticação dos animais no neolítico, há mais ou menos 10 mil anos atrás. Quanto à escala temporal dos desdobramentos dos efeitos da destruição da natureza pela acumulação dos rejeitos industriais ela tem seu início no século XVIII e tem cerca de 300 anos. Por isso, alguns falam que esse período de surgimento do capitalismo e da sociedade industrial seria o *Antropeceno*,



em referência aos períodos geológicos anteriores, seria, portanto, um novo período geológico que refletiria as transformações causadas no planeta pelas atividades da sociedade industrial, pois os arqueólogos do futuro encontrarão camadas geológicas solidificadas com os restos da poluição e destruições que produzimos (Cf. Stoermer e Crutzen apud Bernardo Esteves, Revista Piauí, outubro de 2014). Pensamos, porém, que o mais correto seria chamar esse período de *Capitaloceno* (expressão do sociólogo Jason Moore), o que enfatiza a parte do capitalismo na catástrofe atual do planeta. A impossibilidade da sociedade industrial capitalista de se projetar na continuidade e de ter percepção dos limites da natureza, percebendo-a como algo externo aos homens ou como algo a ser explorado e, portanto, repetindo no futuro o que se faz no presente e o que se fez no seu passado à busca de um “progresso” infinito sem limites - nesse aspecto totalmente diferente das sociedades indígenas e outras sociedades tradicionais que viveram e vivem numa relação finita e em um tempo circular, de maneira simbiótica com o meio e que permitiram herdarmos muito do que há das paisagens do Brasil de hoje - faz com que nas ficções se aposte em seres fabricados, em humanóides que poderão assegurar a continuidade de uma civilização *capitolocêntrica*, como é o caso de *Blade Runner*, manifestando o inconsciente da “confiança na invenção e na máquina”, dessa maneira realizando a economia de uma interrogação sobre o próprio sentido da forma de captura da produção das riquezas e do destino delas.

Assim, as sociedades capitalistas não conseguem em sua maioria dominante perceber as diferentes durações temporais, reduzindo o mundo à escala de percepção de uma vida humana (o narcisismo contemporâneo, produto de diferenciações *indiferenciantes* de mercadorias, tende a afirmar essa cegueira dominante), ao consumo e à crença numa tecnologia salvadora instrumentalizada que mostra cada vez mais seus limites.

A questão dos limites reais do próprio sistema capitalista para crescer economicamente (apesar das pressões em sentido contrário e do ataque sistemático aos ecossistemas e às populações que cultivaram essa herança comum), traz o problema dos capitais que buscam, justamente, se aplicar em ações, títulos do tesouro etc. para continuar retirando ganhos, sem um acompanhamento da economia real, gerando, portanto, fortes tensões e distorções entre o dinheiro produzindo dinheiro e o valor realmente produzido impossível de continuar na pegada das décadas anteriores. Esse

fenômeno aumenta ao longo dos anos a relação proporcional do patrimônio do capital em relação à riqueza nacional, sobretudo com o crescimento do patrimônio em função dos estoques de ações, títulos do tesouro e imóveis remunerados por uma taxa de juros. Mudando a distribuição da riqueza nacional (PIB) entre o trabalho e o capital e acentuando a desigualdade (conforme Piketty, Op. cit.) e sabotando, por outro lado, as solidariedades sociais cívicas nacionais.

O excesso de endividamento da esfera privada e pública que alimenta as remunerações dos juros e das rendas favorece uma distribuição oligárquica pelo topo da pirâmide social a nível nacional e mundial, o que está gerando um numero crescente de bilionários e milionários que reivindicam cinicamente sua vitória de classe, como declarou o bilionário Warren Buffet “Há uma luta de classe, tudo bem, mas é a minha classe, a classe rica, que está fazendo a guerra e estamos ganhando” (citado em Harvey, O enigma do capital, 2011, p.212). Nesse sentido as declarações e ações neoliberais que buscam “cortar custos”, portanto cortar gastos sociais do Estado que estão no princípio mesmo das solidariedades sociais e nacionais (como os “seguros sociais”, as bolsas famílias etc.) e, por outro lado, diminuir os impostos diretos e indiretos e as cotizações sociais, notadamente empresarias, que são o princípio mesmo de solidariedades sociais, pois, todos devem contribuir proporcionalmente ao que ganham e receberem em função de suas necessidades, representa um ataque social em regra contra as classes populares, em duas palavras: a luta de classes.

Harvey (2012) nos demonstra como que a valorização dos ativos do capital transforma as cidades em objeto de crises. Assim, investidos em ações, derivativos nas bolsas de valores, baseados na produção de residências e de escritórios - como no caso da crise começada nos Estados Unidos e que contaminou o mundo em 2008, crise essa que começou pelo crédito fácil e farto e provocou uma inversão exponencial no mercado imobiliário - criou-se uma demanda por imóveis com a oferta desses créditos. Em uma economia que vive cada vez mais baseada em dividas, a hipervalorização das residências em função da oferta crescente de crédito, num primeiro momento criou um boom e fez explodir os preços dos imóveis, assim os proprietários endividados usavam os próprios imóveis para solicitar outros empréstimos para o consumo usando esses imóveis como garantia. Os atores financeiros para se cobrir desses empréstimos

criaram papéis sobre as dívidas e os vendiam no mercado secundário como forma de descarregar o risco num terceiro e assim sucessivamente (como nos pirâmides financeiras clássicas e no próprio mecanismo do famoso “Jogo do bicho” no Brasil). Desse modo a pirâmide financeira começou a ruir, quando por meio da super-oferta os imóveis começaram a cair de preço, as famílias com dívidas não conseguiam pagar os mesmos vendendo-os, pois eles já não tinham mais o valor de face de quando compraram, assim se encontraram endividadas e obrigadas a abandonar sua moradia (ver a esse propósito HARVEY, 2011, 2012), provocando uma acumulação do setor financeiro por *desposseção*. O valor das casas dos desalojadas despencou, pois não se encontrava compradores, instaurando um ciclo vicioso e uma instabilidade em todo o setor financeiro e uma desolação em várias cidades americanas (como, por exemplo Detroit) e européias (como, por exemplo, na Espanha).

## Cidade e ficção

Harvey, no livro *Cidades Rebeldes* (2013, 2014 [2012]), desenvolve uma tese que já havia invocado em outros escritos, de que a urbanização, e as cidades, tem sido ao longo dos anos o meio-chave para a absorção do capital e de trabalho durante toda a história do capitalismo, e também o lócus das crises, conflitos e resistências, lugar das rebeliões, revoluções e compromissos.

Para Harvey a urbanização exerce uma dinâmica muito particular no processo de acumulação do capital “devido aos longos períodos de trabalho e rotatividade e a longevidade da maior parte dos investimentos no ambiente construído” (Harvey, 2013, p.92). As cidades e os espaços urbanos têm uma especificidade geográfica única, convertem a produção do espaço e dos monopólios espaciais em uma participação intrínseca na dinâmica de acumulação do capital. Não somente em virtude dos fluxos de mercadorias no espaço, mas também por causa da natureza dos espaços e lugares criados onde têm lugar tais fluxos (Harvey, 2013, p.73).

Há nas cidades, portanto, uma necessidade da combinação dos capitais financeiros e da intervenção estatal para assegurar tais investimentos. Aliviando, desse modo, os capitais sobrantes em busca de investimentos, mas, em assim fazendo, corre-se o risco de muito mais a

frente e em escala ampliada reproduzir as próprias condições dessa sobreacumulação (valorização, especulação, desvalorização dos ativos). Daí o caráter cíclico das inversões urbanas e em outros tipos de infraestruturas físicas (auto-estradas, vias férreas, grandes represas etc.) que precede ou acompanha desde o século XIX as sucessivas crises do capitalismo.

Há uma correspondência dos ciclos de construção e da venda de terrenos com os ciclos de expansão do capitalismo, desde o início do século XIX, em particular nos Estados Unidos, no Reino Unido e na França (Harvey, 2013, p.74-86). O que é corroborado por Piketty (p.186-253) quando apresenta o total do capital nacional desses países e seu principal fator, as terras agrícolas até os fins dos anos 1800, e depois um crescente aumento da participação no capital nacional do patrimônio relativo às residências a partir do início do século XX. Representando conjuntamente (ora a terra agrícola até fins do século XIX, ora as residências no fim do século XX e início do XXI) a principal parte do capital na França e no Reino Unido e uma das principais nos Estados Unidos. Isso se explica pela busca de rendas, aluguéis de terras e depois de residências nos tempos atuais, bem como a difusão do acesso à casa própria como modelo de “estabilização social” – incrementando a indústria da construção civil e os setores industriais conexos -, para boa parte da população por meio de financiamento bancário. Assim, favorecendo os ganhos por meio dos juros do setor bancário, os reais proprietários das mesmas. No caso dos Estados Unidos, como do Brasil, no século XIX, havia o “valor de mercado dos escravos” que competia com os “valores das terras” (Idem, p.252). No caso do Brasil não dispomos de cálculos sobre esses capitais de maneira precisa, mas sabe-se da importância dos “valores dos escravos” e do relativo “pouco valor” das terras, mesmo se essas últimas têm um peso determinante na história econômica e social do país, pois o acesso e o controle da terra eram e são a representação concreta de poder. A herança dessa impossibilidade de parcela importante do povo brasileiro não poder ter sido, na evolução do capitalismo no país, “proprietária” é prenhe de conseqüências sobre a própria evolução ulterior de um sistema de ocupação do espaço urbano e rural não reconhecido e não legitimado por uma lei de terras que pretendia justamente impedir que os afrobrasileiros e os povos originários acendessem a uma propriedade formal ou que tivessem legalmente reconhecido seus direitos ancestrais. Portanto, a propriedade no Brasil, e isso até os tempos

atuais, não teria cumprido o seu preceito no capitalismo de “inclusão das massas” como indicou Francisco de Oliveira.

As crises e a importância das cidades e dos capitais fixos aí investidos, bem como o fetichismo representado pelos signos da modernidade e as lutas entre classes sociais, e sua denegação, são retratados no enredo do filme de ficção *Metropolis* de Fritz Lang de 1927, Lang é um dos representantes do expressionismo do cinema alemão. O filme foi realizado em um momento de forte crise econômica e de convulsão social na Alemanha que resultará alguns anos depois na ascensão e queda do partido nacional-socialista.

*Metropolis* é uma obra que manifesta a penetração do capital na vida dos sujeitos, bem como a produção em série e o investimento das cidades pelo consumo, pelo dinheiro e, em conseqüência, as oposições de classes sociais. O filme tem uma linguagem moderna e efeitos especiais *sui generis*. Revela a Metrópole com grandes arranha-céus, elevados e auto-estradas lotados de automóveis, atravessada por aviões e trens. É o manifesto do urbanismo modernista de Le Corbusier e da Carta de Atenas. É um filme, como escreve Mike Davis, que se inspira igualmente dos suplementos dominicais dos jornais de 1900 que representavam o que seria a New York do futuro. Utopia ou distopia urbana? O filme também, segundo Davis, se inspirou, assim como *Blade Runner* muito depois dele, em ficção da época, em particular os livros de H.G. Wells (1906) que projeta o “futuro da América” aumentando o presente, projetando o tamanho dos imóveis, representando a provável Nova York do futuro.

*Metropolis* produz uma interpretação dos conflitos quase bíblica tentando operar uma conciliação das classes sociais e é assim um contraponto heterotópico, no sentido de Foucault – espaço do e no filme que por meio de imagens constrói um pensamento e revela a maneira como as sociedades se realizam, sonham ou têm pesadelos -, da época em que foi produzido, difundindo uma mensagem prenhe de significados ficcionais que à igual do capital fictício e da multiplicação dos capitais faz proliferar os significados e prolonga o virtual no atual, tornando a “Verdade” única uma impossibilidade. A linguagem dos expressionistas como diz Deleuze, faz “do mal uma dimensão humana e não mais faustiana” (Deleuze, *L'image-temps*, p.180) e tenta encontrar na luta do bem com o mal uma luta da luz com as trevas, revelando a duplicidade e dubiedade dos personagens buscando encontrar o verdadeiro na luz e na expiação.

A fábrica, coração da *Metropolis* de Lang, como o filme *Tempos modernos* de Chaplin de 1937, revela o trabalho em série e o controle centralizado tornando os trabalhadores escravos da máquina, as usinas ali são apresentadas como um *Moloch*, um monstro que engole os seres humanos. Enquanto isso na torre de Babel, representada por um prédio moderno de proporções inusitadas, o patrão, grande burguês, comanda de maneira implacável seu império tendo à mão uma máquina que reproduz constantemente os valores das bolsas.

Mas, na fábrica e na cidade subterrânea dos trabalhadores (as trevas) a insatisfação com as condições de trabalho e de vida mobilizam os oprimidos que em suas raras horas de folga escutam nas catacumbas a pregação de Maria, ela anuncia a boa nova e a vinda de um Messias, o mediador entre o cérebro (o patrão, o opressor) e as mãos dos trabalhadores, o que deveria tornar a vida menos dura nessa metrópole babilônica. Esse Mediador será o filho do patrão que cai apaixonado por Maria. Chegando às catacumbas (referência aos cristãos primitivos) o filho do patrão entra em contato com os planos de Maria e dos operários do movimento messiânico, mas o patrão descobre os mapas dessa catacumba e inquieto com a presença ali de seu filho vai procurar um cientista (representando o mal) em cuja casa há uma estrela de David, manifestando o espírito da época com crescente anti-semitismo da Alemanha (e da Europa). No passado o “cientista” teve uma rivalidade com o grande burguês.

Esse cientista com aura bizarra seqüestra Maria fazendo uma réplica (um duplo biônico) dela com o objetivo de vingar-se do seu rival burguês. Essa réplica de Maria, denominada Hell, é a puta da Babilônia, sinônimo da perdição nessa cidade sem coração, ela semeia a cizânia, a discórdia, a rivalidade. Simulando a *verdadeira* Maria levará os trabalhadores a destruir as máquinas e todos os controles que existiam sobre a cidade deles, o lugar obscuro que se opõe às luzes de Babilônia.

E num mesmo movimento todas as máquinas que controlam *Metropolis* e a cidade subterrânea serão destruídas, a cidade das luzes pára e a cidade dos trabalhadores é inundada. No fim se descobre a farsa e se resgata a *verdadeira* Maria das garras do cientista e as famílias que estavam na cidade das sombras são salvas e acolhidas nos jardins edênicos da burguesia. A perspectiva do simulacro negativo, da aparência enganosa, indica, por outro lado, que “as aparências têm uma chance de se voltar em

prol de um indivíduo ou de uma humanidade de mais alto valor (Deleuze, op. cit., p.181). Positivando, em fim de contas, o resgate do simulacro salvador, a “verdadeira” Maria como conciliadora.

Por fim, o patrão numa cena redentora diante de uma igreja responde aos gestos do contramestre dando-lhe a mão, gesto mediado pelo filho, assim a conjunção do cérebro e das mãos passa pelo coração e a dupla Maria se resolve na Maria do amor e, no lugar do mal-dito e da mal-dita máquina, nascerá, talvez, outro mundo da reconciliação das classes sociais.

A ficção se resolve na não existência última de uma verdade e na ambivalência das U-topias (esse não lugar que permite a concreção de lugares outros), a resposta à ficção do capital que quer transformar vidas em objetos torna a ficção de *Metropolis* de Lang uma virtual conciliação que será distorcida no real por uma conciliação à fogo e sangue com o advento do nazismo e a liquidação das esperanças operárias alemãs. Assim, nos marcos da possibilidade que oferece a configuração social da época, a ficção se resolve numa virtual “conciliação” que nada mais faz que prolongar a produção da ficção do capital, se inserindo na ordem discursiva dominante de que não há alternativa ao capitalismo.

Porém, outras perspectivas não necessariamente conciliadoras podem se abrir com as “cidades rebeldes”, com as alternativas não capitalistas e não produtivistas nas cidades em busca do comum, do coletivo. Nesse sentido as heterotopias de Lefebvre, como o indica Harvey (2013, página 15 e seguintes), são lugares outros da cidade opondo-se às isotopias, lugares do mesmo(e do controle), são os espaço da diferença, de outros possíveis na vida urbana, cria-se a possibilidade de ação coletiva, irrompe no real um outro possível. Mas, como indicava Lefebvre, qualquer momento revolucionário, rebelde e alternativo ao sistema capitalista é passageiro, se não se amplia se diluirá inevitavelmente (como em Paris em 1848, 1871 ou 1968 ou em outras manifestações urbanas recentes nas cidades pelo mundo).

Nessa direção a reivindicação do “direito à cidade” e a reforma urbana que demandam uma “função social para a cidade”, levando em conta o direito do oprimido, em particular das grandes cidades, que se inscreve na tradição da teoria social-crítica brasileira, por exemplo, é uma etapa das lutas urbanas e cidadinas para questionar os fundamentos mesmos do sistema capitalista de acumulação perpétua, como indica Harvey (2013).

Os bens coletivos, os bens comuns urbanos, tem seus interesses em um eterno choque com os interesses do capital que procuram capturar as criações coletivas, e submeter a vida. Mas como realizar esse processo de maneira articulada e constituindo redes de oposições com as experiências existentes horizontais, não autoritárias, mas ao mesmo tempo limitadas por não haver centralidade das alternativas e movimentos que surgem nos últimos anos como contestação ao poder centralizado do Estado e ao capitalismo? Essa é uma das questões que coloca David Harvey no livro *Cidades Rebeldes*. Inúmeras possibilidades existem, mas muitas recuperações emergem de todas as ordens por meio dos fetichismos difusos do consumo e do esfumaçamento da origem da produção coletiva com a multiplicação das ficções bem concretas do capital.

### **Para não concluir...**

Nos conceitos de ficção do capital e de ficção no cinema expressionista alemão com o filme *Metropolis* de Lang que aqui associamos sobressaem as farsas e contra-farsas, mas também a parte do real que existe em toda ficção, em toda virtualidade. A questão, como escreve Deleuze (Op. Cit., p.293) em Diferença e repetição, se coloca em relação ao problema da consciência e da falsa consciência no que diz respeito ao fetiche produzido pela sociedade capitalista e, de certo modo, à culpabilidade produzida pelo próprio objeto filme que no caso de *Metropolis* nos encerra em uma alternativa moral que se resolve na “boa vontade” das boas almas e cuja Verdade reverbera na crença nos “bons capitalistas” de “boa consciência” e no jogo de sombra e luz das relações ambíguas entre capital e trabalho:

O problema sempre se reflete em *falsos problemas*, ao mesmo tempo em que ele se resolve, se bem que a solução encontre-se geralmente pervertida por uma inseparável falsidade. Por exemplo, o fetichismo, segundo Marx, é um “absurdo”, uma ilusão da consciência social, à condição de se entender por isso, não uma ilusão subjetiva que nasceria da consciência, mas uma ilusão objetiva, uma ilusão transcendental nascida das condições da consciência social no decorrer da atualização. Há homens cuja existência social diferenciada está ligada aos falsos problemas que eles vivem, há outros cuja existência social é inteiramente mantida nos falsos problemas que eles sofrem e cujas posições falsificadas são



por eles preenchidas. No corpo objetivo do falso problema aparecem todas as figuras do não-sentido: isto é, as contrafações da afirmação, as más-formações dos elementos e das relações, as confusões entre o notável e o ordinário. Eis por que a história é tanto o lugar do não-sentido e da besteira quanto o processo de sentido. Por natureza, os problemas escapam à consciência; é próprio da consciência ser uma falsa consciência. O fetiche é o objeto natural da consciência social como senso comum ou reconhecimento do valor. Os problemas sociais só podem ser apreendidos numa “retificação”, quando a faculdade de sociabilidade se eleva a seu exercício transcendente e quebra a unidade do senso comum fetichista.

Deleuze escreve que o objeto transcendente da faculdade de sociabilidade é a revolução. Ela é a “potência social da diferença” (Idem, p.293). Mas ela não passa pelo negativo, pela negação, o “negativo é também o falso problema por excelência” (Idem). Assim, a “luta prática não passa pelo negativo, mas pela diferença e sua potência de afirmar” (Idem). Ou seja, a questão não é de se arraigar no negativo, mas revelar a diferença, apontar o fetiche e a ficção do capital e pensar e agir nos problemas, restituindo sua realidade para além das representações ficcionais das consciências e das formas do negativo. A afirmação da diferença não deixa lugar para o negativo ou a negatividade, toda crítica é positiva! Metamorfoseia-se dessa maneira o simulacro da representação negativa dos dominantes (a falsa Maria, autômato das trevas, e o falso capital, autômato da luz) em uma diferença por meio do devir outro dos dominados que irrompem na cena da ficção colocando em cena o oprimido e desvelando a crueldade com que os corpos nus são enredados no capitalismo e subsumidos numa atmosfera expressionista onde forma e fundo se diluem apagando as fronteiras dos conflitos ou tentando resolvê-los na comunhão do espírito autômato do capital.

## Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques. Sur la térieo de l'action*. Paris : Seuil, 1994.

DAVIS, Mike. *Ecologia do medo*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2001 [Edição original 1998]

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009 [versão original Paris: PUF, 1968].

\_\_\_\_\_. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. *Capitalisme et schizophrénie: l'anti-oedipe*. Paris: Minuit, 1972. [Versão brasileira: *O Anti-édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976].

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 2008 [1969].

HARVEY, David. *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2011. [Versão original, Londres: Profile, 2010]

\_\_\_\_\_. *Ciudade rebeldes. Del derecho de La ciudad a La reolution urbana*. Salamanca: Editions Akal, 2013 [Edição original 2012; Edição brasileira: Martins Fontes, 2014]

\_\_\_\_\_. *Os limites do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013 [versão original, 1980 e 2006].

\_\_\_\_\_. *Paris, capitale de La modernité*. Paris : Les prairies ordinaires, 2012 [Versão original 2006].

MARX, Karl. O Capital, Livro terceiro, Volume V, Tomo 2. São Paulo: Nova Fronteira.

PIKETTY, Thomas. Le capital au XXIe siècle. Paris : Seuil, 2013.

POLANYI, Karl. LA grande transformation. Aux origies politiques et économiques de notre temps. Paris : Gallimard, 1994 [Versão original 1944].

ZANOTELLI, Cláudio. Geofilosofia e geopolítica em Mil Platôs. Vitória: Edufes, 2014.



## Capítulo XVIII

### O Averso do Discurso do Mestre

Cristiane Palma dos Santos Bourguignon<sup>1</sup>

---

1 - Psicóloga, especialista em Filosofia, Mestre em Teatro-Educação e doutoranda em Letras pela UFES. Cristiane Palma Bourguignon é doutoranda em Letras pela UFES, Mestre em Teatro pela UNIRIO(2007), Especialista em Filosofia pela UFES(2003), psicanalista pela Escola Brasileira de Psicanálise e graduada em Psicologia pela UEL(1994). Atua como psicóloga clínica há 21 anos em consultório particular e como professora universitária há 10 anos.



“Queria falar a vocês que os motivos pelos quais eu lhes apresento aqui estas palavras escritas perpassam pelo discurso de uma Histórica, particularmente, eu mesma. Como esta comunicação deveria ser escrita e posteriormente lida, declamada como está sendo agora, tal texto foi primeiramente inserido no campo da linguagem, mais precisamente no campo da escrita. Por este motivo, a presente comunicação, escrita e lida, personifica-se agora pelo campo do indizível, via discurso da Histórica.

Explico melhor: o sintoma da histeria foi uma recriação de Freud, que o explicou pelos seus diversos efeitos, como a paralisia ou outras tantas afecções possíveis que frequentemente mascaravam o desejo reprimido da histórica.

Por sua vez, Lacan expõe sua investigação sobre os campos do feminino e do masculino, expressando em fórmulas matemáticas (única maneira de escrever aquilo que não pode ser dito) a não relação sexual, uma vez que homens e mulheres são seres falantes (que se comunicam por meio da linguagem) e portanto não podem estabelecer uma relação sexual.

Pois a mulher é pertencente ao campo do feminino, deste campo no qual não se pode ser fálica e nem tampouco completa, não se pode ser toda. A mulher é do campo do não-todo. A mulher mesmo é não-toda e pode ocupar um lugar de escritura, pois a mulher é o Real.

Por outro lado, o campo masculino está presente naquilo que desejamos como o que venha a ser o completo, o todo, o saber. Enquanto a histórica (com H maiúsculo) faz o jogo do: “tenho o falo”; “não tenho o falo”, e se faz semblante pela sedução, o neurótico obsessivo pertence ao campo masculino, executando uma significação que é paralisante, principalmente para ele mesmo.

A Histórica move o mundo desde o início das relações humanas. Faz-se presente na histórica uma característica importantíssima: a insatisfação. Isso ocorre porque, no discurso da Histórica há o desejo de saber, a histórica deseja de um Mestre o saber que a satisfaça. Normalmente, ocupando o lugar de Mestre, pode haver um neurótico obsessivo, quando se tem sorte, ou um perverso. O jogo da sorte (inconsciente) provoca os encontros entre a Histórica e o Mestre, ou exemplificando melhor entre o sádico e a masoquista, entre o aproveitador e a neurótica deslumbrada.

Os encontros se dão por conta do acaso. Mas, o desejo da histórica, representado pela ideologia do consumismo insaciável não ocorre por

acaso, pois já houve o caso anteriormente pensado.

Eis que surge em cena o capitalismo, não qualquer capitalismo que se encontra por aí, mas aquele avisado por Marx que iria derrubar fronteiras, aquele capitalismo que iria proliferar demandas.

Como é apenas mais uma histórica que faz o seu discurso a vocês, que importância teria aquilo que eu digo ou escrevo? A importância está no fato da escrita ter o poder da práxis por ela mesma. É justamente pela escrita que se pode tocar o real, o real do ser.

A escrita pertence ao campo do feminino e como tal, estará continuamente incompleta, aberta, insatisfeita e desejante. A escrita é não-toda fálica. Por sua vez, o discurso do Mestre está presente nos falos simbólicos, nas leis repressoras e necessárias, na opressão humilhante do imperialismo, no etnocentrismo colonizador e preconceituoso, no Senhor que escraviza o outro, no axioma simplificado, no dogma inquestionável e finalmente, na palavra de ordem.

O discurso do Mestre se faz presente a todo instante e por todos os lugares. O discurso do Mestre está falando por mim neste exato momento, já que tento mostrar um determinado saber, o saber psicanalítico. Importante frisar que o discurso psicanalítico da transmissão da psicanálise difere do discurso do Analista. No discurso da psicanálise tentamos passar um saber. No discurso do Analista, este tenta se suportar (ou fazer suporte), enquanto sujeito suposto saber e que não sabe do outro, do analisando. No discurso psicanalítico há uma procura do saber e há também uma necessidade em transmitir um saber específico.

No discurso do analista existe um constante vazio que permite a suspensão do saber que deve vir do analisando. A transferência, principal veículo motor de uma análise pessoal, permite que o analisando deposite um saber que o analista não tem. Para tanto, o analista funciona, no seu trabalho de cada dia, como um sujeito-suposto-saber.

A sociedade contemporânea necessita de muito mais discursos do Analista, para que se possa chegar à verdade: que ninguém tem o falo; que ninguém é o Mestre; e que ninguém é todo.

Enquanto sujeitos castrados, somos todos faltantes e não-todos, na nossa incompletude humana, resta-nos ressignificar para alcançar mudanças. Se não fosse o discurso da Histórica, reivindicando o saber, não teríamos inventado nem a roda. Por seu lado, sem o discurso do Mestre, não



teríamos esperanças simbólicas, nem teríamos ordem. Mas poderíamos ser mais livres sem o discurso do Mestre, o qual insistimos tanto em manter. Sem tal falatório simbólico, onipotente e ideológico, seríamos menos dependentes dos significantes.

Deixei para o final o discurso do Universitário, exemplificado pelo movimento estudantil de maio de 1968, na França, numa revolução de grandes êxitos e efeitos duradouros. Um desses efeitos foi o Seminário XVII de Lacan, “O avesso da psicanálise”, em que o psicanalista ex-comungado da IPA discorre sobre os quatro discursos aqui citados: do Mestre; da Histórica; do Analista; e do Universitário.

Importa, nesta comunicação, frisar o discurso do Analista, que deveria agir em contraponto ao discurso do Mestre, mas que tem infelizmente se isentado de maiores responsabilidades e por isso ganhou fama de discurso elitista: “Só faz análise quem é rico!” pois devo dizer a vocês que o rico, muito rico, não se submete à análise, pois a ele não falta nada, não há falta, não há vazio, não há desejo no rico. Em contrapartida, podemos pensar que o miserável ou que o toxicômano poderiam se beneficiar da análise pessoal. Pois também falta a estes algo imprescindível para uma submissão à análise: o desejo. O miserável tem falta de tudo, portanto não pode haver falta significante. E ao toxicômano sobra o gozo fálico que o faz não desejante.

O discurso do analista tem que se voltar para os problemas possíveis. Devemos analisar nossa escola e seu aluno, o hospital e seu médico, a vida social e seus sintomas, o direito e o Estado. O discurso do analista deve analisar os lugares humanos que se inscrevem pelo Simbólico e que ficam expostos aos perigos imensos e perversos da corrupção, da globalização e do capitalismo neo-liberal, todos estes protegidos pelo discurso do Mestre que veste tais pústulas com máscaras do semblante que os faz parecer saber de nós.

O discurso do Analista deve se tornar uma práxis para além do divã. Os efeitos do discurso do Analista devem alcançar a realidade mais simples daqueles que nem esperam por isso.

Espero que meus ouvintes/leitores não me interpretem mal. Desejo, como qualquer histórica que se preze e como uma simples analista, desejo tão somente saber como alcançaremos tal feito.

Como um exemplo real de discurso da Histórica, falo e escrevo

aqui em nome do vazio humano, falo e escrevo em nome da castração, da ausência de poder, do lugar comum, falo e escrevo em nome do feminino, em nome do real, do campo do não-todo. Escrevo principalmente do lugar do não-fálico: aonde estará o saber?

Aonde se encontrará um saber teórico e prático que poderá nos levar a um patamar de transcendência? Sinto frustrá-los. O saber não está pronto, nem está em lugar algum. O saber é por si mesmo apenas um saber qualquer. O saber pronto e acabado não existe.

Por tal motivo, arrisco dizer e escrever que há uma saída, a qual está no discurso da Histórica e no discurso do Analista, ambos mostram que se deve desejar o Real, o real do saber e/ou o saber real. Não podemos nos deixar enganar pelo discurso do Mestre nem pelo discurso do Universitário, os quais são apenas semblantes, máscaras enganadoras e encobridoras do real nosso de todo dia.

## REFERÊNCIAS

LACAN, Jacques. **O Seminário**, Livro 17: O avesso da psicanálise, 1969-1970. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. **O Seminário**, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

## Capítulo XIX

### Do Conto ao Filme: Nunca Fomos Tão Felizes

Daise de Souza Pimentel <sup>1</sup>

---

1 - UFES

Daise de Souza Pimentel tem Doutorado em Letras (2014) e Mestrado em Estudos Literários pela UFES (1999). Graduação em Filosofia pela UFES (1995), graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Colatina (1974) e especialização em Literatura de Língua Portuguesa pela UFES (1994). Doutorado Sanduíche pela CAPES na Universidade Estadual do Arizona, de agosto a dezembro/2013.



A partir do conto do escritor gaúcho João Gilberto Noll, “Alguma coisa urgentemente”, Murilo Salles fez seu primeiro longa: **Nunca fomos tão felizes**. Apesar de ser o filme um texto criado a partir da peça literária, há muitas diferenças entre eles. Isso se deve ao fato de que em qualquer abordagem intersemiótica e intercultural do texto artístico, os signos da música, do teatro, do cinema, das artes visuais empregados induzem à criação de uma linguagem e de outros sentidos que, pela sua especificidade, afastam-se do texto primeiro.

O conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll, faz parte do livro **O cego e a dançarina** (1980), com o qual ganhou seu primeiro prêmio Jabuti. Integra também a publicação organizada por Ítalo Moriconi, **Os cem melhores contos brasileiros do século** (2000). O conto foi adaptado para o cinema por Alcione Araújo e Jorge Duran e recebeu o título de **Nunca fomos tão felizes**, que repete um *slogan* divulgado pela TV Globo lá nos anos 1970, período da vigência do AI5, segundo informação do diretor Murilo Salles em texto da época do lançamento (1983). O filme recebeu vários prêmios no Brasil e o Leopardo de Bronze no Festival de Locarno, Suíça, além de ter sido classificado pelo *Le Monde*, de Paris.

O conto tem como tema principal o período ditatorial no Brasil alegorizado na história da descoberta do pai, tema este tantas vezes discutido desde a Antiguidade, com Sófocles, e que se atualiza nessa narrativa, com traços tão peculiares a João Gilberto Noll. Há um narrador em primeira pessoa, como na maioria dos contos de **O cego e a dançarina**, cujas memórias remontam à infância junto ao pai, em Porto Alegre, terra natal do próprio Noll. As relações familiares e a cidade de origem estão sempre em pauta na obra do escritor gaúcho. Em outros livros dele, a autorreferencialidade se faz de modo mais evidente, como em **Berkeley em Bellagio**, em que o protagonista também se chama João, é escritor convidado na universidade americana de Berkeley e em Bellagio, na Itália, como foi o próprio Noll.

O clima de intranquilidade dos anos da ditadura no Brasil – com a guerrilha e a repressão – é abordado de modo sutil: o protagonista soube da prisão do pai por passar “armas a um grupo não sei de que espécie”; o apartamento na Av. Atlântica que ninguém visitava; o dinheiro deixado no cofre; a arma do pai, a morte misteriosa dele...

Ainda criança, o narrador de “Alguma coisa urgentemente”

descobriria ter um pai aventureiro, que lhe despertou o “gosto da aventura” logo cedo. A “rotatividade” do pai vai marcar a relação dos dois, visto que o filho nunca logrará conhecê-lo. O que sabe da história paterna é por ter ouvido dizer, e será assim do início ao fim da narrativa. Em uma passagem, ainda menino, ele se dá conta de quão pouco conhecia o pai, por isso se cala quando tem que falar dele: “Eu me calava. Pois se referir ao meu pai presumia um conhecimento que eu não tinha.” (p. 417)

Já adolescente, levado pelo pai, passa a viver no Rio, próximo ao mar de Copacabana. O mar, na sua infinita mobilidade – elemento de grande representatividade nas obras de Noll – faz sentido para personagens sem raízes e, sobretudo, para aquele adolescente que quando olha para o mar, sente falta da casa paterna, casa que nunca terá.

Após um novo desaparecimento do pai, vive a vida de garotão carioca, colégio, amigos, garotas, mas sabendo-se sozinho. Já sem o dinheiro que o pai deixara, rende-se a um encontro sexual com um homem que lhe paga “trezentas pratas”. O pai retorna no dia seguinte avisando-o da morte iminente. Nesse trecho, a expressão que dá título ao conto aparece em dois parágrafos consecutivos: No primeiro: “Eu fui para a janela pensando que ia chorar, mas só consegui ficar olhando o mar e sentir que precisava fazer ‘alguma coisa urgentemente’”. Logo em seguida, ao pensar que o pai havia morrido: “O pulso ainda tinha vida. Eu preciso fazer ‘alguma coisa urgentemente’, a minha cabeça martelava”. (p. 419) Encontramos ainda a expressão no final do conto. Essa repetição revela um desesperado, mas silencioso, pedido de ajuda do narrador protagonista a um inexistente ouvinte.

Com a perspectiva da morte do pai, as preocupações com a sobrevivência assombram-no, preocupações que ele não pode partilhar com ninguém. Cuida do pai moribundo, que nos seus últimos momentos, chama-o pelo nome, “pela primeira vez”, nome que permanecerá desconhecido para o leitor. Ao final do conto, o narrador manifesta a sua perplexidade e um desespero mudo, “...e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente.” (p. 422)

A escrita de Noll problematiza a precariedade das relações, a fragmentação do cotidiano e a do próprio indivíduo. O sujeito estilhaçado, sem ligações familiares e até sem identidade fixa encontra-se nas páginas

dos seus livros, em que personagens inominados e errantes corporificam o desenraizamento e a desterritorialização do homem contemporâneo. Da mesma forma, o tempo não se imprime como marca: neste conto, por exemplo, há um passado que se ergue da memória e se faz presente na narrativa do protagonista, que assim se inscreve no texto construído por ele. Em “Alguma coisa urgentemente”, a história do pai e a história do Brasil naquele momento não são plenamente contadas, há indícios, fragmentos com que o filho e o leitor montam e entrelaçam essas narrativas.

O filme de Murilo Salles, **Nunca fomos TÃO FELIZES** (1984), tem abertura em grande angular (cena filmada com lente grande angular que dá uma visão mais ampla): ao longe vê-se o colégio que se ergue em meio à vegetação, com intensa luz externa e sons da natureza. O início do filme é marcado ainda pela data que logo aparece em 1º plano: SEXTA-FEIRA, 20 DE NOVEMBRO. A marca temporal será uma constante no filme, a última data assinalada será 8 de dezembro.

As cenas seguintes mostram o cotidiano do colégio, em que aparece a personagem principal já adolescente – papel do ator Roberto Bataglin – convivendo com os colegas e os padres até a chegada do pai. O pai – representado pelo ator Cláudio Marzo – reaparece para tirar o filho do colégio após oito anos; apresenta-se bem vestido e aparentemente bem, diferentemente da descrição do pai no conto, sem um braço. Há outras diferenças entre a narrativa de Noll e o texto filmico, construído como uma narrativa de cinema, com os planos, os enquadramentos, a montagem e demais especificidades. Além disso, em **Nunca fomos tão felizes**, a tradução se desenvolve a partir dos temas que nele são discutidos: o encontro do pai e a situação política do Brasil nos anos 1970. Tanto no conto quanto no filme, até a chegada do pai ao colégio dos padres, o filho vive a angústia de não saber quase nada sobre o pai, além do fato de ter estado preso.

As cenas seguintes situam-se todas no Rio de Janeiro, com o movimento de Copacabana visto através das janelas. A luz suave do final da tarde invade o amplo apartamento vazio, vazio como o rapaz sem as respostas de que precisava para construir a figura paterna. Há uma panorâmica e vários planos-sequência nesse espaço das janelas, vistas de dentro pelo olhar do adolescente, olhar-câmera que se expande para o que se vê lá fora. A câmera segue o rapaz pelo apartamento. Um letreiro luminoso pisca sem cessar através do vidro das janelas: “Hotel Califórnia”, o

que faz lembrar muitos filmes americanos. Sob os protestos do filho, o pai o deixa só e a solidão traz consigo os pesadelos que o despertam na noite.

No dia seguinte, bem cedo, está na praia, de costas para a câmera. O mar, um navio ao longe, o som das ondas indo e vindo e a luz difusa da manhã compõem o cenário que sugere o desalento, a tristeza do rapaz. Na próxima cena, o som de “Born to be wild” invade o apartamento, através do rádio de pilha, enquanto a câmera faz um movimento circular (panorâmica) até chegar ao adolescente adormecido. Essa canção de *rock*, da banda *Steppenwolf*, assim como “*Light my fire*”, do *The doors*, e “*Rock the boat*”, do *Hues Corporation*, faz parte da trilha sonora do filme.

A espacialização, tão importante no filme, teve a consultoria de Tunga, artista plástico, também arquiteto, cujas instalações refletem o cuidado com o espaço. A maioria das cenas de **Nunca fomos tão felizes** situa-se naquele apartamento semi-vazio de salas amplas e grandes janelas, espaço da solidão e do desamparo. A televisão, a guitarra, a *polaroid* são partes importantes desse cenário, lembrando com Bernardo Carvalho (1984) que tanto a tv quanto a *polaroid* produzem imagens e a guitarra, som, elementos básicos do cinema.

Como o tempo é elemento estruturante das formas narrativas, sejam elas literárias, como o conto, ou visuais, como o filme, essas narrativas serão formadas por sequências temporais, não necessariamente lineares. A diferença é que as palavras formam as sequências do texto literário e as imagens, as do cinema, que tornam visível o tempo, que é invisível, demonstrando a permeabilidade das fronteiras espaciotemporais nas artes em geral, conforme Tânia Pellegrini (2003, p. 17 a 19). No conto, a narrativa é feita em *flashback*, o que o narrador conta ergue-se do seu passado; o tempo dos verbos é sempre o pretérito. No filme, além das datas que se superpõem às cenas – de 22 de novembro até 8 de dezembro – a sucessão dos quadros (e dos fatos), a luz do dia e a escuridão da noite estabelecem a passagem do tempo.

Um conto é uma forma narrativa necessariamente mais concisa, ou seja, mostra uma economia de estilo e a situação e a proposição temática resumidas. Para tornar o conto de Noll uma narrativa fílmica, os roteiristas tiveram que ampliá-lo em termos de ação, espaço, personagens, etc., acrescentando episódios como o chamado do pai pelo filho pouco antes de morrer, dando-lhe um nome que até então era desconhecido para o



espectador: Gabriel.

Vários analistas referiram-se ao rigor estético da fita de Salles, um amante da fotografia e diretor de fotografia antes de se tornar diretor de cinema. Há que se observar a estética do fragmentário que ele estabelece em **Nunca fomos tão felizes**: logo nas primeiras cenas, o pé que chuta a bola, o torso do menino. No apartamento, o rosto, as mãos do rapaz abrindo um pacote onde estão toalhas, essas mesmas mãos fazendo moldura para o retrato do pai, etc.

O título **Nunca fomos tão felizes** aparece no final do filme de forma invertida: primeiramente, aparece a expressão **TÃO FELIZES** em letras gigantes e logo em seguida, *Nunca fomos* em tipo menor e cursivo. Numa das cenas finais, dia 8 de dezembro, o adolescente ouve pela tv várias chamadas de ordem, o que era comum no período do governo Médici: “... Estamos forjando nosso destino com ordem e progresso: Brasileiros: Nunca fomos tão felizes”.

Entre os diversos recursos utilizados destacam-se pequenos *travellings*, como na cena dos alunos rezando no colégio, ou aqueles que salientam pequenos objetos do cotidiano no apartamento da Avenida Atlântica logo que o protagonista ali é instalado. Também a câmera subjetiva cria imagens de grande poeticidade nas cenas em que o protagonista observa o mar. A câmera *plongée* permite que o espectador acompanhe o olhar do rapaz que olha para baixo, como na cena da varanda do hotel de São Cristóvão, de onde ele vê o movimento dos trens da Central do Brasil.

## CONCLUSÃO

Algumas vezes a ficção pode revelar mais que o documento, mas não parece ter sido esta a intenção do escritor nem a do diretor, que com sutilezas compõem o cenário de angústia e ansiedade vivido pela sociedade brasileira de um período da ditadura entrevisto pelo olhar do protagonista.

Em relação ao filme, os seus momentos mais importantes e como foram transpostos de “Alguma coisa urgentemente” – ou criados pelo roteirista e pelo diretor – perceptíveis na beleza de cada plano, no detalhamento da câmara em objetos aparentemente banais, nos ruídos da cidade e no silêncio do apartamento, quebrado algumas vezes pelo som da música ou pela expressão da raiva e do desespero do rapaz, revela muita

informação cinematográfica, segundo os artigos de crítica da época do lançamento, reunidos pelo diretor no seu *site* ([www.murilosalles.com](http://www.murilosalles.com)).

O rigor estético atingido em **Nunca fomos tão felizes** deve-se também ao fato de que um texto criativo, como o conto de Noll, possibilita a tradução criativa, a recriação, em palavras de Haroldo de Campos, ao tratar da tradução de textos literários: “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1992, p. 35).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Urgentemente nunca fomos tão felizes. In: **Anais do IX Encontro de Professores de Letras e Artes**. IFF Fluminense. Campos dos Goytacazes: Essentia Editora, 2008. DVD

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. Ensaios de teoria e crítica. 4 ed revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992. Coleção debates.

CARVALHO, Bernardo. **Perdidos no espaço**. Para além das interpretações possíveis, o primeiro longa-metragem de Murilo Salles nos coloca diante de uma experiência estritamente cinematográfica. Folhetim - 27/3/84. Crítica 07 ([www.murilosalles.com](http://www.murilosalles.com)).

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-59.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MORICONI Jr., Italo. Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 416-422.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.15-35.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas**. Ensaios de teoria e crítica. 4 ed revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992. Coleção debates **cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-88.

[www.murilosalles.com](http://www.murilosalles.com). Texto do diretor. Textos de crítica (07) ao filme na época do lançamento estão reunidos neste site.



## Capítulo XX

### **Ai Weiwei: artista ou ativista?**

Daniel Tapia<sup>1</sup>

---

1 - Mestrando, Literatura e Crítica Literária, PUC-SP

Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira

Curriculum resumido: Psicólogo e professor de idiomas. Formado em Letras pela USP, em Psicologia pela PUC-SP; especialista em Semiótica Psicanalítica; e mestrando do Programa de Pós Graduação em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Projeto de pesquisa: o devaneio na obra de Clarice Lispector.



O ativismo político está relacionado à luta pelos direitos humanos, em especial, a questão da violência. Segundo Walter Benjamin, a crítica da violência tem como tarefa apresentar as suas relações com o direito e com a justiça. Isto se deve ao fato de que o efeito de uma determinada causa só se transforma em violência quando esta interfere nas relações éticas (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, p. 7.).

Para Benjamin, o direito positivo veria cada indivíduo como um representante do interesse do homem e de uma “ordem de destino”. Contudo, submeter o indivíduo a uma ordem estaria implicado também em construir um discurso que reafirmasse o *status quo*. Assim, a ordem de direito acaba por se estabelecer baseada em um poder ameaçador. A lei se mostraria ameaçadora como destino, se o criminoso sucumbisse a ele. Desse modo, o direito estaria vinculado ao conceito de destino. Dentro desta lógica, as punições se mostrariam como o aspecto mítico da lei. Aqui se pode destacar a ambiguidade dessa lógica na crítica da pena de morte, questionando o poder em sua relação com a violência e o destino, isto é, critica-se o poder absoluto que decide sobre o direito de vida e o de morte. (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, p. 7.)

A mesma ambiguidade da força, observada na punição através da pena de morte, Benjamin nota em outra instituição do estado, a polícia. A ambiguidade residiria no fato de ser tanto uma força do sistema jurídico, como de poder estabelecer seus próprios fins jurídicos através de decretos. A polícia é um instrumento do Estado, que é chamado a intervir quando o sistema jurídico esgota seu campo de atuação. Sob a alegação de “questão de segurança”, o cidadão passa a ser controlado pelo Estado. (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, pp. 7-8.)

Esse aspecto ambíguo apontado e que Benjamin chama de “vida regulada por decretos” pode ser observada em circunstâncias nas quais a polícia intervém de maneira arbitrária. Escolhemos para ilustrar esta ideia o caso do artista chinês, Ai Weiwei, no episódio relacionado ao terremoto da China, em 2008. A tragédia ocorreu em 12 de maio (2008), quando o epicentro em Wenchuan, foi considerado o pior em mais de 30 anos. Houve 4,5 milhões de feridos, dos quais a maioria eram crianças (estima-se que cinco mil morreram). Elas se encontravam no horário escolar quando foram surpreendidas pelo abalo sísmico. Houve denúncias de que o material usado para a sua construção era de má qualidade – foram apelidadas de

“construções tofus”. Acusaram as autoridades locais e as construtoras de desvio de verbas. O governo se recusou publicar o nome das crianças mortas. O artista Ai Weiwei, graças à internet, mobilizou-se para descobrir o nome delas e os publicava em seu blog. Mas esta atitude lhe custou caro: O governo ordenou o fechamento do seu blog, impediram-no de testemunhar no caso de seu colega ativista (Tan Zuoren), espancaram-no, destruíram seu estúdio, prenderam-no, cobraram-lhe uma imensa multa e impediram-no de viajar.

Ai Weiwei postou no twitpics uma foto (Fig. 1) do momento em que foi agredido e levado preso por policiais locais em agosto de 2009, num quarto de hotel em Chegdu. Em outra imagem (Fig. 2) postada, Ai Weiwei se encontrava internado no Hospital Universitário de Munique, em decorrência da agressão que sofreu de um policial, causando-lhe uma hemorragia cerebral. O artista estava na Alemanha para instalar sua exposição, *So Sorry* (Sinto Muito), na Haus de Kunst, que incluía uma larga seleção de seus trabalhos. O esforço de Weiwei foi para levar adiante o testemunho da morte das crianças no terremoto.

No artigo *A morte da testemunha*, para uma poética do “resto”, Marc Nichanian elenca uma série de autores que se dedicaram ao tema do testemunho e do acontecimento catastrófico. Apesar desta importante produção sobre o assunto, Nichanian acredita que ainda não seria possível compreendê-lo com clareza. Consequentemente, não se compreende a “escrita do desastre”. O autor se questiona qual seria o “poder” da escrita sobre o que ele chama de Catástrofe – trata-se do genocídio armênio (1915-1916) – uma situação de extrema violência, diante de um desejo explícito de extermínio sem resto.

A própria noção de “testemunho” também sofreu uma modificação. Colaboraram para isso os testemunhos dos sobreviventes do Shoah, assim como o trabalho dos intelectuais para pensar a questão desses testemunhos. Há um aspecto importante com relação à catástrofe, que Nichanian levanta da seguinte maneira:

E se for o grito da testemunha que desaparece, se o acontecimento consistir na morte da testemunha, será ainda possível que haja um arquivo desse desaparecimento, para que os historiadores possam continuar, custe o que custar, exercendo seu ofício? (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, p. 14, grifos são dos autores.)



O que se coloca em questão é que a impossibilidade de testemunhar passa a fazer parte do próprio testemunho. Há a necessidade de fazê-lo para além do grito impossível de ser articulado da experiência da catástrofe. Trata-se agora da situação posterior aos genocídios que ocorreram no século passado, estamos diante de uma situação paradoxal na qual a testemunha deve exercer o ato do testemunho, mas a testemunha está morta, não existe mais.

O trabalho artístico de Ai Weiwei é questionado por seu caráter ativista. Para Weiwei, arte e política são inseparáveis: “Nunca achei que arte e política pudessem ser separadas, ainda que em muitos casos nós adoraríamos que fossem. É como querer ter um puro romance, o que não é possível, porque ele envolve indivíduos, com vida e morte, passado e futuro.” (TREVISAN, 2013)

Por ocasião da abertura da exposição Intelacing, no MIS, em São Paulo, o artista concedeu uma entrevista ao jornal Estado. Nela explicou como a arte contemporânea e a sua em particular vêm sendo afetadas pelos novos meios de comunicação possibilitados pela internet. Quando questionado como acreditava que seria a recepção de seu trabalho, ele respondeu:

Creio que eles (o público que vai a sua exposição) verão o envolvimento de um indivíduo com seu entorno e o esforço de estabelecer uma forma de comunicação que não se enquadra perfeitamente nos moldes da arte tradicional, feita para galerias e museus, mas sim feita para a sociedade, no território das possibilidades criado pela internet. (TREVISAN, 2013)

A crítica também se divide com relação ao trabalho de Ai Weiwei, onde o artístico está muito imbricado com o ativismo político. Chegam a comparar o seu trabalho com o de Andy Warhol em seu caráter de autopromoção.

Retomando a questão de não se poder entender ainda o que vem a ser um “acontecimento catastrófico”, apontado acima, isto fica marcante, na tragédia do terremoto da China em 2008. Na ocasião, as autoridades chinesas se aproveitaram da “desculpa” do desastre natural do terremoto de grande magnitude para encobrir a precariedade dos prédios escolares construídos. Assim uma fatalidade servia para encobrir um descaso do

governo. Ai Weiwei não quis que isso acabasse no esquecimento e procurou realizar sua denúncia (Fig. 3).

A situação do artista chinês se tornou paradoxal, pois para o governo chinês, Ai Weiwei se tornou inexistente. Como o artista afirmou na entrevista, quando perguntado se ele era ignorado pelo governo chinês respondeu: “Sim, eles me tornaram inexistente. Essa é a ideia. Anunciar a si mesmo, dizendo ‘eu existo’, é sempre perigoso. Se eu não anunciar minha existência, estou em paz, ninguém vai me incomodar.” (TREVISAN, 2013). Mas como se pode considerar inexistente um artista que em 2011 foi eleito como a pessoa mais influente no mundo das artes pela conceituada revista **Art Review**? (BBC Brasil, 2011)

Voltando a questão da narrativa do testemunho, Nichanian aponta que este tema se encontra entre a literatura e a historiografia. Como exemplo da escrita do testemunho, cita **Dans Le ruines**, de Zabel Essayan (1879-1942), escritora de maior relevância na Constantinopla armênia. Nesse livro, a escritora conta do período que esteve na Cilícia, encarregada de reunir as crianças sobreviventes após vários *progroms*. Três anos depois, Zabel consegue publicar o livro.

Nesta situação, a autora Zabel, está diretamente envolvida no evento catastrófico, do qual ela é testemunha em primeira pessoa. Podemos estabelecer um paralelo com o artista chinês que apresentou uma obra, exposta em Veneza (2013), onde ele ocupa o lugar de testemunha em primeira pessoa. Em 2011, Ai Weiwei passou 81 dias numa prisão secreta sob rigorosa vigilância. Dois guardas estavam presentes todo o tempo, observando-o comer, dormir e até mesmo usando o vaso sanitário. Ele passou seus dias sendo observado em uma cela sem janelas, sem saber o que lhe poderia acontecer depois. Sua instalação S.AC.R.E.D. (Sagrado) foi exposta na igreja de *Sant’Antonin*, em Veneza antes da bienal na cidade – não diretamente ligada a ela. O trabalho é constituído por dioramas – modo de apresentação artística, de maneira muito realista, de cenas da vida real para exposição com finalidades de instrução ou entretenimento (WIKIPEDIA, 2013) – que mostram cenas de sua experiência no cativeiro. Cada diorama mostra o artista sendo monitorado por guardas (Fig. 4, 5, 6 e 7).

Assim como a escritora Zabel Essayan que, com sua obra, realiza um trabalho de dor e de luto, pois é narrado em primeira pessoa, Ai Weiwei

também está diretamente implicado na obra exposta em Veneza. De acordo com Greg Hilty da Lisson Gallery, em Londres, sob cujo cuidado S.A.C.R.E.D. estava sendo exposto, este trabalho é uma forma de “terapia ou exorcismo” – era algo do qual Ai Weiwei tinha que se livrar. É uma experiência que pode ser vista pelo visitante como uma reportagem, mas diferentemente para o artista, pois ele se encontrava não só retratado nela, mas fazendo parte da cena.

O hiper-realismo perturbador da instalação relaciona-se ao fato de que, segundo o curador do projeto, Maurizio Bortolotti, “a experiência o fez rearranjar todos os detalhes, como um pesadelo”. Por 81 dias, disse Hilty, ele não tinha nada mais para fazer (exceto os momentos quando era interrogado), além de gravar na memória os mínimos detalhes da pequena sala em que ele foi mantido. O ambiente eclesástico, o título do trabalho, a aparência das caixas de metal (que pode se assemelhar a um relicário ou caixão de santo) sugerem que Ai Weiwei se coloca a si mesmo como um mártir (Fig. 8).

O trabalho de Ai Weiwei, levando-se em conta o caráter ativista do artista, pode ser visto como arte? Greg Hilty opina o seguinte: “Mas Ai mostra uma notável habilidade para trabalhar em diferentes registros” Para Hilty a instalação na Bienal de Veneza deve ser vista como totalmente diferente do vídeo pop, o blog, o ativismo e o resto, o crítico acrescenta: “Ele pode ser descartado como um polemista, um ativista. Mas eu espero que as pessoas vejam estas obras e reconheçam que ele pode fazer tudo isso e também dar um passo atrás e fazer arte com profundidade.” (HIGGINS, 2013, a tradução e a adaptação são nossas)

Voltando à obra de Zabel Essayan, depois de *Dans Le ruines*, ela se dedicou a recolher, transcrever e traduzir para o francês os testemunhos, seu propósito era o de mostrá-los a humanidade civilizada. O primeiro deles foi o de Hayg Toroyan que esteve em todos os campos de concentração da Mesopotâmia. Isso se deu quando Toroyan acompanhava um oficial alemão como interprete, em 1915. Aqui o papel que desempenha Zabel não é mais o mesmo de seu livro, **Dans Le ruines**. Ela já não é mais a testemunha em primeira pessoa, mas testemunha por delegação ao recolher, transcrever e traduzir o relato de Toroyan.

Zabel considerada a maior escritora de sua época, tornou-se por certo período uma espécie de substituta do testemunho, “a secretária do

arquivo”. Este trabalho estava destinado a transformar o testemunho em arquivo. Este relato revertido para o campo do arquivo deve ser usado para causar a comoção dos leitores e despertar reações visando a uma possível reparação do crime ou da denegação – mecanismo de defesa em que o sujeito se recusa a reconhecer como seu um pensamento ou um desejo que foi anteriormente expresso conscientemente (WIKIPEDIA, 2011) – da justiça. O que faltou a escrita do testemunho foi pôr a literatura à prova. Esse dilema entre a experiência e a literatura é imposto pela lei do arquivo.

O que é proposto, portanto, é que a literatura dos sobreviventes seja lida como textos e não mais como apenas documentos. A produção testemunhal tem como parte integrante esse dilema de estar entre a literatura e o documento. Aqui se esbarra novamente na questão da destruição do arquivo, como explica Marc Nichanian: “A destruição do arquivo é a destruição daquilo mesmo que constitui a condição de possibilidade para que uma destruição se torne um fato histórico.” (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, p. 24.). A literatura tem um compromisso com a forma. É neste compromisso que a literatura deve ser questionada ou posta à prova. O que se tornou um acontecimento que Marc destaca é o próprio fato da literatura nunca ter sido posta à prova. Isto se deve à impossibilidade de representação da Catástrofe.

O que significa a impossibilidade da Catástrofe é a questão do desaparecimento da testemunha que está morta, não pode haver a narrativa em primeira pessoa. O compromisso da literatura não é em dizer a verdade, uma vez que se trata de ficção. Sua função seria a de *salvar o testemunho*. Este testemunho é salvo na forma de romance. Pode-se ainda questionar a objetividade da história. A história seria uma “reapropriação do passado, que não teria fim.” (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, p. 37.)

Voltando a Ai Weiwei, o artista chinês levou adiante a sua tentativa de *salvar o testemunho*. Embora tenha sido tomado pelo impacto da própria catástrofe, no caso o terremoto da China e a morte de mais de 5.000 crianças. O impacto foi tão grande que ele se viu sem palavras: “Eu escrevia no blog todo dia. Às vezes, dois artigos por dia. Mas por sete dias durante o terremoto eu não pude escrever nada no blog. Eu simplesmente não conseguia escrever. Era devastador. Eu fique sem palavras.” (PASORI, 2012, a tradução é nossa.)

Ai Weiwei realizou uma obra onde não deixa que as vítimas do terremoto sejam esquecidas. Trata-se da instalação *Remembering* (Relembrando) na fachada da Haus der Kunst, feito de 9.000 mochilas de crianças (Fig. 9). Ali está escrito “Ela viveu alegremente por sete anos neste mundo”, em caracteres chineses. Esta é uma citação de uma frase de uma mãe cuja criança morreu no terremoto de Sichuan. Ai Weiwei conta que a ideia de usar mochilas veio de sua visita o local dos escombros, após o terremoto. Ali se podiam ver mochilas e matérias escolares por toda parte. As vidas dos estudantes desapareceram e logo todos iriam esquecer isso tudo.

O que resta quando o testemunho é destruído? Isto vem a ser a metarrealidade, definida por Lyotard, que consiste na impossibilidade de apresentar o acontecimento na esfera do arquivo e não mais na esfera da realidade. O autor vai definir a poética do testemunho da seguinte maneira:

(...)O próprio testemunho está submetido à “metarrealidade” que a destruição da realidade, é preciso poder ler essa metarrealidade no testemunho. (...) Ela apenas é legível em negativo. Pois bem, é esse negativo que se deve saber tematizar. É ele que designo neste ensaio com o nome de “morte da testemunha: É o que resta quando o testemunho foi destruído no próprio ato da decisão genocidiária, é: a destruição do testemunho. É preciso saber ler esse resto. (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, p. 40.).

O acontecimento do *Shoah* colocou em crise a história do testemunho, e a nós como testemunhos desta crise. Portanto, a partir dessa crise, o testemunho passa a ser uma atividade crítica. A história passa a ser reescrita a partir da redenção do testemunho e, então, o acontecimento passa a ser história. Quando se discute o problema da arte e do testemunho, o autor afirma que há uma diferença entre duas coisas: “a) falar a partir da morte da testemunha, inscrever essa morte, testemunhar por ela; b) restaurar a testemunha e seu testemunho e, por meio deles, tornar a possibilitar a verdade histórica dos fatos.” (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, p. 43.). Portanto, é necessário que haja uma poética do resto (reliquat). Este resto é definido da seguinte maneira:

(...) precisamos de uma *poética do resto (reliquat)*, de uma poética capaz de ler, é claro, o testemunho como resto, mas, sobretudo, capaz de ler o que *resta do testemunho* quando tudo foi destruído, quando o próprio testemunho foi destruído em sua possibilidade. Precisamos de uma poética que não seja, mais uma vez, uma política. (SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; FOOT HARDMAN, 2012, p. 47.)

Ai Weiwei esteve presente com outro trabalho na Bienal de Veneza de 2013 (Fig. 10), onde mais uma vez, a política está como pano de fundo. Exibido primeiramente como parte de sua mostra retrospectiva de 2012, no Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, em Wahshington D.C., a instalação “*Straight*” (Fig.11). Novamente o terremoto de 2008 é seu tema. O artista utiliza o resto dos escombros dos edifícios, 150 toneladas de vergalhões retirados dos escombros. Ai Weiwei os realinhou, fazendo-os parecer como novos, compondo uma paisagem. Isso trouxe mais consciência à tragédia e representa como uma metáfora, com “Ai Weiwei tenta ‘endireitar’ a situação.” (RAY, 2013, a tradução é nossa.)

Assim em seu trabalho artístico, Ai Weiwei tenta trazer à tona a questão do testemunho para que este não seja esquecido e apagado. O trabalho artístico, às vezes, traz, através da estética, um apelo maior muitas vezes do que um documentário ou um estudo histórico. Além do que a obra de arte tem um apelo e um alcance maior, pois a arte fala por meio de uma linguagem que é universal.

## REFERÊNCIA:

BBC Brasil, Ai Weiwei é eleito a pessoa mais poderosa do mundo das artes. Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/ultimas\\_noticias/2011/10/111013\\_ai\\_weiwei\\_art\\_review\\_rn.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/ultimas_noticias/2011/10/111013_ai_weiwei_art_review_rn.shtml). Acesso em: 10/06/2013.

PASORI, Cedar , 10 Brilliant Quotes From “Ai Weiwei: Never Sorry”. Disponível em: <http://www.complex.com/art-design/2012/07/10-brilliant-quotes-from-ai-weiwei-never-sorry/5>. Acesso em 08 de junho de 2013.

RAY, Justin , Ai Weiwei’s 150-Ton Installation for Kids Who Died in the 2008 Wenchuan Earthquake. Disponível em: <http://www.complex.com>.

com/art-design/2013/06/ai-weiwei-150-ton-installation-kids-died-2008-wenchuan-earthquake-straight. Acesso em: 08/06/2013.

SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; FOOT HARDMAN, Francisco. Escritas da Violência, vol. 1: o testemunho I. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2012.

TREVISAN, Cláudia, Cidadão da internet. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,cidadao-da-internet,993656,0.htm>. Acesso em: 08/06/2013.

WIKIPEDIA, Denegação. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Denega%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 11/06/2013.

\_\_\_\_\_, Diorama. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Diorama>. Acesso em 11 de junho de 2013.





## Capítulo XXI

### **“Vozes / e Gargalhadas / Que Se Acendem e Apagam”: O Corpo Como Testemunho em Poema Sujo, de Ferreira Gullar**

Dean Guilherme Gonçalves Lima<sup>1</sup>

---

1 - deanguilherme@hotmail.com - Graduando em Letras, Ufes, 2014

Mestrando em Estudos Linguísticos e Licenciado em Letras Português e Francês pela Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Textual, atuando principalmente nos seguintes temas: gêneros textuais, sociocognição, referenciação e humor. E desenvolveu trabalhos na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira, Poesia e Ferreira Gullar.



## EXPERIÊNCIA E EXPRESSÃO

Em 1964 dá-se início a Ditadura civil-militar no Brasil. Ferreira Gullar, à época, membro do Partido Comunista Brasileiro, para (sobre) viver, teve que entrar para a clandestinidade em 1970. Viu-se obrigado a sair do Brasil e entregar-se ao exílio, escolhendo como destino a Argentina.

Contrariando suas expectativas, testemunha mais dois golpes de Estado na América Latina: a derrubada de Salvador Allende, no Chile, em 1973; e o golpe na Argentina que tirou do poder Maria Estela Martinez Perón, em 1976.

Diante desse quadro de ditaduras que se instalaram na América Latina, Gullar escreve no livro *Rabo de Foguete* “que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor” o que deu ao poema multiplicidade temporal, espacial, de vozes e de memória. Em suas palavras:

Achei que era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo o que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final. (GULLAR, 1998, p. 237)

Preservar a memória é salvar o desaparecido, o passado, resgatar tradições, vidas, falas e imagens. Com essa reflexão, e ao trazer algumas questões que tratam do boom nos estudos sobre a memória, Gagnebin (2006) salienta que elaborar o passado é um compromisso ético, pois, antigamente, os sobreviventes não conseguiam esquecer a experiência traumática e isso se tornava um tormento, ou seja, “o peso do passado era tão forte que não se podia mais viver no presente; esse peso era insuportável porque era feito não apenas do sofrimento indizível das vítimas, mas também, e antes de tudo, da culpa dos algozes, da *Schuld* alemã” (p. 101).

Ela ainda esclarece que Adorno, em seu ensaio “O que significa elaborar o passado” (1997), não defende a lembrança perpétua de Auschwitz, tampouco fazer qualquer tipo de comemoração. No entanto, nas palavras de Adorno, “O que, sem dúvida, importa realmente é a maneira pela qual o passado é tornado presente; se se permanece na mera recriminação ou se se resiste ao horror através da força de ainda compreender o incompreensível” (p. 568). Lutar contra essas experiências é necessário, e lembrar é também

necessário para não permitir que algo semelhante se repita, porquanto “o silêncio, enquanto ausência de escrita, é a rejeição a uma história ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Então, entre maio e agosto de 1975, Gullar, vivendo de forma clandestina em Buenos Aires, escreve seu “testemunho final”, conforme depoimento do próprio autor em entrevista dada à revista *Cadernos de Literatura Brasileira* nº6. Mas, é lançado em 1976, sem a sua presença, no Rio de Janeiro, e teve a primeira edição esgotada rapidamente.

## MEMÓRIA, CORPO E RESISTÊNCIA

A obra é um resgate daquilo que o poeta vivenciou: sua infância, adolescência e os momentos em São Luís do Maranhão. É um resgate em forma de desabafo. Villaça afirma que a luta corporal com as palavras, identificadas com facilidade nos versos iniciais do poema, é, portanto, a marca da (im)possibilidade de se expressar e uma reação contra o silêncio e a morte que cercava o poeta que escreveu: “minha linguagem é a representação / duma discórdia / entre o que quero e a resistência do corpo” (GULLAR, 2008, p. 53)

O poeta dá seu lugar a um narrador que começa uma difícil tarefa de lembrar aquilo que se passou e que, agora, devido ao tempo, foge à memória. Percebe-se então o choque entre o presente (os amigos sumindo, a ditadura se instalando também na Argentina) e o passado (feliz em sua cidade natal).

O Poema sujo começa com a tentativa do sujeito poético de reencontrar o passado. Nota-se o esforço do poeta para transformar as lembranças que vinham num fluxo de imagens em poema. Vejamos os primeiros versos:

turvo turvo  
a turva  
mão do sopro  
contra o muro  
escuro  
menos menos  
menos que escuro  
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos

que furo  
 escuro  
 mais que escuro: [...]

No início, o poeta tenta, a todo custo, destravar a linguagem pra que ele pudesse falar, romper com o silêncio que o momento impunha. Esse esforço fica evidente com as assonâncias e aliterações que são bem marcadas, principalmente, por causa da repetição da palavra “turvo”, que dá início ao poema.

Além da dureza marcada no jogo sonoro, a falta de claridade, o “turvo”, impedia-o de encontrar a luz para poder acessar sua memória, mesmo com todo esforço empregado. O poeta chega a esbravejar no décimo verso: “mais que escuro”. Entretanto, esse momento de escuridão/penumbra é cessado pelo “claro” que surge no décimo primeiro verso, mas que não é capaz de fazer o poeta relembrar todas as coisas:

claro  
 como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa  
 alguma  
 e tudo  
 (ou quase)  
 um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as  
 entranhas [...]

Observa-se que a palavra “claro” está isolada no verso. A luta começa numa escuridão, e *flashes* de luzes invadem a memória do poeta. Entretanto, depois disso, ele ainda não consegue se lembrar de todas as coisas. A luz não clareia tudo a ponto de ser possível lembrar de muitas coisas:

bela bela  
 mais que bela  
 mas como era o nome dela?  
 Não era Helena nem Vera  
 nem Nara nem Gabriela  
 nem Tereza nem Maria  
 Seu nome seu nome era...  
 Perdeu-se na carne fria  
 perdeu na confusão de tanta noite e tanto dia  
 perdeu-se na profusão das coisas acontecidas  
 [...]  
 e de tempo: mas está comigo está  
 perdido comigo

teu nome  
em alguma gaveta [...]

O nome da moça com quem o poeta teve sua iniciação sexual não é lembrado, mas, com a pergunta “mas como era o nome dela?”, fica claro sua intenção em toda a extensão do *Poema sujo*: lembrar os momentos do passado sem limitá-los a uma única palavra, visto que a experiência é algo muito mais amplo do que um simples nome. O que importa é que a experiência foi vivida e que “teu nome” não se perdeu no tempo, mas está “perdido comigo / [...] em alguma gaveta”.

Desse modo, o poema “é um corpo construído de quatro temas principais: infância/família – corpo/prazer – tempo/tempos – cidade/vida. É como se, por intermédio, fosse possível ao poeta contemplar, de fora da cena, o próprio drama” (CAMENIETZKI, 2006, p.136).

## O HUMOR COMO ARMA COMBATIVA

Apesar do século XIX não ter sido uma época de grandes alegrias, o riso foi alvo de estudo de muitos filósofos. A contemporaneidade é marcada por uma ‘sociedade depressivo-humorística’, se o homem está depressivo, logo há falta de humor e essa epidemia depreende-se da descrença e na falência de alguns ideais como a impossibilidade de revolta. E é diante desse quadro que se desenvolve o humor pós-moderno: descontraído, acrítico, gratuito e cínico.

Gullar lança mão de um humor rebelde, pois “é a afirmação radical do erotismo e do desejo frente à adversidade” (KUPERMANN, 2003, p. 19). No poema, temos o humor funcionando como “um instrumento de emancipação intelectual e política” (KUPERMANN, 2003, p. 19), uma espécie de virtude combativa.

azul  
era o gato  
azul  
era o galo  
azul  
o cavalo  
azul  
teu cu [...]

Nos versos acima, localizados na primeira página do *Poema sujo*, somos surpreendidos com as gírias, os palavrões e as obscenidades na linguagem que dão lugar ao riso-deboche, e isso é claramente observado com o final inusitado do verso: “azul / era o gato / azul / era o gallo / azul / o cavalo / azul / o teu cu”. Esse procedimento

de choque por meio da utilização de um léxico vulgar era, em fins do século XIX, um recurso eficiente para questionar uma ideologia aristocrática do bom gosto e do bem falar da sociedade europeia. (CAMENIETZKI, 2006, p. 150)

Mas perguntamo-nos: por que azul? Contudo, essa não é uma questão bem definida pelos críticos da obra do maranhense. Eleonora Camenietzki, em seu livro *Poesia e política: A trajetória de Ferreira Gullar*, diz que “são tantos os artistas e obras que se referem ao azul que buscar esse roteiro exigiria outra tese, sem que fosse possível precisar uma única resposta” (CAMENIETZKI, 2006, p.151). No entanto, defendemos aqui que a utilização insistente do azul se deve a uma questão fonética, pois a rima final dos versos “azul / o teu cu” mostra a revolta do poeta.

Abaixo, identificamos que o poeta relembra de algumas ruas de sua cidade natal numa espécie de mapeamento. Mas essa luta, agora, transforma-se, através do humor, na “liberdade do poeta em percorrer a cidade e ser percorrido por ela em uma total entrega de ambas as partes” (FULY, 2005, p. 87).

Sobre os jardins da cidade  
urino pus. Me extravio  
na Rua da Estrela, escorrego  
no Beco do Precipício.  
Me lavo no Ribeirão.  
Mijo na fonte do Bispo.  
Na Rua do Sol me cego,  
na Rua da Paz me revolto  
na do Comércio me nego  
mas na das Hortas floresço;  
na dos Prazeres soluço  
na da Palma me conheço  
na do Alecrim me perfumeo  
na da Saúde adoeço  
na do Desterro me encontro  
na da Alegria me perco

Na Rua do Carmo berro  
na Rua Direita erro  
e na da Aurora adormeço

Acordo na zona. [...]

A ironia e rebeldia são marcadas nas atitudes que o poeta toma em cada rua – escorregar, mijar, revoltar, soluçar, adoecer, berrar, errar – o que causa um estranhamento no leitor que esperava outras. O verso “Acordo na zona” é, portanto, o marco desse humor combativo.

O passeio pelas ruas se inicia da seguinte forma: “Sobre os jardins da cidade / urino pus”. Há aí uma irreverência e audácia do poeta que, contrariando o que se espera de um morador amante de sua cidade, urina pus sobre os jardins. Vale ressaltar que urinar pus significa está com infecção urinária, entretanto o objetivo não é esse, mas sim o de expelir todas as bactérias e células mortas do nosso corpo.

A revolta é tão grande que “Me extravio / na Rua da Estrela”. Percorrendo, olhando os milhares de estrelas no céu de São Luís, pois, ao invés de me guiar por alguma delas, desvio-me propositadamente, extravio-me, contrariando as normas estabelecidas.

Escorrego no beco onde jamais poderia escorregar e “Na Rua do Sol me cego”. Isto é, a luz que serve para iluminar o dia e tornar as coisas claras me cega. “Na Rua da Paz me revolto”, pois não há paz alguma em um tempo marcado pelas ditaduras na América Latina. A repressão a qualquer voz/opinião era tremenda. *O Poema sujo* é o exemplo da revolta do poeta que se viu obrigado a testemunhar, a fazer aquilo que levava as pessoas à cadeia: a revolta, mas o faz em versos.

Revelando sua posição política contrária a qualquer conservadorismo, Gullar esbraveja, com um misto de ironia e humor: “na Rua Direita erro”. Para o poeta, ser de direita – entrar por este caminho/rua – é um erro. Ao passo que o contrário, ser de esquerda, é a atitude mais certa a ser tomada.

Muitas “vozes / e gargalhadas” são (re)produzidas dentro do poeta, mas “se acendem e apagam” (GULLAR, 2008, p. 251), pois a dor é grande e a luta para romper com o silêncio e transformá-las em palavras é ainda maior.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A longa tirania do Estado brasileiro fez com que tantos cidadãos, para sobreviverem, de modo semelhante, se transformassem. Outros tantos não quiseram, ou não puderam, adotar tal estratégia – e sucumbiram. Freud afirmava que é necessário criar coragem para enfrentar a doença, o passado, para esclarecê-los; para, afinal, compreendê-los. Ou seja, defende, assim como muitos outros filósofos, um lembrar ativo “realizado por meio de um esforço de compreensão e esclarecimento - do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos.” (Gagnebin, 2006, p. 105).

O *Poema sujo* é, pois, um amplo quadro da vida de Ferreira Gullar e da vida política, cultural e econômica do país que não estava bom com o fim dos regimes democráticos na América Latina e a instauração de ditaduras militares.

Nesse contexto, restou ao poeta o exílio para (sobre)viver; os verbos para não se calar diante da censura imposta e para romper com a opressão; e o corpo maltrapilho, sujo, cansado, para testemunhar.

É com esse espírito, pois, de fazer convergir comicidade e “poesia do testemunho”, tradicionalmente vinculada ao discurso da dor, desde o período que se abre com a “redentora” de 1964 até os dias atuais, que buscamos compreender o célebre poema de Ferreira Gullar.

Uma das mais emotivas definições de sua arte poética encontra-se no livro *Uma luz do chão* de Ferreira Gullar. São palavras que sintetizam bem o entendimento/sentimento do poeta em relação ao seu compromisso de por em versos a dor e os “risos, que duram um segundo e se apagam” (GULLAR, 2008, p. 53); e o seu compromisso com os seus amigos que foram calados, torturados e mortos. Por isso, terminamos este artigo com elas:

“Sou [...] **Um foragido e um sobrevivente**. Alguém que conseguiu escapar do anonimato, que vem do sofrimento menor, da tragédia cotidiana e obscura que se desenrola sob os tetos de minha pátria, abafada em soluços; a tragédia da vida-nada, da vida-ninguém. Se algum sentido tem o que escrevo, é dar voz a esse mundo sem história. [...] **Fugi pela poesia**, inventei um mundo feérico e feroz. Um suicídio esplendente: ateei fogo ao verbo, minhas vestes mortais,

como se fosse meu corpo. [...] Disso eu quis fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, **e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.**” (os grifos são nossos) (GULLAR, 2008, p. 1067 - 1068)

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49. [Disponível em [http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno\\_25.html](http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_25.html). Acesso em 23 nov. 2014.]

ALBERTI, Verena. O riso no pensamento do século XX. In *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, FGV, 1999, p. 11-38.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

FULY, Suzana Maria de Abreu Ruela. *Leitura do poema sujo de Ferreira Gullar*. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFMG, Minas Gerais, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. [Inclui *Poema sujo* (1976); *Dentro da noite veloz* (1975); *Por você por mim* (1968); *A luta corporal e novos poemas* (1966); *Barulhos* (1980 - 1987); *Uma luz do chão* (1978)]

GULLAR, Ferreira. Entrevista. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* - Número 6 - Ferreira Gullar. Instituto Moreira Salles, 1998.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete - Os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011.

VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. *In: Cadernos de Literatura Brasileira – Número 6 – Ferreira Gullar*. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 88-107.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir -- humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.



## Capítulo XXII

# A Capitoa, de Bernadette Lyra: Uma Literatura Ímpar, Telúrica e de Memória Cultural

Deneval Siqueira de Azevedo Filho <sup>1</sup>

---

1 - Ufes

Deneval Siqueira de Azevedo Filho possui graduação em Letras-Português/Inglês pela UNIFLU Faculdade de Filosofia de Campos (1985), mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1996) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1999). Atualmente é Research Associate Professor - campus Nassau College - State University of New York, Research Associate Professor da Fairfield University, Connecticut, E.U.A. e Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo.



Walter Benjamin (1994), no texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, afirma ser difícil encontrar pessoas que consigam narrar devidamente. Isso ocorre porque é da experiência cotidiana transmitida entre as pessoas, que o narrador retira sua inspiração para narrar, mas as pessoas não conseguem mais fazer essa troca de experiências, uma vez que o desenvolvimento tecnológico contribuiu para uma privatização da vida, tornando difícil o diálogo entre as pessoas.

Para Benjamin (1994), a verdadeira narrativa possui uma dimensão utilitária e uma das causas que colaboraram para o fim de narrativas com esse sentido utilitário foi o surgimento do romance no período moderno, visto este não possuir sua origem na tradição oral. Enquanto o narrador, ao contar uma história, retira os fatos narrados de suas próprias experiências ou de outras pessoas, o romancista faz do ato de narrar algo isolado, sendo assim, não adquire conselhos e também não sabe como transmiti-los.

Com o surgimento do pós-colonialismo e suas teorias, isso, de uma certa forma, é revisto, pois as tradições, em sua maioria de países africanos, por exemplo, foram passadas de ancestrais para seus descendentes. Os griots, jali ou jeli (djeli ou djéli na ortografia francesa), são contadores de histórias, vivem hoje em muitos lugares da África ocidental, incluindo Mali, Gâmbia, Guiné, e Senegal, e estão presentes entre os povos Mandê ou Mandingas (Mandinka, Malinké, Bambara, etc.), Fulbe (Fula), Hausa, Songhai, Tukulóor, Wolof, Serer, Mossi, Dagomba, árabes da Mauritània e muitos outros pequenos grupos. A palavra poderá derivar da transliteração para o francês “guiriot” da palavra portuguesa “criado”. Nas línguas africanas, Griots são referidos por uma série de nomes: Jeli nas áreas ao norte de Mandê, Jeli nas áreas ao sul de Mandê. Possuem uma função especial que é a de narrar as tradições e os acontecimentos de um povo. O costume de sentar-se embaixo de árvores ou ao redor de fogueiras para ouvir as histórias e os cantos perdura até hoje. Os griots também são músicos e muitas vezes as narrativas são cantadas. O Império Mali, sob o comando de Soundjata Keita, por volta do século XIII confere importância notável a esses sábios. A construção da história de base oral é marca dos povos africanos antigos e o griot tem papel fundamental em sua estruturação.

Sábio griot é o narrador de *A Capitoa* (2014), de Bernadette Lyra, escritora que nos presenteia com o seu tão encantador recém-lançado romance pela Casa da Palavra (RJ). Leitura sóbria de um grau tão elevado

da categoria narrativa oral que nos espanta, leitores, na elabração da trama que tece a fábula. Nos moldes da tradição oral de que trata Benjamin, e dos griots, o narrador nos envolve, inialmente, em um prólogo que conta a história de duas meninas que “passeiam entre rosas e gérberras pelo jardim de um castelo. São como a imagem refletida no espelho. Vão de mãos dadas, uma ao lado da outra, em singular simetria. Ambas usam um anel partido, idêntico em suas metades, como as duas metades de um fruto partido.” (LYRA, 2014, p. 9)

Sem pretensões de comparar, posso afirmar que *A Capitoa* tem uma estrutura narrativa e temático-conteudística que nos transporta para *Alice através do espelho*, de Lewis Caroll (1920), onde Alice tem de ultrapassar vários obstáculos - estruturados como etapas de um jogo de xadrez - para se tornar rainha (Luiza Grimaldi, a Capitoa). À medida que ela avança no tabuleiro, surgem outros tantos personagens instigantes e enigmáticos (em Lyra, Ambrósio Brandônio, um ex-jesuíta; Jorge Martins, um renegado; Vicente Soares; um desorelhado; Maria Jorge, moradora da zenha do riacho do Aribiri; Elesbão Javier de Saboyo, arribado espanhol; Ana Lopes das Donas, uma pescadora; Jacobo Álvares, irmão leigo, expulso da ordem; Antonio de Sá, moço fraco das ideias). O livro de Caroll exalta uma certa esperteza que os adultos tantas vezes tomam por insolência. Sem tal qualidade, Alice não sobreviveria ao País das Maravilhas e ao estranho mundo do outro lado do espelho. Esses são, afinal, universos de pesadelo, povoados por essas criaturas esquisitas que vivem aprisionadas em paradoxos lógicos e argumentos circulares.

Lyra, em seu *A Capitoa* (2014), rasgando o interdito das transgressões, artefato predileto da autora e muito denso em sua ficção, no capítulo intitulado “Os Serões”, nos remete, logo no primeiro parágrafo, usando da artimanha do narrar benjaminiano, a uma narrativa griotesca, dando-lhe um amarelado da tradição oral: “Durante os serões de carteadado e bebedeira, os moradores se revezavam na narrativa de estranhos acontecimentos, enquanto os criados traziam os archotes, enchiam os copos e espantavam os mosquitos.” (LYRA, 2014, p. 59) Assim, seguindo a tradição dos griots e o universo fantástico de Lewis Caroll, o narrador lyriano, onisciente e viajante do tempo e do espaço, nos diz: “Ambrósio Brandônio - ex-jesuíta: jurava ter assistido, nas proximidades do engenho de Itaquari, à morte da índia Kerexu que de tão viciada em beber aguardente



acabou por incinerar-se, consumida pelas próprias exalações, ficando tudo intacto ao redor. Inclusive um cocar de penas azuis e um infante que dormia a seu lado; Jorge Martins – renegado: falava que tendo se levantado do leito, pela madrugada, dirifiu-se à ribeira das águas e lá viu uma nau que atracava com rangidos por debaixo da lua, com as bandeiras esfiapadas e o mastro partido. E que parecia ter detro alguns vultos como que homens piratas, ele assim o tinha para si. E correu a chamar alguns companheiros. E quando vieram a nau já não estava mais lá.”( LYRA, 2014, p. 59-60). Uso estes fragmentos para mostrar que, desde seu primeiro livro de contos, *As contas no canto* (1982) ao *O Parque das Felicidade*s (2009) – leia-se “A história da menina”, e, agora, em *A Capitoa*, Bernadette Lyra comprova o que nos diz Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (2013): “Comparada às grandes, nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão.” Por quê? Bernadette, na maioria das vezes, encontra na Terra (ES) o encanto informe e concordante com a sua própria vida interior. Seus textos são, sim, frutos da terra e das almas, as almas poéticas que vivem no ES, alma lírica, alma irônica, alma feminina sonhadora e inconteste, alma que espera e que contesta nos subtextos, muitas vezes, subprodutos de sua própria ficção. Por isso, uma Literatura Telúrica.

O livro *A Capitoa*, de Lyra, é precisamente esse palimpsesto poético. A poeta ficcionista capixaba nos mostra que essa veia pulsa na poesia com vigor, ao enfeixar suas odes em prosa, numa seqüência que privilegia uma visão tridimensional da experiência humana: a histórica, a cultural e a mítica. Quanto à primeira, a autora declara que: “A consciência da história atordoia”, pois o seu saber está além da compreensão imediata. Ela é o narrador experiente, conforme define o filósofo Walter Benjamin (1994), uma vez que viveu os fatos e pode narrá-los como ensino e recomendação.

A dicção de cronista se caracteriza a partir de um bordão enunciativo que já está plasmado no título “In Illo Tempore” e se atualiza na abertura de cada ode, em que a essa expressão capitular se segue o verso “Como no País dos Mourões”. Esse procedimento estabelece a cadência narrativa e lhe confere uma dimensão épica, pela expressão representativa dos feitos de um povo, num contexto cultural aberto e sem apelos etnocêntricos

ou xenófobos. A cultura local é retomada como alegoria de resgate, por meio da demonstração de seu valor vivencial. Nesse curso, reencenam-se festas, rituais, comportamentos, costumes, crenças, elementos que esteiam o solo cultural espiritosantense, cujos desdobramentos se projetam na relação dialética do passado (fundação) com o presente (permanência versus desaparecimento). De fato, há um corpus cultural ativo que se atualiza nos gestos, atitudes e rituais, ao lado de um corpus extinto, cujos elementos passaram para o domínio da memória. Esse repertório só permanece se se torna herança, pelo repasse oral, da narração exemplar ou da transfiguração poética. Os recortes temporais constituídos nos relatos poéticos e reencenados no universo verbal constituem o registro. Resta saber se aquilo que se modifica no corpo de uma cultura é resultado da vivência de seus sujeitos, como desdobramento diferenciado de sua própria evolução em contato com as realidades exteriores ou se resultam de uma intervenção exógena que, na verdade, promove uma aculturação da comunidade impondo-lhe trocas abruptas de padrões e valores de fora para dentro por força de inculcações e manipulações, como foi a catequese dos índios no passado. No primeiro caso, trata-se de um ganho, de modo que será negativo e conservador o discurso que se colocar contra aquele processo legítimo de mudança. No segundo caso, trata-se de um esbulho cultural, de modo que será positivo e restaurador o discurso que combate as suas manobras perversas. Os relatos/Odes lyrianos trilham positivamente essa dupla direção, uma vez que recuperam processos e vivências culturais que se historicizaram e existem enquanto memória poética e, também, constituem um discurso de restauração de valores e de resistência cultural.

A contista também se insere como parte do imaginário, quando deixa subentendido que é parte do mito, pois traz todos os seus ancestrais para ela. É uma ode este romance. No plano mítico – uma dimensão importante da cultura —, as Odes recuperam a efetividade das crenças, dos entes imaginários, dos elementos mágicos que compõem o universo da comunidade. Esses elementos são inseridos no cotidiano como experiência de vida – demonstráveis ou não, em que os sujeitos lhes conferem o estatuto de realidade. Ou seja, crê-se na existência da entidade mítica, a exemplo da mula-sem-cabeça, e ela aparece como personagem real nos relatos. Quem não acredita na sua existência concreta terá de considerá-la um ser simbólico – e assim, nessa categoria, também uma realidade, cuja efetividade se

manifesta na ficção, na lenda, no poema. Trata-se de duas formas diferentes de vivenciar o mesmo fenômeno, embora em dimensões distintas. É assim que *A Capitoa* apresenta essa rica faceta da cultura local, no seu propósito de alegorizar as vivências de uma comunidade para daí lhe conferir um valor em si mesma, sem submetê-la a padrões de julgamento etnocêntricos ou da chamada cultura oficial. Trabalhando fundamentalmente com essas três dimensões que se multiplicam para dar corpo a uma totalidade, o poeta apresenta sua Luiza Grimaldi poético-alegórica em posição dialógica com sujeitos culturais diversos. Da qualidade e da abrangência da percepção dos sujeitos leitores dependerá o grau de diálogo possível. Essa Ode ensina, propõe, reivindica, inscreve, avança — em função do alargamento das fronteiras. O leitor que se negar ao diálogo e rechaçá-la como algo estranho, regionalizante e exótico estará dominado pela limitação do olhar que não alcança as pluralidades. Ao contrário, diante de leitores sensíveis, dialógicos e, por que não dizer, sensatos, os relatos ganham um relevo e uma importância ímpares como registro, resgate, poesia, ficção, estudo, alegoria, representação — enfim, quantum de cultura que enriquece os nossos cabedais como artífices e beneficiários de um acervo multicultural que nos torna, enquanto contingente de seres humanos, ligados pela delimitação territorial e pela língua comum, um povo chamado Brasil.

*A Capitoa*, apesar dos múltiplos relatos e do vai-e-vem das histórias narradas, tem uma sequência que lhes dá unidade, como um texto que pode ser denominado de crônica histórico-mítico-poética de uma comunidade que se cria, num determinado lapso de tempo que reporta à colonização da Capitania, uma sesmaria, onde a voz de uma mulher distoa do patriarcado colonialista. Lyra, por intermédio de seu narrador sábio e jogador, guia o leitor por um leito de saberes e viveres que, em tendo sido experimentados por ele e por vários outros personagens reais, encontram na sua voz um meio eficaz de continuar existindo, por meio do espírito e da letra poética. O que existiu e aconteceu no mundo só pode ter permanência pelo registro histórico ou da representação artística. Em *A Capitoa* são as duas coisas amalgamadas: documento/depoimento e representação alegórica, duas faces indissociáveis de uma prosa poética que transforma a realidade vivida em roteiro estético de vivências redimensionadas pela sensibilidade e pela imaginação.

Mais uma vez Bernadette Lyra ocupa seu lugar na literatura brasileira

contemporânea, ou melhor, passa a ser um lugar na poesia brasileira. A literatura ganha abrangência pelo mapeamento de lugares ainda não integrados à ampla geografia literária do país. A pequena cidade de Vitória, a Vila Velha e arredores se coloca diante do olhar mais amplo, seja pelo resgate de sua memória mitopoética, seja pelo registro de aspectos de sua trajetória histórica, como lugar de construção de parte de nossa consciência como um povo multifacetado nas crenças, no imaginário, na linguagem, na sensibilidade, na imaginação. Há muitas comunidades que, em seus estágios diferenciados de vivências e visão de mundo, ainda não se fizeram ouvir e registrar porque talvez as vozes de seus poetas não lograram vencer as distâncias e as muralhas ideológicas. Mas a cultura brasileira continua em processo de constituição e expansão, aumentando a sua visibilidade, apesar da homogeneização redutora que lhe impõe a chamada indústria cultural de massa. Relativamente a salvo desse processo, o Espírito Santo ganha, na voz de seu poeta — fisicamente “desterrado”, mas espiritualmente presente — o seu registro na poesia e assim se apresenta aos mapeadores de nossas expressões culturais como um achado, um brilhante lapidado. Este compromisso com a história de seu povo é reafirmado nos atos da Capitoa.

Os capítulos e relatos sublinham, pelo seu conteúdo e pela sua linguagem, uma verdade cada vez mais incontestável. O nosso corpo literário é muito mais abrangente do que estabelecem os registros oficiais. Ele se constitui em todos os lugares, dos mais centrais aos mais remotos, onde pulsam de modo peculiar a língua portuguesa e o imaginário brasileiro. Sem hierarquias preestabelecidas e gradações de valor — aliás, quase sempre etnocêntricas —, mas de maneira complementar, como mosaico de linguagens ou calidoscópico multicultural, as diversas vozes das culturas que se enraízam em nosso solo e se expressam em nossa língua compõem uma totalidade — que ainda precisamos conhecer melhor —, a literatura brasileira.

## Referências:

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Anjos Cadentes: a poética de Bernadette Lyra*. Campos dos Goytacazes: Ed. da ACL, 2006.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul Editora, 2013.

CAROLL, Lewis. Through the looking glass. In: *The Complete Works of Lewis Carroll*. New York: Random House, 1920.

LYRA, Bernadette. *As Contas no canto*. Vitória: FCAA, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Jardim das Delícias*. Vitória: FCAA, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Parque das Felicidade*s. Vitória: a Lápis, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Capitoa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.



## Capítulo XXIII

### **As rasuras em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos: um Paulo Honório não, vários**

Diana Carla de Souza Barbosa<sup>1</sup>

---

1 - Diana Carla de Souza Barbosa é Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisa “a ideologia do modernismo e a leitura literária na escola”, baseando-se nas teorias de Frederic Jameson, entre outros estudiosos. É autora de *A literatura do fora em Clarice Lispector: Perto do coração selvagem*(2014). Também publicou artigos e ensaios em revistas eletrônicas e em livros impressos, como em: *Multiplicidades: Literatura e Filosofia* (2013) e *O Inconsciente Moderno: Literatura e Psicanálise* (2014).





*São Bernardo* (1938), romance de Graciliano Ramos, surge na efervescência das transformações ideológicas, políticas, econômicas e sociais da década de 1930. Nesse período cresce o avanço do capitalismo e o clima desenvolvimentista que gerou mais desigualdades sociais, uma vez que poucos tinham acesso aos meios de produção industrial. Daí é que provém a grande contradição da “modernidade”: de um lado, havia crescimento econômico; de outro, o sistema arcaico excludente persistia para a maioria, sobretudo no interior do país, onde o poder oligarca imperava e mantinha a relação entre dominador versus dominado.

Essa relação de desigualdade é um tema marcante no romance *São Bernardo* de forma geral. Porém, podemos evidenciá-la por meio do protagonista Paulo Honório, seja como dominado, sofrendo humilhações de todo tipo; seja apresentando-o como dominador, usurpando toda forma de alteridade. Paulo Honório buscou enriquecer-se a todo custo. Para isso, sobrevive a todo tipo de humilhação até conseguir seu ideal de vida: ser dono da fazenda São Bernardo. Esse movimento de ascensão, fruto do capitalismo emergente, fez evidenciar ainda mais a desigualdade e a exclusão. É nesse ambiente que todos os personagens do romance estão inseridos, implicados na sociedade subjetivamente, entendendo subjetividade via Félix Guattari (1996) da seguinte forma:

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização (GUATTARI, 1996, p.33)

Dialogando com a citação acima, em *São Bernardo*, a subjetividade se faz presente nas relações entre os personagens enquanto seres sociais, ora sofrendo opressão e submetendo-se ao capital – como acontece com Paulo Honório durante quase todo o romance, por exemplo –, ora assumindo uma postura de expressão e de criação, possibilitando a produção de uma singularização. Esta acontece quando há o encontro de heterogêneos em devir. Madalena é um exemplo de um personagem singular, pois ela é devir

mulher que se liga ao devir oprimido, ao devir órfão. Paulo Honório, em sua contradição, vive os dois extremos: uma relação de opressão, ora como oprimido, ora como opressor, nos dois casos sob o jugo do capital; e uma relação de expressão e de criação, quando se depara com o devir mulher de Madalena, fora do jugo do capital. É nesse momento que o protagonista também assume seu devir órfão e percebe que o capital é um não valor. Também é a partir daí que perceberemos um Paulo Honório em processo de singularização. Esta, por sua vez, não existe dentro do sistema Capitalista, pois a desigualdade não produz singularidades.

Na intenção de esclarecer o aporte teórico a ser estudado neste ensaio, ao analisar *São Bernardo* (edição de 2011), pretendemos desenvolver adiante três conceitos caros aos temas apresentados no romance: o primeiro conceito provém da obra *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia* (2006), dos teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que apresentam a ideia de devir, afirmando que o devir será sempre a ligação entre heterogêneos, quer dizer: devir órfão, que se mistura ao devir criança, mulher, selvagem, molecular, vegetal, mineral, infinito. No caso do romance em questão, como já mencionado acima, o devir órfão e o devir mulher serão fundamentais para compreender algumas peculiaridades do protagonista Paulo Honório. O segundo conceito relevante para este estudo está no ensaio *A partilha do sensível* (2014), de Jacques Rancière. Para ele, o mundo é partilha do sensível, o que se traduz como partilha estética, econômica, política, epistemológica, embora, destaquemos, absolutamente desigual. A criação literária não tem como evitar, em nome da autonomia, a partilha do sensível pela evidente razão de que é produção simbólica social. O que definiria a literatura, sob esse ponto de vista, seria o jogo que é possível produzir com a partilha do sensível, problematizando a desigualdade. Nesse caso, o discurso literário emergiria como implicado com a democracia.

É porque a literatura destitui as hierarquias da partilha desigual, inscrevendo a potência democrática da igualdade, que sua autonomia não se distingue da dimensão política. O que se pode ler ou interpretar em qualquer texto literário, sob esse ponto de vista, é o modo pelo qual joga com a partilha do sensível, assinalando a desigualdade ou inscrevendo a igualdade.

Já dito que a autonomia da literatura não a diferencia da dimensão política, que é também social e econômica, dialogaremos com a “ideologia

do Modernismo”, conceito defendido por Fredric Jameson, em seu livro *Modernidade Singular* (2005), no qual o crítico marxista propõe que houve um modernismo clássico vocacionado ao novo, fora de todo parâmetro. Isso significa dizer que no modernismo foram criadas obras sincréticas e, ao mesmo tempo, estéticas, históricas e sociais com potência de uma produção coletiva, como ocorreu durante a Semana de 1922, no Brasil, por exemplo. Por sua vez, para o autor de *O inconsciente estético* (1992), a ideologia do modernismo teria relação com um momento posterior ao modernismo clássico. Muito simplesmente, após a produção criativa no horizonte do incomensurável do primeiro modernismo, o segundo se constituiu como ideologia do primeiro porque o codificou por meio de uma intensa produção teórica levada a cabo com o objetivo ao mesmo tempo de compreendê-lo e também de domesticá-lo.

A ideologia sobre o modernismo se fundamenta nas diversas leituras teóricas e mesmo criativas posteriores ao modernismo clássico. O que Jameson destacou em *Modernidade singular* foi que a modernidade tardia ou o pós-modernismo, ao contestar o modernismo clássico estabeleceria um diálogo interessado com a ideologia sobre o modernismo, não sendo circunstancial a seguinte máxima proposta por Jameson: “Nenhuma teoria da modernidade tem sentido hoje se não for capaz de chegar a bons termos com a hipótese de uma ruptura pós-moderna do moderno” (JAMESON, 2005, p.112).

Essa ruptura de que fala Jameson será um importante referencial para o trabalho que pretendemos realizar, pois por meio dele, *São Bernardo* será foco para pensarmos o *modernismo clássico*: período histórico marcado por uma prática literária fundada pela incorporação de mundos outros, em que o romance de Graciliano Ramos, como obra modernista, evidenciou de forma crítica o regime oligarca latifundiário e os conflitos sociais no Nordeste brasileiro, além de ser o próprio texto objeto de experimentação bem sucedida, apresentando uma linguagem inovadora fascinante.

Apresentados os conceitos, resta estabelecer conexões com o romance, saber quais os temas relevantes para estabelecer uma conexão coerente. Como alguns temas importantes, podemos citar: a orfandade de Paulo Honório, sua vida dura e fria como jagunço, preso, homem, oligarca-patriarcal, o usurpador, o homem em constante conflito, o escritor e, posteriormente, o humano arrasado com a morte de Madalena, sua esposa

e, por fim, a própria escrita é pedra de toque para esta análise.

Retomando o fio da época histórica da publicação de *São Bernardo*, em 1938, lembremos que, apesar da modernidade que chegava às metrópoles, no meio rural persistiam as oligarquias dos coronéis, mandatários, fundidos numa ideologia fortemente patriarcal e usurpadora da pobreza. Segundo Coutinho (1978), as tímidas renovações trazidas pelo sistema capitalista esboçavam-se, neste período, por todo o país, mas foi no Nordeste que encontrou barreiras quase intransponíveis.

É nessa pobreza que nasce o protagonista de *São Bernardo*, Paulo Honório. Menino órfão, sem origem definida, que sentiu a fome e a injustiça no sertão, trabalhou no roçado por pouco dinheiro, foi preso e ao sair da prisão só pensava em ganhar dinheiro, sua busca suprema era o capital. Percebemos, em destaque, a necessidade de ascensão que o personagem Paulo Honório deseja durante toda a sua vida e luta até conseguir.

Esse sentimento desproporcional de propriedade do protagonista, a ânsia de transformar tudo em objeto de troca é, sem dúvida, a força disjuntiva que o arrasta à miséria emocional e humana, e constitui a tônica da maior parte da fortuna crítica de *São Bernardo*. Candido (2006), Coutinho (1978) e Lafeté (1992), cujas análises apesar de recorrerem a diferentes prismas de observação, reconhecem ser esse sentimento o tema unificador do romance: a assimilação inconsequente do discurso do capital e sua transposição para as relações humanas, que resulta em segregação, solidão e destruição.

Em busca da concretização desse desejo, submeteu-se a todo tipo de trabalho e remuneração. Passou a emprestar dinheiro a juros, que recuperava por vezes de forma violenta. Fingindo amizade, deu péssimos conselhos a Luís Padilha, jovem herdeiro de *São Bernardo* e, foi assim, depois de envolvê-lo em dívidas insolúveis, conseguiu adquirir a propriedade.

Resolveu com violência alguns problemas de divisas com vizinhos e se fortaleceu como agricultor e homem influente, corrompendo aqueles de cujo apoio necessitava. Para agradar ao governo, instalou uma escola em *São Bernardo*, contratando para o cargo de professor o próprio Luís Padilha, agora falido.

Resolvido a se casar e produzir um herdeiro para suas posses, aproximou-se da jovem professora Madalena. Inicialmente, propôs que a moça substituísse Luís Padilha, mas, diante de sua recusa, declarou as

verdadeiras intenções, queria casar-se com a moça. Depois de alguma hesitação, Madalena aceitou, mudando-se para São Bernardo com a tia, D. Glória.

A independência de pensamento de Madalena e a tendência a interferir nos negócios da fazenda, sempre em favor dos empregados, irritavam Paulo Honório. Com isso, as brigas entre o casal passaram a ser constantes. Apesar de tudo, Madalena engravidou e deu a Paulo Honório o filho homem que ele desejava. Mas o nascimento da criança não acabou com as discussões. Paulo Honório passou a imaginar que a mulher que lhe fugia ao controle deveria submeter-se aos seus caprichos. Tomado de ciúmes, passou a atormentar a esposa com desconfianças e ofensas. Quando a situação chegou a um ponto insuportável, Madalena se suicidou.

Após a morte de Madalena, esse coronel, um Paulo Honório já mais envelhecido, resolve escrever a história de sua vida. O enredo desta história parte da infância, que pouco se recorda, desconhece as próprias origens, tendo sido criado por uma doceira chamada Margarida. Na juventude, esfaqueou um sujeito e ficou preso por quase quatro anos. Na cadeia, aprendeu a ler e a escrever com um sapateiro “na bíblia de protestante”. Tendo trabalhado na fazenda São Bernardo, alimentava o sonho de um dia comprá-la, o que conseguiu. Todavia, Paulo Honório vivia num estado crítico: não aceita a si, não aceita o mundo, não aceita os outros (BOSI, 1994). O protagonista é órfão, sem origem, sem nome de linha genética, e ao que parece postergar seu nome já não era fundamental.

Abdalla Júnior (1985) sintetiza: “Houve uma nítida divisão em PH: como fazendeiro era acrítico, desumano; como escritor era problemático, humano. Logo, um personagem dialético, com valores em contraste coexistindo no mesmo indivíduo” (p. 266 – 267). Concordando com o argumento de Abdalla Júnior, entretanto ampliando sua ideia, podemos entender, como possibilidade, que o romance nos apresenta algumas faces de Paulo Honório: Primeiro, na condição de órfão, jagunço subalterno e ressentido; segundo, como conquistador de propriedades, para garantir domínio sobre coisas e pessoas; terceiro, como fazendeiro empreendedor, que constrói a mais importante propriedade rural da região, ainda que fundamentada na exploração e expropriação alheia; quarto, após a morte de Madalena, surge um Paulo Honório que tenta refletir sobre o seu fracasso enquanto ser humano, tendo passado uma vida inteira “desumanizando-

se”. Porém, é aí que a escrita entra como partilha do sensível, dissolvendo a desigualdade latente no romance, e é por meio da escrita que Paulo Honório faz o trajeto inverso de sua vida: desconstrói o fazendeiro usurpador da pobreza e de sua mulher, que não sobreviveu a sua aspereza e opressão e, talvez por isso, Paulo Honório repensa sua vida.

Parece que o tema de *São Bernardo* é o declínio, o fracasso, a impossibilidade de possuir o que se quer e ainda garantir felicidade. Entretanto, essa pode ser uma interpretação que diminuiria a obra de Graciliano Ramos, que construiu uma obra tão tensa e intensa. Por isso, poderíamos considerar como um tema central a relação de Madalena com Paulo Honório, uma vez que Madalena é o centro da desconstrução patriarcal do mundo desse homem. Esse também é um exemplo que evidencia *São Bernardo* como um romance fora da ideologia do modernismo, uma vez que destitui o código patriarcal-capitalista por meio da ação/reação de Madalena, que “atordoa” Paulo Honório a ponto de fazê-lo pensar que suas terras já não são tão importantes no fim de sua vida, mas, talvez, a humanidade, sobretudo, a sua própria.

Madalena é mais do que uma mulher-esposa no romance e para Paulo Honório. O enigma feminino perturba o protagonista a tal ponto que o desloca de seu lugar de comodidade – oligarca-patriarcal – e, ao longo desse deslocamento ele busca adentrar outros terrenos, como o da escrita. Madalena dominava a escrita e Paulo Honório nunca dominou Madalena. A partir da progressiva desconstrução de Paulo Honório, ele escreve suas memórias, mas não com um olhar de coronel. Ele escreve, meio que sem saber, de propósito ou não, através de um devir mulher. Madalena é incorporada em sua escrita, paradoxalmente, ora como algo a ser conquistado, dominado, ora como algo que deve ser respeitado como se ela, Madalena, metonimicamente, fosse a própria escrita fluindo na folha lisa em branco, em plano de igualdade agora, não mais como subalterna como sempre desejou o marido. Eis outro exemplo de que *São Bernardo* é uma obra que está fora da ideologia do modernismo, não permitindo nenhuma forma de domesticação, apesar da insistência do “dominador” Paulo Honório. Após a morte da mulher, o narrador-personagem reconhece a importância de uma Madalena letrada, pensante e que escreveria, se viva, com imensa facilidade suas memórias.

Após a morte de Madalena, decidido então a escrever sua história,

Paulo Honório pensou em construir seu livro pela divisão do trabalho: O padre ficaria com a parte moral e as citações latinas, João Nogueira ficaria com a estrutura gramatical, Arquimedes com a topografia e Lúcio Gomes de Azevedo Gondim com a composição literária. Paulo Honório traçaria o plano, acrescentaria suas experiências com a agricultura e a pecuária, pagaria e poria seu nome na capa. A divisão do trabalho, concebida sempre como desigualdade, não possibilitou a construção do livro de Paulo Honório. Apesar desse coronel fazer parte da desigual partilha do sensível (RANCIÈRE, 2014), sendo o usurpador do outro, algo acontece através de Madalena e após a sua morte, que o protagonista, paradoxalmente, acaba sendo tomado por um devir mulher. E será assim, com essa potência devir mulher, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, defendido em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (2006), que o narrador contará sua história, rasurado por todas as suas experiências: a de menino, que mal se lembra, a de jagunço, a de agiota, coronel, desumano, e também um Paulo Honório desconstruído pela experiência com Madalena, mulher, humana e revolucionária, o contrário de Paulo Honório.

É a partir da experiência com Madalena que vemos no protagonista a presença de um conflito consigo e com o mundo, porém esse conflito é positivo, uma vez que é por meio dele, como hipótese, que Paulo Honório se inscreve na narrativa como possibilidade de ser vários: menino órfão, jagunço, coronel, homem arrasado, porém, principalmente, homem desconstruído, até sucumbir com Madalena ao devir mulher e ao devir molecular e, em partículas, encontra-se agora em outro plano, outro horizonte.

Paulo Honório encontra-se na vida “plana” da Partilha do sensível (RANCIÈRE, 2014), no campo de imanência. Passou por uma vida precária no sistema mundo onde está inserido, em que essa partilha não é a da igualdade, pelo contrário, é a da desigualdade, num ambiente hostil onde foi jagunço e sobrevive nesse sistema a ferro e fogo até participar desse sistema como opressor, o coronel de São Bernardo. Porém, é por meio da “alteridade Madalena”, que ele nunca conseguiu coisificar e dominar, que o narrador-personagem transfigura-se em outro, o que pode significar simplesmente humanizar-se como Madalena.

O que podemos depreender do romance *São Bernardo*, como possibilidade, é que considerando a literatura como destituidora das

hierarquias da partilha desigual, inscrevendo a potência democrática da igualdade, Paulo Honório é desconstruído e destituído de poder através da escrita, metonímia de Madalena, e escreve sua história no espaço plano da igualdade porque permite a rasura do devir mulher, de modo a inscrever a igualdade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro. Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1965.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano. In.: **Graciliano Ramos**. Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. Seleção de textos de Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografia do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

JÚNIOR, Benjamim Abdalla. **Tempo da Literatura Brasileira**. São Paulo, Ática, 1985.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1999.



\_\_\_\_\_. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Tradução: Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. **O mundo à revelia**. In.: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. 58 ed. Posfácio de João Luiz Lafetá. Rio de Janeiro, 1992, p. 189-213.

MOURÃO, Ruy. **A estratégia narrativa de São Bernardo**. In Graciliano Ramos. Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. Seleção de textos de Sônia Brayner .Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. Col. Folha Explica. Publifolha:



## Capítulo XXIV

### Antonio Conselheiro: Um Marxista no Sertão

Eduardo Baunilha <sup>1</sup>

---

1 - Doutorando/UFES - Prefeitura de Cariacica

Eduardo Fernando Baunilha - Mestre em Letras/UFES e Doutorando em Letras/UFES. Trabalho como diretor escolar no município de Cariacica. A pesquisa que desenvolvo no doutorado tem como título: Entre a sombra e o silêncio - para uma teoria da memória na literatura, onde discorro sobre a questão memorialística e como ela se articula em quatro momentos, tendo como base as obras “Memórias do Cárcere”, “Os Sertões”, “Olga” e “Memórias de um cabo de vassoura”, dos seguintes autores: Graciliano Ramos, Euclides da Cunha, Fernando Morais e Orígenes Lessa



Em 1902, a Editora Laemmert lança, no Rio de Janeiro, “Os Sertões”, de Euclides da Cunha. A obra foi um sucesso de crítica e público. Em oito dias vendeu 600 exemplares e, em apenas dois meses, toda a primeira edição já estava esgotada.

“Os Sertões” foi resultado de um árduo trabalho de pesquisa. Amigos e intelectuais como Francisco Escobar, Teodoro Sampaio e Orville Derby trabalharam incansavelmente para colaborar com os esforços de Euclides, disponibilizando todo o material impresso e informações necessárias que comporiam um dos maiores trabalhos sobre a situação histórica e econômica do Brasil.

Tão grandiosa foi a obra publicada nos anos 60 que seu valor não se diluiu com o passar dos anos. Geraldo Melo Mourão estando em Pequim conta que um professor de japonês lhe exibiu, encantado “um longo poema brasileiro perturbador e cosmogônico. Era o livro de Euclides da Cunha. Também, dois poetas hispano-americanos, E. Tomás Bó e G. Iommi, se referiram ao “Os Sertões” “como o maior poema da América”. (BASTOS, 1986, p. 39 e 40).

Todavia, não existiria “Os Sertões”, pelo menos da forma magistral como se apresenta, se não fosse o convite de Júlio Mesquita, editor do *Estado de São Paulo*, para Euclides da Cunha participar, como correspondente, daquele periódico, da quarta expedição que aniquilaria toda uma história de luta e resistência.

Batalha essa teve seu início em 1870, quando Antonio Vicente Mendes Maciel, conhecido como Antonio Conselheiro, começava suas peregrinações pelas terras nordestinas, arrebanhando um contingente significativo de adeptos, trabalhando pelos outros, construindo açudes e reformando igrejas e cemitérios. Depois de um longo tempo de deslocamento, fixou-se em Canudos, uma cidade chamada Belo Monte, construída por ele e seus seguidores, que alcançou o número de 25 a 30 mil habitantes.

Diante de tais dados uma pergunta se faz valer: como um andarilho pobre, mal vestido, com cabelo desgrenhado e barba sempre por fazer, magro e sem lugar para dormir, conseguiu convencer um grande número de pessoas a acreditarem em seu projeto de vida?

O primeiro passo para se encontrar uma possível resposta está no fato de que a situação econômica do país não estava muito agradável. Para

Boris Fausto (2012) o que estava grave havia se tornado dramático. O governo republicano havia herdado do Império uma dívida que consumia, anualmente, grande parte do saldo da balança comercial. “Muitas despesas relacionavam-se com os custos das operações militares naquele incerto período. O apelo ao crédito externo foi utilizado com frequência e a dívida cresceu em cerca de 30% entre 1890 e 1897, gerando novos compromissos de pagamento. (p.147).

E se o contexto não estava nem um pouco promissor para aqueles que moravam no território urbano mais desenvolvido, quanto pior estaria para os que habitavam no nordeste do país, onde a exploração dos grandes latifundiários era a pedra de toque e as ofertas de trabalho eram bastante escassas.

Walnice Nogueira Galvão (2001) pontua que os grandes fazendeiros detinham até o poder político fora de suas propriedades, quando conseguiam manipular o voto dos eleitores, quando controlavam a polícia, os empregos públicos, a posse de terras e até os limites entre as fazendas. Nesse ínterim, qualquer proposta de uma vida mais solidária e em lugar onde a existência seria menos sofrida, seria encantadora.

E foi na região de São Francisco, espaço de grandes fazendas, que Conselheiro e seu povo construíram a cidade de Belo Monte. Ela foi estabelecida em uma fazenda desmembrada, que havia caído em falência, chamada de Casa da Torre, cujo proprietário era Garcia D'Ávila.

Mesmo sendo chamada de Arraial de Canudos, Monte Belo não era uma cidadela sem relações exteriores. O Conselheiro era uma pessoa de bom caráter. Desde pequeno era considerado um ser dócil, de fácil convivência e sempre disposto a colaborar com os esforços alheios. Certamente, essas características foram responsáveis pelo bom relacionamento que o líder mantinha com os fazendeiros de localidades vizinhas, tanto no aspecto comercial, quanto no espiritual.

É claro que a vida que ele vivia propiciava um olhar mais valorativo daqueles que conviviam com ele. Antonio levava a vida em absoluta retidão moral, praticava jejuns prolongados e não exigia nada de ninguém. Além disso, era inteligente e possuía uma oratória hermética, mas sedutora. Em muitas de suas prédicas abordava temas ligados às questões políticas, dívidas e destino. Suas pregações não levavam os fiéis a uma placidez espiritual, mas a uma inquietude.

Essa inquietude não atingia apenas os seus ouvintes. Em sua diáspora, até 1882, Conselheiro conseguiu cruzar os sertões da Bahia, de Pernambuco, Sergipe e Ceará. Nesse mesmo ano, o arcebispo de Salvador enviou uma carta a todos os párocos da Bahia proibindo que permitissem que Antonio Conselheiro pregasse em suas paróquias. As investidas do religioso não foram acatadas por todos. Muitos padres continuaram a receber a visita e as falas do nômade pregador; não se sabe se por respeito ao seu trabalho ou por medo dos jagunços.

Talvez por causa da transgressão das ordens exaradas na primeira carta, em 1886, nova carta pastoral induziu os padres a proibirem as pregações do líder de Canudos. Circulava nesse ano, um boato de que um chefe de polícia da Bahia havia se desentendido com conselheiristas e, somado a isso, o arcebispo de Salvador acusou o Conselheiro de pregar ideias subversivas.

Após esse fato, e pela dificuldade de circulação pelo crescente cerco eclesástico, Antonio Conselheiro resolveu fundar uma cidade sagrada, em 1890 ou 1891, não se tem ao certo a data. Lá construiu igrejas, cisternas, conseguiu estabelecer criações coletivas de cabras e galinhas, juntamente com alguns seguidores provenientes de fazendas abandonadas. O nome do local era Bom Jesus e ficava a 217 quilômetros de Salvador. Não se sabe exatamente quando esse arraial foi abandonado, mas se pode elencar o fato a lista de inúmeras atitudes do líder, chamadas subversivas.

Alguns escritores, como Rodrigo Lacerda (1997), acreditam que, indiscutivelmente, o primeiro ato marginal do Conselheiro tenha acontecido em 1893. Devido a cobrança excessiva de impostos às classes menos favorecidas, Antonio, ao passar por uma vila baiana chamada Bom Jesus, incitou a população do lugar a queimarem as placas onde estavam afixados os editais de cobrança. Lacerda (1997) diz que foi “a partir desse acontecimento que Canudos passou a ser terma de discussões na Câmara dos Deputados da Bahia”. (p. 26).

Na verdade, o que incomodava as instâncias de poder era a capacidade que o Conselheiro tinha de não apenas converter homens, mas, também, de levá-los a unir forças e dar alternativas sociais para eles.

Uma confirmação da assertiva acima é o acontecimento que ocorreu em uma localidade chamada Masseté. Conselheiro e mais duzentos fiéis fizeram debandar a força policial, tornando os conselheiristas vencedores e

as forças regulares derrotadas.

Incomodados com a forte influência de Antonio Conselheiro, coronelistas e membros do clero se aproximaram. Conselheiro, por sua vez, se pôs novamente a caminho. E foi nesse momento que resolveu se estabelecer, juntamente com os seus, em um lugar a 700 quilômetros de Salvador, ao lado do rio Vaza-Barris.

Não demorou para que a notícia se espalhasse e multidões afluíam rumo a Canudos. Em apenas dois anos, Monte Belo havia se tornado a maior cidade da Bahia, com 5200 casas e quase trinta mil habitantes.

Segundo Galvão (2001), em Canudos, os habitantes compartilhavam tudo o que tinham, além de cultivar farinha, cana-de-açúcar para fabricar rapadura, criavam cabras e faziam artesanato.

Canudos, também, havia se tornado um centro de romarias. Havia ofícios diários, dois, melhor dizendo; onde as pessoas, do lugar e algumas de fora, vinham ouvir os conselhos do líder do Arraial.

Euclides da Cunha, por ocasião de sua expedição a Canudos, ouviu uma testemunha que relatou que ainda moço, Antonio Maciel, “já impressionava vivamente a imaginação dos sertanejos”. (CUNHA, 1979, p.123).

Também havia uma Guarda Católica, constituída de 12 *apóstolos* armados, criada logo após a batalha em Masseté. Eles estavam sempre uniformizados, postavam-se de sentinela em frente ao Santuário e recebiam um pequeno soldo do Conselheiro. Somado a isso, no arraial tinha um chefe militar, que comandava as operações de guerra.

Esses relatos, nos mostram que o conhecimento de latim, a boa oratória e a habilidade como escritor - Conselheiro escreveu dois livros e uma bíblia - não foram utilizados somente para palestras proferidas por ele. Ele tinha uma preocupação com a arrumação da vida cotidiana de seus circunstantes e, para tanto, se preparava de todas as formas.

Para ampliar nosso conhecimento a respeito deste cuidado, Walnice Galvão (2001) relata que, em Canudos, havia médico (Manuel Quadrado), um sineiro (Timóteo de Oliveira), uma mordoma (Benta, ou tia Benta), um criado (José Félix), um chefe de piquete (José Venâncio), algumas professoras (Maria Francisca Vasconcelos e Marta Figueira), um clavinoteiro (Marciano) e até um escrivão que redigia os sermões do Conselheiro (Leão da Silva), isso sem falar de João Abade, que era conhecido como chefe do



povo e braço direito do líder.

Mas nem tudo era perfeição. É evidente que toda essa organização estava deixando muita gente furiosa. Os donos de fazenda perdiam seus “empregados”. Como exemplo, Galvão (2001) cita o coronel José Américo Camelo de Souza Velho. Esse homem lutou incansavelmente para que a cidade do Conselheiro não desse certo, pois o arraial atrapalhava seus negócios.

Outro medo que se espalhava na região era o da destruição de propriedades. Alguns endinheirados temiam o levante dos conselheiristas em direção a suas terras, em forma de invasão.

Acresce que, afora a oligarquia, a igreja também era uma das grandes sedes do poder. E como tal, se sentia ameaçada pela popularidade do líder de Belo Monte. Porém, nem sempre foi assim. As obras realizadas por Antonio Conselheiro e seu bando eram muito bem vistas pela igreja, visto que, gastos que poderiam ser da responsabilidade da igreja seriam economizados, pois o séquito do pregador agia de maneira voluntária e gratuita. Outro fator que trazia certa tranquilidade aos clérigos era que o Conselheiro tinha perfeita noção do que poderia fazer. Jamais se colocava no dever de realizar batismos, casamentos, comunhão, pois entendia que precisava de uma ordenação para realizar cerimônias como essas.

Mas, em todo o sertão, muitos outros líderes, como Conselheiro, insurgiam. Na mesma época, Padre Cícero participava da história com igual carisma e influência de Antonio Conselheiro. Para a igreja, isso significava perda de freguesia, pois solapava a aura primitiva de um cristianismo que era capaz de proporcionar fé e esperança para os mais pobres, porque muitos de seus fiéis preferiam ouvir os conselhos de Antonio Maciel que os dos sacerdotes ordenados.

Também, a romanização adquiria uma dinâmica própria, fazendo a igreja perder o controle da situação e, conseqüentemente, sua visibilidade. E como instância de poder, esse acontecimento era, no mínimo, trágico.

Para tanto, após investidas mal realizadas diante dos fiéis de Conselheiro, a igreja voltou-se para o poder público, culpando-o de negligência no que tange às condições de vida que se mantinham em um lugar como Canudos, fazendo deflagrar, uma guerra de um país inteiro contra um pequeno povoado. Para Euclides da Cunha (1979) “a guerra é uma coisa monstruosa e ilógica em tudo”. (p. 190). E a de Canudos não foi diferente.

Para contrariar a assertiva euclidiana proponho uma indagação: será que a guerra, mais especificamente, a de Canudos, foi tão ilógica assim?

Quando nos reportamos às ideologias que pululavam no período, parece-nos que havia um motivo quase “justo” para que a destruição do Arraial fosse concatenada. O legado positivista, seguido e dissimulado fielmente por intelectuais como Euclides da Cunha e Rui Barbosa, era bastante estimulante. Ele se compunha do amor como base, a ordem como princípio e do progresso como fim. Então, seguindo essa ideia, as ações dos canudenses eram vistas como confrontativas.

Outro argumento que circulava nos debates e nas ações de muitos, era o de um gênio saxônico, sociólogo polonês, professor em Graz, na Áustria, cujo livro mais divulgado, “A luta de raças”, influenciava muito a intelectualidade daquele século. O pensador se chamava Gumplowicz, que apregoava o esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes. E, além disso, o professor polonês tergiversava que a história é impulsionada pelo conflito, e o conflito se alimenta da heterogeneidade étnica dos grupos. Nesse sentido, a guerra torna-se “natural” e “inevitável”. (LIMA, 2000). E foram com esses arcabouços, somados a invisibilidade da igreja, o medo dos fazendeiros e a covardia militar, que a guerra de Canudos se fez.

Nesse momento da nossa discussão, faz-se conveniente inserir em nosso diálogo um pensar de Foucault (1996), quando apresenta a questão do indivíduo que fala, e que, dependendo da posição que ocupa, consegue definir gestos, comportamentos e circunstâncias.

Para se ter uma ideia, as notícias que chegavam ao meio urbano, incitava levantes indignados para com as ações de Antonio Conselheiro e seus seguidores, que eram vistos como inimigos da República, logo, algozes do progresso, tábua de salvação para uma sociedade desesperançada.

Mas a luta não foi de um lado só. Para vencer o grupo do Conselheiro, que já havia lutado e vencido em outras batalhas, o contingente militar se preparou organizadamente. E Antonio Conselheiro também.

A história conta que o governo e o exército prepararam algumas expedições. Evidentemente que não desejavam tantas investidas, mas não contavam com o poder bélico-estrategista do povo do Arraial.

Sendo assim, uma primeira expedição foi enviada ao local. Isso aconteceu no início de novembro de 1896. O comandante da operação chamava-se Pires Ferreira, era um tenente do exército que, levava consigo 120 homens.

Antes que chegassem ao povoado, os conselheiristas os surpreenderam ao ocuparem parte do perímetro do local. Cansados, exauridos pelo calor escaldante e pelas longas caminhadas, o grupo de Pires Ferreira foi vencido após algumas horas de batalha. Segundo Walnice Galvão (2001, p. 72) “foi uma estranha vitória, porque as forças legais deixaram o inimigo ir embora, não o perseguiram e não atacaram Canudos”. Voltando para Juazeiro, mesmo com poucas perdas, deixaram para os conselheiristas, a fama de invencíveis. Na luta, morreram cerca de 100 canudenses e 10 soldados.

Com o orgulho ferido, a força militar armou um segundo ataque para os fins daquele mesmo mês. Quem comandaria uns 100 homens do exército, mais 100 homens da polícia, seria o major Febrônio de Brito.

Solon Ribeiro, pai de Anna da cunha, esposa de Euclides, pediu reforços ao governo por achar que o contingente enviado era muito escasso. Apesar das brigas entre o general Solon e seus pares, o major Brito avançou contra Canudos com seus 600 homens bem armados e com dois canhões Krupp 7,5.

Antes de chegar ao local preterido, a expedição se deparou com um grupo significativo de conselheiristas que se encontravam nas principais passagens de aproximação. Mesmo conseguindo avante, a tropa do major Febrônio foi cercada, e este deu ordem de retirada para seu bando.

Depois desse fiasco, uma terceira expedição foi pensada. Desta vez, o governo estadual apelou para o governo federal, alegando que Canudos era um problema grande demais para encontrarem solução sozinhos. Para tanto, um tempo maior foi dispensado para organizá-la.

A saída desta se deu no início de fevereiro de 1897. Moreira César, conhecido como coronel sanguinário, foi escolhido para guiar uma tropa de 1300 homens munidos de armas e de 6 canhões Krupp.

César foi um pouco mais consciente. Já sabedor das dificuldades de acesso ao lugar, por causa do clima, da vegetação e das estratégias de ataque dos canudenses, “para poupar seus homens, avançava em etapas diárias de não mais que dez quilômetros”. (GALVÃO, 2001, p. 75). Mesmo com toda essa preocupação, ao anunciar o assalto no dia 3 de março, logo após ser ferido e, conseqüentemente, morto, sua tropa, sentindo-se desprotegida, debandou, deixando para trás armas, munições, peças de fardamento, botas, tudo o que pudesse atrapalhar a mobilidade deles.

Para os conselheiristas que lutavam com madeira, bacamartes,

clavinotes bem primitivos, de armar pela boca, garruchas, cacetes, facões, machados e chuços, os materiais deixados pelo grupo de Moreira César foi como um farto presente dos deuses.

A notícia da retirada vergonhosa dos homens de Moreira César chegou ao centro da vida política do país, o Rio de Janeiro, apavorando a opinião pública e manchando a honra da elite militar. Para reaver a moral perdida, o presidente da república, o governador do estado da Bahia e alguns parlamentares e ex-parlamentares, consagraram seus melhores esforços para que o arraial de Canudos pudesse desaparecer da história.

Levantaram todos os recursos possíveis para que acontecesse a quarta expedição. O comando desta foi entregue ao general Artur Oscar de Andrade Guimarães, que lutara na Guerra do Paraguai. Junto dele ia um efetivo de 10 a 12 mil homens, a metade do que existia em todo o país. Com eles contavam 21 canhões, cinco generais e até um marechal.

A logística de guerra foi tão bem preparada que a tropa só avançou para a batalha três meses após a chegada às cercanias do lugar. Organizaram-se em várias colunas e após fatigantes dois dias de guerra, viram-se vencedores quando, por fim, atearam fogo ao que sobrou de Belo Monte.

Ao fim e ao cabo não houve vencidos e vencedores, algozes e mocinhos. Não pode existir vitória em uma barbárie cuja lógica era regida pela vaidade do poder. Um poder que se fazia valer dos dois lados. Nas palavras do escritor d' Os Sertões, “os atores, de um e de outro lado, negros, caboclos, brancos e amarelos, traziam, intacta, nas faces, a caracterização indelével e multiforme das raças – e só podiam unificar-se sobre a base comum dos instintos inferiores e maus”. (CUNHA, 1979, p. 405).

E como correspondente do Estado de São Paulo, Euclides da Cunha esteve na Bahia, no cenário da guerra, para tornar-se cúmplice e, posteriormente relator, de uma atitude que deixou para a nação um saldo negativo de 32 mil mortos – 25 mil canudenses e 7 mil soldados, que comandados por marginais e/ou pelo Conselheiro - tornaram-se esterco de uma terra sofrida.

## Referências:

ABDALA Jr., Benjamim e ALEXANDRE, Isabel (org.). **Canudos – palavra de Deus, sonho da terra**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

BASTOS, Abguar. **A visão histórico-sociológica de Euclides da Cunha**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1979.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **O império do Belo Monte – vida e morte de Canudos**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.



## Capítulo XXV

# Manarairema, uma Alegoria do Estado de Exceção

Eduardo Selga da Silva<sup>1</sup>

---

1 - Mestrando em Letras-Português —UFES— bolsista Fapes

Eduardo Selga é graduado em Letras-Português pela UFES em 2011; mestrando em Letras da Ufes (bolsista Fapes); escritor (contos em coletâneas de 2004, 2009 e 2014, livro individual em 2005; ensaios em coletânea de 2008 e pela UFES em 2010; contos e artigos no Caderno Pensar de A Gazeta.





Por vezes tido pela crítica especializada como um autor filiado ao realismo mágico, por outras ao fantástico, José J. Veiga, ao escrever em 1966 o romance *A hora dos ruminantes*, põe na mesa do leitor demandas que vão além da estética literária: temos no romance, mais do que uma construção alegórica das arbitrariedades da ditadura militar brasileira, como a crítica pontua, o estabelecimento de importante diálogo com os conceitos de regime pós-significante, espaços liso e estriado (Deleuze & Guatari) e estado de exceção disciplinar (Agamben). Para que possamos entender essas relações, faremos um breve resumo do enredo.

A fictícia Manarairema, cidade interiorana que assim como a Macondo de Gabriel Garcia Marquez apresenta ares de *locus amoenus*, possui um ritmo de vida antigo e uma população modesta em tamanho e hábitos. A rotina muda aos poucos quando, de um dia para outro, um grupo de estranhos homens monta acampamento nos arredores. Suspeita-se de que seja “gente do governo”, mas em nenhum momento da estória nem essa nem qualquer outra suspeita a respeito deles se concretiza. Instalam-se, anônimos, gerando desconforto e incertezas. Apesar disso, a cidade não reage ao corpo estranho, e em breve, o comportamento dos personagens se modifica. Todos se tornam vítimas dos homens, seja por prestar-lhes serviço ou por haver contato com eles. A infelicidade e a desesperança tomam conta da população, cujo espaço é tomado por uma quantidade absurda de cães e bois que, em momentos distintos, invadem a cidade, eclipsam os limites entre o público e o privado, e vão embora do mesmo modo como chegaram, ou seja, sem nenhuma explicação. O progresso que alguns esperavam viesse por meio deles não ocorre e, ao menos aparentemente, a antiga ordem se restabelece.

A invasão pacífica que a cidadezinha sofre com a chegada dos homens, se não trás consigo nenhuma mudança material àquela sociedade, suscita profundas alterações na subjetividade da população, na medida em que a presença deles é a chegada de outro regime de signos, o estriamento de um espaço até então liso. Sem os necessários anticorpos para contra-argumentar, por ser um dado absolutamente novo, sem nem mesmo ter a certeza dessa necessidade, a cidade estranha e aguarda. E ao comportar-se desse modo, absorve a lenta colonização.

[...] e com a pouca disposição que os homens mostravam de se chegar, o povo voltou as suas atividades fazendo de conta

que não havia gente estranha ali a dois passos de suas casas. [...] as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada [...]. A vizinhança incômoda, os perigos que pudessem vir dela, eram eliminados por abstração (VEIGA, 1981, p.6 e 7).

Tal comportamento coletivo, que se encaminha paulatinamente para uma naturalização, conduta evidenciada por meio de alguns personagens centrais e até em momentos extremos como a invasão dos animais, encontra esteio na proposição de Deleuze e Guattari acerca de pós-significante, quando os autores afirmam que “Não há mais relação significante-significado, mas um sujeito de enunciação, que deriva do ponto de subjetivação[...]” (DELEUZE E GUATTARI, 2011 p. 86). Os personagens de *A hora dos ruminantes* não conseguem entender o que a presença daqueles homens significa, e nenhuma das hipóteses por eles aventadas se confirma. Ao mesmo tempo, essa obscuridade os ressignifica enquanto sujeitos e eles passam a agir no cotidiano a partir dessa subjetividade abruptamente instalada. Um bom exemplo disso é o carreteiro Geminiano, de início orgulhoso de si e relutante quanto aos homens, mas que aos poucos, como tantos, é vítima do agenciamento maquínico do desejo nos termos de Deleuze e Guattari (2011), ou seja, seus atos e vontades são direcionados pela máquina social instaurada e em benefício dela, ainda que ele não se dê conta disso. Geminiano se torna infeliz, consumido, mal-humorado. A demonstração desse agenciamento, que o torna “um homem desmanchado na boleia, os ombros despencados, [...] despreocupado das rédeas e do caminho” (VEIGA, 1981, p. 29) é observado no seguinte trecho:

—[...] esse Geminiano aí não é mais aquele antigo; e esse de hoje, amanhã será outro se não parar.

Era verdade. O Geminiano antigo estava muito longe, muito sumido no fundo daquele que agora passava com a carroça, todos concordaram, e lamentaram a falta dele. (VEIGA, 1981, p. 31)

Mas o símbolo que ele representa fala mais alto que sua condição de personagem, na medida em que sua força não está em sua construção psicológica ou “externa” e sim na transcendência do símbolo que carrega consigo. A lenta e contínua metamorfose pela qual passa faz dele metonímia da própria cidade, quando o consideramos parte desse organismo maior.

Ele, como outros e a cidade, é o espaço liso sofrendo o processo de estriamento que culminará, em seu máximo retesamento, na alegoria do estado de exceção disciplinar.

A tristeza de Geminiano; a bajulação de Amâncio direcionada aos homens; as vistas grossas do padre Prudente (nome muito a propósito, por sinal); a capitulação de Manuel Florêncio diante da chantagem velada e que o faz sentir-se indigno; após ser sexualmente possuída pelos homens, a colaboração explícita de Nazaré com seus algozes no intuito de causar sofrimento ao seu namorado, Pedrinho Afonso, resultam de um lento e hábil processo de domesticação de corpos e mentes dos habitantes de Maranairema, o que se harmoniza com Foucault quando, escrevendo *Em defesa da sociedade*, afirma que

[...] depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo de individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante mas que é massificante [...], que se faz não em direção do homem-corpo, mas do homem-espécie. (FOUCAULT, 2005, p. 289)

A partir dessa domesticação dos personagens toda a cidade é agenciada pelos homens, numa alegoria do estado de sítio. O espaço público como um todo, até então influenciado pelos homens apenas quanto ao discurso, como se vê pela enunciação do personagem Amâncio em “— [...] Eles vieram trabalhar, trazer progresso.” (VEIGA, 1981, p. 39), passa a ser fisicamente ocupado. A princípio por cachorros e logo a seguir por bois, símbolos de uma sociedade cujo sistema de signos está sendo substituído. Ironicamente, é a partir desses animais que fica evidenciada no território a entrada em cena do regime pós-significante, na medida em que para eles o espaço público não basta: invadem também o privado, diluindo os limites entre ambos e fazendo os moradores prisioneiros em suas próprias residências, circunstância em relação a qual se comportam em grande medida conformados após reação sempre tímida e hesitante, segundo é possível observar no trecho que segue.

Cachorros estranhos dormindo nas passagens eram respeitados mais do que crianças ou velhos, as pessoas passavam nas pontas dos pés para não acordá-los, muita gente entrava e saía de casa pelas janelas ou dando volta pelos fundos para não passar por cima deles (VEIGA, 1981, p. 37).

Por meio desse excerto nota-se que os moradores, ao cederem seu espaço no mundo à matilha e à manada, renunciam a si próprios enquanto sujeitos sociais, atravessam o processo de animalização a que se refere Foucault (*Apud* AGAMBEN, 2002, p. 11) e que se afina com *homo sacer* de Agamben, entendido como aquele cuja “inteira existência é reduzida a uma vida nua despojada de todo direito”, pois “qualquer um pode matá-lo sem cometer homicídio” (AGAMBEN, 2002, p. 189). No romance em questão, a morte do homem é alegórica, ela se dá pelo confisco da liberdade de ir e vir, refletindo-se na saúde e no estado de espírito dos personagens, como em “Enfraquecidas pela fome e pelos vômitos frequentes, as pessoas passavam a maior parte do tempo deitadas, caladas, olhando as telhas, as paredes, sem ânimo até para pensar.” (VEIGA, 1981, p. 94); os domicílios e a própria Manarairema perdem seus estatutos de espaço de convívio familiar e comunitário para se tornarem ambos um único e grande campo de concentração nos moldes da sociedade disciplinar, em que se pretende “orquestrar as vidas, torná-las dóceis e produtivas” (SOARES, 2014, p. 191), pois a sociedade disciplinar “não se inscreve no direito soberano de poder de morte, mas de poder de vidas, sobre as vidas, através delas” (SOARES, 2014, p. 191).

A cidade se torna, assim, analogia ao estado de exceção nos termos de Agamben, ou seja, uma estratégia paradigmática de governar uma população, inerente e essencial aos ditos estados democráticos. A exceção é um *continuum*, não uma ruptura da norma, por ser ela mesma a norma (AGAMBEN, 2002). Manarairema e seus habitantes, porém, não entram nessa categoria de repente: é o ápice da domesticação comportamental dos personagens, que tivera início já nas primeiras páginas do romance, conforme podemos observar na fala do personagem Amâncio: “Que direitos! Quem não deve não teme! Tudo isso já morreu. Hoje em dia não é preciso dever para temer. [...] você precisa entender que não estamos mais naquele tempo...” (VEIGA, 1981, p. 47).

Os agentes da domesticação, os “homens da tapera”, são mostrados sem maiores peculiaridades, todos gordos, policialmente sempre em duplas no perímetro urbano como se fossem réplicas uns dos outros ou artefatos duma produção em série. Esses vários semblantes ocupam um mesmo lugar de poder, mas a origem concreta dele nunca se revela, nem mesmo quando, sem explicações, resolvem ir embora, momento de uma

resiliência não absoluta, pois se de um lado “As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser” (VEIGA, 1981, p.102), de outro os personagens já não são mais os mesmos, pois suas subjetividades foram alteradas.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 2.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SOARES, Luis Eustáquio. *A sociedade do controle integrado*. Vitória: Edufes, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.



## Capítulo XXVI

# A Dialética entre Emancipação Política e Emancipação Humana em Karl Marx

Eliesér Toretta Zen <sup>1</sup>

---

1 - Doutorando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGE/CE/UFES), Licenciado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG); Especialista em Filosofia Contemporânea e Mestre em Educação pela UFES. Professor de Filosofia do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia (Ifes). Membro do Núcleo 1 do Observatório da Educação (PPG-Ufes Obeduc-CAPES-UFG/UnB), do Núcleo de Educação de Jovens e Adultos (NEJA/CE/UFES) e da coordenação do Fórum EJA/ES. E-mail: elieserzen@hotmail.com





## INTRODUÇÃO

A dialética entre emancipação política e emancipação humana foi abordada por Marx em *Sobre a questão judaica*. Nesta obra o pensador alemão dialoga com Bruno Bauer sobre a emancipação política dos judeus, os limites e possibilidades da emancipação política (judaica e cristã) se constituir em condição para a emancipação humana. Assim, Marx (2010, p.33) começa sua obra com a pergunta “Os judeus alemães almejam a emancipação. Que emancipação almejam? A emancipação cidadã, a emancipação política”. Assim, sendo a emancipação política condição necessária para a emancipação humana, ela por si só não representa a emancipação do gênero humano, mas tão somente de uma classe, a burguesia. Desse modo, os judeus desejam emancipar-se do Estado alemão cristão. Tal emancipação não é possível ao povo judeu devido à característica do Estado alemão, ou seja, o fato dele ser cristão. Nesse contexto, dar-se-á o diálogo crítico de Marx com Bruno Bauer, sobre a emancipação política dos judeus e alemães (cristãos).

## A DIALÉTICA ENTRE EMANCIPAÇÃO POLÍTICA E EMANCIPAÇÃO HUMANA EM KARL MARX

De acordo com Marx (2010) Bauer concebe a questão judaica apenas como uma querela entre religião e Estado, ou seja, entre, o caráter cristão do Estado alemão e os judeus; entre preconceito religioso e emancipação política; sendo assim, para Bauer o judeu precisa libertar-se do seu ser judeu, abandonando sua religião para poder-se emancipar politicamente; assim como o Estado também deve se tornar laico, ou seja, deixar de ser cristão para emancipar-se do cristianismo. Em outras palavras, o judeu deve libertar-se de sua religião mesmo que continue sendo judeu. Há uma tentativa de libertar o Estado de seu caráter religioso, tornando-o livre dos preconceitos religiosos, próprios da Idade Média. Dessa feita, o objetivo de Bauer é a emancipação política tanto dos judeus como dos alemães, para isso, é necessário libertar o Estado de todas as formas e preconceitos religiosos. Para Marx, a querela entre judeus e cristãos sinaliza para o aspecto da alienação religiosa nas relações práticas entre os homens:

Principalmente o judeu alemão se defronta, de modo geral, com a falta de emancipação política e com o pronunciado caráter cristão do Estado. Contudo, nos termos de Bauer, a questão judaica possui um significado universal, independente das condições especificamente alemãs. Ela constitui a pergunta pela relação entre religião e Estado, pela *contradição entre o envolvimento religioso e a emancipação política*. A emancipação em relação à religião é colocada como condição tanto ao judeu que quer ser politicamente emancipado quanto ao Estado que deve emancipar e ser ele próprio emancipado (MARX, 2010, p. 35).

O limite da argumentação e análise de Bauer se dá quando este coloca a crítica sobre o caráter cristão do Estado e não ao Estado enquanto tal, ou seja, ao Estado enquanto instrumento de legitimidade da sociedade burguesa. Assim se expressa,

Vemos o erro de Bauer no fato de submeter à crítica tão somente o “Estado cristão”, mas não o “Estado como tal”, no fato de não investigar a relação entre emancipação política e emancipação humana e, em consequência, de impor condições que só se explicam a partir da confusão acrítica da emancipação política com a emancipação humana geral (MARX, 2010, p. 35).

Portanto, como se pode verificar no fragmento do texto acima para o pensador alemão a questão da emancipação política do Estado em relação à religião é necessária, mas não constitui o fundamento da emancipação humana. A libertação do Estado das formas de poder teocrático que perdurou por séculos durante o período medieval não deixa de ser uma conquista fundamental na história humana, não só para alemães e judeus, mas para todos os seres humanos. Então, porque para Marx a emancipação política do Estado em relação à religião não é suficiente para a emancipação humana? Vejamos como ele aborda essa questão:

A emancipação política de fato representa um grande progresso; não chega a ser a forma definitiva da emancipação humana em geral, mas constitui a forma definitiva da emancipação humana dentro da ordem mundial vigente até aqui (MARX, 2010, p. 41).

Para Marx (2010), mesmo que o Estado tenha se emancipado da

religião, e, portanto, conquistado sua emancipação política, não abolirá a religião como interesse privado dos indivíduos na sociabilidade burguesa e não representará por si só a emancipação humana. Desse modo, o estabelecimento de um Estado livre da religião, ou seja, um Estado laico, não dissolveria a religião, pois esta sairia da esfera pública para a esfera da vida particular das pessoas:

*A questão da relação entre emancipação política e religião transforma-se para nós na questão da relação entre emancipação política e emancipação humana. Criticamos a debilidade religiosa do Estado político ao criticar o Estado político em sua construção secular, independentemente de sua debilidade religiosa. O limite da emancipação política fica evidente de imediato no fato de o Estado ser capaz de se libertar de uma limitação sem que o homem realmente fique livre dela, no fato de o Estado ser capaz de ser um Estado livre [Freistaat, república] sem que o homem seja um homem livre (MARX, 2010, p. 38-39).*

Destarte, a emancipação política do Estado não representa de fato a emancipação do ser humano face à religião, mas tão somente, que ela se tornou assunto pessoal de seu coração, porém de seu coração alienado de si mesmo. O Estado liberto da religião não significa na prática a libertação real do ser humano da religião, pois este se encontra preso aos dogmas religiosos como guia de sua ação nas relações sociais. Em *Contribuição à crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, Marx (2002) afirma a dualidade vivida pelos seres humanos nas relações sociais reificadas pela sociedade capitalista, em que na forma privada e alienada, as pessoas buscam aliviar de forma ilusória os danos provocados por essa sociedade ao ser do humano. Assim para Marx:

Este é o alicerce da crítica irreligiosa: o homem faz a religião; a religião não faz o homem. Mas o homem não é um ser abstrato, acovardado fora do mundo. E a religião é de fato a autoconsciência e o sentimento de si do homem, que ou não se encontrou ainda ou voltou-se a perder-se. O homem é o mundo do homem, o Estado, a coletividade. Este Estado e esta sociedade produzem a religião, uma consciência invertida do mundo, porque eles são um mundo invertido. A imediata tarefa da filosofia, que está a serviço da história, é desmascarar a auto alienação humana nas suas formas não sagradas, agora que ela foi desmascarada na sua forma sagrada. A crítica do céu transforma-se deste modo em crítica da terra, a crítica da religião em crítica do direito,

e a crítica da teologia em crítica da política (MARX, 2002, p.45-46).

Todavia, a emancipação política do Estado em relação à religião, ou seja, seu caráter laico, não aboliu os fundamentos da sociabilidade burguesa; a propriedade privada; a contradição entre os interesses egoístas e os interesses do gênero humano. Sendo assim, a emancipação política do Estado não conduziu à emancipação humana; o que se fez na prática foi instaurar uma nova forma de dominação, a dominação do Estado burguês, própria da sociedade burguesa, em que os direitos humanos, se transformaram nos direitos do cidadão burguês, do ser humano apartado da comunidade, do ser humano egoísta,

O Estado político pleno constitui, por sua essência, a vida do gênero humano em oposição à sua vida material. Todos os pressupostos dessa *vida egoísta* continuam subsistindo fora da esfera estatal na sociedade burguesa [*na esfera da vida privada*]. Onde o Estado político atingiu a sua verdadeira forma definitiva, o homem leva uma vida dupla não só mentalmente, na consciência, mas também na realidade, na vida concreta; ele leva uma vida celestial e uma vida terrena, a vida na *comunidade política*, na qual ele se considera um ente comunitário, e a vida na *sociedade burguesa*, na qual ele atua como pessoa particular, *encara as demais pessoas como meios, degrada a si próprio à condição de meio e se torna um juguete na mão de poderes estranhos a ele* (MARX, 2010, p. 40, grifo nosso).

Assim a emancipação política do Estado em face da religião a banuiu para a esfera da vida particular, da vida privada. Dessa forma, o Estado burguês, opera uma dupla cisão no homem, como ente político, considera-se um com os outros, um ser comunitário; mas na esfera da sociabilidade burguesa, situa-se como ser egoísta, individualista, que procura e persegue seus próprios interesses encarando os demais como meios e não como fins em si mesmos:

A democracia política é cristã pelo fato de que nela o homem - não apenas um homem, mas cada homem - é considerado um ente soberano, o ente supremo, ainda que seja o *homem em sua manifestação inculta, não social*, o homem em sua existência casual, o homem assim como está, o homem do seu jeito corrompido pela organização de toda a nossa sociedade, *perdido para si mesmo, alienado*,

*sujeito à dominação por relações e elementos desumanos, em suma: o homem que não chegou a ser um ente genérico real* (MARX, 2010, p.45, grifo nosso).

Por conseguinte, Marx ao analisar a emancipação política do Estado em relação à religião e sua expressão real como Estado burguês desmistifica as relações de sociabilidade criadas por esse Estado que se tornou tão perverso como o Estado teocrático medieval. O Estado burguês ao abolir os preconceitos religiosos (o que representou uma forma de emancipação do ser humano em relação à tutela da religião) criou novas formas de desigualdades entre as pessoas; porém, agora não apenas religiosas, mas econômicas, políticas e culturais. Ao analisar o caráter histórico da sociedade burguesa e da constituição histórica dos chamados direitos humanos Marx afirma:

*Os droits de l'homme, os direitos humanos, são diferenciados como tais dos droits du citoyen, dos direitos do cidadão. Quem é esse homme que é diferenciado do citoyen? Ninguém mais ninguém menos que o membro da sociedade burguesa. Por que o membro da sociedade burguesa é chamado de "homem", pura e simplesmente, e por que os seus direitos são chamados de direitos do homem? Antes de tudo constatemos o fato de que os assim chamados direitos humanos, os droits de l'homme, diferentemente dos droits du citoyen, nada mais são do que os direitos do membro da sociedade burguesa, isto é do homem egoísta, do homem separado do homem e da comunidade* (MARX, 2010, p. 48).

Dessa feita, a emancipação política operada pela burguesia torna real a cisão entre o ser individual e o ser social, entre o ser humano egoísta, fundamento dessa sociabilidade e o ser genérico. Os direitos humanos nessa perspectiva não passam dos direitos do homem burguês, do homem egoísta apartado da sociedade, do "homem como lobo do próprio homem", como afirmara Hobbes. A separação entre os direitos humanos dos direitos do cidadão é, portanto, na concepção de Marx o fundamento no qual se assenta a emancipação política e a não realização efetiva da emancipação humana. Ao analisar os direitos humanos presentes na "Declaração dos direitos do homem e do cidadão" de 1793, Marx, critica pela raiz os fundamentos da sociabilidade burguesa, quando esta proclama que os direitos à liberdade, igualdade e propriedade são direitos naturais e inalienáveis do ser humano

não explicitando o caráter histórico-social desses direitos e por sua vez sua dimensão ideológica:

No entanto, o direito humano à *liberdade* não se baseia na vinculação do homem com os demais homens, mas, ao contrário, na separação entre um homem e outro. Trata-se do direito a essa separação, o direito do *indivíduo limitado, limitado a si mesmo*. O direito humano à *propriedade privada*, portanto, é o direito de desfrutar a seu bel prazer (à son gré), sem levar outros em consideração, independentemente da sociedade, de seu patrimônio e dispor sobre ele, *é o direito ao proveito próprio. Aquela liberdade individual junto com esta sua aplicação prática compõem a base da sociedade burguesa*. Ela faz com que cada homem veja no outro homem, não a realização, mas, ao contrário, a restrição de sua liberdade. Mas acima de tudo, ela proclama o direito humano, “de jouir et de disposer á son gré de ses biens, de ses revenus, du fruit de son travail et de son industrie”. A égalité, aqui em seu significado não político, nada mais é que igualdade da liberté acima descrita, a saber: que cada homem é visto uniformemente como mônada que repousa em si mesma (MARX, 2010, p. 49, grifo nosso).

Como se pode verificar no texto acima ao analisar os direitos humanos Marx faz estremecer os fundamentos sob os quais se ergue todo o edifício da sociedade burguesa sintetizados nos três direitos considerados os pilares da Revolução Francesa, ou seja, os direitos à liberdade, igualdade e propriedade. Desvela o caráter ideológico que dissimula os reais interesses da sociedade burguesa, quando afirma que os direitos chamados humanos não são mais do que os direitos do homem egoísta, do “homem como membro da sociedade burguesa, a saber, como indivíduo recolhido ao seu interesse privado e aos seus caprichos privado e separado da comunidade” (MARX, 2010, p.50).

A consolidação da ordem burguesa representou a luta contra o antigo regime feudal no qual vigorava os privilégios religiosos. Essa sociedade, ou seja, a sociedade burguesa solapou os fundamentos da sociedade feudal, sua concepção de mundo, de homem e da religião. Separou o Estado da religião e possibilitou a emancipação política, não só do alemão e do judeu, mas de todo ser humano. Porém, a emancipação política representou apenas a emancipação formal, a realização da liberdade de ter e não de ser, do homem centrado em si mesmo, do homem egoísta e apartado de

seu semelhante e não do homem social, do homem genérico. Deveras, as relações sociais engendradas pela burguesia caracterizam-se pela ganância, pelo acúmulo de riquezas, pelo consumismo, pela competição e pela supremacia do poder do dinheiro em escala planetária sobre a vida humana e a natureza (FROMM, 1977). Convergindo com essa análise Marx explicita seus pressupostos:

O homem, na qualidade de membro da sociedade burguesa, o homem *apolítico*, necessariamente se apresenta então como o homem *natural*. Os *droits de l'homme* se apresenta como *droits naturels*, pois a atividade consciente se concentra no ato político. O homem *egoísta* é o resultado *passivo*, que simplesmente está dado, da sociedade dissolvida, objeto da *certeza imediata*, portanto, objeto *natural*. A *revolução política* decompõe a vida burguesa em seus componentes sem revolucionar esses mesmos componentes nem submetê-los à crítica. O homem real só chega a ser reconhecido na forma do indivíduo egoísta, o homem *verdadeiro*, só na forma do *citoyen abstrato* (MARX, 2010, p. 53).

Consequentemente, a emancipação política por si só operada pela sociedade burguesa não só não conseguiu ser um meio para a emancipação humana, como criou as condições reais, concretas para sua não realização,

Toda emancipação é redução do mundo humano e suas relações ao *próprio homem*. A emancipação política é a redução do homem, por um lado, a membro da sociedade burguesa, a indivíduo egoísta independente, e, por outro, a *cidadão*, a pessoa moral. Mas a emancipação humana só estará plenamente realizada quando o homem individual real tiver recuperado para si o cidadão abstrato e se tornado *ente genérico* na qualidade de homem individual na sua vida empírica, no seu trabalho individual, nas suas relações individuais, quando o homem tiver reconhecido e organizado suas "*forces propres*" [forças próprias] como forças *sociais* e, em consequência, não mais separar de si mesmo a força social na forma de força *política* (MARX, 2010, p. 54).

Ao cindir os interesses do ser humano em relação aos interesses da comunidade; ao converter a outra pessoa em obstáculo e não canal de realização de sua liberdade; ao erguer a propriedade privada como direito

natural humano e subordinar todas as relações sociais aos interesses egoístas do homem burguês, a sociedade burguesa não realizou a emancipação humana, mesmo tendo realizado a emancipação política. Por conseguinte, Marx (2010) coloca como horizonte histórico e utópico a emancipação humana como movimento de construção de novas relações sociais e humanas em oposição à sociedade capitalista. Como caminho para o comunismo, no entanto, a classe trabalhadora deverá lutar para construir a sociedade socialista. A sociedade socialista é a sociedade de produtores associados, livres, criativos e ativos, na qual a produção material dos bens necessários à vida está socializada, onde não há necessitados, pois todos tem o necessário para viver e bem viver, viver humanamente (HELLER, 2006). Na parte final do livro terceiro de O Capital, Marx (2010) explicita que a travessia da sociedade capitalista para a sociedade socialista representa a passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade:

A liberdade nesse domínio só pode consistir nisto: o homem social, os produtores associados regulam racionalmente o intercambio material com a natureza, controlando-a coletivamente, sem deixar que ela seja a força cega que os domina; efetuam-no com o menor dispêndio de energias e nas condições mais adequadas e mais condignas com a natureza humana. Mas, esse esforço situar-se-á sempre no reino da necessidade (MARX, 2010, p. 31).

Deveras, a construção e o desenvolvimento de novas relações sociais em que o ser humano possa emancipar-se como “homem total” se colocam como desafio e possibilidade histórica na e pela práxis humana e não como um desenvolvimento mecânico e linear da história. Concluindo podemos observar que outro mundo possível já está sendo construído por meio da luta social protagonizadas pelos movimentos sociais, entre eles, destacamos o MST e a Via Campesina, que buscam construir novas e alternativas relações sociais em que os bens necessários à vida (terra, alimentos, água, moradia, saúde, educação, cultura, ciência) sejam coletivizados e estejam a serviço do desenvolvimento humano de todas as pessoas e não apenas de alguns.



## REFERÊNCIAS

FROMM, Erich. **Ter ou Ser**. Editora LTC, 1977.

HELLER, Agnes. **Teoria de las necesidades em Marx**. 2 ed. Barcelona: Editores Peninsula, 1986.

MANCE, Euclides. Redes de Economia Solidária. In: MEDEIROS, Alzira & MARTINS, Paulo Henrique (Orgs). **Economia popular solidária: desafios teóricos e práticos**. Recife: Bagaço, 2003.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política**. Livro I. O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013/1986.

\_\_\_\_\_. **Sobre a questão judaica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Álvaro Pina, 1ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2009.



## Capítulo XXVII

# Damas da literatura: intertextualidade e valoração ideológica resultante das metrópoles

Elisângela de Britto Palagen<sup>1</sup>

---

1 - Universidade de Passo Fundo-RS

Elisângela de Britto Palagen é estudante do Mestrado em Letras do Programa de Pós Graduação da Universidade de Passo Fundo. Graduada no curso de Licenciatura em Letras, com habilitação em Língua Inglesa pela Universidade de Passo Fundo desde agosto de 2013. Durante a graduação, realizou trabalhos como pesquisadora em projetos de Iniciação Científica no campo da literatura sobre o autor gaúcho Josué Guimarães.



## 1. INTRODUÇÃO

Uma personagem é concebida de palavras, signos ideológicos que refletem e refratam o ser humano. Por ser construída de um discurso, é conectada a discursos anteriores por meio da intertextualidade oriunda dos múltiplos diálogos que a integra. A proposta deste estudo contempla realizar um paralelo entre a construção da personagem literária anônima *dama* do conto *A Dama do Bar Nevada*, do autor gaúcho Sérgio Faraco e sua relação intertextual com a personagem Marguerite de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, a partir de elementos linguísticos e discursivos que sustentam as relações axiológicas pertinentes as obras analisadas, bem como a gênese dessas personagens sustentadas pelo meio em que vivem, as cidades.

Na idealização da Dama de seu conto, Faraco recorreu à intertextualidade inerente ao romance *A Dama das Camélias*, principalmente no que tange o valor axiológico relativo ao signo dama, que nas duas obras é semantizado como prostituta. O presente estudo objetivou reconhecer na construção da personagem Dama, de Faraco, as múltiplas leituras que dela são extraídas e, por conseguinte, relacionar essas interpretações com a Dama de Dumas Filho através de uma análise dialógica e axiológica do signo dama e do tema prostituição. Do mesmo modo, o estudo pretendeu descrever as várias significações do signo dama em diferentes contextos sócio-histórico-culturais bem como ilustrar, de forma sucinta, as noções bakhtinianas sobre o diálogo ente enunciados, referindo-se principalmente a intertextualidade arraigada na concepção dialógica.

Essa pesquisa de cunho qualitativo empreendeu a leitura de algumas das várias obras do pensador Mikhail Bakhtin e estudos analíticos sobre os conceitos que permeiam a construção das personagens literárias bem como a análise lexical e axiológica da palavra dama, no intuito de analisar os elementos escolhidos pelo autor gaúcho na criação de sua personagem e sua relação com outros textos. As análises dialógicas e intertextuais contaram com os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (1981, 1986, 1997, 1998) e de Julia Kristeva (2005) que incorporou aos seus estudos os pensamentos bakhtinianos sobre dialogismo e intertextualidade.

### **3. DIÁLOGOS ENTRE OBRAS LITERÁRIAS: uma visão intertextual.**

Ao traçar um estudo sobre as relações discursivas, Mikhail Bakhtin postula que essas relações interagem através do dialogismo, partindo da suposição de que “o nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos que semiotizam o mundo” (FIORIN, 2006, p. 167). É através da linguagem que o indivíduo estabelece uma relação com a realidade, assim, o dialogismo se apresenta como o princípio constitutivo da linguagem e corresponde ao seu funcionamento real. Ao fazer uso da linguagem, as pessoas não o fazem de modo transparente, pelo contrário, a linguagem reflete e refrata a realidade. Bakhtin (1986, p. 32) prestigia a palavra como um “fenômeno ideológico por excelência” e, atrelando-a a questão avaliativa, a palavra “pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico” (1986, p. 36).

Da posição valorativa de um signo ou de um enunciado, a axiologia revela-se como uma propriedade singular ao pensamento de Bakhtin em razão de que toda a concepção de língua bakhtiniana é baseada na questão intencional envolvida na expressão das palavras. A axiologia está conectada às diferentes visões de mundo, dado o fato que cada indivíduo vê a realidade sob um aspecto particular, condicionado por crenças, valores e ideias. Assim, quando o indivíduo se mune da palavra no ato interativo, esse tem uma determinada intenção que será modelada pela sua visão de mundo, pelo valor que atribuí aos fatos desse mundo, com o julgamento positivo ou negativo que faz sobre tudo. Esses pontos de vista estão em constante embate por meio da linguagem e assim se tem a palavra como um fenômeno intencional conforme Bakhtin ilustra:

[...] é preciso aprender a perceber o aspecto objetal, típico, característico não só dos atos, dos gestos e das diversas palavras e expressões, mas também dos pontos de vista, das visões e percepções do mundo que estão organicamente unidas à linguagem que as exprime. (BAKHTIN, 1998, p. 165)

A literatura, enquanto arte feita com palavras, intenciona expressar as incontáveis visões de mundo. O texto literário traz consigo a capacidade de refratar o ser social e, ao mesmo tempo, outras esferas ideológicas como,

por exemplo, a religião, a política, o conhecimento científico. Um exemplo disso são os fatos históricos ocorridos nas grandes cidades, citados em romances de época, reconfigurados literariamente, gerando assim novos signos que vão se integrar à realidade social do leitor.

A relação entre discursos, ou seja, a incorporação de outros discursos por um dado enunciado traz a reflexão sobre as várias vozes que se manifestam nas obras literárias. *Em Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin mostra que não é a variedade de personalidades, de vidas e de dramas que povoam os romances, mas sim a “multiplicidade de vozes e de consciências independentes” (BAKHTIN, 1981, p. 02), apresentadas de tal forma que as personagens não parecem reproduzir o pensamento do autor, mas se tornam donas de seus próprios discursos. Posto que todo o texto literário surja da relação com textos anteriores, torna-se adequado ajuizar que um enunciado estará sempre completando outro enunciado que foi dito anteriormente e nesta inter-relação entre enunciados, ao qual faz parte a construção de sentidos, é que se tecem os pressupostos da intertextualidade. Dito isso, é possível afirmar que a literatura nasce da literatura pelo fato que um texto adquire sentido em relação a outros textos que o precederam através do diálogo existente entre autores, obras e contextos sócio culturais. Segundo Júlia Kristeva, para Bakhtin o discurso literário “não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras” (KRISTEVA, 2005, p. 439). Os textos são construídos “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 440). Por isso, Bakhtin vê “a escritura como leitura do corpus literário anterior e o texto como absorção e réplica a um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 444).

A intertextualidade nasce, então, de um diálogo entre vozes, entre consciências ou entre discursos, como uma multiplicidade que se relaciona sem o intuito de anulação, mas sim, de compartilhamento para algo além das mesmas, para gerar novos discursos. É através dela que se torna possível reconhecer quando um autor constrói a sua obra com referências a textos de outras obras e autores, podendo esse ato até ser tomado como uma forma de reverência ou crítica a obra anterior.

## 4. A DAMA DA CIDADE DO SÉCULO XXI

Sérgio Faraco tem grande destaque quando se trata de contos, produção dominante em suas obras. Seus contos priorizam temas como a solidão, a melancolia e a angústia, principalmente quando o ambiente das histórias é o espaço urbano. O conto *A dama do bar Nevada* apresenta uma busca nesse sentido, pois o narrador conta a história de um homem e de uma mulher que se encontram em um bar e acabam por estabelecer uma negociação por sexo.

A personagem feminina do conto traz consigo a possibilidade de realização de várias leituras sobre ela, conforme a narrativa vai se desenvolvendo. Na leitura do título do conto *A dama do bar Nevada*, fica subentendida a figura de uma prostituta em um bar. Pressupõe-se, então, que a trama terá como protagonista uma “mulher da vida”. No entanto, quando a protagonista se faz presente na narrativa, ela rompe o paradigma estabelecido no início da leitura do conto. Apresenta-se, então, uma mulher idosa, ridiculamente vestida e exalando um perfume enjoativo. As várias interpretações da personagem feminina de Faraco só são possíveis de se realizar visto que sua construção desperta no leitor diversas ressonâncias ideológicas ou concernentes à sua vida, ponto este que Bakhtin (1986, p. 46) comenta: “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que determina essa refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica [...]”.

A estruturação da Dama é arranjada através do levantamento dos traços que compõem sua figura física seguidos, sistematicamente, por uma sequência de atributos excessivos, de elementos caracterizadores de uma aparência vultosa, impositiva, conseguida, através da abundância da adjetivação. Na sequência da narrativa, ao perceber que um rapaz não tinha dinheiro suficiente para pagar pela sua refeição, a dama se oferecesse para pagar o que lhe falta e oferece chá ao desconhecido. Temos uma terceira personificação da dama: uma senhora idosa de boa índole e bom coração, como são as damas bem educadas, social e culturalmente elevadas. Delicada mas deliberadamente perspicaz, é ela quem introduz o assunto sobre o valor do dinheiro: “Acha o dinheiro importante? A vida é curta, precisamos gozá-la e o dinheiro facilita.” (FARACO, 2004, p. 197). De



forma ágil e desinteressada, a dama conduz o diálogo até a proposta sobre a contratação do rapaz para dispensar-lhe serviços sexuais.

Neste jogo de interesses, promovido pelo diálogo entre os personagens sobre uma provável troca de favores sexuais, é que os padrões sociais e culturais se invertem nesse momento da trama. Agora é uma mulher que quer pagar ao homem por sexo, atitude tão contrária a aceção de prostituição, por ser algo relacionado desde os longínquos tempos à mulher. Agora é uma velha que quer usufruir do prazer sexual, geralmente considerado direito da juventude, que deseja o elo de prazer e vida que a sexualidade representa.

## 5. CONVERSA ENTRE DAMAS

Posto que seja permitido observar em qualquer texto ou discurso artístico um diálogo com outros textos e, também, um diálogo entre um texto e o público que o prestigia, esse também alicerçado em discursos anteriores, tornou-se viável a investigação acerca da intertextualidade entre o conto de Sérgio Faraco *A Dama do bar Nevada* e o romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, lançado em 1848. Foram adotados como recortes para análise desta seção o título do conto de Faraco e o título da obra de Dumas Filho, visto que neles há a incorporação da palavra Dama e suas valorações, arroladas nas duas obras citadas.

Quando enunciadas em uma situação concreta, as palavras não só informam ou comunicam, mas também produzem valores ou avaliações que o enunciador faz a respeito do mundo e das outras pessoas.

Toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo desses termos, mas também um acento de valor ou apreciativo, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo, não há palavra. (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1986, p. 137)

Tendo a palavra essa relação entre sua significação e valoração, a palavra dama produz várias interpretações tendo em vista a refração deste signo, devido ao valor social que é dado a ele. Esse termo, semanticamente muito rico, estende um leque de significados. Etimologicamente, dama

vem do latim *domina* (senhora, aquela que domina). Historicamente há uma evolução desse termo. Na era medieval era concebida como a senhora servida por pajens e cavaleiros. Outra valoração da palavra dama é de prostituta, da mulher envolta em mistérios. Dama é, também, uma carta de baralho, ao mesmo tempo objeto de jogo e de previsão do futuro no tarô. Outro jogo é o de Damas, onde se tenta a sorte com a movimentação das pedras pretas e brancas.

Cada uma das significações do signo dama é vinculada a uma valoração. Isto se dá porque faz parte do ser humano emitir um parecer sobre tudo, de relacionar um índice de valor social às palavras, tornando-as assim signos ideológicos. Sobre isso Bakhtin e Voloshinov afirmam que:

É por isso que todos os índices de valor com características ideológicas, ainda que realizados pela voz dos indivíduos (por exemplo, na palavra) ou, de modo mais geral, por um organismo individual, constituem índices de valor, com pretensões ao consenso social, e apenas em nome deste consenso é que eles se exteriorizam no material ideológico. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1986, p. 46)

Na construção da personagem do conto de Faraco é possível vislumbrar traços semânticos de cada uma das significações do signo dama. Relacionando-a com a concepção da dama medieval, se percebe a desconstrução dessa primeira, pois no conto a dama não é servida, mas serve o cavaleiro ao alimentá-lo, salvando-o da fome. Assim, como no jogo de cartas ou de damas, pode-se notar por meio das insinuações inerentes ao diálogo da dama uma movimentação estratégica, um raciocínio astuto, como aqueles que se fazem necessários para ganhar o jogo, no intuito de convencer o rapaz a principiar com ela uma relação mais íntima. Porém, a significação que mais chama a atenção e que está localizada no conto do escritor gaúcho apenas no título é a dama contemplada como prostituta.

Ao ler o título do conto, é possível que o leitor considere essa relação entre os signos e compreenda a intencionalidade do autor na elaboração desse título. Conjuntamente, é nesse fragmento do texto que se percebe uma provável intertextualidade com a obra de Dumas Filho, já que esse pode ter sido o discurso anterior apreendido por Faraco ao idealizar seu conto. Todavia, os traços de intertextualidade entre estas obras distintas só serão percebidas pelo leitor que possuir o discurso de uma obra anterior

apoiada na sua leitura presente, ou seja, é fundamental que no ato da leitura se estabeleça um diálogo entre um enunciado presente com um antecedente. De outra forma, o leitor não conseguirá relacionar os signos ou fragmentos da obra que causam o fenômeno da intertextualidade, nem considerar os valores axiológicos que esses enunciados possam exprimir na composição estética de uma obra.

Não foram encontrados, durante todo o resto da trama de Faraco, traços de intertextualidade entre as personagens das duas obras. O romance *A Dama das Camélias* conta a história de uma elegante cortesã francesa, que em meados do século XIX, encantou Paris com sua beleza, suas artimanhas no amor e no sexo, sua vida luxuosa e perdulária, mantida por ricos progenitores da emergente burguesia urbana. Muito diferente da Dama de Faraco, que enfatiza ser uma pessoa que vive na simplicidade, que ganhou seu dinheiro por meio de seu trabalho e que consegue aproveitar um pouco de conforto por ter guardado uma pequena fortuna e algumas jóias durante toda a sua vida. Percebe-se, então, que entre as obras é comum apenas o tema prostituição e a utilização do signo dama com a valoração de prostituta.

## 6. Considerações finais

Nenhum enunciado vem ao mundo indiferente a outros dizeres. Como materialidade significativa, o enunciado não se fecha em si mesmo, pois ele apenas se constituirá como enunciado no interminável diálogo entre enunciados outros, ditos de outros lugares e de outros momentos. Bakhtin afirmou, com toda maestria, que apenas o Adão mítico poderia evitar esta relação dialógica, as relações de sentido entre os enunciados, pois ele seria o primeiro homem solitário a lançar ao mundo uma “voz” sem elo. A concepção de personagens não se faz de modo diferente, visto que ela é fruto de um enunciado, é um ser criado de palavras escolhidas cuidadosamente, palavras cujo valor axiológico aproxima-a do ser humano e expressa visões de mundo.

O conto *A Dama do bar Nevada* apresenta uma relação de referência com seu intertexto, o romance de Alexandre Dumas Filho *A Dama das Camélias*. Essa relação pode ser afirmada a partir da leitura dos títulos das duas obras onde figuram a palavra dama e seu conseqüente valor axiológico

de prostituta e da presença do tema prostituição. A dama de Faraco nasceu de uma acumulação de signos que apontam para as várias leituras que dela são feitas: prostituta, velha extravagante, dama bondosa e educada e, por último, mulher bem resolvida que quer pagar pela companhia de um homem. O autor gaúcho, empregando sua grandiosa perspicácia através da figura da sua Dama, tentou trazer à tona conceitos preconceituosos que habitam a contemporaneidade das cidades de forma velada. A dama de visual caricatural é a personificação de uma mulher julgada pela sociedade urbana capitalista por ser velha, por ser mulher e por querer gozar da vida o que lhe é de direito. No início da narrativa o personagem masculino é a voz dessa sociedade.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D. de A; GOMES, P G. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 121 p.

BRAIT, B. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004. 93 p.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. 366 p.

\_\_\_\_\_( VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986. 200 p.

\_\_\_\_\_ **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 512 p

\_\_\_\_\_ **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora F. Bernardini. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. 439 p.

DUCROT, O; TODOROV, T. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. Tradução Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 340 p.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007. 216 p.

FARACO, S. **Contos completos**. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2004. 332 p.

FIORIN, J. L. **Interdiscursividade e intertextualidade**. In: BRAIT, B. (Org.) Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FORSTER, E. M.; STALLYBRASS, Oliver (Coord.) **Aspectos do romance**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005. 282 p.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 400 p.



## Capítulo XXVIII

### Walter Benjamin: do Witz à iluminação profana pela arte.

Elisa Ramalho Ortigão<sup>1</sup>

---

1 - Doutor (UFF)

Nascida no Rio de Janeiro, cursou a graduação em letras na Universidade Nova de Lisboa, Portugal, e germanística na Universidade de Hamburgo, Alemanha. Fez mestrado em Ciência da Literatura na UFRJ, com dissertação sobre o romantismo alemão. Sua tese de doutorado em Literatura Comparada na UFF trata do conceito de arte em Walter Benjamin. Atualmente pesquisa o Congo Capixaba em uma possível relação com o conceito benjaminiano de "iluminação profana". Atua nas áreas de literaturas, tradução, teoria da arte e estética.





A minha pesquisa de doutorado chamou-se **Iluminações Profanas. Transformações do Witz romântico em iluminação profana surrealista por Walter Benjamin** (2014). Nela, fiz uma aproximação entre os conceitos de Witz e de Iluminação profana. Parti da hipótese de que a iluminação profana seria uma releitura feita por Walter Benjamin do conceito romântico de *Witz*. Benjamin usa o conceito de Witz na obra sobre o romantismo alemão, **O conceito da crítica de arte no romantismo alemão**, de 1919. O conceito de iluminação profana é apresentado no texto de 1929 **O surrealismo, último instantâneo da inteligência européia**.

O termo alemão *Witz*, que hoje em dia significa chiste, piada, anedota, tinha, até 1800, outro significado. *Witz* seria uma corruptela de *wissen*, saber, e seria usado como sinônimo de entendimento. No dicionário etimológico dos irmãos Grimm consta a expressão *Witz wie der blitz*, (que seria algo como rápido como um raio), assinalando seu caráter célere e explosivo e demonstrando a relação de sinônimo entre *Witz* e *Blitz* (raio). Friedrich Schlegel usa o termo em seus enigmáticos fragmentos, publicados entre 1798 e 1800 na cidade de Jena.

Nas traduções de Schlegel, encontramos, para a palavra alemã *Witz*, os vocábulos graça ou gracejo (em Álvaro Ribeiro, 1979), espirituosidade (em Vitor Pierre Stitnimann, 1994), chiste (em Márcio Suziki, 1997) e, a tradução espanhola sugere *engenho* (em Berta Raposo, 1987). Traduzir porém acarretaria outro problema, que é a perda da semelhança fonética e performática dos termos *Witz* e *Blitz*. Neste sentido, o autor alemão Menninghaus (1987) ressalta a relação de permuta fonética entre *Witz* e *Blitz*, e Marcio Selligmann-Silva (2010) afirma que na tradução perde-se esta relação de semelhança fonética entre os termos. Desta forma, eu concordo com Seligmann e mantenho o termo no original. O *Witz* somente se realiza por meio de um *Blitz* (raio), é sempre o saber que irrompe à consciência por uma luz repentina e ofuscante, um saber-luz. Schlegel afirma no Fragmento A 366 que o *Witz-Blitz* opera uma reação química na consciência: “Entendimento é espírito mecânico, *Witz* é espírito químico, gênio é espírito orgânico.” (SCHLEGEL, 1997, p. 120. *Tradução modificada*) Enquanto o entendimento operaria no campo lógico-discursivo, o gênio romântico seria uma forma de percepção holística e o *Witz* seria a percepção repentina, uma reação que produz luz, tal qual uma reação química.

Para Benjamin, o *Witz* seria o próprio sistema da arte. Na obra *O*

*Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, ele afirma o *Witz* é um conceito místico, ou seja, que engloba outros conceitos: “Esta constitui a tentativa de chamar o sistema pelo nome, isto é, compreendê-lo de tal modo em um conceito místico individual que os contextos sistemáticos sejam incluídos nele” (BENJAMIN, 2002, p.54). *Witz* seria o instante em que a arte alcança o infinito das formas artísticas, o ponto mais expandido do movimento da reflexão romântica.

No instante de sua realização o *Witz-Blitz* se confunde também com outros conceitos da terminologia romântica, como a ironia da forma. A ironia romântica seria a dissolução da forma empírica no instante em que a obra alcança o infinito das formas e onde a forma empírica deixa de existir, restando só a forma ideal. O *Witz-Blitz* é o instante no qual a reflexão romântica se encontra no seu ponto mais alargado, quando o movimento de expansão cessa para dar início à retração em direção ao objeto, o centro de reflexão.

Segundo Menninghaus (1987), o *Witz-Blitz* seria a ruptura narrativa, semelhante à parabase na comédia antiga. A parabase é uma ruptura que faz com que toda a obra tome um sentido novo, que não estava claro durante a narrativa. Aumentando, com isso, o grau de consciência crítica sobre a obra. Em Aristófanos, a parabase é um dos momentos no qual o coro explica a trama, e o faz de modo jocoso, reforçando o entendimento da totalidade da peça por parte do público e, ao mesmo tempo, criando uma narrativa paralela. No Fragmento L 34, Schlegel diz que um “achado gracioso (*witzig*) é uma desagregação de elementos espirituais que, portanto, tinham de estar intimamente misturados antes da súbita separação.” (SCHLEGEL, 1997, p. 24. *Tradução modificada*). A cisão provocada pelo *Witz* surge subitamente na narrativa, de modo que o instante cisão seja sempre inesperado.

Para Karl Heinz Bohrer (1981), o conceito de subitaneidade (*Plötzlichkeit*) marca a estética romântica. Subitaneidade seria o conhecimento que surge subitamente no texto, e não aquele que é construído pela narrativa. É o instante no qual a consciência é iluminada por um raio.

“Que eles entendem o ato do conhecimento como um acontecimento, um acontecimento que subitamente se apercebe de si mesmo, que também logicamente não pode ser medido pelo já dado. A modernidade desta concepção de conhecimento está no fato que ela, diferentemente, de outras teorias místicas da linguagem, não necessitam mais

de Deus como o Outro, porém o Outro é dado no modo estético pela própria linguagem descobridora.” (BOHRER, 1981, p. 20. *Tradução nossa*).

Os primeiros românticos têm consciência de que o conhecimento se dá pela linguagem, Benjamin afirma que “o pensamento de Schlegel é absolutamente conceitual, isto é, lingual” (BENJAMIN, 2002, p.53).

A proposta da minha tese é que a iluminação profana, conceito que Benjamin cria, se apresenta em uma estrutura semelhante à do *Witz*. No texto sobre o surrealismo, Walter Benjamin descreve um tipo de experiência surrealista “de inspiração materialista e antropológica” (BENJAMIN, 1994, p. 23) que ele denomina *Profane Erleuchtung* (iluminação profana). O primeiro vestígio do romantismo surge nesta nomeação, pois o conceito obedece aquilo que Manfred Frank (1989) ressalta sobre o uso dos conceitos binários pelo romantismo alemão. Para o autor, o romantismo teria produzido assim conceitos que se apresentam por pares opostos.

O conceito de iluminação profana, com efeito, se apresenta como um par oposto. Em alemão, o termo “iluminação”, como em, por exemplo, “iluminação elétrica” seria “*Beleuchtung*”. *Erleuchtung* é usado para “iluminação intelectual ou espiritual”. No dicionário Duden de língua alemã temos o verbete:

Iluminação (*Erleuchtung*): Achado (*Einfall*). Conhecimento súbito (*plötzliche Erkenntnis*). Clarão de pensamento (*Gedankenblitz*). Clarão mental (*Geistesblitz*). Ideia (*Idee*). Intuição (*Intuition*). Pensamento [redentor] ([*rettender*] *Gedanke*). Apresentação, Saber (*Vorstellung, Wissen*). Inspiração (*Inspiration*). [Teologia]: Iluminação ([*Theol.*]: *Illumination*). (*Tradução nossa*)

Não só podemos perceber nestas definições uma semelhança etimológica entre os termos *witz* e iluminação, como se reforça o antagonismo existente no binômio. A oposição entre iluminação (esfera do religioso) e profano (o anti-religioso) se apresenta como uma oposição do sagrado e do profano, para Daniel Weidner (2010), profano e sagrado são conceitos que surgem sempre juntos em Benjamin. “O conceito de ‘profano’ surge sempre, embora negativo, em relação a uma ‘ordem do sagrado’, e o texto benjaminiano seria portanto particularmente um jogo com a dialética do conceito de sagrado” (WEIDNER, 2010, p.7, tradução

nossa). Benjamin manipula a aporia entre os termos, criando um conceito que se afasta da lógica discursiva, para demonstrar a experiência surrealista como a abertura para uma forma de conhecimento estético, em oposição ao discurso lógico-racional.

O conceito romântico, bem como o surrealista, mostram uma possibilidade de entendimento estético dado pela arte. Os termos *Darstellung* (apresentação) e *Vorstellung* (representação), tais como Kant (1995, p. 196) os apresenta na sua terceira crítica, são fundamentais para entendermos a concepção da arte no século XX, em especial, aquela de Walter Benjamin, assim como apresentada ao longo de sua obra. *Darstellung* traduziria o conceito de “apresentação”, que seria a apresentação estética de uma ideia, enquanto que o termo *Vorstellung* traduzir-se-ia por “representação” e seria o a representação do deleite ou dor” (KANT, 1995, p. 367).

A ideia da arte como apresentação, no sentido da *Darstellung*, confere à ela uma função epifânica, que veremos mais adiante. Aqui basta ressaltar que esta epifania parte de uma apresentação (*Darstellung*) de elementos cotidianos e banais que são arbitrariamente dispostos em uma obra. O reconhecimento desta arbitrariedade se assemelha à sensação do inquietante, ou estranho freudiano, o *Unheimlich*, e obriga o espectador a uma tomada de consciência.

Pois bem, se para Friedrich Schlegel e para os românticos, a arte (com a Poesia Universal Progressiva) deveria elevar o sujeito à confusa percepção religiosa da totalidade romântica. Esta seria a percepção do sistema da arte e da linguagem. Walter Benjamin teria substituído, no conceito de iluminação profana, a percepção de sistema lingüístico pela consciência da realidade histórica e política -. Inserindo o seu pensamento sempre na esfera da crítica dialética e trazendo o entendimento da imagem no conceito “um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar” (BENJAMIN, 1994, 23).

O surrealismo modificou a visão da arte, trazendo-a para o cotidiano e alterando o conceito de objeto artístico. Neste sentido, como consequência das mudanças ocorridas com o conceito de arte, o objeto produzido em série, sem qualquer distinção de unicidade e que não atende aos parâmetros do gosto burguês, o objeto replicável de material ordinário ganha o nome de objeto *kitsch*, e é elevado à esfera da arte. Com Walter Benjamin (1997), este objeto *kitsch* foi acrescido de uma nova função.

Além do seu papel de democratização do gosto e do ornamento burguês, Walter Benjamin cria o conceito de objeto *onirokitsch* ou kitsch onírico (*Traumkitsch*). O objeto comum, uma vez que tenha a sua função prática suspensa pode criar diferentes conexões com as imagens arquetípicas do mundo onírico. Desta forma o *kitsch* pode levar à descoberta de um desejo escondido, tornando-se, assim, para Benjamin, um objeto *kitsch* onírico. Para ser um objeto *kitsch*, o objeto deve, antes de mais, ser retirado de sua função prática, ou seja: o objeto deve ser inserido em uma nova ordem. Esta nova constelação refuncionaliza o objeto, transformando-o em um jogo infantil, ou inserindo-o em uma coleção arbitrário, ou simplesmente tornado objeto de arte. As novas conexões deveriam libertar imagens dos sonhos, e “o sonhar participa da história” (BENJAMIN, 1997, p. 187) nos diz Benjamin. As imagens liberadas pelo sonho são as imagens capazes de iluminar o cenário político e histórico.

Este objeto onírico também se opõe à arte tradicional e aurática. A aura é a força da tradição, imposta pela distância temporal e pela força da unicidade; e o objeto aurático, representante da arte clássica, manteria, segundo uma distância entre si e seu observador, como Benjamin define no texto sobre a Reprodutibilidade Técnica (1994). O objeto kitsch, ao contrário, está sempre ao alcance da mão. A luz aurática é ofuscada pela “cinza capa de pó sobre as coisas” (BENJAMIN, 1997, p. 188), e desta capa opaca surge a nova possibilidade de emissão de luz. A imagem da iluminação profana que pode emergir de um objeto *onirokitsch* emana uma luz anti-religiosa, e a luz profana anula a força da unicidade e a autoridade temporal, negando a autoridade religiosa da arte. O objeto sem aura, reproduzível, *kitsch* não deveria participar dos lugares de cultos da arte, mas existir inserido no cotidiano.

Na modernidade todo o sistema de arte é questionado, e também o objeto de arte. Neste cenário, surrealismo cria o conceito de objeto volátil, marcado pela sua ausência e pelo desejo que segue os seus rastros. O desejo move o artista surrealista na busca do objeto volatizado, tal como um amante persegue a mulher amada em *Nadja*, de Andre Breton. Como ressalta Benjamin no ensaio sobre o surrealismo, a mulher é inessencial ao amor surrealista: “No amor exotérico a dama é de todos o ser mais inessencial.” (BENJAMIN, 1994, p. 25). O que move o sujeito é o desejo simbolizado no mito do amor livre, fora da regulamentação institucional

burguesa; são os desejos inconscientes, os mitos primitivos. O surrealismo propõe um mundo no qual o inconsciente e o desejo, através da produção de imagens, ocupem a primazia da razão. Também nos textos benjaminianos a decifração do escritura vai além da palavra escrita: o leitor benjaminiano precisa ser também um leitor de imagens.

As imagens são a chave para se entender os textos de Walter Benjamin, sua escrita é marcada por imagens que surgem e desaparecem como *flashes*, em um oscilar que se aproxima e se afasta do objeto, como afirma Siegrig Weigel (1997). As imagens mantêm com o texto uma relação que traduzimos por semelhança deformada (*Entstellte Ähnlichkeit*), que atua como ato falho psicanalítico: na subversão do discurso aparente é que se percebe o discurso originário e latente e iluminam a consciência, conferindo um novo significado ao texto. Essas imagens que emergem como discurso latente são as imagens da iluminação profana: elas surgem do texto e completam ou reorganizam o sentido, sem nunca ser uma ilustração do escrito. As imagens da iluminação profana criam uma escritura imagética, “de-formada” a partir do texto e que mudam o nível da leitura crítica. No texto sobre o surrealismo, podemos ver como essas imagens surgem: ora criam uma ecfrase, como a paisagem do vale onde o autor alemão se encontra, de onde avista sob outro ângulo o riacho que parte de Paris, e cai em um declive por uma usina de forças oportunamente localizada; ora uma parábola, como os monges que experimentam um comportamento revolucionário; ora um mecanismo, como os ponteiros do relógio que deve despertar as imagens da Revolução. A revelação da imagem é a função propedêutica da iluminação profana, que é marcada por um instante epifânico, onde ocorre uma suspensão semântica. Não é a linguagem que comunica, mas a imagem. É o instante do despertar, que ocorre graças a uma interrupção lógica, na forma de uma epifania laica: um clarão que ofusca a mente, fazendo surgir uma visão nova. Diferentemente da epifania divina, na qual a voz de deus surge como única possibilidade de redenção, a epifania benjaminiana não redime: traz a consciência política e histórica que surge com a suspensão do mito. É o despertar produzido pela iluminação profana (BENJAMIN, 2002, p.113-114). Conforme a teoria das Ideias em Platão, a arte ocupa o lugar mais distante das Ideias, uma cópia em tres graus de distância da imagem original. No **Conceito de crítica de arte do romantismo alemão** (2002), Benjamin opera uma inversão da gradação platônica, afirmando que a Ideia transparece na forma do objeto de arte. A

forma da obra é a apresentação da Ideia, de modo que, na aparência da obra, estaria a sua essência, ou a sua Ideia. Seguindo o desvio que os românticos tomaram em relação a Kant, Benjamin reafirma a objetividade da crítica, pois o pensamento crítico é ativado pelo próprio objeto, pelo seu caráter fragmentário que impulsiona a reflexão. A obra de arte determina a sua crítica, e mais do que isso, pelo conceito de forma expandida romântica, a obra engloba a sua crítica. Na obra sobre **As afinidades eletivas de Goethe** (2009), Benjamin define que a verdade da obra seja o seu teor factual: a tradição histórica que a obra inaugura e que se torna visível na obra. Em mais uma transgressão da teoria das Ideias, observamos que, na visão benjaminiana, a beleza não pertence à Ideia, pois a beleza liga-se ao deleite, ao engano dos sentidos, enquanto que a Ideia, ou a Verdade são percepções sóbrias, ou como as define Hölderlin. Para os primeiros românticos alemães, a obra verdadeira seria aquela que permanece depois da destruição da forma empírica: restaria o “núcleo da obra, porque ele não repousa no êxtase” (BENJAMIN, 2002, p. 108). A destruição da forma empírica revela a forma verdadeira, e nela, a Ideia se deixa perceber, tornando-se visível na obra de arte. Em Walter Benjamin, esta forma que surge e revela, o lugar da Ideia, será o lugar da realização da imagem, que como uma mônada, tem em si todas as imagens libertárias que iluminam o sujeito com sua luz profana e sóbria.

As estruturas semelhantes entre o conceito de *Witz/Blitz* e de iluminação profana confirmam a filiação do conceito benjaminiano ao romantismo alemão, conferindo ao conceito de iluminação profana como uma trajetória de uma laicização da concepção romântica de arte. As iluminações profanas da arte de vanguarda são epifanias literárias, que, ao invés do silêncio das epifanias modernas, a iluminação profana benjaminiana nos apresenta a imagem dialética, aquela que traz consigo a consciência histórica e que é capaz de descortinar as relações reificadas. De modo que, a forma que a imagem dialética toma na arte de vanguarda é a forma da iluminação profana. A arte de vanguarda, na visão de Walter Benjamin, afirma que a verdade da obra de arte somente existe em sua forma singular de aparição e deve ao observador/leitor sua existência, traduzida na bela imagem da **Infância berlinense 1900** (2013), na qual a meia se enrola em si mesma e nada revela além de si: “Nunca me cansei de por a prova este exercício. Ele ensinou-se que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa” (BENJAMIN, 2013, p.101).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “As afinidades eletivas de Goethe”, in **Ensaio reunidos. Escritos sobre Goethe**. Trad. Mônica Krausz, Irene Aron e Sidney Camargo. Ed. 34/ Duas Cidades: São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Gesammelte Schriften**. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1980.

\_\_\_\_\_. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. Iluminuras: São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. “Onirokitsch. Glosa sobre el surrealismo”. In **Onirokitsch. Walter Benjamin e o surrealismo**. Trad. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Manantial, 1998. pp. 111-113

\_\_\_\_\_. “Onirokitsch. Glosa sobre o surrealismo”. In **Revista USP**. Trad. do espanhol de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Universidade de São Paulo, no. 33, 1997. pp.187-189

\_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOHRER, Karl Heinz. **Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins**. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1981.

FRANK, Manfred. **Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie**. Motiv-Untersuchung zur Pathogenese der Moderne. Suhrkamp:Frankfurt a. M, 1989.

FÜRNKÄS, Josef. **Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen**. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1988.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm**. Dicionário eletrônico e etimológico. Página desenvolvida por Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaft.



Disponível em: <<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB> > Acesso em: 12.11.11 às 20 horas e 33 minutos.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de juízo**. trad. Valério Rodhen e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MENNINGHAUS, Winfred. **Unendliche Verdopplung: Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion**. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1987.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor Pierre Stirnmann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe**. München e Padeborn: Ferdinand Schöningh, 1967. vol. 2

\_\_\_\_\_. **Lucinda. Um romance**. trad. Álvaro Ribeiro. Porto: Guimarães, 1979.

\_\_\_\_\_. **Lucinde**. Trad. Berta Raposo. Valencia: Natan, 1987.

\_\_\_\_\_. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN SILVA, Marcio. “Filosofia da tradução – tradução de filosofia”. **Cadernos de tradução**, Santa Catarina: UFSC, vol.2, número 26, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5376/4922> Acesso em: 20.11.11 às 15 horas e 47 minutos.

WEIDNER, Daniel.(org.) **Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung**. Berlin: Suhrkamp, 2010.

WEIGEL, Winfried. **Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise**. Frankfurt a M: Fischer, 1997.



## Capítulo XXIX

# Sob a Égide Da Desconstrução: O Marxismo e o Modernismo em São Bernardo, de Graciliano Ramos

Elizabeth Gerlânia Caron Sandrini<sup>1</sup>

---

1 - Doutoranda do PPGL/UFES

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestra em Letras pela UFES (2012). Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Colatina (1997). É servidora do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes)/campus Colatina. Publicou os capítulos de livros “Vidas secas de Graciliano Ramos: um romance, um rizoma” (2013) na obra *Multiplicidades, Literatura e Filosofia* e “Num enlace estelar, as “vidas secas” graciliânicas e claricianas: (im)possíveis cânones da literatura brasileira contemporânea?” (2014), em *Por um (im)possível (anti)cânone contemporâneo*, além de artigos em revistas.



Começo esse diálogo, com você leitor, pelo conceito de Corpo sem Órgãos. Em *O Anti-Édipo* (1996), Deleuze e Guattari se conectam à ideia de corpo sem órgão a partir da formulação do dramaturgo e diretor de teatro Antonin Artaud que declara guerra aos órgãos, ou seja, aos automatismos que o corpo organizado nos impõe. Os dois franceses dão continuidade a esse conceito de Artaud, que marca a estranheza do plano da imanência em relação ao corpo orgânico, evidenciando que para nos libertarmos e assim escaparmos do julgamento é preciso encontrar o nosso corpo sem órgãos – um “[...] corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes” (DELEUZE, 1997, p. 148) –, ou seja, um corpo liberto da interpretação e do juízo de Deus, que não se opõe aos órgãos do corpo. Ao contrário, sua oposição é ao organismo enquanto “[...] organização orgânica dos órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.21).

Trazendo essa reflexão para o nosso campo de interesse, o romance *S. Bernardo* (1934), cujo título possui dupla conotação, pois por um lado faz referência ao nome da fazenda adquirida pelo latifundiário Paulo Honório, por outro, ao livro que está sendo escrito por essa mesma personagem, tem-se corpos organizados pelo capitalismo, cujo efeito é a produção de acontecimentos permeados pelo jogo da mais-valia. Narrador do romance, Paulo Honório, por meio da escritura de seu livro, explicita sua trajetória desde a infância de menino pobre – guia de cego, vendedor de doce, trabalhador alugado que na juventude matou e foi preso aprendendo a ler na cadeia – até a de dono poderoso de uma grande propriedade, adquirida a custos tanto de atos lícitos quanto ilícitos, que declinou em virtude de sua própria dor: a da consciência, vinda à tona após o suicídio da esposa Madalena. Nessa difícil tarefa, a de escrever, a personagem-escritor apresenta ao leitor, inicialmente, os procedimentos de que se valerá para dar corpo à arte literária da que se ocupa. Diz:

Antes de iniciar este livro, imaginei-o construir pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator

e diretor de O Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (RAMOS, 2008, p.7)

Para retratar fielmente esse corpo organizado da literatura, o escritor alagoano utiliza a mesma história da modernidade: a divisão do trabalho. Da mesma forma como em um corpo, onde cada órgão é responsável por determinada função, a modernidade, permeada por toda uma lógica capitalista, captura corpos. Com Paulo Honório, um órgão do organismo social, não seria diferente, sua lógica – “Mediada sempre pelo mercado, [que] [...] transforma, [...] toda a relação humana [...] – destruidoramente – numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor” (LAFETÁ, 1984, p.203) – também assim se estruturava: cada um desenvolveria determinada função. Caminhando para a especialização de seus colaboradores, “[...] cada indivíduo passa a ter uma atividade determinada e exclusiva, que lhe é atribuída pelo conjunto das relações sociais, pelo estágio das forças produtivas e pela forma da propriedade” (CHAUÍ, 2001, p.220). Devido à divisão hierárquica, o nome na capa estabeleceria o dono desse corpo literário. Mas, o corpo literário tem nome? Sobrenome? é/deve ser assim organizado?

No jogo da mais-valia, onde há toda uma situação mercadológica, o corpo literário possui sim nome e sobrenome. O Velho Graça, porém, encontra a arbitrariedade dessa estrutura de oposições binária. Tais oposições se manifestam na expressão “poria o meu nome na capa”. No interior da dinâmica da divisão do trabalho proposta pela personagem-escritor há uma parte considerada mais importante que a outra. Destaca-se, assim, para o então desenvolvimento das letras nacionais, como fator positivado, “o nome na capa”. Em consequência, o conteúdo seria relegado a segundo plano.

Mas, Graciliano Ramos utilizando-se das mesmas palavras contraditórias do discurso logocêntrico rompe com esse tipo de pensamento. No entanto, antes de prosseguirmos cabe ressaltar que o termo logocentrismo utilizado por Derrida vai além do que inicialmente ele classifica em *Gramatologia* (2008) como metafísica da escritura fonética. Para o estudioso francês, o logocentrismo, que sempre valoriza um termo em detrimento a outro, se refere a uma cadeia rizomática de significações. Essas sempre irão atribuir ao logos o sentido originário de

verdade. O significado do vocábulo e o motivo de sermos logocêntricos são desnudados pela pesquisadora em filosofia Dirce Eleonora Nigro Solis, em entrevista a Revista Ensaios Filosóficos (2010). Assim ela relata:

Ologocentrismo, termo cunhado para apontar o predomínio do logos nas sociedades ocidentais (razão, palavra falada e sua conseqüente apreensão pela escrita, lei da racionalidade de um modo geral), não é correto dizer que podemos eliminá-lo do terreno teórico ou do concreto, simplesmente através do discurso. Somos logocêntricos, na medida em que nossa sociedade, nossas produções são logocêntricas e possuem sentido justamente por serem logocêntricas. O problema não está em reconhecer isto, [...] a partir de uma fala de Heidegger sobre a metafísica ocidental que Derrida denominou metafísica da presença, não é mais possível aceitar só isto. Derrida chama a atenção para o fato de que existem, sempre existiram aliás, outros modos de apreender a realidade e que não são logocêntricos e em sua crítica à metafísica tradicional ocidental, ele passa a demonstrar à exaustão isto. É bom lembrar também que quando ele fala em desconstrução do pensamento ocidental, não será um trabalho metodológico intencional que minará as bases do logocentrismo, mas sim algo que efetivamente acontece em nível real, histórico, político-social, ético -político e que denuncia a desconstrução desse logocentrismo. (SOLIS, 2010. p.76)

Paulo Honório era logocêntrico. O motivo? Estar inserido em uma sociedade cujas produções tinham sentido justamente por serem logocêntricas. No entanto, para o autor de *S. Bernardo* não era possível aceitar única e exclusivamente essa realidade. Ele percebia outra possibilidade de apreender a realidade: a arte da palavra. Sem objetivar minar as bases do logocentrismo, Graciliano Ramos dedicando-se exaustivamente à sua escrita literária, desmascara na ficção os acontecimentos históricos, políticos e sociais. Assim, desmonta o logocentrismo ao efetivar uma desconstrução do conceito de obra literária, de originalidade, de categoria de autor. Isso porque, desloca o ponto de vista de sua personagem-escritor. Essa, numa fase de conflitos e revoluções, devido à passagem de um modo de produção para outro, tempos depois, subverte o porto seguro e originário de seu pensamento, de seu excesso de sentido, de razão. Consoante à escolha de abandonar a empresa organizacional da divisão do trabalho para construção do livro e privar-se da cooperação dos amigos, apontando as limitações da

racionalidade moderna, afirma:

Abandonei a empresa [...] e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isso me traz qualquer vantagem, direta ou indiretamente. [...]

Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores. De resto isto vai arranjando sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda. (RAMOS, 2008, p.10)

O protagonista de Ramos exerce, paradoxalmente, o papel de evidenciar que a arte literária, pensada como um organismo, não se estabelece. Antes, é desconstrutora do corpo organizado, pois elimina qualquer referência a um centro já que “deve ser arranjada sem nenhuma ordem”, uma vez que o caminho da Escritura prova que o corpo em questão é um corpo sem órgãos. Paulo Honório, enquanto autor, “[...] é um princípio que classifica e descreve; logo que comunica, restringe, exclui e inclui” (JOBIM, 1992, p. 34) abalando a estrutura literária. Sua literatura descentrando e desconstruindo as nervuras e o esqueleto da estrutura da arte da palavra edificadora de “[...] romance em Língua de Camões, com períodos formados de trás para diante” (RAMOS, 2008, p.8), busca novo significado. Não é a arte estética beletrista, cultivada por uma academia que primava pela beleza do texto, exercitada nas auroras do século passado que importava para Graciliano Ramos e sim uma literatura que ultrapassasse a superfície rasa utilizada como parâmetro entre os que detinham nomes em capas de livros e se denominavam escritores.

Desconstruindo e redefinido a concepção e o valor da escrita literária, Paulo Honório, assim como Graciliano Ramos, dizia não pretender bancar o escritor. Eis no marido de Madalena o discurso e a constituição dos sentidos dados pela perspectiva da desconstrução e da potência da inversão de que nos fala Derrida. Sendo assim, Graciliano Ramos, permite à sua personagem desconstruir o Modernismo. Tal desconstrução, todavia, não se refere à uma destruição. Está distante do significado do termo alemão heidiggeriano *Destruktion*, que na tradução francesa teria inevitavelmente um sentido negativo. Consoante à ideia positivada do termo desconstrução



criado pelo escritor argelino, que afirma ser esse conceito “[...] antes de tudo a reafirmação de um ‘sim’ originário” (DERRIDA, 2004, p. 350), Graciliano Ramos estabelece uma recolocação das estruturas literárias até então definidas por formas, efetivando também o seu singular sim. Sobre esse aspecto Paulo Honório diz que não tem “[...] o intuito de escrever em conformidade com as regras” (RAMOS, 2008, p.88-89).

Dessa maneira, a narrativa ficcional do autor de *S. Bernardo* não se apresenta em uma construção linear, enlaçando elos para a construção de um significado. Contrário a isso, o ex-prefeito de Palmeira dos Índios desemaranha a guerra de forças da/na significação, colocando em pauta um trabalho que denuncia a arbitrariedade dessa valorização. Não por acaso Paulo Honório tenta fundamentar sua obra no logocentrismo para se afirmar. Sua voz quer se fazer a expressão da verdade, algo definitivo e irrefutável. Mas, ao tentar sufocar as inúmeras outras vozes que são impedidas de ecoar, rebaixando e colocando as demais personagens, principalmente a sua esposa, como o seus pares opositivos, acaba por se desdizer.

Sem possuir uma identidade unívoca, Paulo Honório expõe a crítica de um texto em relação a si mesmo. Em sua ação de escrever e de se desconstruir, realiza a afirmação de tudo o que pretendeu sufocar. Percebe-se, assim, que Graciliano Ramos trabalha no sentido de “[...] abandonar a referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma anarquia absoluta” (DERRIDA, 2002, p. 240). Eis a diferença, o trabalho literário que se pode chamar de desconstrução, pois conforme assevera Paulo Honório,

[...] depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo.  
Desde então procuro descascar fatos [...].  
Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto. (RAMOS, 2008, p. 215 – 216)

Graciliano Ramos põe em cena como se efetiva a escrita de uma obra literária. Ao dessacralizar o ato da escritura como um momento estanque, genial e narcisista para valorizar os desdobramentos e caminhos percorridos

para a feitura do livro de sua personagem escritor, em seu trabalho literário de intensa responsabilidade política, marca a impossibilidade de se fixar um significado e assim desconstrói não só o discurso modernista, conforme já evidenciado, mas também o marxista, pois explicitando o discurso fora de ordem existente na sociedade expõe a desordem constituída cotidianamente dentro do capitalismo.

No decorrer da narrativa, o escritor alagoano, ao evidenciar a compreensão, nem um pouco vaga, de muitas coisas que sua personagem sentia, revela questionamentos presentes nas lacunas existentes nas estruturas internas do discurso marxista e, criando novas conexões de conhecimento, sob um olhar diferenciado que não localiza, tampouco isola fatos, os amplia e os desloca de maneira criativa, a ponto do latifundiário afirmar: “Sou um capitalista. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. Foi este modo de vida que me inutilizou” (RAMOS, 2008, p. 221).

A arte da palavra graciliânica descreve não uma realidade puramente objetiva, mas a apresenta por intermédio da subjetividade alargada de seu personagem. Tal subjetividade, permeada pelos problemas sociais, fazem com que as dores ordinárias de Paulo Honório, sejam percebidas mediante os acontecimentos de sua existência. Acontecimentos provocados por uma vida demasiadamente organizada em função do capitalismo, na gênese de sua luta, a de classes. Inicialmente Paulo Honório pertence à classe da escravidão assalariada, pois revelando francamente a sua origem evidencia: “A vida interia neste buraco, trabalhando como negro” (RAMOS, 2008, p. 191), pois “Até os dezoito anos gastei muita enxada [na S. Bernardo] ganhando cinco tostões por doze horas de serviço” (RAMOS, 2008, p.16).

O capital, criado pelo trabalho de Paulo Honório, o oprime, pois enquanto faz aumentar a produtividade de seu serviço regado a tostões, cria a situação de monopólio de seu patrão capitalista. Então, declarando guerra implacável a esse tipo de escravidão, em reação à opressão burguesa que lhe era imposta, canaliza suas forças para investigações acerca da estrutura econômica da sociedade em que estava inserido e da influência decisiva que as circunstâncias econômicas teriam sobre suas atitudes laborais, éticas e intelectuais, descobrindo, a partir disso, inúmeras correlações e implicações que antes não haviam sido feitas. Uma delas foi a de que “[...] só pode estar no governo uma elite de poucos indivíduos. É oligarquia” (RAMOS, 2008, p.78). Rompe-se, assim, em Paulo Honório toda uma perspectiva de poder,

de domínio e de saber sobre as coisas outrora instituídas.

Paulo Honório almejava ser elite. Para fazer parte da oligarquia delineou projetos, orientou-se pela mais-valia e saiu em busca do capital que mesmo se desviando, foi perseguido até ser conquistado. Logo, “de bicho na caça”, passou a ser “capitalista” e conseguiu “apossar-se das terras da S. Bernardo, construir casa e introduzir nas brenhas a pomicultura e a avicultura” (RAMOS, 2008, p. 12). É evidente o comprometimento social do texto de GR, que demonstrando os limites do sistema capitalista e dos agentes históricos a ele associados – a burguesia e a classe operária, em decorrência da relação estabelecida por Paulo Honório com as formas de organização e ação social, deixa ecoar de seu texto uma pluralidade de discursos. Esses desmontam o marxismo, de maneira a se poder aproveitar as suas peças, sob uma nova ordem construtiva. Isso porque, Paulo Honório, a partir do movimento de inversão que estabelece em sua vida, desestabiliza a força da hierarquia, realizando uma alternância no processo dicotômico. O que se apresenta, em *S. Bernardo*, desse modo, é uma impossibilidade de fixação dos significados em campos fechados e as operações de construção de sentidos tornam-se indecíveis. Restaurando e mantendo vivo o marxismo, evidencia o crescente hiato instaurado pela tríade capitalismo/burguesia/oligarquia em relação aos arranjos sócio-históricos vividos por sua personagem que nos revela: “É bom um cidadão pensar que tem influência no Governo, embora não tenha nenhuma. Lá na fazenda o trabalhador mais desgraçado está convencido de que, se deixar a peroba o serviço emperra. Eu cultivo a ilusão. E todos se interessam” (RAMOS, 2008, p. 77). “Assim agigantados, quando vemos que [...] há gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve” (RAMOS, 2008, p.184-185).

O cultivo da ilusão e o sentimento de superioridade, explicitado pelo agigantamento, mostram com muita clareza que a luta de classes é a base e a força motriz de todo o desenvolvimento econômico do latifundiário, cuja forma política adotada reforça a dominação da burguesia sobre o proletariado. É o regime capitalista criando a grande força do trabalho unido. O aumento da dependência dos operários ao capital, à própria produção, vai adquirindo cada vez mais um caráter social, pois os operários, que não somente os de Paulo Honório, estão reunidos num organismo econômico coordenado, enquanto um punhado de capitalistas se apropria do produto

do trabalho comum. Tanto que a personagem João Nogueira declara: “Isso nunca foi oligarquia. Tem gente demais” (RAMOS, 2008, p.79). E Paulo Honório assevera: “Pois se, havendo tanta, a oposição grita imagine se o número fosse menor. Aí que a gritaria não findava. Porque muitos dos que estão em cima estariam embaixo e o descontentamento seria maior” (RAMOS, 2008, p.79).

Paulo Honório esteve por baixo, depois ocupou um lugar hierárquico mais elevado. Pertencia, depois da aquisição da São Bernardo, a um pequeno grupo, que controlava as políticas econômicas e sociais em benefício próprio. Dessa forma, Graciliano Ramos em sua permanente desconstrução modernista e marxista revela que os homens, a exemplo de Paulo Honório, em se tratando de política, são vítimas ingênuas do engano dos outros e de si próprios e continuarão a sê-lo enquanto não aprendem a descobrir por trás de todas as frases, os interesses de uma ou de outra classe. Então, “[...] é precisamente através dessa identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte” (RANCIÈRE, 2009, p.27) que aflora em Paulo Honório.

A habilidade com que Graciliano Ramos manteve a *vontade de potência* no discurso do narrador permitiu que os sistemas de valores instituídos fossem interrogados e subvertidos. No cenário criativo desta ficção, Paulo Honório, ao contrário do que se possa supor, não é uma personagem tão e puramente capitalista, fria e racional. Antes, profundamente humano, pois em seus constantes movimentos de diferenciação orgânica, surgem anseios, dúvidas, conflitos, desesperos que só comportam polos, limiares, intensidades e desconstruções tanto modernistas quanto marxistas.

## REFERÊNCIAS

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2001, 567 p.

DELEUZE, G. Para dar um fim ao juízo. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, pp.162-174.

DELEUZE, G.; GUATTARI, Félix. 28 de Novembro de 1974 – como criar para si um corpo sem órgãos (1980). In: \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de

Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3, pp.11-34.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, 242 p.

\_\_\_\_\_. *Papel-máquina*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação liberdade, 2004, 360 p.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Trad.: Miriam Shneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, 400 p.

JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras da crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, 444 p.

LAFETÁ, Luís. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Posfácio de Godofredo de Oliveira Neto. 87<sup>a</sup> ed. Editora Revista. Rio de Janeiro: Record, 2008, 270 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, 80 p.



## Capítulo XXX

### **Na curva da esquina, a sombra da unidade perdida: o sublime, as reminiscências do mito e a crítica ao progresso em *Tableaux parisiens*, de Charles Baudelaire e em *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade.**

Fabiano Rodrigo da Silva Santos<sup>1</sup>

---

1 - UNESP – FCL – Assis/ USP – FFLCH

Fabiano Rodrigo da Silva Santos possui graduação em Letras (Licenciatura em Português e Latim) - UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara (2002), graduação em Letras (Bacharelado em Português e Latim) - UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara (2002), mestrado em Estudos Literários - UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara (2005) e doutorado em Estudos Literários - UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara (2009). Atualmente é professor assistente-doutor de literatura brasileira, na UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis.





A descoberta da cidade como matéria poética está entre os motivos estéticos característicos da poesia moderna. O fenômeno, plasmado de forma madura pela lírica baudelairiana, traduz uma das pedras de toque da poética do lírico das *Flores do mal*: a tentativa de coleta do eterno no transitório (BAUDELAIRE, 1995). A partir desse processo enunciado em *Le peintre de la vie moderne* (1863) como tentativa de conferir à arte moderna a dignidade já lograda pela antiga, Baudelaire problematiza a aura (BENJAMIN, 1989), testemunhando seu declínio e propondo uma nova forma de beleza autêntica, em que o elevado confina com o baixo e revela os contornos de mistério e encantamento que habitam o cotidiano. Em Baudelaire, o tempo presente fulgura com intensidade nova, no entanto, projeta sombras – em sua poesia, por um lado, o contemporâneo sofre um processo de reencantamento, por outro, esse reencantamento traz a marca nostálgica da distância em relação à aura, a cisão entre história e mito, e evidencia a arquitetura da alegoria como ruína (BENJAMIN, 1984).

Com efeito, essa tensão entre o transcendente e o imanente e a dificuldade de conferir aura ao fenômeno contemporâneo, do qual o poeta moderno só pode abrir mão arriscando seu vínculo com a história, permeia boa parte da tradição da poética das cidades e desdobra-se em motivos como o do turbilhão da rua, da força devoradora do progresso que agride o caráter hierático da eternidade, do declínio do mito e da aura, etc., motivos esses que demonstram que a construção da cidade como alegoria para questões eternas se delinea na senda da impossibilidade, das lacunas, e da presença de mitos enunciados negativamente, justamente pelo espaço vazio por eles deixado no imaginário moderno. Desse modo, a poética da cidade articula dois pólos dominantes – o da grandeza (inevitavelmente perdida) e o da ausência, encontrando, assim, sustentáculo em uma forma de expressão e numa experiência de fruição estética pautadas na evidência do caráter inexprimível do ideal, a saber, na poética do sublime.

Inquietação estética frequente no pensamento romântico (WEISKEL, 1994), o sublime, conforme postula Kant em *Crítica do Juízo* (1790), corresponde a um modo de fruição que se experimenta diante da manifestação da grandeza; grandeza essa que excede os limites do entendimento, revelando-se opressiva à imaginação e cuja plasmação convoca as abstrações representadas pelas ideias puras (KANT, 1995). Inicialmente, os românticos deparam-se com o sublime na contemplação

dos nexos da natureza com uma realidade transcendente que se desdobra em mitos gerando tais como a natureza divinizada, Deus, os deuses, o diabo e as forças que manifestam o sobre-humano (WEISKEL, 1994). Conforme se delinea a sociedade moderna, as imagens do sublime decantam em convenções gastas, de modo que a busca das entidades sublimes se reveste de um lastro meramente ornamental – o declínio da aura obstrui, pois, a vereda da sublimidade. Daí a novidade do projeto estético de Baudelaire: sua dimensão do sublime reside precisamente no reagrupamento dos fragmentos do contingente em torno de uma unidade que sugere uma nova forma de expressão que rebaixa o ideal ao solo sob a força gravitacional da historicidade e permite que as impressões da cidade abram-se em alegorias da eternidade, conferindo, desse modo, uma versão do sublime honesta diante das condições da sociedade moderna. Assim é com seu famoso poema “Le Cygne”, constituinte de “Tableaux Parisiens”, em que, diante da metamorfose da paisagem urbana, vítima do progresso feroz, o eu lírico sente-se alheado no espaço comum e, em um movimento de desesperada busca por unidade, apela à memória emocional e à memória coletiva do mito, gerando a empatia entre o sentimento individual de deslocamento no espaço urbano e a ideia universal do exílio: os cativos, os naufragos, a mulher negra que divisa entre as névoas da cidade os contornos incertos da África e todos os demais degredados tornam-se os semelhantes e irmãos desse poeta imerso em um espaço outrora familiar que se converte em degredo sob a pressão da força alienante da aceleração histórica representada pelo progresso. “Le Cygne” enuncia o seguinte movimento de correspondência: o espaço urbano alterado pelo progresso evoca a visão de um cisne (visto, outrora, em um aviário que não mais existe), que, fugindo de sua gaiola, busca no chão seco o resto de umidade de seu “lago natal”. O cisne, por seu turno, evoca o mito de Andrômaca, a humilhada esposa de Heitor, reduzia a espólio com o fim da guerra de Tróia. Assim, o cisne, fantasmagoria da memória subjetiva, vincula-se à alegoria do mito sublime de Andrômaca. Tal movimento tem pornexo a paisagem da cidade com seus blocos e andaimes de construção. A sensibilidade do poeta, pois, é projetada ao sublime, representado pelo exílio de Andrômaca, por meio da equação entre memória e mito. Após essa elevação, a aura do mito declina: a memória de Andrômaca faz pensar em todos os demais exilados – os cativos, os estrangeiros pobres, os órfãos – criando uma fraternidade entre

o poeta que não acompanha a vertigem do progresso e a miséria humana.

Em um via mão dupla, “Le Cygne” testemunha, por um lado, o rebaixamento do mito e de sua aura à esfera da miséria cotidiana das cidades e, por outro, atesta a elevação do espaço urbano à dignidade do eterno – é a cidade que permite a universalização do sentimento de exílio que enfeixa o pobre cisne, os miseráveis “deslocados” modernos, o eu lírico e o mito de Andrômaca, compondo uma forma de unidade reativa ao progresso. A cidade é, pois, uma força irradiadora de alegorias, como demonstra o fragmento do poema reproduzido abaixo:

Paris change, mais rien dans ma mélancolie  
N’a bougé, palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs  
(BAUDELAIRE, 1927, p. 99).

(Paris muda, mas nada na minha melancolia,/ se move,  
palácios novos, andaimes, blocos,/Arrebaldes, tudo para  
mim converte-se em alegoria,/ E minhas caras lembranças  
são mais pesadas que as rochas).

O poema “Le Cygne” ilustra a ambição do projeto estético de Charles Baudelaire de recuperar no seio da modernidade a dignidade do ideal, em nome de uma visão transcendente da arte que volta os olhos para o espaço da história contemporânea e reconhece no progresso capitalista os ventos da transitoriedade que apartam a beleza possível na modernidade do eterno. Para tanto, sua poesia conclama a potência da poética do sublime como oposição às forças de alheamento do progresso, encontrando no sublime o arrimo para uma poética de resistência. Algo sugerido já em seu poema programático “L’ Idéal” (BAUDELAIRE, 1927, p. 42), em que o poeta se recente da insuficiência da beleza própria da arte de seu tempo, definida como “chloroses”, “beautés d’hôpital” e “pales roses” e busca uma arte sublime, dotada da potência da antiguidade. Ésquilo, Shakespeare, Michelangelo, e os mitos por eles plasmados, a Noite, a potência da ambição e do crime encarnada em Lady Macbeth e os titãs, são os faróis apagados pelos ventos do progresso que a lírica de Baudelaire busca reacender, acrescentando ao panteão dessas alegorias de potência, uma nova divindade, ambígua, contraditória, eminentemente moderna e resistente – a cidade, cujos espaços são palco de mistérios intransponíveis

e milagres cotidianos, como as visões intraduzíveis em palavras que os cegos (em “Les aveugles”) contemplam, com seus olhos vazios, nos céus noturnos de Paris, sobrepondo a escuridão sobre a escuridão, de maneira a evidenciar o caráter opaco do ideal

Ils traversent ainsi le noir illimité  
Ce frère du silence éternel. O cite!

Pendant qu’ autour ce nous tu chantes, ris te beugles,  
(...) Vois, jê me traîne aussi! Mais, plus qu’ eux hébété,

Je dis: que cherchent’ ils au, tous ces  
aveugles!(BAUDELAIRE, 1927, p 104).

(Atravessam assim o negror ilimitado,/Esse irmão do silêncio eterno. Ó cidade!/ Enquanto entorno de nós tu cantas, ris teus gritos (...). Vês, eu me arrasto também, mas, mais que eles embrutecido,/ Eu digo: que procuram lá, estes cegos?).

No campo da literatura brasileira, uma outra cidade, herdeira da Paris de “Tableaux Parisiens”, se inscreve como motivo poético a serviço da reavaliação da forças de mutação do progresso sobre a paisagem urbana, o imaginário coletivo e a identidade histórica – trata-se da São Paulo, musa e objeto de uma contemplação estética regida por perplexidade, plasmada por *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade.

Zona de convergência da euforia progressista do primeiro modernismo brasileiro, da tentativa de construção de uma identidade nacional (própria da ideologia nativista da literatura brasileira) e da tentativa de encantar pelo olhar poético o cotidiano – ambição inerente ao projeto estético de Mário de Andrade, a Paulicéia surge como entidade que desafia os mecanismos de expressão da lírica tradicional; inapreensível em sua totalidade, a cidade desenvolve-se em uma tensão constante entre pólos ambivalentes. Assim como a Paris de Baudelaire, a São Paulo de Mário de Andrade apresenta-se como espaço fragmentário, permeado por fantasmagorias que demandam sua recomposição em um todo alegórico que, de acordo com o projeto nacionalista do poeta, remetaria a uma unidade centrada na identidade coletiva do brasileiro. Esmagada entre o progresso, a identidade nacional que escapa à categorização nos moldes de projetos estéticos e as reminiscências do passado anterior à urbanização e folclore, surge essa cidade múltipla, contraditória, cuja composição depende do olhar subjetivo de um poeta inspirado por correspondências

intuitivas. Como reconhece Costa Lima (1995), a São Paulo de Mário não logra a organicidade da Paris de Baudelaire, escapando constantemente à mirada do poeta. Isso provavelmente se deva ao fato de a cidade de Mário ser construída a partir do choque dialético entre duas forças – de um lado a ideologia progressista que permeia o projeto do modernismo de 1920, do outro, o delineamento ainda difuso de uma metrópole periférica, que apenas no século XX, em meio à contradição entre urbanidade cosmopolita e provincianismo localista, assume o status de franca urbanidade. Essa contradição faz com que a Paulicéia, mesmo que à revelia do projeto de Mário de Andrade, surja como um retrato de São Paulo que problematiza as forças do progresso, também aqui tratadas como obstáculos à unidade mítica (que fundaria, no caso da poesia de Mário, a nossa nacionalidade). Sua poesia, pois, demanda uma dicção, que a exemplo de Baudelaire, encontra no do sublime o meio de elevar a cidade à condição de motivo poético digno de perenidade. Em Mário de Andrade, com efeito, São Paulo surge, muitas vezes, como tensa alegoria da nacionalidade brasileira, um ideal esfacelado pelas contingências históricas de nossa própria cultura. O poema “Anhangabaú” ilustra de modo eficiente o que se diz:

Parques do Anhangabaú nos fogaréus de aurora...  
 Oh larguezas dos meus itinerários...  
 Estátuas de bronze nu correndo eternamente,  
 num parado desdém pelas velocidades...  
 O carvalho votivo escondido nos orgulhos,  
 do bicho de mármore parido do salon...  
 Prurido de estesias perfumado em rosais  
 o esqueleto trêmulo do morcego...  
 Nada de poesia, nada de alegrias!...  
 E o contraste boçal do lavrador  
 que sem amor afia a foice...  
 Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,  
 onde tuas águas, onde as magoas dos teus sapos?  
 “Meu pai foi rei! - Foi. - Não foi. - Foi. - Não foi.”  
 Onde as suas bananeiras?  
 Onde o teu rio frio escarnecido pelos nevoeiros,  
 contando historias aos sacis?...  
 Meu querido palimpsesto sem valor!  
 Crônica em mau latim  
 cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...  
 (ANDRADE, 1987, p. 92-93)

Um vasto arsenal de referências, culturais, geográficas, poéticas e históricas se oferecem como fragmentos a serem recompostos pela unidade do poema, configurando os parques do Anhangabaú como um espaço híbrido. Espaço esse que evoca, por meio do sublime, o ausente, preenchendo a ausência com as impressões da paisagem urbana. Tem-se, inicialmente, a correspondência entre os parques e a “largueza” dos itinerários do eu lírico, o que configura a imagem do passeio, adequada ao parque, transposta para o universo íntimo. Ora, a *flaneurie* pelos parques do Anhangabaú dá-se no espaço da subjetividade, sendo esses os largos itinerários mencionados. A seguir depara-se com uma imagem contrastante: as estátuas do jardim público (“estátuas de bronze nu”), paradoxalmente, correm em estado estático e nesse correr estático há “um desdém por todas as velocidades”; trata-se o primado da arte que oferece desafio constante à transitoriedade. Ora, a perenidade do bronze das estátuas dialoga com a pretensa perenidade da arte que desafia a transitoriedade característica do progresso. Em linhas, tem-se aqui um retrato da arte que, disposta no espaço público, impõe sua imobilidade solene ao trânsito da rua, do progresso e da própria história.

O triunfo da arte, já enunciado nos bronzes que desdenham as velocidades, é chancelado pela próxima imagem – “os animais de mármore paridos do salon”, outras estátuas, portanto, sobrepõem-se à paisagem natural ao esconderem os carvalhos. Aqui, o primado do artifício coloca em choque duas faces da eternidade – a pretendida pela arte e a da natureza. No entanto, esse quadro, permeado pela grandiosidade do sublime e testemunha da colisão entre as forças de trânsito e de permanência, resvala na insuficiência – a unidade escapa e a alegoria que começava a se delinear decanta em fantasmagoria, quando o poeta constata: “nada de poesia, nada de alegria”.

A frustração provavelmente se deve a outro componente da paisagem urbana: a um contraste mundano representado pelo lavrador que “sem amor afia sua foíce”. Seria mais uma escultura que por ser relacionada ao cotidiano do trabalho rompe as altas abstrações do movimento paralisado do bronze que desafia ao tempo e dos animais de mármore que sufocam a natureza? Ou seria a marca do elemento humano a contaminar com sua mesquinhez as altas ideias de beleza que povoam o itinerário do *flâneur* imaginativo? Impossível saber, o que se pode dizer com segurança é que o lavrador atrai os voos do sublime à esfera do cotidiano, comprometendo

as pretensões do poema de refletir as tensões da eternidade em estado de abstração.

A partir desse ponto, as fronteiras geográficas são implodidas e os parques do Anhangabaú fundem-se aos de Paris em uma espécie de movimento de universalização do local. Grosso modo, pode-se dizer que essa aproximação busca recompor o caráter alegórico dos parques do Anhangabaú – não se trata mais apenas de um parque de São Paulo, mas do “Parque” que instaura na paisagem urbana moderna (de qualquer cidade, São Paulo, Paris, de todas as outras) a marca da contradição, da convergência de oposições e a perplexidade. A primeira dessas perplexidades se dá pela ausência: todo parque é a memória viva da natureza que sucumbe ao progresso, natureza essa que permanece como reminiscência do perdido. Daí o questionamento: “Onde tuas águas, onde tuas águas, onde as magoas dos teus sapos?”. A partir desse questionamento acerca da natureza alheada pelo espaço urbano, que caberia a qualquer contexto cultural, o poema é tragado pela nacionalidade, e o “Parque” volta a ser um espaço cativo da paisagem sócio-histórica brasileira – por meio de paródia direta, o poema evoca “Os Sapos”, de Manuel Bandeira: “Meu pai foi rei!/ - Foi. - Não foi. - Foi. - Não foi”; versos expressivos por conta de sua carga de majestade perdida e incerta, (“ter e não ter sido rei”), como provavelmente é a majestade natural e incerta da natureza brasileira, glosada à exaustão por nossa tradição lírica desde pelo menos o romantismo. É essa mesma natureza, soberana no nosso imaginário do passado, que declina diante do progresso, que a comprime no especo tênue de um parque, instalado em meio à cidade.

Os componentes dessa natureza esmagada, porém, viva na memória, conjugam a vegetação ausente (as bananeiras), os fenômenos climáticos (os ventos e nevoeiros) e suas relações íntimas com o encantamento perdido, representado pelas reminiscências do folclore e do mito (as histórias contadas aos sacis). A paisagem urbana, pois, atesta o triunfo do progresso urbano sobre uma visão encantada do Brasil, relacionada à composição de uma poesia em sintonia com as matrizes de nosso imaginário nativo (tão caras, aliás, a Mário de Andrade) – sem águas, sapos, bananeiras e nevoeiros não há quem conte histórias aos sacis, ou seja, não há possibilidade de encantamento e retorno aos fundamentos de uma nacionalidade ideal.

A alegoria representada pela cidade de São Paulo, pois, surge

como uma ruína que nasce da tentativa de se arquitetar o edifício da identidade brasileira. Contudo, é na ausência que o mito se presentifica; ora, é justamente por não estarem ali, no Anhangabaú, que lagos, sapos, bananeiras, nevoeiros e sacis passam a habitar o espaço urbano – a memória e o pendor do sublime pelas ausências contaminam de encantamento difuso o espaço da cidade e a Paulicéia surge como palco do reencontro com o mito, ao menos, do reencontro com sua sombra.

Assim, a Paulicéia alcança a dignidade da poesia, uma poesia pobre é bem verdade, pálida e hermética em relação ao referencial da cultura clássica: Os parques do Anhangabaú são “um palimpsesto sem valor”, uma “crônica em mau latim” e suas paisagens urbanas assemelham-se às éclogas, mas não às de Virgílio, pois se trata de uma écloga precária, permeada por ausências e contradições. A écloga possível em tempos de progresso e desaturação da arte.

A dignificação da cidade de São Paulo como objeto da poesia que aspira à eternidade se dá justamente pelo reconhecimento de sua insuficiência em ser alegoria da eternidade que a torna materialização das tensões entre mito e modernização. É justamente essa tentativa reconhecidamente frustrada de recuperar o mito no cerne da modernidade, por meio dos dispositivos do sublime, que contribui para a composição, no cerne da poesia moderna, do motivo da cidade como um índice de crítica e discurso de resistência ao progresso. Motivo esse que cria um espaço geográfico em que Paris, São Paulo e tantas outras cidades surgem como zonas de convergência entre tradições, discursos e figurações do imaginário conflitantes entre si, que povoam becos, arrebaldes, parques e esquinas com a sombra de uma unidade perdida e trazem a promessa da eternidade para o amorfo, fragmentário e, sobretudo, transitório turbilhão da rua.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987. 505 páginas.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal et poésies diverses*. Édition [?]. Introd. et notes Georges Roth. Paris: Bibliothèque Larousse, 1927. 208 páginas.



BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. 1.ed. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1130 páginas.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 1.ed. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 271 páginas.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. 1.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasilense, 1984. 276 páginas.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 335 páginas.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. 1.ed. Trad. Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 381 páginas.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: Estrutura e psicologia da transcendência*. 1.ed. Trad. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 312 páginas.



# Capítulo XXXI

## Literatura e história: impasses éticos e estéticos em escritas de si contemporâneas

Fabíola Padilha <sup>1</sup>

---

1 - Ufes

Fabíola Simão Padilha Trefzger É professora de teoria da literatura e literaturas de língua portuguesa da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui graduação em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999), graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1993), mestrado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (2000) e doutorado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Teoria Literária, Literatura Comparada, Outras Literaturas Vernáculas e Literaturas Estrangeiras Modernas.



A questão aqui, na verdade, é que qualquer eventual mentira em relação ao tema, e mesmo que em essência o tema continue tendo a mesma gravidade, porque se Auschwitz tivesse matado uma única pessoa por causa de etnia ou religião a simples existência de um lugar assim poderia ter a mesma gravidade, qualquer imprecisão ou mentira mínima ou grandiosa não faria diferença para o meu pai – porque Auschwitz para ele nunca foi um lugar, um fato histórico ou uma discussão ética, e sim um conceito em que se acredita ou deixa de acreditar por nenhum outro motivo a não ser a própria vontade.

(Michel Laub)

Não sei ainda se vou “visualizar” (isto é, inventar!) esse encontro ou não. Se o fizer será a prova definitiva de que, decididamente, a ficção não respeita coisa alguma.

(Laurent Binet)

Estudar as relações entre literatura e história implica defrontar-se de imediato com o exame, por sua vez, das relações indissociáveis entre estética e ética. Ao tomarmos como base um *corpus* literário radicado, em maior ou menor grau, numa realidade prévia, é possível perceber tanto o modo como o escritor recorta essa realidade, recriando-a ficcionalmente a partir de dados documentais de que dispõe, como o *parti pris* que adota em face do contexto empírico privilegiado. Em determinados casos, lidar com o factual implica enfrentar a complexidade no limite do impasse de conferir um tratamento estético a certos núcleos duros do real.

O respaldo de tais considerações, entretanto, solicita uma reflexão acerca de algumas questões daí decorrentes, tais como: consubstanciar esse impasse significaria a reivindicação de uma atitude “escrupulosa” (ou “censurável”, a depender do ponto de vista adotado) em relação a pelo menos certas esferas do real? Em outras palavras: haveria um limite para a ficção, aqui entendida desde já não como um discurso oposto à Verdade, mas, tendo em vista a “verdade estética”, na esteira do que defende Jacyntho Lins Brandão, como “o outro dos discursos verdadeiros” (BRANDÃO, 2005, p. 57)?; e, supondo um limite, como estabelecer suas divisas? Nessa perspectiva, cabe ainda interrogar: poderia a ficção no sentido de, sendo realidade construída pela linguagem, “rivalizar” ou ser “solidária” com um suposto real de que parte?

No bojo dessas questões encontra-se subjacente a valoração do fenômeno estético tendo em vista a precedência de um real, o que compreenderia, dando mais uma volta no parafuso, conceber o real como uma premissa incontestada em sua universal legibilidade e, portanto, como eixo de referência para a aferição da ficção, como se a prerrogativa do real assim pensado não fosse ela mesma um discurso sobre o real, isto é, uma construção de linguagem.

Essas questões foram, em grande parte, instigadas pela leitura de duas obras literárias contemporâneas, a saber: *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, e *HHhH* (2012), de Laurent Binet, que serão comentadas a seguir. Ambas as obras situam-se no limiar entre o que se poderia chamar de uma obra autoficcional, em que se reconhece a presença de dados autobiográficos no interior da ficção, e uma narrativa de testemunho, posto que a história que o narrador conta, mais do que orientar-se por uma tentativa de autoengendramento identitário, abarca um âmbito muito maior do que o curso de uma única vida, alcançando o destino de toda uma coletividade que viveu e vive sob o impacto de um evento-limite como o Holocausto. Mas, enquanto em *Diário da queda* o narrador não hesita em lançar mão da ficção para tratar desse tema emblemático, por meio da história da tríade formada, além dele, pelo seu pai e pelo seu avô, representando juntos o modo como cada geração recebe a tradição judaica e a perpetua, em *HHhH* o narrador expõe de maneira bastante enfática os dilemas irresolútos que experimenta ao lançar mão de expedientes romanescos na abordagem de um capítulo crucial da história traumática: o atentado a Reinhardt Heydrich, “a besta loura”, epíteto pelo qual ficou conhecido esse chefe da Gestapo devido às suas práticas brutais e implacáveis de extermínio de judeus. *HHhH*, título do romance, corresponde às iniciais de cada palavra da frase *Himmlers Hirn heißt Heydrich* (“o cérebro de Himmlers chama-se Heydrich”).

Vejamos, portanto, de que maneira essas histórias, tendo como epicentro o Holocausto, problematizam o tema, ao mesmo tempo em que exibem a postura ética e as decisões estéticas adotadas por cada autor para essa finalidade.

*Diário da queda* é escrito em forma de fragmentos sem datação e sem conexão de natureza lógico-causal entre um fragmento e outro, frustrando, pois, de cara a única cláusula que regeria o gênero indicado no título (o

gênero diarístico), segundo Maurice Blanchot: a obediência ao calendário. A conexão, se existe, se dá entre os títulos dos capítulos, organizados conforme a atenção concentrada nos sujeitos que protagonizam a história de Laub: o narrador, seu pai e seu avô. Entretanto, esses títulos – “Algumas coisas que sei sobre o meu avô”, “Algumas coisas que sei sobre o meu pai”, “Algumas coisas que sei sobre mim”, “Notas (1)”, “Mais algumas coisas que sei sobre o meu avô”, “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai”, “Mais algumas coisas que sei sobre mim”, “Notas (2)”, “Notas (3)”, “A queda” e, finalmente, “Diário” – exercem um duplo papel, na confluência de uma certa imprecisão que a narrativa sustenta no que diz respeito ao movimento recapitulativo: por um lado, a centralidade do eu – típica do registro diarístico – é atenuada em benefício da alternância de foco no resgate das histórias do avô e do pai, entrelaçadas à história do próprio narrador; por um outro lado, o recuo a um passado mais remoto do presente do narrador obriga o confronto com pontos cegos que exigem um trabalho interpretativo desse passado com a participação imprescindível da ficção na reconstituição do ocorrido. A soldar a história dessas três gerações, a palavra Auschwitz, que reverbera na narrativa 118 vezes, num romance de 151 páginas.

O ponto de partida do investimento memorialístico do narrador é o impacto provocado pelo acidente com o amigo João, quando ambos eram adolescentes e estudavam numa escola judaica. Acidente que contou com a participação de colegas de escola, incluindo o narrador, e que enseja uma transformação significativa na vida dos dois. No caso do narrador, a queda de João, um dos únicos alunos não judeus da turma e que exatamente por esse motivo sofria a violência diária dos colegas, conduz a reflexões sobre sua origem judaica e o possível sentido que a tradição herdada possui para ele. Distante no tempo e no espaço do evento-limite vivido na pele pelo avô, o narrador indaga acerca da importância ou não de prosseguir contando uma história cujos acontecimentos pretéritos talvez não tenham nenhum tipo de repercussão no contexto de sua própria vida:

Faria diferença se os detalhes do que estou contando são verdade mais de meio século depois de Auschwitz, quando ninguém mais aguenta ouvir falar a respeito, quando até para mim soa ultrapassado escrever algo a respeito, ou essas coisas só têm importância diante das implicações que tiveram na vida de todos ao meu redor? (LAUB, 2011, p. 101)

O narrador coloca em xeque a necessidade de salvaguardar a memória sobre o Holocausto para quem se situa distante, espaçotemporalmente, de tudo o que se abriga nessa página sombria e terrível da história humana:

Quando criança eu sonhava com essas histórias, as suásticas ou as tochas dos cossacos do lado de fora da janela, como se qualquer pessoa na rua estivesse pronta para me vestir um pijama com uma estrela e me enfiar num trem que ia rumo às chaminés, mas com os anos isso foi mudando. Eu percebi que as histórias se repetiam, meu pai as contava da mesma forma, com a mesma entonação [...]. Alguma coisa muda quando você vê o seu pai repetindo a mesma coisa uma, duas ou quinhentas vezes, e de repente você não consegue mais acompanhá-lo, se sentir tão afetado por algo que aos poucos, à medida que você fica mais velho, aos treze anos em Porto Alegre, morando numa casa com piscina e tendo sido capaz de deixar um colega cair de costas no aniversário, aos poucos você percebe que isso tudo tem muito pouca relação com a sua vida. (LAUB, 2011, p. 36)

No romance de Laub, a impossibilidade de transmissão da tocha da experiência, lembrando as formulações de Walter Benjamin no seu clássico “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, é acionada na medida em que remete à “realidade [...] de um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à junção, à *sintaxe* de nossas proposições” (GAGNEBIN, 2004, p. 63). Daí o ruído que se instala na comunicação entre os três elos dessa cadeia familiar no esforço de transmissão não da herança judaica em si, mas da espessura, da densidade, da configuração de sentido intransitiva que Auschwitz adquire para cada membro distintamente. A despeito disso, a “tarefa sempre atual” de *apokatastasis*, de restauração, não é abandonada. E se o antigo narrador, aquele que sabia dar e receber conselhos, desapareceu, doravante uma outra forma de atividade narradora assoma em seu “movimento paradoxal”: de restauração do que é absolutamente imperioso não esquecer e de abertura a “uma retomada inventiva da origem ‘perdida’: uma invenção que nada na história pode garantir, mas que tudo chama a realizar-se” (GAGNEBIN, 2004, p. 70). Não é por outra razão que, no diário endereçado ao filho que vai nascer, quarto elo dessa cadeia familiar, a contrapelo das lacunas e das zonas de sombra, mas sem “sufocar seus silêncios”, o narrador recupera o passado ao mesmo tempo em que ilumina uma certa utopia de “começar



do zero”, o que significa neste caso “deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”:

Ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, como se perdesse o sentido falar sobre as maneiras como ela se manifesta na vida de qualquer um, e as maneiras como cada um tenta e consegue se livrar dela. [...] e se pela última vez estou dizendo o que penso é para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões. Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso e de nada além do que descobrirá sozinho [...], o abandono num dia em que todos dormem, o susto quando está escuro e você se engasga e ninguém está em lugar nenhum [...] o colo e a pele da sua mãe, o cheiro dela, o toque das mãos passando você para o meu colo, [...] as palavras que direi e que ainda são incompreensíveis, mas você olha para mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma delas, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora e a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer. (LAUB, 2011, p. 150-151)

O romance de Laub proporciona, dentre outras, uma reflexão sobre a situação dramática vivida hoje pelos judeus no que tange ao Holocausto. Afinal, as remanescentes vozes herdeiras do trauma estão silenciando definitivamente, uma vez que os últimos sobreviventes estão morrendo. Uma questão preponderante a meu ver tem então lugar aqui: ao lado do testemunho solidário, os testemunhos de terceiros [testis], comprometido ainda com acontecimentos que de fato existiram e foram vivenciados, seria possível admitir e legitimar a escrita de uma ficção solidária, destinada a recriar o que jamais foi visto nem sentido, o que nunca recebeu a chancela do “real verdadeiro”? A considerar tal hipótese poderíamos enxergar aí uma potência política e interventiva resultante do enlace cúmplice entre ética e estética.

Já o romance de Binet, tendo também como eixo da narrativa

o Holocausto, nos impõe uma outra ordem de questões, não menos importantes nem menos inquietantes. A história contempla a ação militar que ficou conhecida como Operação Antropóide, protagonizada pelo tcheco Jan Kubis e pelo eslovaco Jozef Gabčík, jovens combatentes da Resistência do exército tchecoslovaco, que durante a Segunda Guerra Mundial foram encarregados da tarefa suicida de assassinar o segundo homem da SS, Reinhardt Heydrich, protetor dos territórios da Boêmia e da Morávia e um dos líderes nazistas mais terríveis e poderosos do império de Hitler. Trata-se de um episódio histórico contado pelo pai, quando o narrador ainda era um adolescente, episódio que teria impressionado profundamente o narrador a ponto de dedicar ao assunto anos de pesquisa, muitas estadas em Praga e a escrita de um romance, com o fito de homenagear aqueles que arriscaram suas vidas enfrentando de peito aberto as forças arianas em sua devastadora marcha para dizimar todos os judeus da face da terra.

Logo no início da história, o narrador descreve o esforço e a dedicação incondicionais que empregou na pesquisa e recolha do maior número de documentos e informações possível sobre o episódio, a fim de evitar a qualquer custo a transformação de seu relato em literatura. A justificativa para a rejeição daquilo de que paradoxalmente resulta sua história, ou seja, um romance, literatura, portanto, e da mais alta qualidade, assenta-se num argumento judicativo que invariavelmente termina por condenar o tratamento estético dado aos fatos reais, advogando a favor de sua nudez inconspicível: “Digo que inventar um personagem para compreender fatos históricos é como maquiagem as provas. Ou melhor, como diz meu meio-irmão, com quem discuto essas coisas, *introduzir elementos de acusação no local do crime quando há provas abundantes no chão...*” (BINET, 2014, p. 236, grifos do autor). No bojo desse argumento há o temor de que estetizar os eventos é trair os atores da história, é ultrapassar assim um limite ético, preenchendo hiatos que os acontecimentos mesmos, subsumidos em seu indecifrável silêncio, não autorizariam: “Minha história é esburacada como um romance, mas, num romance comum, é o romancista que decide onde pôr os buracos, direito que me é negado porque sou escravo de meus escrúpulos” (BINET, 2012, p. 302).

No romance de Binet, o narrador, ao dramatizar certos limites éticos condicionados pelo tema em pauta, embaraça-se e constrange-se no ato de recriar os horrores do nazismo. Ao comentar a recepção de seu texto

ainda em gestação, o narrador atribui a reação incauta de seu interlocutor ao desserviço prestado pela indústria cinematográfica hollywoodiana com seu poder mistificador, tomando como exemplo o filme *Patton*:

[...] o filme fala de um personagem fictício cuja vida é inspirada na carreira de Patton, mas que evidentemente não é ele. No entanto, o filme intitula-se *Patton*. E ninguém fica chocado, todo mundo acha normal retocar a realidade para valorizar o roteiro, ou dar uma coerência à trajetória de um personagem cujo percurso real comportava por certo irregularidades e solavancos nem sempre muito significativos. É por causa dessa gente, que trapaceia desde sempre com a verdade histórica a fim de vender seu peixe, que um velho colega conhecedor de todos os gêneros ficcionais, e portanto fatalmente habituado a esses procedimentos de falsificação tranquila, pode se espantar inocentemente e me dizer: “Não diga! Então não é inventado?”. Não, não é inventado! Aliás, que interesse haveria em “inventar” o nazismo? (BINET, 2012, p. 52)

Duas outras passagens do romance de Binet dão bem a medida dos dilemas éticos e estéticos que o narrador enfrenta na reconstrução de sua história. A primeira delas concerne ao momento em que Gabčík finalmente deveria atirar em Heydrich, cumprindo a missão histórica que lhe foi destinada, porém a arma não funciona. Nesse átimo de “tempo imobilizado”, o narrador comenta:

Nada acontece, exceto na cabeça de Gabčík. Na sua cabeça há um turbilhão e tudo gira muito rápido. Estou absolutamente convencido de que, se pudesse estar na cabeça dele nesse instante preciso, teria o que contar por centenas de páginas. Mas eu não estava na cabeça dele e não faço a menor ideia do que ele sentiu, não poderia sequer encontrar, na minha vida pequena, uma circunstância que me aproximasse de um sentimento, mesmo degradado, comparável ao que o invadiu naquele instante. (BINET, 2012, p. 263)

A segunda passagem referida focaliza a morte desse outro herói da história, o tcheco Kubis:

Kubis está morto. Lamento ter que escrever isso. Gostaria de tê-lo conhecido melhor. Gostaria de tê-lo podido salvar. Segundo depoimentos, parece que havia no final da galeria

uma porta que se comunicava com os prédios vizinhos e que poderia ter permitido aos três homens escapar. Por que não a tomaram? A História é a única verdadeira fatalidade: pode-se relê-la em todos os sentidos, mas não se pode reescrevê-la. Não importa o que eu faça, o que eu diga, não ressuscitarei Jan Kubis, o bravo, o heroico Jan Kubis, o homem que matou Heydrich. Não sinto absolutamente prazer nenhum em contar essa cena cuja redação me custou longas semanas laboriosas, e para qual resultado? Três páginas de vaivém numa igreja e três mortos. Kubis, Opálka, Bublík, mortos como heróis, mas mesmo assim mortos. Não tenho sequer o tempo de chorar por eles, pois a História, essa fatalidade em marcha, nunca se detém. (BINET, 2012, p. 320)

Em *HHhH*, é como se o esforço votado à ficcionalização dos eventos resultasse na negação da própria ficção e pudesse, assim, ao negá-la, escudar a realidade de manobras desviantes e alienadoras. No entanto, é precisamente por meio da ficção, único dispositivo disponível neste caso, que o narrador consegue exprimir o modo como essa história o afeta, entendendo, contudo, afeto não como equivalente a emoção, mas, conforme propõe Diana Klinger, como algo que “[...] excede o vivido, as percepções e os sentimentos”, pertencendo antes a uma “dinâmica relacional”. E é justamente devido à sua natureza relacional que o afeto não reenvia à interioridade do sujeito, mas se manifesta na capacidade de mobilização dos corpos postos em relação:

Os afetos surgem nas relações, na capacidade de agir e ser atingido por corpos. Corpos não possuem afetos, mas potencialidades de afetar, pois os afetos acontecem na relação, em função da relação. Não são propriedades de um corpo, mas eventos, marcas e vestígios de um encontro, de uma dinâmica relacional. (KLINGER, 2014, p. 81)

Ao contrário da narrativa de Laub, em que distinguimos uma linhagem descendente de judeus, nada conecta o narrador de Binet aos eventos traumáticos do Holocausto, a não ser a história *contada* pelo pai, que tanto interesse lhe despertou. É preciso salientar que não foi a História documentada que o afetou, mas a maneira como os eventos históricos desse episódio do atentado lhe foram narrados. Talvez esse seja afinal o argumento que justifique a necessária reconciliação do narrador com a

ficção, porquanto, segundo ele admite, “Para que alguma coisa penetre na memória, primeiro é preciso transformá-la em literatura. É feio, mas é assim” (BINET, 2012, p. 186). Não é, aliás, por outra razão que o livro emerge como prova de gratidão ao pai:

[...] quando lhe falei recentemente da minha intenção de escrever um livro sobre o assunto, notei somente uma curiosidade polida, sem sinal de emoção particular. Mas sei que essa história sempre o fascinou, mesmo se não produziu nele uma emoção tão forte quanto em mim. É também para devolver-lhe isso que empreendo este livro: os frutos de algumas palavras dispensadas a um adolescente por esse pai que, na época, ainda não era professor de história, mas que, em algumas frases mal torneadas, sabia contá-la bem. A História. (BINET, 2012, p. 9)

A opção pela ficção, que o narrador reluta em aceitar (“[...] a ficção prevalece sobre a História. É lógico, mas sinto dificuldade em tomar essa decisão”, BINET, 2012, p. 22), a despeito e por causa de sua força reversiva, resulta portanto no reconhecimento de uma potência capaz de afetar, para além de uma “percepção individual”, 1) o narrador, que se vê mobilizado pela história e se encarrega de recriá-la, buscando pôr em discussão as implicações éticas e estéticas de tal empreendimento e desconfiando sempre das ferramentas de que dispõe; 2) a própria ficção, assim colocada na berlinda, e com isso esgarçando os limites do gênero no qual se insere; e 3), claro, essa leitora aqui, que não foi menos afetada por essa história e que procura, ciente de suas limitações, também afetar outros corpos-leitores. Como lembra Klinger: “A literatura não é uma força. Mas é preciso transformá-la numa força” (KLINGER, 2014, p. 191).

Guardadas as devidas diferenças, tanto Laub quanto Binet, ao enfrentarem a delicada e incontornável questão do Holocausto em seus respectivos romances, sinalizam para uma certa aposta nas potencialidades interventivas da ficção. Nessa perspectiva, importa impedir que história e literatura, individual e coletivo, ético e estético sejam cooptados por categorias totalizantes e abstratas, encontrando, ao contrário, sua expressão particular, fruto de uma “dinâmica relacional” dos afetos e de um vigoroso gesto solidário empenhado na tarefa política de combater o silêncio de quem a voz foi roubada. Encampo, eu também, a aposta por acreditar que a ficção dê conta do recado.

## Referências:

BINET, Laurent. *HHhH*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KLINGER, Diana Irene. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

## Capítulo XXXII

# O mito do tráfico como efeito colateral do capitalismo legítimo: considerações sobre *The Wire* pela ótica da Criminologia Crítica

Felipe Vieira Paradizzo <sup>1</sup>

---

1 - FDV

Felipe Vieira Paradizzo é mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Espírito Santo, licenciado em Língua e Literatura Brasileira e Portuguesa pela mesma universidade e graduando em Direito na Faculdade de Direito de Vitória. Atuou como professor assistente na Universidade de Miami pelo programa FLTA da *Fulbright Institute of International Education*.





“*You follow drugs, you get drug addicts and drug dealers. But you start to follow the money, and you don’t know where the fuck it’s gonna take you*” (2004)

Entre 2002 e 2008, o canal por assinatura norte-americano HBO transmitiu a série de David Simon e Ed Burns, *The Wire*. Vendida como um *thriller* policial, *The Wire* não poderia ser mais comercialmente frustrante. A série, que se passa em Baltimore, Maryland, inicialmente polariza a narrativa entre uma força tarefa da polícia de repressão ao tráfico de drogas e um grupo de traficantes dos projetos habitacionais da cidade. No entanto, na série, o diabo mora nos detalhes e orienta o olhar da audiência para crise que emerge do artefato em questão, colocando-o em diálogo com um dos grandes tópicos do direito penal e sua crítica na contemporaneidade: as contradições da criminalização e repressão do comércio de substâncias ilegais no capitalismo tardio. A fim de tocar tal questão na interface literatura/criminologia crítica, analisarei as passagens da primeira temporada de *The Wire* que ilustram criticamente o debate sobre a contradição do sistema penal.

O episódio piloto, o primeiro episódio de uma série, é certamente bastante representativo, não apenas pelo fato de que a partir dele a duração do programa será estipulada, mas, no caso de *The Wire*, pela cuidadosa decisão de transparecer as bases referenciais e políticas das quais esta obra partiria. A primeira cena da série mostra um corpo na rua, sirenes e o detetive Jimmy McNulty (Dominic West) sentado em uma calçada do subúrbio de Baltimore com uma testemunha, um rapaz negro, aparentemente morador da região, que conta a história do cadáver: “Snotboogie” jogava dados com os rapazes da região toda sexta-feira, há muito tempo, em um beco. Ele esperava as apostas estarem altas, com muito dinheiro no chão, pegava o dinheiro e corria. Não conseguia se controlar, diz a testemunha. McNulty, intrigado, pergunta como era possível que isto se repetisse com frequência e mesmo assim a “Snotboogie” fosse permitido jogar. A testemunha responde resignada: “*Got to. This America, man*” (2004).

Sobre esta cena, o escritor e criador de *The Wire*, David Simon, é questionado pelo jornalista Bill Moyers a respeito de como ela fornece uma chave de leitura sobre a sociedade norte-americana. Simon responde: “*THE WIRE is not a story about the America, it’s about the America that got left*

*behind*". A introdução do episódio piloto, como confirma Simon, conecta a América com a "América deixada para trás", o tráfico, o subúrbio, a classe trabalhadora, as contradições do sistema capitalista em sua morada mais representativa e "bem sucedida". Do tráfico, passando pela burocracia da polícia, da escola, do sindicato, abordando a corrupção política, e chegando até as esferas do capitalismo "legítimo", a construção civil, por exemplo, *The Wire* tenta mostrar que "*it's all in the game*", as instituições do estado, os agentes do capitalismo legítimo e ilegítimo, tudo funciona sobre a lógica do capital, e as contradições oriundas desta lógica são o tema da obra.

No primeiro episódio de *The Wire*, o detetive Jimmy McNulty observa o julgamento de um indivíduo acusado de homicídio e associação com o tráfico de drogas. Diante da absolvição do réu, o juiz demanda a presença do detetive para uma conversa em seu gabinete. McNulty expõe o amplo poder obtido pelo grupo de traficantes e a absoluta ignorância e omissão de sua divisão policial. Começa assim uma reprodução do filme de Stanley Kubrick, *Paths of Glory* (1957). O filme retrata um episódio da Primeira Guerra Mundial em que a ordem de invadir um ponto defendido pelo inimigo que desce toda a cadeia de comando do exército francês, todos absolutamente cientes da impossibilidade da ação e igualmente obedientes à ordem dada. No filme, dois "desertores" sobreviventes à carnificina decorrente da ordem de invasão são escolhidos quase por amostragem e executados após um julgamento kafkiano. A obra de Kubrick mostra a máquina burocrática do exército funcionando sem nenhuma lente heroica, que normalmente marca os filmes de guerra, ironizando o discurso militar e fazendo emergir as estruturas ideológicas da instituição exército, que pouco, ou nada, diferenciam-se das fábricas, dos governos e da polícia de Baltimore, como Simon procura sugerir. Em *The Wire*, o resultado da ordem do juiz cria uma força tarefa construída para não funcionar. Ora, não havia interesse em deslocar policiais da divisão de narcóticos para uma investigação custosa. Nasce, então, um segundo elemento que, junto a cadeia de comando, construirá o léxico crítico do drama, "*playing with stats*", jogando com os números. O interesse da polícia fictícia é prender os jovens negros das esquinas, do varejo, uma vez que tal ação atinge a meta numérica do programa de segurança pública e acalenta os corações aflitos da sociedade norte-americana com o banquete de entorpecentes sobre a mesa formando as iniciais do departamento de polícia, a caligrafia da

justiça, ou, “*dope on the table*”.

O “jogo”, ao qual pertence a instituição policial que Jimmy McNulty por muitas vezes contradiz e boicota, também é jogado por Stringer Bell no comércio de entorpecentes. A mesma estrutura narrativa que Simon buscou em Kubrick, para fazer ver as práticas e forças compósitas do capitalismo na polícia, também é usada na exposição do tráfico. Esta proposta temática e narrativa não apenas afirma a proximidade de instituições que parecem opostas, como sugere que não exista um fora da estrutura do capitalismo, igualando práticas institucionais no sistema.

Russell “Stringer” Bell (Adris Elba) é o segundo homem na “cadeia de comando” da organização criminosa comandada por Avon Barksdale (Wood Harris), alvo da polícia de Baltimore durante a primeira temporada de *The Wire*. Ao longo da temporada, fica evidente que o poder e a importância de Stringer Bell na organização superam o de Avon, ele é o administrador do grupo de *East Baltimore*, como fica visível no diálogo do terceiro episódio a respeito do “*novo pacote*”, durante o recebimento e a contagem dos rendimentos semanais: “Não tem pacote novo. Só vamos por essa mesma merda para vender em uma cápsula de cor diferente. Talvez misturar essa merda com algum anestésico ou alguma cafeína, mas se não, vai a mesma coisa” (2004). A imagem de Stringer como homem de negócios é emblematicamente consolidada, com a aplicação do conhecimento obtido na *Baltimore City Community College*, em seus negócios lícitos e ilícitos.

- Quais são as opções quando você tem um produto inferior em um mercado agressivo?
- Bem, se você tem uma grande fatia do mercado, você pode comprar a concorrência.
- E se você não tem? Vamos assumir pouco custo.
- Claro. Então, você opera em prejuízo, ou pior, seu preço cai, seu produto eventualmente perde a credibilidade do consumidor. Você sabe que o executivo da WorldCom enfrentou este mesmo problema. A empresa foi ligada a um caso grande de fraude, então ele propôs...
- mudar o nome? (2004)

Uma vez colocado o tema de *The Wire*, trata-se de refletir sobre a penalização e repressão do tráfico, sob o discurso de controle social e implicitamente, se muito, legitimado pela ideia de que o crime, mesmo aquele que funciona e sobrevive a partir da mesma lógica de seu remédio,

seria um efeito colateral. Dessa forma, buscar-se-á aqui, amparado pela criminologia crítica, trazer tal debate para o campo do direito penal, a fim de tatear a seguinte questão levantada pela série: como se legitima e quais as contradições da criminalização de manifestações específicas e selecionadas do capitalismo como o tráfico de drogas?

Os estudos e teorias de Karl Marx permanecem fundamentais para tatear o questionamento que aqui se coloca: uma vez que o capitalismo tardio expandiu suas forças e *modus operandi* globalmente, fazendo que cada canto de barracos à castelos se levantem e sejam demolidos sob sua lógica, como propõe *The Wire*, se não há escapes ao capitalismo e suas redes globais, e, finalmente, sabendo que seu inerente liberalismo reforça sua necessidade de se reconstruir e inovar, por que determinadas manifestações de si são alvo da criminalização primária e secundária do direito penal e, principalmente, sancionada pela pena privativa de liberdade? Por que a liberdade atua um papel tão fundamental nesse sistema? Sabemos o tamanho desta questão e não se pretende respondê-la absolutamente, mas apontar possíveis contornos para ela. Para tal fim, lidemos inicialmente com algumas proposições de Marx e suas repercussões na leitura da criminologia crítica.

Um elemento crucial para o debate da criminalização e da repressão ao tráfico, entendido como um fenômeno absolutamente legítimo, quando julgado pelos paradigmas do mercado, é a liberdade. Assim, é preciso sublinhar que a liberdade em Marx, em sua face “negativa”, se distancia fortemente da noção autônoma de liberdade kantiana, tão cara à *Teoria do Direito*. Em “A liberdade sob a perspectiva de Kant: um elemento central da idéia de justiça” (2010), Thaita Trevizan e Vellêda Dias Neta, sintetizam a noção de liberdade do sujeito kantiano, naturalizado pela razão, da seguinte forma:

a liberdade se subdivide em liberdade interna (moral) e externa (jurídica). A primeira gera a obrigação moral, enquanto a segunda a obrigação jurídica garantida por um sistema de coação. Ambas são orientadas pelo imperativo categórico que se traduz na máxima: age de tal modo que a máxima da tua vontade possa valer sempre ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal (DIAS NETA; TREVIZAN, 2010, p. 114)

Para Marx, ao contrário, o sujeito incorpora, ou é incorporado por, papéis na relação de produção. Dessa forma, evita-se o maniqueísmo moral, ao mesmo tempo em que eliminasse a individualização do ser e a metafísica da alma. A questão se concentra na luta de classes e tanto o proletário quanto o exército de reserva têm sua liberdade absolutamente condicionada a seu papel no sistema capitalista. Uma vez que o sujeito tem sua força de trabalho transformada em mercadoria, passando essa a flutuar nos fluxos do mercado, seu valor, sua obsolescência, os custos de sua existência e as regras sob as quais devem ser geridos também são entregues a mesma sorte. A “liberdade do sujeito sob o capitalismo”, ao contrário da noção kantiana, está condicionada pela disposição de tal “*commodity*” no mercado, contemporaneamente, em um mercado global e muito mais complexo. Assim, seria possível garimpar dois pontos fundamentais para o conceito de liberdade do trabalhador sob o capitalismo, em Marx, que consistem na ideia de que o trabalhador deve ser livre o bastante para vender sua força de trabalho, mas não o suficiente para ter acesso aos meios de produção:

Para transformar dinheiro em capital, o possuidor de dinheiro tem, portanto, de encontrar no mercado de mercadorias o trabalhador livre, e livre em dois sentidos: de ser uma pessoa livre, que dispõe de sua força de trabalho como sua mercadoria, e de, por outro lado, ser alguém que não tem outra mercadoria para vender, livre e solto, carecendo absolutamente de todas as coisas necessárias à realização de sua força de trabalho (MARX, 2013, p.244)

Há uma relação simbólica, no mínimo, entre as palavras bens e tempo, relação essa que se entrecruza em movimento de afastamento e aproximação, mas sem nunca se perder no léxico prático do direito penal. Bem jurídico, segundo Juarez Cirino dos Santos, é o critério de criminalização e o objeto da proteção do Direito Penal. No entanto, sublinha o jurista, “o bem jurídico é o critério de criminalização porque constitui objeto de proteção” (SANTOS, 2012, p. 8). Essa noção “não só mostra o Direito Penal como garantia das formações sociais capitalistas, mas mostra a sobrevivência das atuais sociedades desiguais pela proteção penal de seus valores fundamentais” (SANTOS, 2012, p. 9). Tal doutrina mantém a ideia de que a punição teria papel educativo ou preventivo e fé na

harmonia social. A defesa dos bens jurídicos está absolutamente de acordo com o Estado Democrático de Direito uma vez que a definição desses bens se daria pela ferramenta constitucional.

Não é de se espantar, como expõem a criminologia crítica, que a liberdade, seja retirada das classes trabalhadoras ou do exército de reserva, massivamente. No entanto, a tese que se coloca para investigação, motivada por *The Wire*, é a de que concomitantemente aos elementos de controle social, já bastante analisados no que toca a repressão e criminalização do comércio de substâncias ilegais, principalmente no varejo, dentro do discurso da seletividade penal por classe, está a atuação do sistema penal para manter a “liberdade da classe trabalhadora sob o capitalismo” intacta, mesmo restringindo sua liberdade, ou seja, se não livre para vender sua força de trabalho, melhor não ter “outra mercadoria para vender”. Assim, o capitalismo se defenderia do levante das classes exploradas, mesmo contra manifestações de sua própria lógica. Reforça-se, então, a tese amplamente difundida e sintetizada ao máximo por Alessandro Baratta:

o sistema de justiça criminal da sociedade capitalista serve para disciplinar despossuídos, para constrangê-los a aceitar a ‘moral do trabalho’ que lhes é imposta pela posição subalterna na divisão do trabalho e na distribuição da riqueza socialmente produzida. Por isso, o sistema criminal se direciona constantemente às camadas mais frágeis e vulneráveis da população: para mantê-la o mais dócil possível – nos guetos da marginalidade social ou para contribuir para a sua destruição física. Assim fazendo, o sistema sinaliza uma advertência para todos os que estão nos confins da exclusão social. (BARATTA, 2003. p. 15)

Se a definição liberal do direito penal pautada pela proteção dos bens jurídicos está em um polo da relação simbólico/prática do bem e da liberdade, do outro está a pena privativa de liberdade. Essa é uma questão fundamental ao drama *The Wire*, no que toca o varejo de entorpecentes, que propõe que resta à “América deixada para trás” a ilegalidade seletivamente reprimida, de maneira que ela atue comercialmente na margem da legalidade, suprindo as demandas do mercado, fazendo que negros e pobres vendam sua força de trabalho e muitas vezes sua vida da maneira mais barata possível, arcando com as consequências legais e punitivas que impedirão, como regra, que tal classe ascenda à detentores

do meio de produção. Soma-se a isso a dimensão mítica da repressão às atividades varejistas do comércio de substâncias ilegais. Por ser um mercado controlado, na sua maioria, pelas classes sociais marginalizadas, jovens, negros e pobres, a repressão ao varejo vai ao encontro das demandas sociais de punição e segurança, ponta do iceberg do enraizado Racismo de Estado que dá o lastro para as atividades do Sistema Penal. Quando *The Wire* força a visualização do varejo de substâncias ilegais sob a exata lógica do mercado formal, o drama cria um espaço de questionamento do mito, se vale da forma hiper-realista para fazer ver o mito racista de periculosidade da conduta, quando de fato se trata do perigo da uma classe, uma cor, uma cultura, uma estética, para o pesadelo racista de ordem pública.

Essa é uma questão fundamental ao drama *The Wire*, no que toca o varejo de entorpecentes, que propõe que resta à “América deixada para trás” a ilegalidade seletivamente reprimida, de maneira que ela atue comercialmente na margem da legalidade, suprimindo as demandas do mercado, fazendo que negros e pobres vendam sua força de trabalho e muitas vezes sua vida da maneira mais barata possível, arcando com as consequências legais que impedirão como regra que tal classe ascenda à detentores do meio de produção. Diante de tal questão, Marco Aurélio Souza da Silva, sobre o sujeito demonizado pelo ato ilícito, afirma: “Desconsidera-se que suas atividades ilícitas são uma alternativa laboral e uma das raras oportunidades de subsistência, ainda que reconhecido o elevado preço de uma vida efêmera com a prisão ou morte prematura ao custo de muita dor” (SILVA, 2013, p. 131).

O mantra que ecoa pela série, “*it’s all in the game*”, busca desmascarar a aliança perversa entre capitalismo liberal, no que diz respeito ao seu sonho de equilíbrio e virtude do mercado, e controle social, em que o crime seria um efeito colateral ou um desvio. O conceito de liberdade sob o capitalismo, de Marx, é encarnado pela queda diária de negros, pobres e marginalizados que são, por consequência da economia impressa na realidade social, que transbordam o Sistema Penal e o Departamento Médico Legal: livres para vender sua força de trabalho, mas nunca para ascender a detentores do meio de produção. Uma vez deslocados para o limite entre legalidade e a ilegalidade do mercado, os trabalhadores do tráfico se equilibram, até onde é possível, entre ser peça do sistema em que habitam, sobreviverem na sombra do mito do inimigo público e social, e servirem de objeto da

atuação das políticas públicas que atendem às demandas históricas de controle social e de ordem pública. Não havendo fora ao capitalismo, toda criminalização de suas práticas não significa a criminalização de seus efeitos colaterais, mas ao contrário, como *The Wire* não deixa esquecer, “*It’s all in the game*”.

BARATTA, Alessandro. Prefácio. In: BATISTA, Vera Malaguti. *Difíceis Ganhos Fáceis: Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003. pp. 15-33. MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

SANTOS, Juarez. *Manual de Direito Penal: Parte Geral*. Florianópolis: Conceito Editorial, 2012.

SÉRIE. *The Wire*. Nova York: HBO, 12 de outubro de 2004. Série dramática para TV.

SILVA, Marco. *O controle social punitivo antidrogas sob a perspectiva da Criminologia crítica: a construção da criminalidade do tráfico de drogas nas decisões judiciais*. Rio de Janeiro: Lumen Juris. 2013.

TREVIZAN, Thaita; DIAS NETA, Vellêda. A liberdade sob a perspectiva de Kant: um elemento central da idéia de justiça. *Cadernos da EMARF, Fenomenologia e Direito*, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.1-132, abr./set.2010



## Capítulo XXXIII

# O mito do tráfico como efeito colateral do capitalismo legítimo: considerações sobre *The Wire* pela ótica da Criminologia Crítica

Fernanda Santos<sup>1</sup>

---

1 - UFES

Fernanda Santos é Professora substituta no departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em História, na vertente de História Cultural, na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, pela Universidade Nova de Lisboa e Graduada em Letras-Português, pela Universidade Clássica de Lisboa. Investigadora integrada no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e no Núcleo de Estudos de Cultura (NEC) da Universidade Federal de Sergipe



## 1. Introdução: o Neorrealismo português

O movimento neorrealista português opôs-se à corrente literária precedente, o Presencismo, e buscou retratar os problemas pelos quais passava a sociedade portuguesa nas primeiras décadas do século XX, conforme sustentam Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1990, p. 157-158). O Presencismo, ou segundo Modernismo português (1927-1939), reclamava o valor estético das obras, numa literatura original, viva e espontânea, dando importância ao gênio artístico e à liberdade na arte. A eclosão do movimento neorrealista esteve associada à resistência antifascista ao final da década de 1930. Defendeu-se uma literatura “engajada”, voltada para os problemas concretos do país. A literatura deveria contribuir para a conscientização do público-leitor e para caracterizar os problemas da estrutura política, econômica e social da sociedade portuguesa.

A ânsia de se contrapor à concepção da *arte-pela-arte*, considerada elitista e despropositada, fez com que certas produções iniciais do movimento enfatizassem, às vezes unilateralmente, o conteúdo, não levando em consideração que ele é indissociável da forma artística. O resultado é que muitas vezes elas perdiam qualidade estética e até o vigor da própria denúncia social que procuravam estabelecer.

Muitos desses escritores iniciantes desenvolveram atividades jornalísticas, incorporando suas técnicas. A simplificação de procedimentos estilísticos veio também pela incorporação da técnica cinematográfica, tratando de comunicar com o grande público. O conteúdo das obras justificou-se, historicamente, pela veiculação de informações normalmente censuradas na imprensa e serviu de uma forma de resistência ao salazarismo. Os escritores do movimento neorrealista dedicaram-se a denunciar, em suas obras, as angústias e os problemas ocasionados pelos dirigentes fascistas.

Em Portugal, a ditadura de António de Oliveira Salazar, prolongada pelo sucessor Marcelo Caetano, dominou o país de 1933 a 1974. Esse período foi marcado pelo autoritarismo, estagnação econômica, repressão política e brutalidade da polícia encarregada da segurança do Estado. O salazarismo, inspirado no fascismo, instituiu o Estado Novo com a Constituição de 1933, tendo como aliada a Igreja católica, com a qual se associou através de uma Concordata, o que ajudou a instituir-se a ideologia do regime. A Igreja

cooperou para difundir a idéia de que não existia a luta de classes no país, pois havia uma harmonia dos diferentes interesses sociais.

Face à aproximação da igreja e do Estado, à instauração da censura e das perseguições e arbitrariedades perpetradas pela polícia estatal, os escritores passaram a desvelar esse universo opressivo por meio de obras que buscavam conscientizar seus leitores e a situação na qual se encontravam. (BOTOSO, 2012, p. 212) Esse não é um acontecimento isolado nas letras portuguesas, pois, ao longo da evolução da prosa ficcional portuguesa, é possível notar que a temática social sempre esteve presente, conforme atestam Antônio Saraiva e Óscar Lopes. (2000, p. 1023)

Seguindo a tendência realista dos escritores portugueses do século XX, os textos dos autores neorrealistas colocaram em primeiro plano a situação do ser humano, acentuando a condição de vida do homem, em uma situação desumanizadora de exploração da força de trabalho. Desse modo, os personagens das obras dos referidos autores ressaltam que o ser humano é visto como uma máquina, que não deve ser danificada, porque representa um capital investido pelo patrão. Este assenta seus objetivos no lucro, e por isso obrigatoriamente quer retorno. Na diegese instaura-se, assim, uma luta constante entre vítimas e algozes, que funciona como uma denúncia do período no qual vigorou a ditadura em Portugal. Passa-se de uma análise do individual, uma das marcas mais acentuadas da literatura presenciada, ao coletivo, o traço que mais se evidencia nas ficções neorrealistas. A evolução do individualismo presenciado para uma coletividade em permanente combate contra as injustiças sociais era uma marca assinalável do Neorrealismo. (MENDONÇA, 1966, p. 84-85)

Em Portugal acentuavam-se as migrações dos habitantes das zonas rurais para a cidade. Alguns tentavam a sorte no estrangeiro, sobretudo nas Américas, mas muitos acabavam por ficar em Lisboa e nos arredores. A partir de 1920 a emigração para o estrangeiro diminuiu. Em 1930, mais de metade da população da capital era oriunda do resto do país. As condições de vida de grande parte dessa população eram muito precárias, sendo frequentes a promiscuidade, o trabalho infantil, a falta de higiene, as carências alimentares, todo o tipo de vícios e abusos. Entretanto, em 1926 ocorria o golpe do 28 de Maio. Salazar assumia o poder, e em 1930 pronunciava no Arsenal da Marinha o discurso que fundamentava o lançamento do Estado Novo. *O Acto Colonial* em 1930, as leis do condicionamento industrial, a

Constituição de 1933 definiam o caminho da ditadura que iria durar até 1974. A burguesia industrial e financeira e os grandes proprietários rurais dominavam o país. Começavam a aparecer as grandes indústrias em Vila Franca de Xira, Alhandra e na área da Grande Lisboa em geral. Existem importantes concentrações operárias nas duas margens do Tejo. Em 1936 eram criadas a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa.

## 2. Alves Redol: Gaibéus e a denúncia social

*Gaibéus*, de Alves Redol, é considerado como “o primeiro romance neorrealista português” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 304), evidenciando o duelo que se trava entre aqueles que são pobres, necessitam trabalhar para sobreviver, e os capatazes e os patrões que, embora pertençam a categorias nitidamente distintas, funcionam como elementos opressores dentro da narrativa e se interessam somente pelo lucro e ignoram os seres humanos e as condições ultrajantes às quais são sujeitados.

Segundo Kellen Millene Camargos Resende (2009, p. 20), as personagens do livro *Gaibéus* são reprimidas e exploradas por elementos físicos, sociais, políticos, econômicos e também ideológicos, os quais tencionamos apontar e analisar ao longo deste estudo, no qual enfatizamos as relações entre as personagens, o espaço e a sociedade, para desvelar a opressão que cerca a vida dos gaibéus, trabalhadores rurais portugueses, que passam por um processo de desumanização e são equiparados a animais e máquinas.

Trata-se de uma obra que pertence ao neorrealismo e que procura pôr em destaque a realidade social, uma realidade que “de um lado aglomerava o suor do trabalho e do outro se concentrava o poder do dinheiro” (MENDONÇA, 1966, p. 84-85). E, como toda obra neorrealista, está engajada nos problemas sociais e, como tal, almeja uma ação reformadora que busca promover a luta das classes sociais. No caso do romance *Gaibéus*, observa-se a temática de “uma camada social desfavorecida, a quem tudo é adverso e cruel; do outro, a entidade que a explora, o todo poderoso da grande planície alentejana – o patrão” (MENDONÇA, 1966, p. 88).

No romance *Gaibéus*, as personagens não são individualizadas, não existem personagens protagonistas. Elas são tratadas como elementos homogêneos e equivalentes, ocorrendo a inexistência do herói protagonista,

não existe evolução das personagens na obra, pois o individual desaparece no aglomerado populacional.

O herói do romance *Gaibéus* é um herói coletivo, formado por uma classe social desfavorecida e, com exceção do ceifeiro rebelde, todas estão conformadas com o seu destino. (BOTOSO, 2012, p. 215)

Os eventos ocorridos com as personagens buscam refletir e enfatizar situações plurais, pois o que acontece com uma personagem, repete-se também com as demais. Dessa maneira, com o relato desses acontecimentos plurais, o social, o coletivo ressalta-se na obra. Observemos alguns fragmentos do romance nos quais se dá o processo de pluralização dos fatos para pôr em relevo o social:

E à Maria Rosa... E à Glória...

E a todas as Glórias, Marias Rosa e Adelaides... Se tu soubesses... (...)

E em todas as Glórias, Marias Rosas e Adelaides que enconstaram os seios aos peitos de eguações da Borda D'Água. (REDOL, 1983, p. 61 e 63).

A personagem Maria Rosa exemplifica a realidade social das mulheres no sistema capitalista. Ela é tida como um ser inferior e, por isso, é explorada tanto no trabalho quanto sexualmente e liga-se à ideia de posse, transformada em objeto para satisfazer os desejos dos homens.

Numa das passagens do romance, o patrão, Agostinho Serra, escolhe Maria Rosa para trabalhar em sua casa e essa escolha resultará na exploração sexual da personagem.

Maria Rosa não é uma personagem individualizada, pois o seu drama procura refletir uma realidade que é comum a uma parcela das mulheres da época. Embora as mulheres apresentem problemas semelhantes aos dos homens, como exploração financeira, péssimas condições de vida e fome, ainda protagonizam situações peculiares, como a prostituição, abandono pelos homens, filhos para criar e tantas outras circunstâncias dramáticas. A situação das mulheres revela a degradação a que estão condenadas, uma vez que são consideradas como objetos que servem para dar prazer aos patrões e aos homens que cruzam seus caminhos.

Na narrativa, não existem descrições ornamentais, pois todos os elementos utilizados têm uma função dentro dela. Assim, os elementos da paisagem como céu e a planície, o sol e a lua, os pássaros impregnam-se de

sentidos metafóricos. Estorninhos e milhanos representam não apenas um elemento da paisagem, mas conotam a oposição de classes sociais entre os gaibéus e o patrão. O milhano simboliza o patrão, pois, como este pássaro, está sempre em busca de vítimas indefesas que irá explorar. O patrão é a ave de rapina que subjuga e destrói os mais fracos. Por outro lado, os estorninhos representam a situação dos gaibéus, que são seres indefesos, os quais acabam caindo nas mãos do elemento opressor: o patrão.

*Gaibéus* é uma obra de denúncia social, que se empenha em apresentar ao leitor um mundo marcado por relações antagônicas, que se verificam num duelo silencioso entre patrão e empregados, ou entre opressores e oprimidos.

Ao recriar ficcionalmente uma realidade que era comum durante a ditadura salazarista, Alves Redol empenhou-se em mostrar um mal social que é representado pelas condições sub-humanas vivenciadas pelos gaibéus. Percebe-se uma tentativa de conscientizar o leitor da situação de opressão que os ceifeiros enfrentavam e, mais do que isso, a luta entre forças desiguais representadas pelos opressores, os patrões, e suas vítimas, escravizadas pelo trabalho desumano e pela luta diária pela sobrevivência.

### **3. Soeiro Pereira Gomes: *Esteiros* e a problemática da infância marginalizada**

A obra de Soeiro Pereira Gomes traduz, desde o início, uma grande preocupação com os problemas sociais e as condições e relações de trabalho prevalentes no seu tempo. Os dramas resultantes da transição de uma economia agrícola para uma economia industrial, sob a égide de uma ditadura severa e de um capitalismo em expansão, são descritos de uma forma linear, mas extremamente eficaz.. A simpatia com os humilhados e oprimidos domina a narração, mas o autor não perde nunca de vista a complexidade das situações.

No conto *O Capataz*, escrito em 1935, e rejeitado pela Censura, sente-se já estar formada uma visão sobre o que são as relações de trabalho, e sobre o impacto destas na sociedade.

Em *Esteiros*, a sua obra mais conhecida, Soeiro Pereira Gomes conta a vida de um grupo de meninos de Alhandra, que vivem entre a escola, o trabalho, a mendicidade e a vadiagem.

Quando *Esteiros* é publicado, alguns críticos lembram-se de Jorge Amado e opinam que Soeiro, ao escrever o seu romance, é influenciado pelos *Capitães da Areia*. Sucede que, embora *Capitães da Areia* seja anterior a *Esteiros*, pelas informações que há, Soeiro Pereira Gomes só leu aquele romance em data posterior, impelido precisamente pelas críticas que sugerem a referida influência. *Os Capitães da Areia* de Amado são um grupo coeso em luta sem tréguas com a sociedade. Os meninos de *Esteiros*, junto com as suas famílias, são alvo de processos que os excluem e destroem, assim como a todos os que não são necessários aos objectivos de quem controla a vida social e econômica.

As polémicas que a obra de Soeiro suscita são a melhor prova do seu impacto. Apesar da repressão violentíssima e da alta taxa de analfabetismo que se verificam em Portugal, *Esteiros* é um sucesso. A segunda edição aparece seis meses depois da primeira. Todavia, a vida política afeta a carreira do escritor.

Soeiro Pereira Gomes entra para o Partido Comunista de Portugal cerca de 1937. É a data mais provável, embora haja quem defenda outras versões. Mas essa adesão foi sem dúvida apenas mais uma etapa resultante da profunda inserção de Soeiro nas lutas do povo de Alhandra. Também não é de estranhar haver alguma incerteza sobre a altura em que ocorreu, porque a organização do partido por células, que se desconheciam entre si, e os cuidados postos na preservação do secretismo das acções, necessários a quem defrontava uma repressão feroz, tornam compreensível que hajam informações desencontradas. A passagem à clandestinidade destrói a sua vida familiar e limita extraordinariamente a sua carreira de escritor.

#### **4. Manuel da Fonseca: a luta pela liberdade**

Antes de colaborar em *Novo Cancioneiro*, com *Planície*, coleção onde se afirmariam algumas coordenadas da estética poética Neorrealista numa primeira fase, Manuel da Fonseca editou, em 1940, *Rosa dos Ventos*, obra pioneira do neorrealismo poético português, nascida do convívio com um grupo de jovens escritores, entre os quais Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Rodrigues Miguéis, Manuel Mendes e Armindo Rodrigues, unidos, segundo Mário Dionísio, numa

obstinada recusa de ser feliz num mundo agressivamente



infeliz, uma ânsia de dádiva total e o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de que, na luta imensa pela libertação do Homem, ela teria um papel estimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a conivência, a indiferença perante o crime, a glorificação de um mundo podre. (DIONÍSIO, 1998, p. 21)

Não existindo descontinuidade entre a poesia e a prosa de Manuel da Fonseca, nem entre ambas e o escritor, que as impregna de um cariz autobiográfico, alimentado por recordações da convivência com o homem alentejano, ficção e obra poética interpenetram-se na evocação de personagens, narrativas, romances, paisagens alentejanas. (NOGUEIRA, 1954, p. 185-186) Autor de uma obra ancorada na realidade e bebendo de um regionalismo típico dos neorrealistas, a narrativa de Manuel da Fonseca é livre das imposições e condicionamentos impostos pela sociedade, na ânsia de libertação, simbolizada, por exemplo, na repressão sexual imposta a algumas figuras femininas ou na admiração de figuras marginais como o “maltês” ou o vagabundo. *Cerromaior* (1943), *O Fogo e as Cinzas* (1951) e *Seara de Vento* (1958) são algumas das suas obras mais emblemáticas.

A infância de Manuel da Fonseca é claramente decisiva para a sua vida e para a sua opção de ser escritor. Embora deixe Santiago do Cacém ainda bastante novo, quando os pais se fixam em Lisboa, o fato é que acaba sempre por voltar à sua terra de origem. Desde pequeno que se familiariza com o ambiente social que o rodeia, com a agitação da vida política e com a vida em geral. Toda a vida foi um militante da causa do povo, intervindo politicamente sem esmorecer, e com sacrifício pessoal assinalável.

Das influências que teve, no campoliterário, destacam-se, em primeiro lugar, Garcia Lorca (1898 – 1936), que exerce influência marcante sobre toda a poesia portuguesa dos anos 40 (e não só, também no teatro, veja-se o caso de Bernardo Santareno). Manuel Simões, em *Garcia Lorca e Manuel da Fonseca, Dois Poetas em Confronto* (1979) analisa detalhadamente como Lorca influenciou Manuel da Fonseca e outros poetas neorrealistas. Mário Dionísio aponta o parentesco do poema dramático *A Casa do Vento* com *À Espera de Godot*, de Beckett (1953), igualmente no prefácio acima citado aos *Poemas Completos*. Observa entretanto que no primeiro o que cerca os personagens é a fome, enquanto que no segundo é a perda da noção do que os espera. Outras influências no autor são claramente significativas:

Dostoievsky, Maupassant, Hemingway, Steinbeck, Graciliano Ramos e Jack London. Este último ajuda a inspirar o estilo simples e directo de muitas passagens dos contos e romances de Manuel. Um exemplo é, em *Seara de Vento*, a luta entre Palma, João Carrusca e a águia na disputa por um coelho, outros encontram-se nos contos *Amor Agreste e a Testemunha*, incluídos em *O Fogo e as Cinzas*.

Em *Seara de Vento* apregoa a superioridade da revolta coletiva sobre a individual. Nostálgica, telúrica e engajada, a ficção do autor encontra seu ponto forte na fixação pela vida morta das aldeias, das figuras decrépitas, de um espaço que se vai modificando sob o impacto do progresso. (GOMES, 1993, p. 23) Manuel da Fonseca ficou ligado à terra onde nasceu até ao fim da sua vida. Trouxe o Alentejo ao mundo. E do Alentejo viu o mundo. Os seus contos e romances decorrem quase sempre no Alentejo, mas poderiam muito bem ser transportados para outros ambientes com contradições sociais e em mudança.

## Bibliografia:

BOTOSO, Altamir. A luta entre vítimas e algozes: uma leitura do romance *Gaibéus*, de Alves Redol. *Macabéa* – Revista Eletrônica do Netlli. Crato, v. 1., n. 2., Dez. 2012, p. 210-222.

DIONÍSIO, Mário. Prefácio. In: FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 8.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Caminho, 1998.

FONSECA, Manuel da. *Cerromaior*. Lisboa: editorial Caminho, 1997.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. Lisboa: editorial Caminho, 1997.

JÚNIOR, Benjamin Abdala; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1990.

MENDONÇA, Fernando. *O romance português contemporâneo*.

Assis: FFCLA, 1966.

NOGUEIRA, Franco. *Jornal de crítica literária*. Lisboa: Portugalia, 1954.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. 8.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1983.

RESENDE, Kellen Millene Camargos. O silêncio e a literatura em *Gaibéus*. *Revelli* – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG – Inhumas, v. 1, n. 1, março de 2009, p. 20-31.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17.<sup>a</sup> ed. Porto: Porto Editora, 2000.

SIMÕES, Manuel. *García Lorca e Manuel da Fonseca: Dois Poetas em Confronto*. Milão: Cisalpino-Goliardica, 1979.



## Capítulo XXXIV

### Da obra ao texto: “Voos” breves de Sérgio Sant’Anna

Fernanda Nali de Aquino<sup>1</sup>

---

1 - Fernanda Nali de Aquino possui Licenciatura em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Federal do Espírito Santo (2009), Especialização em Educação e é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES. Atua no ensino de língua portuguesa e literatura na Educação Básica. Tem experiência no ensino de francês, de português para estrangeiros e em produção cultural.



A escritora e pesquisadora de literatura brasileira Márcia Denser em “Poéticas urbanas brasileiras: novas subjetividades e cultura de mercado”, artigo em que propõe uma análise comparada de textos e autores brasileiros na modernidade e pós-modernidade a partir de estruturas de sentimento que se transformam com novos hábitos pela cultura de mercado no contexto moderno e pós-moderno, pontua que, se por um lado há uma vocação do modernismo para a expressão artística se tornar mais do que arte, virando religião ou filosofia e convocando-nos a pensá-la enquanto “obra”, por outro lado, no que ela nomeia pós-modernidade, aproximamos-nos mais de um fim da “obra de arte” e a “chegada do texto”:

Note-se que a abordagem das manifestações da arte e da cultura como “texto”, não mais como “obra”, cria um extraordinário instrumento operatório que torna sua análise muito mais precisa ao permitir a articulação e o transporte de categorias abstratas por entre os diferentes textos da cultura como o filme, o livro, a pintura, a escultura, a música, a fotografia. Tal não se dá com a obra que implica em coisa fechada, concluída, encerrada em si mesma, estática e estanque. (DENSER, 2005)

O que caracterizaria o texto, por sua vez, segundo Denser, seria a narratividade, e narrativizar consistiria em atribuir nexos e sentidos, transformando os fatos captados pela percepção em símbolos mais complexos. Por conseqüência, a narratividade promoveria a incorporação da categoria “temporalidade” ao texto, o que constitui o princípio ordenador de um objeto ímpar, único, cujo significado se desfaz se desfizemos seu tecido, “pois o texto da cultura se constrói no diálogo entre seus componentes subtextuais, no diálogo entre os textos, e dos textos com seu próprio percurso histórico” (DENSER, 2005, p.14).

Para Frederic Jameson, como pontua ainda Denser, o modernismo preocupa-se com o Novo, na tentativa de captar sua emergência, enquanto que o pós-moderno preocupa-se com a busca de rupturas, “o instante revelador após o qual nada mais será como antes, um quando tudo mudou”. No modernismo existem ainda o que chama de zonas residuais da “natureza” ou do “ser”, que nos remete a uma certa essência, e há possibilidades de se reformar esse “referente”.

Cabe a ressalva de que a definição tende a ser sempre redutora, e o que se convencionou nomear de modernismo pode designar momentos paradoxalmente distintos uns dos outros. No que tange aos estudos literários, Italo Moriconi (MORICONI, 2013) compreende o modernismo como *movimento* que abrangeu três fases: o primeiro modernismo dos anos 20, marcado pela *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, a Semana de Arte Moderna de 22 e pela adesão de Manuel Bandeira com *Libertinagem*; em seguida o modernismo dos anos 30, com a geração de Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília, Vinícius de Moraes; e o modernismo canônico de meados dos anos 40 até fins dos 60, momento do alto modernismo. Trabalho aqui com a ideia originada da abordagem de Fredric Jameson, em que o pós-modernismo aparece como categoria de periodização estético-histórica a ser contrastado com o alto modernismo das gerações 70 e o cânone moderno (40 a fins de 60), distinto da pulsão vanguardista.

No que pretende conceber como pós-modernidade, o processo de modernização findou-se e a “cultura” ocupa então o espaço da “natureza”, agora extinta, tornando-se, portanto, sua “segunda natureza”. Na pós-modernidade a cultura se torna um produto, inserido no mercado, enquanto que no modernismo ainda residia a crítica à mercadoria e uma tentativa de transcendê-la. Partindo dessas observações, procuro realizar algumas pontuações no que tange ao deslocamento da ideia de obra (de arte) para a de texto em consonância com o deslocamento da arte enquanto espaço utópico ou possibilidade de transgressão na modernidade para o seu desprestígio pós a modernidade quando interpenetrada pela lógica da mercadoria. Procuro pensar essas questões dialogando com a categoria texto como *formas breves* imbuídas de *narratividade*, essa capacidade em atribuir nexos e sentidos, em narrativas de *O voo da madrugada*, do escritor carioca Sérgio Sant’Anna, publicado em 2003.

A fortuna crítica costuma ressaltar como caráter marcante na ficção de Sérgio Sant’Anna a intercalação de *gêneros* literários em que desponta aspectos da representação *dramática*, isso desde sua primeira publicação em 1969, em “O sobrevivente”, com personagens às voltas com o fato de serem personagens. Um dos mais representativos estudiosos da obra desse



escritor, Luis Alberto Brandão Santos (SANTOS, 2000) já nos antecipa que “um exame superficial da obra completa de Sant’Anna é suficiente para que se constate a reiterada aproximação com o teatro”. Essas referências ao teatro aparecem explícitas desde os títulos e subtítulos que constituem sua obra, como em *A tragédia brasileira*, denominado “romance-teatro”, *Um romance de geração* que, sendo um romance, é subintitulado “comédia dramática em um ato”, *Junk-box*, com subtítulo “uma tragicomédia nos tristes trópicos”; *Confissões de Ralfo* com capítulos-livros como “Au théâtre”; até a estrutura dos textos e presença de personagens como o narrador crítico profissional de teatro de *Um crime delicado* em que narrador e personagens configuram quase com a companhia teatral “Somos uma pequena família, ele diz. ‘Ou como um grupo de teatro’” (SANT’ANNA, 1997, p. 8).

Em o *Voo da madrugada*, primeira publicação do autor no século XXI, no entanto, embora tal aspecto esteja presente, o autor traz um conjunto de textos, de formas concisas e breves, nomeando-as como conto e textos, ainda que essas categorias estejam pouco alinhadas com as definições normativas. A reiteração e predomínio do termo inclusive nos títulos das narrativas como: “Um conto nefando?”, “Um conto abstrato”, “Um conto obscuro”, “Saindo do espaço do conto” e o ensaio como designação genérica de “texto” em os “Três textos do olhar” deixam a ver os “gêneros” ou não-gêneros eleitos. Sublinho a percepção dos títulos como dado significado para sintetizar uma proposta de se pensar o texto literário em um determinado contexto histórico, que ao longo desse texto procurarei reforçar, trazendo uma observação de Márcia Denser:

Títulos incitam à dialogia, sancionam significados, de acordo com a perspectiva bakhtiniana de análise. Os títulos, além de organizar a construção do enredo, criam enigmas para a decifração da leitura. Compõe um campo discursivo que está além da própria narrativa e aponta para a relação do texto com outros textos, e outros gêneros. Um diálogo intertextual – do narrador com os leitores, com os demais escritores, com seu contexto histórico, e até mesmo para além dele. (DENSER, 2005, p. 17)

Mais detalhadamente, *O Voo da Madrugada* traz 16 narrativas curtas – divididas em três partes - em que o escritor transita de contista a ensaísta (facetas experimentadas ao longo da sua carreira), ao mesmo tempo que se

apropria e reinventa textos, desestrutura formas literárias e mescla gêneros. Concisas em sua estrutura, as narrativas podem ser lidas metaforicamente como voos: salto, pouso e paragens, se enredam e se bifurcam, capitulares e espirais em múltiplas leituras sob o universo da noite, que apresentam enredos com situações-limite da experiência da morte e tabus sexuais, como estupro, incesto, suicídio, alucinação, pedofilia, aliada ainda a uma ideia de torpor quando da experimentação artística. “Três textos do olhar”, os contos ou ensaios da última parte, exibem a veia ensaística desse escritor no flerte com as artes plásticas, no torpor experimentado pela fruição do prazer estético. Nessa seção a profusão de imagens se interseccionam, se fundem e deslocam-se entre os textos nos eixos morte, erotismo e escrita/texto como exercício do olhar. O primeiro deles, “A mulher nua” surge a partir de “um quadro sem título de Cristina Salgado, pintado em 1999”. Em “A figurante”, uma imagem feminina em uma fotografia antiga ganha ares de protagonista na história que nos será contada pelo narrador. “Contemplando as meninas de Balthus” são espécies de comentários sobre sete pinturas do Conde Balthazar Klossovski de Rola, chamado Balthus, em que a nudez feminina de pequenas meninas são protagonizadas, ainda que impropriamente, porque “se abrigará antes no olhar de quem as contempla que nos corpos contemplados” (SANT’ANNA, 2003) pela volúpia e lascívia exercida pela obra artística, traduzida aqui na plasticidade da escrita. Em todos os casos, os textos nutrem-se de matérias-primas que são manifestações artísticas assimiladas como mercadorias culturais. Aproveito aqui para fazer um parêntese e trazer ao texto um dado biográfico. Em entrevista ao programa do canal futura, “Livros que amei”, Sérgio Sant’Anna escolhe três narrativas significativas para ele, são elas: dois livros de contos, 234 de Dalton Trevisan, com o adendo de o considerar o maior contista do Brasil, criador de uma forma completamente nova de escrever contos, e Formas breves, de Ricardo Piglia, que destaca por ser um livro híbrido de ensaios e contos, além de um livro de ensaios de autoria de Pierre Cabanne, Michel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido sobre o artista plástico Duchamp, que argumenta ter escolhido esse entre uma infinidade de textos que falam sobre o artista por haver uma entrevista, artigo raro quando refere-se a Duchamp.

Ao discorrer sobre suas escolhas, Sant’Anna enfatiza justamente o fato de serem textos breves e aproveitou-as agora (essas escolhas) como

mote apropriando-me do próprio exercício do narrador em um dos seus “Três textos do olhar”, o “Contemplando as meninas de Balthus”. Sem título visível, o narrador anuncia a tentação de querer imaginar o que está sendo lido por uma menina (Katia) que tem um livro nas mãos, em uma das pinturas de Balthus, talvez um conto de Hoffman ou O morro dos ventos uivantes:

Outra tentação que pode nos tomar, às vezes, é a de quisermos imaginar o que está lendo Katia... Algum romance de amor, alguma encantadora tolice? Um conto de Hoffman? Alguma novela com cavaleiros e princesas? Sabemos que Balthus preparou ilustrações para o belo e inesquecível (livro), e que o menino irrequieto e a menina a estudar, em *Les enfants*, encarnam Cathy e Heathcliff” e, “sabemos ainda, que o pintor redigiu um estudo, cujo manuscrito se perdeu, sobre livros infantis....” (SANT’ANNA, 2003, p. 241)

Ele revela a escolha dessas suposições baseado no repertório conhecido por ele de leituras do pintor, mesmo embora “qualquer tentativa de designar o livro de Katia como sendo um desses livros não passaria de uma redução empobrecedora.” (SANT’ANNA, 2003, p 241). Afinal, em um livro sem título de páginas inacessíveis para o “contemplador de fora” tudo pode ser inscrito: “mas não devemos ser nós a inscrevê-lo, e sim Katia, a mirar-se nele, absorta, do mesmo modo que outras meninas e mulheres-meninas de Balthus se miram em espelhos vazios de imagens para nós”. Portanto, reformulo: caio na tentação de imaginar “leituras” possíveis através de intrincamentos, ao trazer para esse texto as referências externas de Sant’Anna como as mencionadas nessa entrevista para, de alguma forma, dialogar com a tese de texto/conto/ensaio em contraposição a ideia de “obra”.

No livro citado por Sant’Anna, *Formas Breves*, Ricardo Piglia apresenta onze textos curtos em que registros como o diário, o relato rememorativo, ensaios e anotações críticas coabitam, dialogando com autores da literatura argentina moderna e clássicos da modernidade, indo de Jorge Luis Borges à Poe, Joyce e Kafka, incursionando-se nas relações entre literatura e psicanálise e sobre a natureza do conto, gênero que marca por sua “brevidade”. Como o próprio assinala, os textos deste livro “podem

ser lidos como páginas perdidas no diário de um escritor e também como os primeiros ensaios e tentativas de uma autobiografia futura” (PIGLIA, 2000). Em sua “Teses sobre o conto”, texto incluído nesse livro, o autor discorre que o conto se define pela narrativa que, por meio de sua arte, revela uma “verdade secreta” – num momento de “iluminação profana”. Ou seja, que trabalha com uma história visível, apresentada em primeiro plano, e outra secreta e, ainda que haja maneiras diversas de mostrar as duas histórias e tecê-las entre si, em algum momento do conto o segredo é revelado. A intriga do conto deve se oferecer como um paradoxo que se instaura na tensão narrada sempre de um modo elíptico e fragmentário. “O efeito de surpresa se produz quando a história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2000). Em suas palavras:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de uma interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto (PIGLIA, 2000, p. 90).

À essa “leitura” de Piglia sobre o conto proponho o entrecruzamento à leitura do pequeno conto “A barca na noite” (em *O voo da madrugada*), em que um conto vem a existência dentro da narrativa que já se desenvolve (o conto do personagem-protagonista) e, em um determinado momento, as duas narrativas se encontram. De maneira similar isso ocorre em outros textos do livro, como o “Embrulho da carne” (a narrativa no jornal de uma moça que fora estuprada assassinada está dentro da narrativa da personagem-protagonista Teresa, e ambas se encontram quando a protagonista conta a seu psicanalista); as palavras soltas anotadas por um filho para virem a ser um texto depois que o incesto se realiza em “Um conto nefando?”. Retomando *as meninas de Balthus*, relaciona-se também com as suposições baseadas em narrativas que o “nosso” autor argumenta terem feito parte do repertório de Balthus, um conto de Hoffman ou *O morro dos ventos uivantes*, argumentando os personagens do seu quadro Les enfants encarnarem Cathy e Heathcliff. Ainda em “Contemplando as meninas de Balthus”, o narrador revela ser o mistério uma composição de fragmentos que reconhece não ser definitiva, uma realidade criada não

para decifrar o mistério, mas para vê-lo:

O mistério que impregna a obra de Balthus é o da realidade mesma, mas como toda realidade em pintura – ou em literatura – uma composição seletiva, organização parcial ou arbitrária de fragmentos num conjunto, vontade, disposição de objetos e naturezas mortas e vivas, ideias, figuras humanas e outros seres. (SANT’ANNA, 2003, p 239 e 240)

A união desses fragmentos se dá pela subjetivação do escritor no próprio exercício da escrita pessoal: e escritor apropria-se do lido (visto ou ouvido, daquilo experimentado, por meio da cultura) e traz para o texto o próprio processo dessas leituras-experiência entrecruzadas. Essa característica aproxima a ideia de narratividade pontuada no início desse texto como o exercício de estabelecer conexões e sentidos e incorporando “temporalidade” ao texto, no diálogo entre os textos, e dos textos com seu próprio percurso histórico. Ainda, a matéria-prima *realidade* a ser sublimada é cultural, contrapondo-se se a *realidade* da natureza que Jameson aponta como característica central do modernismo e que podemos encontrar na certa busca da essência para além das aparências, na natureza em Guimarães Rosa, no cotidiano prosaico de Drummond, por exemplo.

As narrativas que compõem o livro parecem se constituir de ideias e pensamentos recolhidos, a princípio disparatados, convergidos para uma unificação. Essa estratégia composicional que se assemelha a notas remete-nos, do ponto de vista do conteúdo, a outros contos, também nos remete a uma composição em recortes, o *bricolage*, vista também em outros trabalhos do escritor, e que acentua e expõe seu caráter “artificializado” enquanto produto cultural. A questão é que, como reforça ainda Denser, nosso presente histórico foi caracterizado pela fusão de cultura e economia e, portanto, cultura (e a arte) não seria mais aquele lugar onde negamos ou nos refugiamos das duras realidades da luta pela sobrevivência, isto é, do capital, mas sua mais evidente expressão, na lógica do mercado cultural.

Os aspectos pontuados até agora *conversam* intensamente com o gênero de difícil territorialização, o *ensaio*, que, na entrevista citada com Sant’Anna, também surge em um dos livros selecionados pelo escritor, um livro de ensaios sobre Duchamp. O termo *ensaio*, que significa

“experiência”, “exame”, “prova” designa “um espécime literário de contorno indefinível”, nas palavras de Massaud Moisés (MOISÉS, 2004), remonta aos Ensaios (Essais 1580) de Michel de Montaigne, escritor francês do final do século XVI. No entanto, ainda que se possa dizer que era praticado desde a Antiguidade, a acepção para o que se entende por ensaio na época moderna e atual traz obviamente alterações ao longo da atividade literária. Atribuiu-se comumente ao ensaio a ideia de uma composição de pequena extensão, que discute, descreve e analisa um tema, sobre um assunto qualquer, sem se basear em formalidades externas como documentos e provas de caráter científico. Em razão disso, Montaigne afirmara que o ensaio é o auto exercício da razão que por isso mesmo repele toda e qualquer influência externa. Torna-se praticamente impossível estabelecer com rigorosa precisão os limites do ensaio. “Daí que os estudiosos do assunto tendem a reunir sob idêntica denominação obras contrastantes, enquanto certos autores empregam abusivamente a palavra ensaio no título de livros.” (MOISÉS, 1998).

Massaud Moisés reconhece o ensaio como pertencente ao gênero prosa (embora possa também ser expresso em versos), distinto do tratado, manual ou obras de caráter expositivo, ainda que de natureza literária, e que pode ser literário, filosófico, antropológico, etc., que se constitui como um exercício do pensamento, construção de um raciocínio no próprio fazer, “escrevendo a pensar” ou pensando enquanto escreve, e esse aspecto nos interessa particularmente:

Breve no geral, o ensaio contém a discussão livre, pessoal, de um assunto qualquer: a liberdade é o seu clima e o seu alimento. O ensaísta não busca provar ou justificar suas ideias, nem se preocupa em lastreá-las eruditivamente, nem, menos ainda, esgotar o tema escolhido; preocupa-o, fundamentalmente, desenvolver por escrito um raciocínio, uma intuição, a fim de verificar-lhe o possível acerto: redige como se buscasse ver, na concretização verbal, em que medida é defensável o seu entendimento do problema em foco. Para saber se o pensamento que lhe habita a mente é original, estrutura o texto em que ele se mostra autêntico ou disparatado: escrevendo a pensar, ou pensando enquanto escreve, o ensaísta só pode avaliar a ideia que lhe povoa a inteligência no próprio ato de escrever. (MOISÉS, 1998, p 120).

Em *O voo da madrugada* o ficcionista-ensaísta parece mesmo escrever como se buscasse, no processo mesmo da contretização do texto, desenvolver um raciocínio, uma intuição, em um diálogo comparativo com uma dada tradição, traçando um percurso histórico, em divagações e relações de causa/efeito e outras. Escreve, mas *breve*, em prol da clareza e concisão que permitem estabelecer um diálogo íntimo como o leitor, de modo que possam trocar ideias e aperfeiçoar-se (objetivo de qualquer comunicação).

Essa liberdade a que se refere Massaud Moisés coopta bem particularmente com os “Três textos do olhar”. Em “A mulher nua”, a reiteração com observações transversais e citações que situam o leitor nas “leituras” pictóricas do narrador, e também da própria tela (pelas lentes do narrador), mas sem preocupação formal cooptam não exatamente com textos de crítica de arte acadêmicos, mas àqueles de uma liberdade ensaística frente ao objeto, da qual fala Maussad Moisés.

É possível observar, a exemplo de “A mulher nua”, a construção de uma mulher se dando em “comparações duríssimas”, em que Sant’Anna refere-se a diversos pintores. Essa “mulherzinha” (chamada desse jeito por se assemelhar a mulher comum, como argumenta o narrador-ensaísta, sublinhando não haver nenhum menosprezo na alcunha), que “se oferece ao nosso olhar”, e que “nos encara fixamente quando a olhamos”, vai sendo construída na materialidade da escrita pelo que ela não vem a ser, no qual o desnudamento é do seu próprio campo de referências por meio de uma incursão pictórica: “sua presença é muito diversa daquela de nus pintados por pintores oniscientes da solidão, como Edward Hopper”, pintor a qual o escritor já se referira literariamente com o conto “cenários”. “Não tem nada a ver, também, com os nus do ateliê e com os pintores que revelam, de algum modo, numa obra, sua relação ou atração pela modelo, como Goya e sua *La Maja desnuda*” (SANT’ANNA, 2003, p.216). Além de incursionar por *Nude in an Armchair* (1929) de Pablo Picasso”, que se caracteriza por ser também pintura de ateliê, com acréscimos e citações, de Matisse a Malevitch, todos pintores e homens. O campo de referencias apontam intuições e ideias sendo (re)construídas ou desconstruídas no texto sobre o movimento modernista na pintura de Picasso, Matisse e Hopper, exemplarmente, como no trecho a seguir:

(...) signos de pura sexualidade e pura pintura, como *Nude in an Armchair* (1929), de Pablo Picasso” essa obra-prima e triunfo implacável do moderno, foi também pintura de ateliê (e se não foi, foi feita como se fosse), ambientada, é claro, num estúdio falsificado, com acréscimos e citações, de Matisse a Malevitch, intrometidos na cena pela imaginação requintada e rigorosa, pelo espírito lúdico, pela lucidez e pelo gênio de Picasso. SANT’ANNA, , p.213)

A maneira como se referencia na narrativa, trazendo para o bojo informações inclusive biográficas, intuições e elaborações de toda sorte acentua o caráter ensaístico do texto e aponta uma perspectiva de desconstrução de unidade no imaginário que se tem do modernismo. As inserções aparecem e mesclam-se sem rígida disciplina, em prol do exercício do pensar e da construção de um raciocínio que se dá no próprio momento da feitura do texto, ou pensando enquanto escreve. E se essas inserções forem obscuras, o escritor argumenta que são justamente essas lacunas e empecilhos que possibilitam uma leitura adiante.

Nesse sentido, o ensaio vale menos pelo acerto ou procedência das ideias que pelos horizontes que descortina aos dois interlocutores. (...) Assim, o ensaio identifica-se como um texto redigido com os olhos voltados, ao mesmo tempo, para a beleza da expressão literária e para a verdade que nela pulsa. (MOISES, 1998)

Proponho uma incursão breve também pela categoria conto, já que são dessa forma intitulados grande parte das narrativas de *O voo da madrugada*. Retomo a escolha de Sant’Anna por um livro de Dalton Trevisan, destacando considerá-lo como escritor que inaugurou uma nova forma de escrever contos. A reiteração é significativa para pontuarmos o deslocamento que a categoria conto sofre até estar mais próxima a ideia de texto e, nessa medida, também do ensaio.

Não foram poucos que se dedicaram à tarefa de propor definições para o conto, gênero multifacetado que pode assemelhar-se a outras tantas narrativas como a crônica, a novela, a fábula ou mesmo a poesia, as memórias e até o romance. Massaud Moisés localiza alguns exemplares que remontam aos primórdios da própria arte literária, com textos da Bíblia, no antigo Egito (a história de Os dois irmãos e o Livro Mágico), na Antiguidade Clássica (alguns trechos da *Odisseia* e das *Metamorfoses*), na Pérsia e na



Arábia (As mil e uma noites e Aladim) etc.. No século XIX, o conto torna-se autônomo da novela e do romance, torna-se uma categoria literária e é amplamente produzido por escritores voltados para as narrativas breves e concisas. No entanto, o conto caracteriza-se notadamente para além de uma narrativa curta. Exemplos de grandes contistas podem ser encontrados em Hoffman, Borges, e em grandes mestres definidores do gênero, como Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov. Mas ainda em José J. Veiga, Hélio Pólvora, ou mesmo, tomando como referência a ideia do anti-conto, construído sobre a perspectiva da falta de assunto, o Conto (não-conto), de Sérgio Sant'Anna. Mário de Andrade chegara a afirmar, provocativamente, que “conto é tudo aquilo que o autor quiser chamar de conto”, podendo-se incluir desde certas crônicas a poemas em prosa de Baudelaire.

Nádia Gotlib em sua “Teoria do conto” debruça-se sobre o célebre estudo do conto feito por Córdazar, em primeiro plano, retomando três acepções do termo que Julio Cortázar usa no seu estudo sobre Poe: 1. relato de um acontecimento; 2. Narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las. Todas apresentam um ponto comum: são modos de se Contar alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas. (GOTLIB, Nádia. 2006). A autoria traz uma concepção interessante de Nadine Gordimer, para quem o conto representa o real como que através de flashes de luz, intermitentes como o piscar de vagalumes, que parece dialogar bastante com a ideia de conto na modernidade, relacionado a um momento de epifania, e sobre ele discorre:

Concebido como tal, o conto seria um modo de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário. As reservas a esta concepção são mais ou menos semelhantes às que já foram levantadas sobre o conceito de conto como representação de um momento epifânico ou de crise existencial: ela pode explicar um conto, ou uma narrativa. Mas não o conto enquanto gênero. No entanto, a escritora propõe uma questão de interesse, quando indaga das razões que levam o conto a sobreviver: quais as implicações sócio-políticas desta sobrevivência? Se o romance, conforme a crítica marxista de G.Lukács, pressupõe privacidade para a sua curtição pela classe burguesa e marca o apogeu da cultura individualista, que papel social caberia à leitura do conto? Segundo ela, o conto “é uma arte solitária na comunicação, e é, pois, outro sinal,

tal como o romance, de uma solidão e isolamento crescentes do indivíduo numa sociedade competitiva. Você só pode ter a experiência de leitura de um conto mediante condições mínimas de privacidade que são as da vida da classe média. (GOTLIG, 2006, p. 3)

O conto, observa a autora, possivelmente devido a sua ‘completude’ (causada pelo breve tempo dispensado ele e que possibilita a leitura numa tacada só) dependeria menos que o romance das condições clássicas de vida da classe média, e talvez corresponda à ruptura daquela vida que já está acontecendo. Talvez por isso a profusão de narrativas breves em detrimento das longas narrativas na literatura pós século XXI, mas já observada em profusão desde meados e fim do século XX. Sant’Anna, na entrevista supracitada ao “Livros que amei”, justifica sua escolha por títulos de narrativas curtas baseado na profusão de possibilidades e fluidez do tempo vivido, em que não hoje não se conceba “perder” tempo demasiado na leitura de calhamaços de páginas de ficção, e nessa medida pode entrever diálogos com essa perspectiva.

O conto pode ser situado num mundo moderno como um gênero novo, destinado ao leitor solitário, cuja temática da solidão surge como consequência de uma sociedade burocratizada e capitalista, eminentemente consumidora, mas ainda como força contestatória. Márcia Denser exemplifica isso ao observar em narrativas curtas do nosso modernismo a presença de objetos manufaturados como indicadores de valores não reconhecíveis para o homem atual: “o sentido de religiosidade do rito e do mito, o temor do castigo paterno, o senso de justiça” (DENSER, 2005), em que esses objetos extrapolariam seu valor de uso para serem símbolos funcionando como pontes entre o humano e o divino, entre a criança e o mundo adulto, entre a mocinha casadoura e seu noivo, entre o sagrado e o profano. Resultando o conto, a obra, o texto, como um espaço sagrado e, portanto, ela conclui, o conto como obra de arte, essa terra de ninguém, esse entrelugar onde ocorre uma epifania ou revelação.

No entanto, as artimanhas de linguagem desse escritor e constantes deslocamentos de tom, preenchendo de fabulação o ensaio, e dando tom ensaístico ao que conta como ficção, retira de nós, leitores, a motivação de engendrar o texto em marcações de gênero convencionais

(e modernas) de conto e ensaio. Sant'Anna não parece, definitivamente, preocupado com essas demarcações, e talvez coopte com a proposição de Mário (de Andrade): Conto é tudo aquilo que quiser chamar de conto, para ser generalista, ou com a ideia de conto-ensaio de Piglia, que podemos entender como Formas breves. Pode dialogar também com a proposta de Cortázar para a categoria conto quando o concebe como uma idéia viva, em que este se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha cujo resultado é o próprio conto:

uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência. Somente com imagens pode-se transmitir a alquimia secreta que explica a ressonância profunda que um grande conto tem em nós, assim como explica por que existem muito poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 1993 p. 350)

Ao invés de produzir essa literatura mais interessada no reflexo do social, vinculada a uma ideia de “natureza” com ação narrativa, Sant'Anna parte para os palcos interiores. Essa aproximação se dá na própria ficcionalização (enredo) do uso de um registro para compor uma narrativa. Em “A figurante”, a personagem é “capturada” num canto de uma foto antiga, produto, já cooptado como produto cultural:

É numa foto publicada num álbum de fotografias do Rio antigo, retratando a esquina da rua da Assembléia com a avenida Rio Branco, no centro da cidade, no final dos anos vinte – a data exata não é mencionada -, com seus bondes, ônibus ainda acanhados, não muitos automóveis, a maior parte com a capota levantada (...) os edifícios ainda tímidos; lojas, cafés, um cinema.  
 (...) Mas não é nenhum desses homens que nos interessa e sim uma mulher que, como por encanto, por um apelo misterioso, atraiu o nosso olhar para a calçada, no canto direito, ao alto, da cena fotografada. (SANT'ANNA. 2003, p. 218.219)

E deixa a sugestão de que essa escolha se dá não só pela imagem, mas pelas próprias características do registro fotográfico, de setenta e tantos anos atrás e cujo papel de figurante acentua ainda mais sua

dimensão reduzida, mas ao mesmo tempo, e talvez por esse mesmo motivo, encantatória: “Sim, encantatória essa atração, não apenas porque despertada de setenta e tantos anos atrás, mas porque as dimensões de nossa figurante, na fotografia, são bastante reduzidas e talvez seja mais por uma intenção que a consideramos bonita.” (SANT’ANNA, 2003).

Se em “A figurante” a presença da mulher é cooptada da periferia de uma foto em que a dominação é masculina, em “A mulher nua”, ainda que a tela narrada protagonize uma única mulher, a incursão pictórica feita pelo narrador revela uma forte (e dominante) presença masculina, residindo a presença da mulher justamente na sua (quase) ausência. Quase ao fim do texto, o narrador nos propõe pensá-la como particular justamente por ter sido pintada por uma mulher numa localização temporal de virada do século XX para o século XXI:

Em parte sim, mas não apenas por isso, pois nada impede que haja pintoras que estabeleçam, com maior ou menor envolvimento e afeição, uma relação íntima com suas modelos, que podem ser até elas próprias, como nos film-stills da norte-americana Cindy Sherman, criando personagens para si — e que não deixam de ser ela mesma — em flagrantes de atuações dramáticas, que até precisam que outro, sem se tornar o artista, empunhe a câmera sob a direção de Cindy, artista exemplar da nossa contemporaneidade, da passagem do século vinte para o século vinte e um. Para Cindy, tornam-se essencialíssimos, embora sem ostentação, os figurinos, enquanto o figurino de nossa mulher nua, apesar dos adereços cor-de-rosa, é sua própria nudez, pois se trata de uma nudez criada, realçada, e algo certamente fundamental é que foi pintada sem a utilização de nenhuma modelo, o que não terá impedido que a artista passasse a amar sua criatura. Mas se trata, esta criatura, da materialização de uma subjetividade ultrafigurativa, e logo trataremos disso, que é uma diferença muito importante. (SANT’ANNA, 2003, p. 213)

O voo da madrugada traz para a cena personagens no trânsito entre espaços urbanos fechados de um apartamento, um quarto de hotel decadente, um carro ou uma sala de análise, ou mesmo numa tela de 43 X 31 cm (em “A mulher nua”), em situações isoladas do convívio social, ainda sim inseridas em um mundo coletivo em que impera a

hiperprodutividade e a escassez de tempo, no qual a expressão artística está assimilada ao mercado cultural e do entretenimento. No entanto, a partir de suas situações particulares e de sua voz isolada desenha-se imagens que nos tocam sem que percebamos, e acionadas na leitura do texto estão, então, paradoxalmente sempre sozinhas e sempre conosco, como nossa “mulherzinha”:

Antes, quero voltar ao aparente paradoxo de a mulher estar sempre sozinha e sempre conosco. Talvez se possa ir mais longe para dizer que essa mulher, mesmo que o quadro seja relegado aos porões, estará sempre à nossa espreita, desde que foi aprisionada, em 1999, em seu pequeno mas elástico espaço de 43 X 31 cm. E tão logo abrimos a página do livro, ou do catálogo da exposição em que estiver reproduzida, ou, ainda, passarmos entre os quadros dessa exposição, não apenas seremos fatalmente atraídos para ela, como teremos a sensação de que ela já nos olhava, até mesmo pelas costas, desafiando-nos a decifrá-la e, por que não?, desejá-la, mas de um modo especial, singular, inclusive porque existe algo de artisticamente traiçoeiro, suspeito, nessa pintura tão inesperada, nessa mulher que nos enreda em sua nudez. E há um naturalismo deliberado nessa obra, que a arremessa ao limite do artístico, ela não pertence a nenhuma escola ou contemporaneidade codificada, eis um de seus inegáveis atrativos. (SANT'ANNA, 2003, p. 211)

Nádia Gotlib ressaltara que à relativização da história e da realidade somada ao que chama de desenraizamento transcendental, a perda da busca de um sentido e de uma utopia, provocou a negação de grandes projetos políticos, sociais e estéticos do modernismo; e, portanto, uma descrença nas grandes narrativas, representadas pelo gênero romanesco na modernidade: “A preferência por pequenas questões do cotidiano, com a aproximação com outras linguagens, a exemplo do cinema, dos quadrinhos, da publicidade, caracterizaria as formas breves (e livres) de narrar.” (GOTLIB, 2006, p. 55).

A supervalorização da linguagem leva, nos extremos do pós-estruturalismo, à quebra da relação entre o signo e seu objeto, ignorando-se “o exterior referencial da linguagem”, como diz Derrida, ao mundo das coisas. É quando a linguagem se posiciona como realidade autônoma,

e as possibilidades de interpretação ficam ampliadas no espaço vazio da ausência da autoridade – incluindo a do próprio autor em relação à sua obra. Disso observamos o afastamento do conto dotado de uma estrutura de começo, meio e fim, com tensão crescente, estrutura fechada e final inusitado e, por outro lado, a profusão de narrativas muito voltadas para as próprias questões da linguagem e uma perda da pulsão coletiva e de uma resistência social e atuação política do texto ficcional, caracterizando um período pós alta modernidade até fim do século XIX.

\*\*\*

Retorno ao mote em que o narrador/ensaísta/autor de “Contemplando as meninas de Balthus” revela a tentação que pode às vezes nos tomar: imaginar o que estaria lendo Katia, no seu livro de capa dourada sem título visível, no quadro de título “Katia lisant”. Entre as diversas possibilidades suscitadas pelo repertório relacionado ao pintor:

(...) qualquer tentativa de designar o livro de Katia como sendo um desses livros não passaria de uma redução empobrecedora. Um livro sem título e de páginas não acessíveis para o contemplador de fora, o voyer, é um livro onde se pode inscrever tudo. Mas não devemos ser nós a inscrevê-lo, e sim Kátia, a mirar-se nele, absorta, do mesmo modo que outras meninas e mulheres-meninas de Balthus se miram em espelhos vazios e imagens para nós. (SANT'ANNA. 2003, p. 241)

*O voo da madrugada* parece localizar esse escritor de início do século XXI como um simples contista, alguém que escreve textos (por mais polêmicos que sejam em sua história visível) ciente da sua inserção na lógica de um mercado editorial em constante mutação pelo desenvolvimento da tecnologia, e da sua produção como inevitável expressão de um espaço que ocupa dentro de um sistema capitalista e produtivista. Escreve, mas encaminha sua narrativa mais modestamente, em *formas mais breves*, impulsionado pela fluidez de informações, na contramão de uma grande obra. Se vem a escrever um conto (não nomeia-se contista) ou surge mais esparsamente, aleatoriamente, sem titulação: conto como contar, como fabulação: Teresa fabula acerca da

moça no jornal para alguém (seu psicanalista), um filho anota palavras para escrever depois; alguém cantarola uma canção, em hipótese, arrisca o narrador, será “o contista?”: mas sempre prestes a se metaforsear. Na própria história visível, há ainda uma (ou várias) outra secreta, ainda que elas oscilem no espaço da superfície: *como dançarinos ou atores no palco, afastando-nos cada vez mais longe como numa barca do conto do escritor, mas para sempre aqui fixados, no conto discreto, que tem seu fim mas é só puxar a cordinha e a aventura recomeça.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 103-146.

DENSER, Márcia. “Poéticas Urbanas Brasileiras: Novas Subjetividades & Culturade. Mercado”, In: **Revista D’Art 12**. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2005.

GOTLIG, Nádía Batella. **Teoria do conto**. São paulo: Ática, 2006. (princípios; 2)

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Prosa. vol. II, 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998 [1967].

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 12. Ed. Ver. E. ampl. - São Paulo: Cultrix, 2004.

MORICONI, Italo. **A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira** (Uma introdução ao debate). Disponível em: <<http://filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>. Acesso em: 11 de maio de 2013.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. Companhia das letras 2004.

SANT'ANNA, S. **O voo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. Livros que Amei | Ep. 03: Sérgio Sant'Anna. **Canal futura**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=seKyi8xobJ4>> Acesso em: 13 de maio de 2013.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant' Anna**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2003.



## Capítulo XXXV

# Yawar Fiesta e a Narrativa da Resistência Indígena

Graziela Menezes de Jesus<sup>1</sup>

---

1 - Doutoranda UFES

Graziela Menezes de Jesus é doutoranda do Programa de História Social das Relações Políticas, da Universidade Federal do Espírito Santo. Está vinculada ao Laboratório de Estudos de História Política e das Ideias - LEHPI, como pesquisadora discente, desenvolvendo sua pesquisa na linha de “Identidades étnicas e identidades nacionais nas Américas”. Atualmente é professora do curso de Pedagogia da Faculdade São Geraldo e compõe a diretoria da Associação Nacional de História - ANPUH, seção Espírito Santo.



Yawar Fiesta foi o primeiro romance publicado por Jose María Arguedas, no ano de 1941. A história se desenvolve em Puquio, capital da Província de Lucanas e tem como enredo a luta que as comunidades indígenas travaram para manter a tradicional festa, marcada pela corrida de touros, do quéchua *turupukllay*. Os poderosos de Lima, capital do país, emitem uma ordem de proibição da festa por considerá-la um elemento de barbárie. As autoridades locais, ou sejam os *mistis*, tentam conciliar os anseios da capital com os das comunidades locais e os indígenas, em contrapartida, conseguem manter sua tradição.

Selecionamos Yawar Fiesta para analisar, porque concordamos com Carlos Huamán quando ele afirma que esse romance é o mais representativo na narrativa indigenista produzido por Arguedas (HUAMÁN, 2004, p.37). A inspiração para o romance teria surgido em 1935, depois de Arguedas ter assistido uma corrida de touros em Puquio. Dois anos depois dessa experiência nosso autor escreveu um conto que foi incorporado ao livro, como segundo capítulo e, o conto *Yawar*, versão preliminar do romance que só foi terminado em 1940, depois da participação de Arguedas no Congresso Indigenista de Pátzcuaro (VARGAS LLOSA, 2008, p.156).

O romance foi escrito em onze capítulos, no qual os dois primeiros não entram diretamente na história, mas sim apresentam o contexto e o cenário em que a narrativa se desenvolve. O capítulo um, intitulado *Pueblo índio* mostra os quatro *ayllus* que compõem a comunidade em Puquio (*Pichkàchuri*, *Kàyau*, *Kòllana* e *Chaupi*) e mostra o espaço onde vivem *mistis* (jirón Bolívar), sinalizando que todo aquele território é originalmente indígena:

Puquio es un pueblo nuevo para los mistis. Quizá hace trescientos años, quizá menos, llegaron a Puquio los mistis de otros pueblos donde negociaban en minas. Antes, Puquio era entero indio. En los cuatro ayllus puro indios no más vivían. Llegaban allí los mistis, de vez en vez, buscando peones para las minas, buscando provisiones y mujeres (ARGUEDAS, 1983, p.7).

A narrativa segue falando dos *chalos*, mestiços ou índios que prestavam serviços aos *mistis*, mostrando que eles viviam em uma região fora dos *ayllus* e do *jirón* e, em alguns casos despertavam o desprezo nos indígenas, em função da sua relação com os *mistis* e, em outros casos, eram

vistos como trabalhadores que desempenhavam um importante papel na troca comercial da região.

Quando seguimos na análise do texto, observamos que o segundo capítulo trata do processo de desalojamento dos indígenas de suas terras. Arguedas narra o momento em que a região de Puquio passou a despertar interesse nos brancos e como os indígenas perderam suas terras.

Año tras año, los principales fueran sacando papeles, documentos de toda clase, diciendo que eran dueños de este manantial, de ese echadero, de las pampas más buenas de pasto y más próximas al pueblo. De repente aparecían en la puna, por cualquier camino, en gran cabalgata. Llegaban con arpa, violín y clarinete, entre mujeres y hombres, cantando, tomando vino. [...] Con los mistis venían el Juez de Primera Instancia, el Subprefecto, el Capitán Jefe Provincial y algunos gendarmes. [...] Aprovechando la presencia de los indios, el juez ordenaba la ceremonia de posesión: el juez al pajona seguido de los vecinos y autoridades. Sobre el ischu, ante el silencio de indios y mistis, el nuevo dueño, echava tierra al aire, botaba algunas piedras a cualquier parte, se revolcaba sobre el ischu (ARGUEDAS, 1983, p.14).

O trecho acima demonstra o processo de espoliação das terras indígena, marcado também pelo contato intercultural, pela transformação do ambiente, pela chegada de uma nova religiosidade e, principalmente pela mudança da organização da vida política e da relação dos indígenas com as autoridades. Como aponta Carlos Huamán a chegada do juiz evidencia a existência de dois mundos: um oficial e um extraoficial. Para o mundo indígena a autoridade máxima é o *varayok* e a chegada dos *mistis* implica em uma reordenação do sistema de organização social, criando uma interdependência entre os dois mundos (HUAMÁN, 2004, p.57), no qual a coletividade indígena e suas formas de organização passam a depender do aval de uma estrutura nova. Sobre o tema da espoliação, Cornejo Polar afirma:

En efecto, la novela indigenista tradicional reitera un esquema basado en la adición de despojos, usurpaciones y vejámenes hasta un punto tal que producen el aniquilamiento de la capacidad de respuesta del indio o, por reacción instintiva, una respuesta violenta, heroica, pero siempre fracasada (CORNEJO POLAR, 1997, p.59).

Sara Castro Klarén em *El mundo mágico de José María Arguedas* concorda com a ideia de que o retrato da relação entre índios e *mistis* em *Yawar Fiesta* é típico de uma literatura indigenista tradicional (CASTRO-KLARÉN, 1973, p.31). Num sentido contrário, encontramos o argumento de Silverio Muñoz. Para ele não é possível afirmar que o romance é tipicamente indigenista, uma vez que o indigenismo tradicional só demonstra a opressão, sendo que no caso de *Yawar Fiesta* temos grupos indígenas que reagem (MUÑOZ, 1979, p.94).

Não vamos aqui analisar os capítulos um a um, entretanto é importante destacar que estruturalmente os dois primeiros capítulos são marcados por um discurso histórico-social que nos mostra a condição de opressão dos indígenas, enquanto que os nove capítulos seguintes apresentam um discurso literário que nos conduz ao momento em que os indígenas triunfam e conseguem manter sua tradição.

A corrida de touros nos Andes foi uma resignificação da cultura de touradas típica da Espanha. Os indígenas agregaram seus elementos culturais e transformaram o espetáculo espanhol em uma festividade típica, conforme nos ensina Jaime de Almeida:

O espetáculo europeu perde aqui sua característica essencial de exibição da virtuosidade do artista que enfrenta a fúria integral da natureza bruta, e ganha novo sentido transformando-se numa trágica epopeia coletiva em que a comunidade inteira prova a si mesma e para os outros índios que não é covarde (ALMEIDA, 2008, p.165).

A corrida de touros indianizada, com dinamites, um grupo de numerosos toureiros e em algumas situações com um corvo amarrado ao lombo do touro para deixar o animal mais furioso, passa a ser o ápice da festa de 28 de julho, data que comemora a Independência do Peru, deixando claro que Arguedas compreende que a cultura quéchua não é estática, mas sim dinâmica e capaz de se apropriar e resignificar as contribuições dos espanhóis.

Para a comunidade de Puquio a corrida é o momento em que os *ayllus* competem entre si, para definir qual é o grupo mais corajoso da região. Na medida em que a data festividade se aproxima, os preparativos são cercados canções, que cumprem a função textual de expressar o caráter cultural da região. A euforia aumenta quando don Julián Arangüena cede

Misitu, o touro mais bravo da região, para os de K'ayua. O desafio de vencer o touro torna-se mais difícil e don Julián adverte: “¡Bueno, bueno! No me opongo. Pero advierto. Esse toro va destripar todos los indios que vayan de comisión para traerlo de K'oñami” (ARGUEDAS, 1983, p.26).

A repercussão da escolha de Misitu toma do jirón Bolívar e a corrida de touros passa a ser o principal assunto, colocando em evidência não só a coragem dos índios, mas também a violência ou, nas palavras dos personagens, a selvageria da festa:

De canto a canto, en todo jirón Bolívar, se propaló la noticia.  
-No debieran permitir – decían algunas señoras - ¡Es una barbaridad! ¡Pobres indios! Ellos son los paganos. Lo que es yo, no voy. No estoy para salvajismos.  
-¿ Tú iras? – se preguntaban desde esse mismo día las niñas.  
-No sé hija; será de ver. Pero tengo miedo.  
-¡Que Misitu, ni qué Misitu! – decían alguns viejos -. Yo he visto toros bravos verdaderos; toros machos, con las piernas destrozadas por los dinamitazos, perseguir a los indios, bramando todavía. ¡Misitu! ¡Qué tanto será! Lo que hemos visto los antiguos ya no habrá (ARGUEDAS, 1983, p. 29).

Nos *ayllus*, os indígenas seguem com a competição e comemoram não só a possibilidade de vencer o touro mais bravo, como também o medo que os *mistis* tinha de Misitu. Anos a fio os indígenas do ayllu de Pichk'achuri venciam a corrida e, para a festividade que ia ocorrer, os habitantes de K'ayau estavam cheios de confiança, acreditando que ia vencer e capturar o touro inteiro.

A narrativa ganha corpo em torno dos preparativos e da euforia que a festa provocava em todas as camadas sociais. Antonio Cornejo Polar afirma que a aceitação da festa parte de seu sentido ambíguo: por um lado o *turupukllay* representa a unidade de Puquio em torno da festa pátria, uma vez que sem a corrida de touros o dia 28 seria comum e; por outro lado, a corrida simbolicamente representa o enfrentamento entre o mundo hispânico (touro) com o mundo indígena (CORNEJO POLAR, 1997, p. 63).

Cerca de duas semanas antes da festa o subprefeito recebe um comunicado que muda o tom da narrativa:

Señor Alcalde y señores vecinos: tengo que darles una mala noticia. He recibido una circular de la Dirección de Gobierno, prohibiendo las corridas sin diestros. Para ustedes que han hablado tanto de las corridas de este pueblo, es una fatalidad. Pero yo creo que esta prohibición es un bien del país, porque da fin a una costumbre que era un salvajismo, según ustedes mismos me han informado, porque los toros ocasionaban muertos y heridos. Y les aviso con tiempo para que contraten a un torero de Lima, si quieren tener corrida en fiestas patrias. La circular será pegada en las esquinas del jirón principal (ARGUEDAS, 1983, p.38).

No momento em que a proibição da festa é anunciada, a unidade se desfaz. O subprefeito se prepara para cumprir a ordem, uma parte dos *mistis* concorda, outros como don Julián discordam e os índios mantêm seu posicionamento. Nesse momento é possível observar a fragmentação ou, a pluralidade do mundo andino. Indígenas, mestiços e alguns *mistis* permanecem favoráveis à corrida; do outro lado, figuram as autoridades, os *mistis* mais importantes e os indígenas imigrantes do Centro *Unión Lucanas* de Lima. Como revela Cornejo Polar, essa divisão corresponde a uma representação da vida econômica, na qual os mais ricos se posicionam contra a festa tradicional e, os mais pobres, a favor (CORNEJO POLAR, 1997, p.64).

Observamos que depois da proibição do *turupukllay*, a elite de Puquio passa a defender a ideia de que os indígenas são atrasados e selvagens, recuperando elementos do debate hispanista, no qual o triunfo da herança espanhola era a saída para modernizar o país. A festa seria uma manifestação dessa selvageria, proibi-la era uma forma de proteger os índios deles mesmos:

- Nuestro gobierno señores, cumpliendo su llamamiento de protección al indígena desvalido y de retrasado cerebro, ha dictado esa inteligente medida. No podemos estar en desacuerdo con esa circular que extirpa de raíz un salvajismo en nuestro pueblo. Yo pido que el Concejo envíe un telegrama de agradecimiento al señor Director de Gobierno por ese mandamiento que protege la vida del indígena. Y que libra Puquio del salvajismo (ARGUEDAS, 1983, p.47).

Paralelo a isso, Lima entra em cena através do Centro *Unión Lucanas* de Lima, uma associação de indígenas imigrantes que lutava pelos

interesses de seu grupo. O centro é convocado a ajudar o governo a proibir a festa (ARGUEDAS, 1983, p.75), o que nos parece curioso, uma vez que o objetivo do centro era defender os interesses indígena e, prontamente, na voz do estudante chalo Escobar, o posicionamento é:

- ¡El centro garantizará la circular del Director de Gobierno!  
¡El centro irá a Puquio! ¡Nunca más morirán indios e la Plaza de Pichk'achuri para el placer de esos chanchos! Este telegrama del Alcalde es una adulación. Pero esta vez están fregados, tenemos al gobierno de nuestra parte. ¡Algún día! (ARGUEDAS, 1983, p.77).

Escobar era um seguidor de Mariátegui e acreditava que o mundo andino se organizava sob uma lógica feudal. Seu posicionamento dava-se pela defesa da vida do índio, mas também pela defesa de outro modelo de modernidade: o do socialismo.

É importante destacar que em todos esses momentos de debates sobre a festa, os indígenas não são convocados a defender seus interesses. As decisões são tomadas pelos *mistis* e pelos indígenas imigrantes que já são partícipes do mundo limenho. A cultura costenha embaralha e dá as cartas das relações do mundo andino.

Enquanto nos bastidores das festas os poderosos das cidades se articulam contratando um toureiro limenho, os indígenas ignoram as ordens de proibição e, na véspera da capturam Misitu e o levam para a praça. No dia 28 de julho a festa acontece.

Os indígenas não aceitam a presença do toureiro, afirmando que apenas eles podem tourear Misitu, o clima de tensão aumenta. Os indígenas reagem e aos poucos vão ocupando as ruas. As autoridades perdem o controle da situação, a cantoria começa e o touro é solto! Wallpa um indígena Kayau, num ato de valentia, lança-se na direção de Misitu e após ser golpeado, abraça-se ao animal furioso com a dinamite em mãos, num final digno de um mártir, explode o peito touro e a si mesmo.

Diante de um público parcialmente eufórico e parcialmente perplexo o alcalde pronuncia a última frase do romance: “-¿ Ves usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. !El yawar punchay verdadero! Le decía el Alcalde al oído de la autoridad” (ARGUEDAS, 1983, p.159). Esses episódios suscitaram algumas interpretações importantes na crítica literária.



Para Mario Vargas Llosa entre os mestiços do Centro Unión Lucanas e a cultura indígena, Arguedas opta pelos índios. Nas palavras dele “entre la magia y ideología, el narrador de Yawar Fiesta no vacila: elige la primera” (VARGAS LLOSA, 2008, p.167).

A segunda questão parte do juízo que Vargas Llosa faz da obra de Arguedas e, principalmente, da cultura indígena. Para ele, entre as diversas correntes do indigenismo, Arguedas opta pela versão racial e cultural. Uma versão que valoriza o primitivismo indígena, em detrimento da razão (VARGAS LLOSA, 2008, p.178).

Para Antonio Cornejo Polar o romance que dá ênfase ao conflito entre mistis e indígenas, valoriza a importância dos indígenas enquanto grupo e representa a primeira tentativa de Arguedas imprimir em seus romances seu conhecimento e interpretação da heterogeneidade andina (CORNEJO POLAR, 1997, p. 80).

Em outra linha de pensamento, Silverio Muñoz afirma que o triunfo cultural dos indígenas de Puquio é uma forma de mascarar as opressões no mundo andino que, em nada contribuiu para o processo de organização políticas dos povos quéchua (MUÑOZ, 1979, p.101). Em nossa concepção, a proposta de Arguedas não era a de organizar os povos indígenas para a luta, mas sim propor um texto literário em que os indígenas fossem representados não só sob a ótica da opressão, mas também sob a ótica da emancipação.

Na condição de romancista, Arguedas não possuía nenhuma obrigação de propor soluções para os problemas de integração nacional, tanto que nunca os apresentou diretamente, entretanto seus romances são carregados de uma dose de realismo, fazendo com que estudiosos como Antonio Cornejo Polar, Carlos Huamán, Alberto Flores Galindo, Tomas Escajadillo conseguissem notar a presença de uma narrativa realista nas obras de Arguedas. Desse modo, concordamos com Cornejo Polar quando ele afirma:

“El realismo conduce a Arguedas hacia el enfrentamiento con la problemática del tiempo y de sus efectos sobre la realidad. El mundo cambiante y la condición primaria de la realización del proyecto realista será, por tanto, la de asumir con plenitud, dentro de la estructura del texto mismo, ese movimiento continuo e transformador” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 74).

Nesse sentido, Arguedas participa do debate nacional apresentando sua versão do indigenismo, pautada da reivindicação da cultura indígena e na construção de um universo dual que, embora fosse irreconciliável, se relacionava numa via de mão dupla. Em *Yawar Fiesta* a pluralidade de Puquio é marcada pela constante presença de Lima, na forma de autoridade e, em contrapartida o único cenário limenho apresentado é o centro de indígenas imigrantes, demonstrando também a presença de índios na Costa.

Nos anos quarenta Lima passa por um processo de explosão demográfica alimentado pela migração de jovens da serra, que iam pra capital em busca de melhores condições de educação e trabalho (CONTRERAS e CUETO, 2007, p.302). Foi um período marcado pelas tentativas de modernização do campo e nacionalização dos aspectos da vida urbana.

O Centro *Unión* descrito por Arguedas era uma típica organização estudantil que começava a tomar conta do cenário limenho na década de 40, inventando o fenômeno histórico chamado por Aníbal Quijano de *cholificación* que, foi utilizado para questionar o esquema tradicional que associava o mestiço ao artesão ou pequeno comerciante. O processo de *cholificación* foi uma incorporação das comunidades andinas à vida urbana e, para alguns, à vida comunidade nacional (QUIJANO, 1967).

Arguedas expõem os problemas da identidade cultural do peruano da serra que, ao nosso ver, só se resolvem *Todas las Sangres*. Os *cholos* que vivem em Lima, organizam-se para se defender de um mundo que é exterior ao deles, entretanto quando retornam a Puquio não são vistos como indígenas. Aos olhos dos dois mundos, são um grupo sem identidade. Poderíamos supor, que esse também era o dilema de Arguedas: um intelectual entre dois mundos., buscando compreender não só a realidade peruana, como também a sua própria.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Jaime de. Festa indígena e revolução nos Andes peruano. In:ALMEIDA, Luis Savio de e GALINDO, Marcos (orgs). Índios do nordeste: temas e problemas 3. Maceió: EDUFAL, 2002, p.33-44.

ARGUEDAS, José María. Yawar Fiesta. Lima: Horizonte, 1983. 164 p.

CASTRO KLARÉN, Sara. El mundo mágico de José María Arguedas. Lima: IEP, 1973. 209 p.

CONTRERAS, Carlos e CUETO, Marcos. História del Perú contemporáneo. Lima: IEP, 2007. 424 p.

CORNEJO POLAR, Antonio. Los universos narrativos de José María Arguedas. Lima: Horizonte, 1997. 279 p.

HUAMÁN, Carlos. Pachachaka. Puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas. México: COLMEX, 2004. 354 p.

MUÑOZ, Silverio. Yawar Fiesta : El mito de la salvación por la cultura. Veracruz: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Texto Crítico, no. 14, p.71-103, 1979.

QUIJANO, Anibal. La emergencia del grupo cholo y sus implicancias en la sociedad peruana. Lima: s/e, 1967. 23 p.

VARGAS LLOSA, Mario. La utopia arcaica: José Maria Arguedas y las ficciones del indigenismo. Lima: Alfaguara, 2008. 443 p.



## Capítulo XXXVI

# Mariátegui y la Escritura Vanguardista como una Creación Heroica

Hildebrando Pérez Grande<sup>1</sup>

---

1 - UARM,sj-UNMSM - PERÚ

HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE (Universidad nacional Mayor de San Marcos) - Professor Principal de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ex-Diretor de la EAP de Literatura da mesma universidade. Pós-Doutorado pela Universidade de Grenoble III, França. Diretor Acadêmico da Revista Letras & Artes “Martín”. Prêmio de Poesia Casa de las Américas em 1978. Prêmio de Poesia “Rafael Alberti”, 2013. Autor de *Aguardiente, forever* (cinco edições em Havana, Cuba, Lima e Grenoble). Poemas de sua autoria foram traduzidos para o inglês, italiano, português, alemão e suas canções de caráter andino são interpretadas por Margot Polomino, Richard Villalón, David Holgado, entre outros.



En el verano amable de 1979, después de haber participado como jurados del premio *Casa de las Américas*, con Antonio Candido y su inolvidable Gilda, paseábamos por las calles de Lima, visitando sus calles más emblemáticas, apreciando los melancólicos balcones virreinales y alabando los pórticos churriguerescos de algunas iglesias coloniales. Nosotros, conmovidos por los comentarios sobre la cultura y la artesanía andina que los dos expresaban sin reserva alguna, les renovábamos la invitación para viajar al Cusco, mientras hablábamos de Vallejo, Arguedas y Mariátegui, pilares de nuestra literatura como también de José María Eguren, César Moro y Mario Vargas Llosa.

Mientras recorríamos los patios y las aulas de la cuatricentaria Universidad Nacional Mayor de San Marcos, celebrábamos los logros y los alcances de la novelística de ese entonces: **Rayuela, La casa verde, Cien años de soledad, Paradiso, Grand Sertao: Veredas**, entre otras obras que deslumbraban a los lectores de todos los horizontes y diversas tradiciones literarias. En La Habana, habíamos tenido la fortuna, días antes, de conversar sobre la fertilidad y variedad de la literatura latinoamericana con Alejo Carpentier, Mario Benedetti, Ambrosio Fornet y Roberto Fernández Retamar.

Bien recuerdo que la primera apreciación que podíamos compartir con Antonio Candido, a la sombra de los viejos naranjos del Patio de Letras de San Marcos, en esos momentos, era la de validar un hecho histórico que años después Jean Franco lo expresara con mucho acierto: estábamos superando esa suerte de invisibilidad que teníamos ante la mirada sesgada del imperante canon europeo y norteamericano (1). Desde el campo de la literatura, especialmente desde la narrativa, nuestra América, para decirlo como Martí, no podía ya pasar desapercibida, mucho menos cuando ya la revolución cubana, un hecho histórico sin precedentes, nos había puesto en el mapa contemporáneo.

Si bien la literatura de nuestro continente podía mostrar grandes logros, otra apreciación que nos invadió fue que la crítica literaria que se ejercía en todos nuestros linderos académicos andaba rezagada ante la poderosa creatividad de nuestros narradores y poetas, salvo las primeras

incursiones sólidas de José Antonio Portuondo (sobre literatura de la emancipación y emancipación de la literatura), así como los brillantes y provocadores ensayos de Ángel Rama y Nelson Osorio. Así mismo, ya se podía distinguir, por ejemplo, las propuestas, en las aulas sanmarquinas, de Antonio Cornejo Polar en relación a la heterogeneidad de nuestra literatura, a su totalidad contradictoria y el fascinante discurso del sujeto migrante, así como ya celebrábamos la creación de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, que, felizmente, hasta la fecha continúa editándose. Nosotros quisiéramos recordar también en esta oportunidad los aportes insoslayables de Alejandro Losada sobre la necesidad de percibir los sistemas literarios como instituciones sociales para apreciar mejor el proceso de nuestra literatura. Como todos sabemos, Alejandro Losada murió en un accidente aéreo en los años 80'. Un tiempo antes había ejercido la docencia en San Marcos. Algunos colegas lo recordamos como el autor de una novela que despertaba más polémica que sus esclarecidas reflexiones sobre nuestra literatura. Cuando alguna exposición suya no nos convencía, solíamos decirle: Andá cantarle a Gardel, rememorando el título de su novela. Era nuestra arma secreta, pues, Losada, condescendiente, iba donde otro interlocutor. A los nombres que he citado debemos agregar el de Raúl Bueno, quien, recientemente, nos propone repensar sobre la promesa y descontento de la modernidad en nuestros procesos culturales.

*De todo esto hace mucho pecho*, diría Vallejo. Ahora quisiera compartir con ustedes la herencia mariateguista que nos legara el primer marxista de América latina: José Carlos Mariátegui ( Moquegua, 1894- Lima, 1930), como lo señalan muchos científicos sociales siguiendo el trabajo de Antonio Melis (2). Y para empezar recorro a unas palabras que consignara Antonio Candido en su clásico texto *Formación de la literatura brasileña*: Cada periodo literario es al mismo tiempo un jardín y un cementerio (3). Para entender en toda su dimensión el esplendor contemporáneo del jardín literario de nuestro continente, visitemos sus cementerios para constatar de qué manera desde aquellos osarios luminosos se levantan los discursos fundadores de nuestra teoría literaria, enriquecidos con los trabajos y los días de quienes nos precedieron.



## MARIATEGUI Y LA ESCENA CONTEMPORANEA\*

La contribución más significativa de José Carlos Mariátegui se manifiesta sin duda alguna en su incursión en el plano ideológico y político, así como en su esforzada praxis revolucionaria, de manera especial en los años 20'. El predicamento de su obra despierta muchísimo interés entre los científicos sociales, los políticos y los escritores y artistas contemporáneos. Sus propuestas no han envejecido, e incluso mantienen su rebelde lozanía. Mariátegui, de manera orgánica propone el análisis y la interpretación de nuestra sociedad desde el marco teórico marxista. Su trabajo emblemático es un libro que no ha perdido vigencia en nuestra realidad social: Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana\* (1928). *“La originalidad del pensamiento de Mariátegui –sostiene César Germaná– radica en su perspectiva epistemológica definida por su modo de pensar e investigar la realidad histórico-social, muy diferente al de la cultura dominante”* (4).

Mariátegui había heredado la prédica social de Manuel González Prada, aquel precursor del modernismo rubendariano, y se había enriquecido con las inquietudes de la reforma Universitaria de Córdova de 1918. Y había seguido con atención los avatares de la revolución rusa y poco antes la de la revolución mexicana. Así mismo, como lo demuestran sus artículos y ensayos de la época, puso atención a las reflexiones sobre nuestra América de Martí y Rodó y Vasconcelos. Desde sus textos iniciales propone un proyecto socialista, en ese entonces, un discurso marginal, controvertido, sospechoso ante la intelectualidad peruana que aún vivía bajo la influencia de la denominada generación del 900 en donde podemos recordar a José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde, Francisco García Calderón, entre otros representantes del poder neocolonial. Lo que más molestaba a quienes ejercían el poder en ese entonces era la actividad política de Mariátegui para fomentar la organización del movimiento obrero. Vale recordar que la CGTP es, en mucho, una obra mariáteguista. No es de extrañar, entonces, que, al despedir el cuerpo aún insepulto de José Carlos Mariátegui, en medio de banderas rojas que flameaban en el viejo cementerio general de Lima, el Secretario General de la CGTP dijera: *“Mariátegui es uno de los hombres de nuestras filas. Militó en ellas con la decisión más abnegada. Vino a*

*nuestra clase, libre de todo compromiso, de toda vinculación con la clase a la cual él combatió” (5).*

Somos conscientes que este no es el momento ni la tribuna para hablar sobre la especificidad del trabajo político e ideológico y partidario de José Carlos Mariátegui. Es por ello que no demoramos en expresar que la riqueza de su contribución también se da a lugar, de manera sostenida y sistemática, a través de ensayos, artículos y comentarios en el campo literario y artístico, trabajos que le otorgan un perfil especial. Sus textos eluden sin lugar a dudas, o mejor aún: van más allá, de manera creativa, de la ortodoxia del Kominterm de aquellos tiempos. Si volvemos a los trabajos de Recabarren, Codovilla, Ponce, Mella y Pereyra (en Brasil) y otros líderes de aquellas épocas aurales del marxismo en América latina, podemos constatar que sus reflexiones inciden más en el plano ideológico y político y en los métodos de lucha respecto a cada uno de sus países. Los tempranos detractores de Mariátegui, con cierto tono despectivo calificaban a sus propuestas renovadoras -que se niegan a ser “*ni copia ni calco*”-, como seguidoras de Sorel y Gramsci. No dudamos, pues, en señalar que la mirada de Mariátegui es más amplia, más holística. Nuestro amauta fue un atento y crítico lector de la literatura peruana y de otros productos culturales, es por ello que en su libro capital, uno de los siete ensayos está dedicado al estudio del proceso de nuestra literatura en sus diversas etapas, precisando él mismo antes que nada que “*la literatura de un pueblo se alimenta y se apoya en su substractum económico y político*”.

Por diversos factores históricos, desviacionistas, dogmáticos, represivos y malos entendidos, el pensamiento de Mariátegui recién a partir de la década del 60’ se empieza a difundir y a entender en su real dimensión. Es por ello que no llama la atención que en el 2009, en Buenos Aires, aparezca un libro de Miguel Mazzeo con un título muy sugestivo: **Invitación al descubrimiento de José Carlos Mariátegui, y el socialismo de Nuestra América**, en donde, su prologuista, Esteban Rodríguez, para remarcar esa suerte de “descubrimiento” señala lo siguiente: “*Mariátegui sigue siendo una lectura pendiente, un autor que merece ser descubierto por las nuevas generaciones, sobre todo por aquellas que se proponen reinventar el socialismo...*” (6). Hoy en día compartimos y creo que de manera unánime

que los planteamientos políticos y culturales y artísticos de Mariátegui mantienen su vigencia y es una invitación en todo caso a continuar nuestras reflexiones y debates de manera creativa y audaz sobre nuestra realidad social y cultural.

## MARIÁTEGUI Y EL ARTISTA Y LA ÉPOCA\*\*

Desde su regreso de Europa, y a partir de 1924, Mariátegui publica artículos y ensayos breves en las revistas *Mundial*, *Variedades*, *Perricholi*, *El Tiempo* y sobre todo en la revista que él fundara: **Amauta** (otro de sus grandes aportes), dando a conocer sus propuestas en torno al arte y la literatura contemporáneas. El expresionismo, el surrealismo, el futurismo y otros tópicos como la realidad y la ficción, la torre de marfil, Freud y la literatura, son materia de análisis y sobre todo de difusión en el ambiente intelectual del Perú y hasta donde llegara su revista, venciendo muchas limitaciones de transporte continental. Las audacias formales y las bondades artísticas y los discursos subversivos para su época, que evidencian el nuevo espíritu que expresan las vanguardias, trastocando el canon tradicional y postmodernista imperante, hacen de Mariátegui un convencido y entusiasta promotor de aquellas exploraciones y logros artísticos y literarios.

Gran parte de los postulados estéticos mariateguistas podemos encontrarlos en la revista **Amauta**, que, al decir de Antonio Melis, es “la obra maestra de Mariátegui” (7). Lector perspicaz de nuestra literatura contemporánea, el amauta señala que la vanguardia en el Perú es hasta cierto punto original porque involucra a escritores que se manejan con mucha solvencia y libertad dentro de la estética urbana y cosmopolita con temática y formas discursivas legítimamente nuevas, por ejemplo el surrealismo de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, entre otros, así como también con ese río paralelo que son las búsquedas vanguardistas de escritores andinos del Grupo *Orkopata* y la revista *Boletín Titikaka*, en donde irá perfilándose y adquiriendo un carácter renovador, con la escritura de autores no indígenas sino indigenistas, lo que luego conoceremos como indigenismo: movimiento literario y artístico preocupado por evidenciar problemas urgentes de los andes peruanos

como la tenencia de la tierra y la justa distribución del agua, denunciando, además, el abuso de los gamonales -terratenedores- y reclamando el respeto a la lengua y la cultura enraizada con nuestros pueblos originarios. Lo que celebra Mariátegui, pues, es una expresión literaria que sin caer en el realismo chato y previsible y populista y hasta frívolo, muestre, con toda libertad, la resistencia espiritual de una cultura tantas veces postergada y calumniada. Aníbal Quijano, en su excelente prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho de Los siete ensayos\*\*\*...lo ha señalado de manera meridiana: *“Antena universal y creadora, para él la información abierta, la crítica y la libertad estéticas son los alimentos de un arte de vanguardia”* (8).

*“Existe una inquietud propia de nuestra época”* se pregunta Mariátegui, y de inmediato se responde: *“Existe una inquietud propia de nuestra época, en el sentido de que esta época tiene, como todas las épocas de transición y de crisis, problemas que la individualizan. Pero esta inquietud en unos es desesperación, en los demás vacío”*. (9). La sensibilidad artística de Mariátegui, sensibilidad propia de una etapa de cambios y de aventuras de la imaginación, y sin desmedro de su rigurosa formación crítica de la realidad, le hace disfrutar sin mezquindad las armas secretas, digámonoslo así como Cortázar, el humor, el sentido lúdico y la fiesta de la fantasía que hace gala el surrealismo. Es por ello que para él Bretón y su banda celeste, constituida por Benjamin Peret, Louis Aragon y Paul Eluard no son un simple fenómeno literario: es la expresión de un complejo fenómeno espiritual. Y lo que saluda entusiasmado es, si tenemos en cuenta el primer manifiesto surrealista, la crítica feroz al racionalismo y al capitalismo moderno.

Más allá de las palabras celebratorias de Mariátegui a los movimientos de vanguardia, y de manera especial al expresionismo y al surrealismo, quisiéramos compartir con ustedes su lectura crítica y su propuesta sobre las limitaciones y los alcances del realismo. Recordemos que son los años 20'. Es muy explícito el amaute: recusa sin medias tintas el realismo torpe, simplón, populista. *“El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía”* (10). Me imagino la sorpresa y escándalo de los dogmáticos lectores de su época,

afincados o amurallados en una teoría marxista nada digna de Marx, aquel “viejo aguafiestas” como lo señalara el notable poeta de nuestros días Antonio Cisneros. Pero es el camino de la fantasía el que siguió Mariátegui para apreciar la poesía, primero de José María Eguren, así como la de César Moro y Carlos Oquendo de Amat, y por cierto toda la poesía de la vanguardia latinoamericana. No es casual, pues, que Amauta, difundiera los poemas de quienes he citado así como los de Borges, Oliverio Girondo, entre otros y se animara a comentar muy favorablemente textos fronteras –para decirlo como se dice hoy en día- de Martín Adán: **La casa de cartón y Tempestad en los andes**, de Luis E. Valcárcel.

Sin embargo es bueno tener en cuenta que es el mismo Mariátegui quien nos recuerda que *“la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco... La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real”* (11). Para Mariátegui, pues, en las primeras décadas del siglo XX, ha muerto el viejo realismo decimonónico. Su concepción del realismo es de otra cepa. Y como si fuese un crítico de las recientes promociones (y lo es sin duda alguna), añade: *“En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil.”* (12). Es posible entonces que los artistas y los escritores pueden alcanzar en sus búsquedas nuevas, horizontes inéditos que evidencien sin estorbo alguno la maravilla y la miseria de la condición humana.

## EL INDIGENISMO, EL NEOINDIGENISMO, LA LITERATURA ANDINA

Desde la convocatoria que hiciera Manuel González Prada a fines del siglo XIX, sobre todo desde su ensayo sublevante “Nuestros indios” a inicios del siglo XX, los movimientos pro-indígena fueron articulándose y formando una corriente de opinión muy importante en la década que Mariátegui volvía de su estimulante periplo europeo. La incipiente escritura indigenista le había llamado la atención por su tono de denuncia y aires épicos y más aún por revelar un universo social muy convulsionado y, sobre todo, porque siempre fue visto de soslayo, con desdén y prejuicio. El género ensayístico le da a Mariátegui, por otro lado, cierta autonomía para expresar

sus indagaciones, sospechas y certidumbres sobre la realidad nacional y, de paso, para potenciar el discurso indigenista, puesto que forma parte de su proyecto político. No está demás recordar que este hecho es una prueba de la imagen que tenemos de Mariátegui como “un intelectual orgánico” para decirlo como Antonio Gramsci, con quien el amauta mantiene más de una afinidad. Y como tal los dos tienen presente, con amplitud de criterio, en sus reflexiones los conceptos de estructura y superestructura, más allá de aplicaciones mecánicas y simplistas.

Ahora tenemos una visión meridiana del indigenismo en tanto que fue un discurso de estirpe urbana como bien lo señalara Efraín Kristal (13) : vale decir, no es un legítimo discurso indígena sino la expresión de algunos criollos, mestizos e intelectuales urbanos sensibles a la problemática andina. Los primeros indigenistas levantaron un discurso en el marco de un realismo levantisco en donde se puede constatar la mirada de quienes se expresan, más que propiamente el mundo indígena. A flor de piel, en cierta forma, se tratan los problemas indígenas, no desde dentro, que será una característica posterior. Y son estos indigenistas quienes alcanzan protagonismo en medio de las vanguardias de los años 20' y tienen a Mariátegui como su mentor y como un canal de difusión la revista Amauta. Y es precisamente Mariátegui quien profundiza y da curso a una mirada más profunda del movimiento indigenista.

Mientras tanto, la sociedad peruana, a partir de los 30' y 40' dará lugar a notables cambios en sus relaciones de producción, en su creciente modernización dependiente de los grandes centros de poder occidentales y las grandes olas de migración del campo a la ciudad. El concepto de lo andino amplía su radio de acción hasta alcanzar un espacio que involucra a todo lo que asumimos como mundo andino: ya no sólo en lo económico, social, ideológico, sino cultural y artístico, teniendo como eje a un nuevo personaje que ingresa con fuerza a las ciudades: el migrante. El sujeto migrante que radica ya en la urbe tendrá una mirada más amplia y gozará de mayores espacios en un proceso muy dinámico y violento de cambios sociales. Y el indio, pasará a formar parte de su referente histórico pero ya no con la fuerza de las décadas anteriores, de igual manera su lengua, sus tradiciones y ritos sociales, pues, su mundo representado asimilará los

referencias culturales modernas de occidente a través de los agentes de cambios totalmente invasivos: la educación oficial, la radio, la televisión, el cine, etc. La radicalización de este hecho alcanzará proporciones escandalosas con la globalización. Es justo recordar también, en este breve relato sobre estos temas indigenistas, los estudios esclarecedores y que llevaron hacia otros horizontes interpretativos, de Tomás Escajadillo y Antonio Cornejo Polar.

Con el paso del tiempo, entrará a la escena contemporánea del Perú, para decirlo como Mariategui, el neoindigenismo que mostrará un acento lírico más acentuado, un realismo más refinado, no tan épico ni altisonante como la literatura propiamente indigenista sino cubierto de una pátina de magia y una muestra de lecturas asimiladas en cuanto al uso de nuevas técnica narrativas. Sus historias y relatos nos mostrarán a sujetos que se manejan en espacios más amplios, más heterogéneos, más biculturales (manejan aún el quechua o el aimara pero tienden al conocimiento y manejo de la lengua española). Van dejando el pasado sin ninguna mala conciencia, ganados por el deseo de acoplarse al mundo del futuro. En su discurso aflora la tensión entre el mundo de “adentro” y el mundo de “afuera”, la inclusión y lo excluyente. Prueba de ello es el estremecedor relato de José María Arguedas “**Warmakuyay**”, publicado en su primer libro de cuentos: **Agua** (1935).

Tan sólo como un ejemplo: “**Warmakuyay**” (Amor de niño) se inicia con un delicado verso de raigambre lírica: “Noche de luna en la quebrada de Visca”. Y narra el mundo de los afectos de Ernesto, alter ego de José María Arguedas. El primer amor de un niño. Ernesto es un “*misti*”. Justina es una mujer indígena. Los comuneros en una danza “*se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio, el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y reían. Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre*” (14). El personaje arguediano es excluido del mundo andino. No podrá ingresar, incorporarse totalmente al mundo indígena a pesar de todos sus deseos. Esta es la imagen más estremecedora de un país no resuelto. Es la evidencia del abismo que separa en la historia del Perú sus componentes sociales. De igual manera, el indígena que llega a la ciudad en busca de trabajo no podía

fácilmente ingresar al mundo de los “*mistis*”, al universo de “los doctores” como señala años después en un poema, al mundo de los blancos como se suele decir en el habla popular. Sin embargo, las grandes olas migratorias del campo a la ciudad andinizaron a la capital. Lima en estos últimos años ha sido tomada por asalto por el mundo andino. Es por ello que Arguedas puede decir que en el Perú, en Lima, podemos vivir “*todas las patrias, todas las sangres*”. Esta nueva realidad social, cultural, ha dado a lugar a una literatura que sin duda mantiene, digamos, vagamente, resabios del viejo indigenismo de las primeras décadas del siglo XX. Hoy lo andino es un concepto dinámico, más complejo, que desborda lo que se podría asumir como mestizaje, sincretismo, hibridismo, fusión.

## MARIATEGUI Y LA CREACIÓN HEROICA ARGUEDIANA

Al tiempo de asumir la literatura peruana como un proceso abierto, Mariátegui entiende también que nuestra tradición literaria tiene una filiación española. Es decir, nuestra literatura es pensada y sentida y escrita en la lengua de Castilla, y anota con perspicacia que en sus tonos y en su sintaxis está presente el quechua, la lengua de nuestra cultura originaria. César Vallejo, por ejemplo, es nuestro poeta nacional y sin duda el más ecuménico, y su escritura se cristaliza en español pero con un español que tiene resonancias quechuas, andinas. Incluso, Mariátegui, en diversos comentarios sobre la literatura señala que las culturas imprimen las costumbres, los sentimientos, los ritos sociales, los mitos, en buena cuenta nuestro imaginario vigente. En su artículo “*La nueva cruzada pro-indígena*”, remarca de esta manera su apreciación: “*La literatura y la ideología, el arte y el pensamiento nuevos, tienen en el Perú, dentro de la natural y conveniente variedad de temperamentos y personalidades, el mismo íntimo acento sentimental*” (15). Y en este mismo texto Mariátegui advierte, adelantándose a futuras polémicas sobre el indigenismo, que se equivocan “*Quienes lo consideran una artificial corriente literaria, que se agotará en una declamación pasajera, no perciben lo hondo de sus raíces ni lo universal de su savia*” (16). Esta mención nos abre las puertas para hablar de la agonía escritural de José María Arguedas.

Mariátegui, en los años 20, señala que “*Los mitos...no son divinos, son*



*humanos, sociales*” (17). Y es por ello que los movimientos revolucionarios requieren de un mito porque éste potencia su aventura humana. Y en Los siete ensayos remarcará más aún su propuesta: “*No es la civilización, no es el alfabeto del blanco lo que levanta el alma del indio. Es el mito...*”(18). Y en el Aniversario y Balance de su revista Amauta expresa resueltamente: “*No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América calco y copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indo-americano*” (19). En nuestro propio lenguaje dice el amauta. Y Josefina Ludmer, ya en nuestros tiempos más cercanos, en sus estudios sobre el género gauchesco nos dirá que hay que indagar sobre “*la relación entre voces oídas y palabras escritas*” (20).

La escritura de José María Arguedas, en el marco creativo de la narrativa latinoamericana, apuntó, precisamente, por un lado, a las raíces míticas del hombre andino, y por otro a la búsqueda y conquista de una escritura nueva, aquella que expresará el hondo sentir del hombre andino, recreando su dicción, las tonalidades, la violencia o la ternura de su cosmovisión originaria. En el universo de los afectos arguedianos su primera lengua fue el quechua, él deseaba que todos entendiéramos que su lengua materna era el idioma quechua. Otra vez el viejo problema humano: realidad y deseo. La realidad es que Arguedas es mestizo pero el deseo le hace decir que es quechua. Y este deseo verbalizado en más de una oportunidad, lo llevará a esta suerte de *nueva escritura alternativa*, una escritura que se manifiesta fuera del canon, para decirlo a la manera de Martín Lienhard. Esta es la audacia arguediana: la tarea apasionada de alcanzar una escritura que no sea ni calco ni copia. No es, pues, desatinado, plantear la escritura arguediana como una continuación de la prédica de Mariátegui. A la visión aldeana de Arguedas, como a la de Mariátegui en su tiempo, hay que agregar la visión planetaria, ecuménica, de estos dos grandes creadores de nuestro continente. Es decir, asumen la escritura como una creación heroica. Es en ese sentido que Antonio Melis sostiene que “*Arguedas es el auténtico heredero de Mariátegui*” (21).

En 1968, con ocasión de haber obtenido el Premio “Inca Garcilaso de la Vega”, en su discurso que hoy se conoce como “*No soy un aculturado*”, Arguedas nos dice: “*Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que*

*orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso, más o menos general, que lo he conseguido” (22). Y casi finalizando su discurso, y como una confesión, nos dirá: “Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico”. (23). Con Arguedas podemos visualizar el desplazamiento que experimentaron los narradores indigenistas, en proceso de cambio como la misma realidad social y cultural, en narradores andinos. El mundo andino, en contacto con el capitalismo sufre alteraciones, se dispersa, pierden coherencia y fuerza las formas de vida tradicionales. En los relatos arguedianos hay, pues, etapas, momentos, acaso los más personales, los más íntimos son aquellos que alcanzara a partir de **Los ríos profundos**, y su novela que fuera publicada póstumamente: **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. La vieja estructura de la civilización andina se resquebraja inconteniblemente ante la economía desarrollista, la industria de la harina de pescado. Los paisajes cambian violentamente: aparecen las máquinas, los mecánicos, los obreros. Preguntémosnos entonces, finalmente qué es el mundo andino? En un trabajo presentado en homenaje al centenario del nacimiento de José María Arguedas, el estudioso Nelson Osorio Tejada dejó registrado lo siguiente: “*El mundo andino es una comunidad plural y en cierto modo heterogéneo, que se forma articulada a eso que alguna vez hemos llamado la espina dorsal de nuestra América: la Cordillera de los Andes, que enlaza desde Venezuela, en el borde caribeño, hasta la Tierra del Fuego.* (24).*

Se ha señalado en diversos trabajos el sentimiento cósmico que se percibe en la obra arguediana( incluso él mismo tiene un estudio sobre “*La soledad cósmica de la poesía quechua*”), el profundo amor por la naturaleza, el animismo, el elan vital del mundo andino, la descripción puntual de los ritos milenarios, la música y la danza que consolida las ceremonias que les otorgan sentido de pertenencia. Pues bien, recordemos lo que dice Mariátegui cuando hace un recuento de la cultura del tawantinsuyo: “*El sentimiento cósmico del indio está íntegramente compuesto de emociones*

*andinas*” (25). Para nosotros no hay dudas: José María Arguedas es quien continúa la senda trazada por José Carlos Mariátegui. Su escritura, sus búsquedas por alcanzar nuevas formas discursivas que mostraran el mundo andino sin desfigurarlo, es ni más ni menos la agonía mariateguista: alcanzar una escritura que no se regodea tan sólo de artificios verbales ni ejercicios técnicos vanales. La utopía andina, el proyecto arguediano encuentra su cauce en el deseo ferviente de construir una obra que no sea ni calco ni copia, sino tan sólo el discurso legítimo y entrañable de nuestra América andina. En eso estamos.

## ENVÍO

¡Somos hijos de nuestro tiempo!. Hoy comprobamos la recargada ideologización de las reflexiones y estudios en torno a nuestra literatura, sobre todo en las décadas del 60’ y 70’. Sin embargo, digamos, como Walter Benjamin, en una de sus **Visiones**: *existimos para dejar huella*. Nuestros predecesores dejaron una huella valiosa y continuamos perfilando el sistema de la literatura, privilegiando, ahora, el texto, incluso la inmanencia del texto, o la autonomía del texto de los procesos sociales.

En las recientes décadas la realidad social, tan compleja como controvertida, impone su ritmo, sus tópicos. Y en nuestros horizontes ganan espacio los estudios desde la perspectiva que señala Aníbal Quijano, la *decolonización*, que, si plantea en su discurso final la liberación de nuestra sociedad, podemos decir que tiene raíces mariateguista. Es verdad, también, que la problemática mundial repercute sobre manera en nuestro medio que aún se debate en el subdesarrollo y en la neo-colonización hegemónica del imperio actual. Mientras asumamos a la literatura, como una creación estética que “*promueve el desarrollo histórico de nuestros pueblos*”, como lo señala Ángel Rama en sus **Diez problemas para el novelista actual**, las propuestas de Mariátegui y los logros alcanzados por José María Arguedas continuarán irradiando su predicamento libertario.

## NOTAS

\*.- Mariátegui, José Carlos: La escena Contemporánea: Lima, Biblioteca Amauta, Vol.1, 13 edi., 1989..

\*\*.- Mariátegui, José Carlos: El artista y la época. Lima, Biblioteca Amauta, Vol. 6, 13edi., 1990.

\*\*\*.- Mariátegui, José Carlos: 7 Ensayos de Interpretación de la realidad Peruana. Lima, Biblioteca Amauta, Vol. 2, 17 edi.,1987.

1.- Franco, Jean: “Umahistória dos brasileiros no seudesejo de ter una literatura”: reflexiones tardías sobre Formação da literatura brasileira”... En: Antonio Candido y los estudios latinoamericanos. Pittsburgh, ILLI, 2001, pg. 125.

2.- Melis, Antonio: “Mariátegui, primer marxista de América”. En: Leyendo Mariátegui. 1967 – 1998. Lima, Biblioteca Amauta, 1999, pp. 11 – 33.

3.- Franco, Jean: ob.cit., pg. 127.

4.- Germaná, César: “Los siete ensayos y el debate intelectual en la década de 1920”. En: Varios: Simposio Internacional 7 ensayos, 80 años. Mi sangre en mis ideas. Lima, Ministerio de cultura, 2011, pg. 97.

5.- Mariátegui, José Carlos: 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, prólogo de Aníbal Quijano y Notas de Elizabeth Garrels, pg. 331.

6.-Mazzeo, Miguel: Invitación al descubrimiento. José Carlos Mariátegui y el socialismo de Nuestra América. Lima, Viuda de Mariátegui e hijos, 2da. Edi., 2008, prólogo de Esteban Rodríguez, pg. 17.

7.- Melis, Antonio: Ob. Cit., 24.

- 8.- Quijano, Aníbal: Ob. Cit., Prólogo: pg.CX
- 9.- Mariátegui, José Carlos: El artista y la época. Ob.cit., pg. 30.
- 10.- Ob. Cit. pg. 23.
- 11.- Ob. Cit., pg. 23
- 12.- Ob. Cit., pg. 24.
- 13.- Kristal, Efraín: Una visión urbana de los andes: Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú, 1848-1930. Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1991.
- 14.- Arguedas, José María: “Warmakuyay”. En: “Martín”. Revista de Artes & Letras. Lima, Nos. 10 & 11, noviembre, 2004, pg.183.
- 15.- Mariátegui, José Carlos: Ideología y Política. Lima, Biblioteca Amauta, Vol. 13, 17 edi., 1987, pg. 166.
- 16.- Ob. Cit., pag. 166.
17. Mariátegui, José Carlos: El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy.Lima, Vol. 3, 13 edi., pags. 18 - 22.
- 18.- Guibal, Francis, e Ibáñez, Alfonso: Mariátegui hoy. Lima, Tarea, 1987. Pag. 135.
- 19.- Mariátegui, José Carlos: Ideología y Política. Ob. Cit., pag.249.
- 20.- Ludmer, Josefina: El género gauchesco. Chacabuco, Libros perfil, 2000, pag.9.
21. Melis, Antonio. Ob. Cit. pag. 170.
22. Arguedas, J.M.: “No soy un aculturado”. Revista Martín. Ob.cit,

pag.192.

23.- Arguedas, J.M.: ob.cit. pag. 22.

24.- Osorio Tejada, Nelson: "José María Arguedas y la construcción del lenguaje de la identidad mestiza". En: Arguedas. Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y Obra (1911 -2011). Lima, Academia peruana de la lengua...abril, 2011, pag.410.

25.- Mariátegui, José Carlos: "El rostro y el alma del tawantinsuyo". En: Peruanicemos al Perú. Lima Empresa Editora Amauta, Vol. 11, 1986, pag. 88.

Lima, 26 de noviembre, 2014.

## Capítulo XXXVII

# Os Diversos Cercos da Metaficção na Obra *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago

Janick de Lisieux Diniz Serejo <sup>1</sup>

---

1 - Mestranda PUC/SP

Janick de Lisieux Diniz Serejo é Secretária Executiva da Universidade Estadual do Maranhão e professora de Língua Estrangeira-Espanhol. Graduada em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Maranhão, especialista em Avaliação Educacional pela Universidade Estadual do Maranhão e mestranda em Literatura e Crítica Literária, PUC/SP.





## 1 INTRODUÇÃO

Segundo Linda Hutcheon (1984), em seu livro *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, a metaficção é a ficção que inclui dentro de si um comentário sobre sua própria narrativa, ou seja, seria a ficção dentro da ficção; e ressalta, ainda, a metaficção como a mimesis de um processo onde o papel do leitor se torna paradoxo, pois se por um lado este é forçado a reconhecer o artifício da arte naquilo que está lendo, por outro momento o leitor será puxado para dentro da obra que exigirá a participação deste como cocriador da narrativa; enquanto lê, o leitor penetra no mundo da narrativa tendo que reconhecer que tudo aquilo é ficção.

A partir da obra da eminente crítica literária canadense, Patrícia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, publicada em 1984, foi construído o corpus deste trabalho falando das estratégias metafictionais utilizadas por José Saramago em *Histórias do Cerco de Lisboa*, que se trata de uma narrativa em espelho, chamada de mise en abyme onde um elemento novo introduzido ao texto faz surgir uma nova história, ou seja, uma narrativa dentro de outra narrativa.

Na trama de José Saramago aqui estudada, Raimundo Benvindo da Silva é um revisor muito bem conceituado que tem a incumbência de revisar a obra *História do Cerco de Lisboa* e num ímpeto, que podemos entender como uma busca por mudança, o grito de liberdade, resolve acrescentar um “não” ao texto. Para Raimundo, o revisor deveria ter um papel mais importante em uma editora: “Os revisores, se pudessem, se não estivessem atados de pés e mãos por um conjunto de proibições mais impositivo que o código penal, saberiam mudar a face do mundo, implantar o reino da felicidade universal...” (SARA MAGO, 2011, p. 5). Tal elemento funciona como um fio que vai entrelaçar as diversas narrativas. E é esse novo elemento, o “não”, que irá fazer com que este conheça a revisora chefe da editora, Maria Sara, que é contratada em consequência dessa mesma palavra introduzida por Raimundo, o que acabará por levar os dois a viver um romance. Esta o incentivará a escrever a *outra História do Cerco de Lisboa* onde os cruzados “não” auxiliaram os portugueses na tomada de Lisboa e aí também se inicia um cerco amoroso, o de Mongueime à Auriana, dentro de outro cerco amoroso que é o de Maria Sara à Raimundo Silva.

## 2 O AUTOR E A OBRA

José Saramago é um dos mais importantes nomes da literatura portuguesa contemporânea. O olhar crítico e mordaz em relação à sociedade e a descrença em relação às instituições, são suas principais características.

Saramago também é conhecido por seu estilo de linguagem narrativa, onde utiliza frases e períodos compridos, usando a pontuação de uma maneira não convencional. Os diálogos das personagens são inseridos nos próprios parágrafos que os antecedem, de forma que não existem travessões nos seus livros: este tipo de marcação das falas propicia uma forte sensação de fluxo de consciência, a ponto do leitor chegar a confundir-se se um certo diálogo foi real ou apenas um pensamento. Suas frases podem ocupar mais de uma página, usando vírgulas onde a maioria dos escritores usaria pontos finais. Da mesma forma, muitos dos seus parágrafos ocupariam capítulos inteiros de outros autores. Apesar disso, o seu estilo não parece tornar a leitura mais difícil, e o ritmo próprio do autor parece ser facilmente assimilado.

Raimundo Silva Hesita entre responder com agressividade igual ou usar o tom conciliatório (...) Ninguém mais do que eu gostaria de encontrar uma explicação satisfatória, mas, se não consegui até, agora, duvido que venha consegui-lo, o que eu penso é que deve ter se travado dentro de mim uma luta entre o bem e o mal, se o tenho realmente, e o lado mau, que esse temo-lo todos, entre Dr. Jekil e um Mr. Hyde, se posso permitir-me referências clássicas, ou ainda, por palavras minhas entre a tentação Hyde, é mais alguma coisa, Até agora tenho conseguido ser Raimundo Silva, Ótimo, então veja se consegue aguentar-se como tal, no interesse dessa editora e da harmonia das nossas futuras relações, Profissionais, Espero que não lhe tenha passado na cabeça que pudesse ser outras, (...) (SARAMAGO, 2011, p. 88).

O primeiro livro do autor lusitano, *Terra do Pecado*, foi publicado ainda em 1947. A partir de 1976 passou a viver exclusivamente da literatura, primeiro como tradutor, depois como autor. Romancista, teatrólogo e poeta, em 1998 tornou-se o primeiro autor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura e ganhador do premio Camões em 1995. Saramago faleceu em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, em 2010.

*História do Cerco de Lisboa*, publicado em 1989, é uma obra que conta duas histórias: uma de um pacato revisor que ao revisar uma obra histórica intitulada *História do Cerco de Lisboa*, se vê tentado a alterar o texto e a história introduzindo a palavra “não” no lugar onde deveria existir o “sim” por parte dos cruzados para ajudarem os portugueses na tomada de Lisboa. O ato cometido tem uma repercussão gigantesca na vida do protagonista, uma das mudanças decorrentes de seu ato foi a contratação de Maria Sara como editora chefe para acompanhar o trabalho dos revisores e evitar novos atos com o de Raimundo e a partir daí ela passa a ter um papel determinante para a criação da nova narração.

A personagem, em um momento de ousadia, diz que o “não” de Raimundo foi o ato de maior importância na vida dele, pois com uma só palavra ele mudou todo o rumo da história de Portugal, e a partir daí começa a (re)contar a história do cerco de Lisboa.

Nesta outra história, o revisor passa a ser o escritor de uma outra *História do Cerco de Lisboa*, onde este reconta a o fato ocorrido sem o auxílio dos cruzados e nessa ficção dentro da primeira é que notamos a presença da metaficção historiográfica, pois nessa história que ele passa a escrever tem por base dois focos: a questão histórica e a questão amorosa. Sobre a primeira, Raimundo conta o cerco dos portugueses a Lisboa, liderados por Afonso Henriques, em 1147, sem a ajuda dos cruzados. Em relação à segunda, ele desenvolve a história de amor entre Mogueime e Ouroana, que, de certa forma, representa a paixão que Raimundo vivia com Maria Sara.

O meu livro recordo-lhe é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém não sendo o propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida é Literatura. A história também. A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música (...) e a pintura não é mais que a literatura feita com pincéis, (...) a literatura já existia antes de ter nascido (SARAMAGO, 2011, p. 15)

Toda a obra é impregnada de metaficção, logo no primeiro capítulo, no fragmento acima Saramago, através da fala do revisor Raimundo Silva, já deixa clara a intencionalidade de descrever o processo de criação do livro.

### 3 OS CERCOS METAFICCIONAIS

A Metaficção pode se apresentar de diversas formas dentro de uma narrativa, e, de acordo com Hutcheon (1984,) sobre a metaficção, na narrativa narcisista a linguagem é representacional enquanto na metaficção esse fato é explícito, exigindo a participação intelectualmente do leitor na co-criação da narrativa “O escritor chama a atenção do leitor para o processo da escrita como um evento de grande importância dentro do romance que supõe ser revelador.” (tradução nossa).

Na obra *História do Cerco de Lisboa* José Saramago irá utilizar-se de diversas estratégias metaficcionalis tais como: ironias e intertextualidade através de metáforas, citações e dialogando com diversos discursos, obras e autores.

O próprio título da obra, assim como o nome dos personagens, já trazem a marca da metaficção, como pode-se perceber:

**Título:** História do Cerco (vários cercos) de Lisboa (mulher desejada)

**Personagens:** Raimundo (protetor do conselho) Benvindo (silenciado) Silva (selvagem, ousadia); Maria (senhora, sublime, predileta de Deus) Sara (princesa); Ouroana (brilho, cheia de graça e remete personagem da novela Amadis de Gaula, cujos dois primeiros livros são atribuídos ao português João Lobeira, contemporâneo de D. Dinis, século XIII).

Ainda no que diz respeito aos personagens, percebemos que Raimundo cria um personagem de si mesmo, que é Mogueime, e essa é a forma mais mínima de ficção, segundo Patrícia Waugh (1984).

Ainda com base no que diz Waugh (1984), Saramago apresenta Raimundo como um personagem consciente de sua condição ficcional e sem identidade fora da obra. Pela forma da narrativa e pelos diálogos com outros textos históricos é que se percebe, pois, a presença marcante da metaficção historiográfica.

#### 3.1 A ironia

Uma das características principais da obra saramaguiana é a presença

da *ironia*, a parodização dos fatos. Ele faz uso da ironia para dialogar com o leitor. Essa figura de linguagem pode ser vista como uma relação entre a realidade e a ficção, entre o narrador e o leitor.

A principal condição para que se ocorra a ironia em uma narração é o fato do autor lançar brechas em seu discurso para que o leitor consiga entender o sentido pretensamente irônico e aquele que se deveria real do texto.

Segundo Hutcheon (1991 p. 143) “a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis” e, partindo desse pressuposto é que investigamos a presença da ironia na obra estudada, deixando claro aqui que a ironia pode causar vários tipos de reações no leitor, dependendo da leitura que ele faz daquele texto, pois o que o autor/narrador quer é problematizar uma situação:

Porém, tendo reflectido sobre estas discrepâncias, concluiu Raimundo Silva que o apuramento duma verdade pouco adiantaria ao caso, porquanto, destes e os outros cruzados, nobres de primeira ou vilões da derradeira, não se ouvirá mais falar, tão-logo faça el-rei o discurso, pois a tal está obrigando a nega que se encontra exarada neste único exemplar da História do Cerco de Lisboa, com todas as consequências. Mas, não tratando nós de gente leviana de entendimentos, de mais com a ajuda da multidão de clérigos que vêm de intérprete e guião das almas, para a recusa de ajudar os portugueses no cerco e tomada de Lisboa há-de ter havido um motivo forte, ou não se teriam alguns centos de homens dado já ao trabalho de desembarcar, enquanto para cima de doze mil ainda esperam nos barcos ordem de descer a terra com armas, arcas e mochilas, incluindo os femininos acompanhamentos vindos nas naves, de que um guerreiro em caso algum deve ser privado, mesmo andando em lutas espirituais, senão como se repousaria e consolaria o carecido corpo. Que motivo tenha sido o tal, eis pois o que é hora de averiguar, por mor das credibilidades e verosimilhança do novo relato, por enquanto escassas. (SARAMAGO, 2011 p. 69)

Percebe-se, que a presença da ironia é profundamente marcante na descrição humanizada que Raimundo faz do rei D. Afonso Henriques:

(...) e o rei é este homem barbado, cheirando a suor, de armas sujas, e os cavalos não passam de azêmolas peludas, sem raça, que à batalha vão mais para morrer do que para volteios de alta escola, porém apesar de tudo ser afinal tão

pouco, não se deve perder a oportunidade, porque um rei que vem e que vai nunca se sabe se volta. (SARAMAGO, 2011, p. 138)

A ironia, portanto, está presente em muitos outros fragmentos da referida obra saramaguiana funcionando como estratégia metaficcional para revelar a condição humana e proporcionar assim reflexões filosóficas e literárias.

### 3.2 Intertextualidade

Logo nas páginas iniciais do romance saramaguiano, o compatriota de Camões deixa claro a intenção metaficcional de utilizar outros discursos ao citar “*na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita*” (p. 20), mostrando que na literatura contemporânea nem tudo é originalidade.

Todas essas questões – subjetividades, intertextualidade, referência, ideologia – estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo. Porém, hoje em dia muitos teóricos se voltaram para a narrativa como sendo o único aspecto que engloba a todas, pois o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos. (HUTCHEON, 1991, p.160)

Assim, percebe-se que a narrativa funciona como ligamentos de uma grande rede que é a experiência e a cultura humanas.

### 3.3 A metaficção e os vários diálogos no cerco

Há uma convivência harmoniosa entre os vários discursos que permeiam o livro *história do Cerco de Lisboa*, sobretudo com o discurso históricos medievais tais como *Crônica de d. Afonso Henriques*, escrita por Frei Antonio Brandão, e a *Crônica de Cinco Reis de Portugal*, de Fernão Lopes; dessas fontes de pesquisas surge a problematização que faz parte das metaficções historiográficas que, segundo Hutcheon (1991, p.156) “parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente.”

Assim, percebe-se a narrativa saramaguiana como um entremeados de referências culturais e históricas, construindo o espírito de um povo, o português.

Porém, a que se refere a própria linguagem da metaficção historiográfica? A um mundo de história ou a um mundo de ficção?(...)os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. (HUTCHEON, 1991, p.156)

A compreensão de Hutcheon acerca do passado na narrativa, pode ser perfeitamente percebida na obra saramaguiana aqui estudada, como através do seguinte fragmento:

Por exemplo na Crônica dos Cinco Reis de Portugal, que certamente teve suas razões para dizer o que apenas diz, às vezes se tira às vezes se acrescenta, não se mencionam, de estrangeiros importantes, outros que Guilhão de Longa Seta, Gil do Rolim, e mais um Dom Gil de quem não ficou registrado o apelido, repare-se que não está nenhum dos mencionados na História do Cerco de Lisboa, tributária da suposta osbérnica fonte, em casos assim opta-se geralmente pelo documento mais antigo por está mais perto do evento, mas não sabemos o que fará Raimundo Silva, a quem, de manifesto, está agradando o bom travo medieval do nome Guilhão de Longa Serra. (...) Um recurso é buscar desempate em obra de maior porte, como seria, neste caso, a Crônica do próprio D. Afonso Henriques, de Frei Antonio Brandão, porém, desgraçadamente, não virá ela desenredar a meada, ou mais nós lhe dará ainda, chamando ao Guilhão da Longa Seta Guilherme da Longa Espada e introduzindo, segundo a lição de Senhor Calvisio, um Eurico rei de Damia, um bispo bremense, um duque de Borgonha, um Teodorico conde de Flandres, e também, com aceitável verossimilhança, o já citado Gil de Rolim. (SARAMAGO, 2011, P. 126)

Podemos dizer, ainda, que a citação das referidas fontes por parte do autor tem por finalidade levantar o questionamento quanto a veracidade dos fatos, já que “a metaficção historiográfica sugere uma distinção entre “acontecimentos” e “fatos” (HUTCHEON, 1991, p.161). E, persistindo nas fontes, o personagem Raimundo vai dizer que:

Porém, o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos fatos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que retificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras. (SARAMAGO, 2011, p. 69)

Segundo Patrícia Waugh, os romances não ficcionais sugerem que os fatos são em última análise ficções, enquanto os romances metaficcionais sugerem que as ficções são fatos.

Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deletaur, suspirou o revisor. (SARAMAGO, 2011, p. 15)

Será através das fontes consultadas pelo personagem do revisor Raimundo Silva que o leitor vai constatar tratar-se de uma metaficção historiográfica.

### 3.4.1 O diálogo com o discurso religioso

É fato que aqui tratamos de uma obra escrita por alguém que se declarava ateu, porém, isto não pode ser considerado como impedimento para a construção do diálogo entre a obra aqui estudada e os textos religiosos, já este tipo de diálogo está presente em muitas outras obras de Saramago, sendo que os próprios títulos já sugerem tal diálogo, como é o caso de *Memorial de Convento* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

O almuadem levantou-se tacteando no escuro, encontrou a roupa com que acabou de cobrir-se e saiu do quarto. A mesquita estava silenciosa, só os passos inseguros ecoavam sob os arcos, um arrastar de pés cautelosos, como se temesse ser engolido pelo chão. A outra qualquer hora do dia ou da noite nunca experimentava esta angústia do invisível,



apenas no momento matinal, este, em que iria subir a escada da almádena para chamar os fiéis à primeira oração. (...) Quando chegou acima sentiu na cara a frescura da manhã e a vibração da luz alvorecente, ainda cor nenhuma, que a não pode ter aquela pura claridade que antecede o dia e vem tanger na ele um arrepio subtil, como de uns invisíveis dedos, impressão única que faz pensar se a desacreditada criação divina não será, afinal, para humilhação de cépticos e ateus, um irônico fato da história (...) É assim, nem tudo se pode evitar, nunca a Deus faltámos com os nossos bons conselhos, mas o destino tem lá as suas leis inflexíveis, e quantas vezes com inesperados e artísticos efeitos, como foi este de haver podido aproveitar-se Camões do inflamado grito, distribuindo-o tal qual em dois versos imortais. (SARAMAGO, 2011, p.35-37)

A presença da intertextualidade através do diálogo com textos religiosos é possível destacar em vários trechos da obra do escritor lusitano.

### 3.4.2 Diálogos com outras obras e autores

A obra também tece um diálogo com a literatura portuguesa e seus vários autores. Ao falar do deleatur, sinal usado para suprimir ou apagar algo que em latim significa “destrua-se”, o autor vai travar o seu diálogo com os grandes autores portugueses:

Certos autores do passado, se os julgamos por esse seu critério seriam gente de espécie, revisores magníficos, estou a lembrar-me das provas revistas pelo Balzac, um deslumbramento pirotécnico de correções e aditamentos, O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção um exemplo pátrio, (...) Ora, ora, o que conta é o resultado, não adianta nada conhecer os tanteios e hesitações de Camões e Dante (...) É assim, nem tudo se pode evitar, nunca a Deus faltámos com os nossos bons conselhos, mas o destino tem lá as suas leis inflexíveis, e quantas vezes com inesperados e artísticos efeitos, como foi este de haver podido aproveitar-se Camões do inflamado grito, distribuindo-o tal qual em dois versos imortais (...) Raimundo Silva pensou, pessoalmente. Se eu fumasse, acenderia agora um cigarro, ainda que o cigarro, se o fumasse, por si mesmo exprimisse a variedade e a vaguidade das coisas, como o fumo, se fumasse. (SARAMAGO, 2011, p.6-52)

### 3.4.4 A intratextualidade

Alem da intertextualidade, há também a presença da intratextualidade que é manifestada através do diálogo com outros romances do autor. Claramente veremos essa forma intratextual de *História do Cerco de Lisboa* e *Ensaio sobre a Cegueira*, quando autor utiliza várias vezes a metáfora do ato de olhar, ver e enxergar: “Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da vista,” (SARAMAGO, 2011, p. 166); além de “vejo, sou cego” (SARAMAGO, 2011, p.179).

A presença do “cão” também é marcante nas obras de Saramago. O português utiliza a figura do cão como uma simbologia para algo. Após algumas pesquisas constatamos a existência de um cão em obras como *Ensaio Sobre a Cegueira*, *Ensaio Sobre a Lucidez*, *As intermitências da Morte* e em *História do Cerco de Lisboa*, onde o cão aparece em dois momentos diferentes: primeiro no meio da narração quando Raimundo o encontra faminto e abandonado na rua e segundo no final quando Mogueime e Ouroana partem e nesse momento o cão simboliza a condução para uma nova vida.

Sim, acabei, Queres dizer-me com termina, Com a morte do almuadem, E Mogueime, e Ouroana que foi que lhes aconteceu, Na minha ideia, Ouroana vai voltar para galiza, e Mogueime irá com ela, e antes de partirem acharão em Lisboa um cão escondido, que os acompanhará na viagem (SARAMAGO, 2011, p. 348)

Ele faz um diálogo com *A Caverna*, onde essa superstição também é evidenciada:

“Saiu da furgoneta para ver quantos outros fornecedores tinha à sua frente e assim calcular, com maior ou menos aproximação, o tempo que teria de esperar. Estava em número treze. Contou novamente, não havia dúvidas. Embora não fosse pessoas supersticiosa, não ignorava a má reputação desse nemral (...) (SARAMAGO, 2001,p.20)

Perceber através de quais referências no texto literário, o universo do autor, isto é, sua cultura, contexto histórico e subjetividade, emergem na narrativa é uma das riquezas da análise das metaficcões.

## 4 OS PLANOS NARRATIVOS

Na maior parte do romance, é possível distinguir os dois planos narrativos, as duas histórias, a saber, a de Saramago e a de Raimundo Silva.

Raimundo Silva levanta-se e abre a Janela. Daqui, se as informações da história do Cerco de Lisboa de que foi revisor não enganam, pode ver o local onde acamparam os ingleses, os aquitanos e os bretões, além na encosta da Trindade para o lado do sul e até à ravina da Calçada de S. Francisco, mas metro menos metro, ali está a igreja dos Marisco, que não deixa mentir. Agora, na Nova História, é o arraial dos portugueses, por enquanto todos juntos, a espera do que o rei decida, se ficamos, se partimos, ou como é. (SARAMAGO, 2011, p. 183)

Os vários discursos presentes na obra vão fazer com que o leitor em muitas vezes se confunda com as duas histórias, pois o que acontece é uma sobreposição de discursos que chamamos de *mise en abyme*. Em um momento estamos lendo a História do Cerco de Lisboa, “a verdadeira”, e sem percebermos passamos para a outra história, a que Raimundo escreveu depois do Não. Na página 290, a sobreposição de discurso é muito explícita: “[...] os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara.” (SARAMAGO, 1989, p; 290)

O leitor habita, assim, dois planos narrativos, um contado pelo autor e outro contado por Raimundo Silva, e em ambos, a obra, por ser metaficcional, chama o leitor a conhecer todo o processo da escrita e muitas vezes se inserir dentro desse processo:

Que vou eu escrever, perguntou, Por onde devo começar. Dir-se-ia ser a primeira pergunta a mais importante das duas, porquanto ela é que vai decidir sobre objetivos e as lições do futuro escrito, mas, não podendo e não querendo Raimundo Silva remontar tanto que acabasse por ter que redigir uma História de Portugal, felizmente curta por há tão poucos anos ter começado e por tão à vista estar o seu limite próximo, que é, como está dito, o Cerco de Lisboa, e carecendo de suficiente enquadramento narrativo um relato que principiasse apenas no momento em que os cruzados responderam, Negativo, ao pedido do rei, então a segunda pergunta perfila-se como uma referencia factual

e cronologia incontornável, o que equivale a perguntar, usando palavras do povo comum, Por que pponta vou pegar nisto (...) Também o revisor Raimundo Silva vai precisar que o ajudem a explicar como, tendo ele escrito que os cruzados não ficaram para o cerco, nos aparecem agora desembarcas tantas pessoas, (SARAMAGO, 2011, p. 179)

## CONCLUSÃO

A metaficção, conforme diz Linda Hutcheon, é a mimese do processo, servindo para que o autor demonstre através de metáforas, de diálogos com outros discursos todo o fazer da sua escritura.

Assim é que Saramago utiliza certas estratégias para a construção fictícia de sua obra que pode ser considerada uma obra de metaficção. Essas estratégias iniciam-se a partir da criação do título da obra, que induz o leitor a pensar tratar-se de um romance histórico e que ao decorrer da leitura ele percebe que o verdadeiro romance histórico é na verdade a outra história do cerco, aquela escrita pelo revisor Raimundo Silva induzido por Maria Sara devido a colocação da palavra “não” por parte deste no lugar onde caberia um sim, alterando em parte a história de Portugal. Faz-se importante frisar, contudo, que essa palavra não foi capaz de mudar os rumos da tomada de Lisboa pelos Portugueses, mas funcionou como uma espécie de “fio da meada” para a construção de uma nova narrativa dentro de uma narrativa, aonde Raimundo vai retratar o seu romance com Maria Sara através de Mogueime e Ouroana.

O leitor, na obra aqui estudada, por sua vez, deixa de ter um papel de simples expectador e passa ao papel de co-criador, passa a interessar-se muito mais pela história de Mogueime e Ouroana que pela história da tomada de Lisboa. O Autor lusitano trava, continuamente, diálogos com outros discurso, sejam estes históricos, religiosos ou até mesmo com a tradição oral.

Ficção e ‘realidade’ se fundem, assim, nas duas narrativas. A história (re)contada por Raimundo tem fim com a morte do Almuadem e a união de Mogueime e Ouroana. Porém, a história contada por um narrador universal da obra continua muito além do último capítulo, pois Saramago deixa para o leitor utilizar a sua imaginação e construir um final para Raimundo e Maria Sara.

Saramago consegue fazer o leitor perpassar de uma leitura a outra, e

quando leitor está dentro de uma, o escritor consegue puxá-lo para outra para em seguida mostrar que ambas as ficções confrontam o leitor de forma brusca com a realidade.

## REFERÊNCIAS:

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

WAUGH, Patricia. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London and New York. Methuen, 1984



## Capítulo XXXVIII

# A Materialidade Libertada do Inconsciente: as percepções em manifesto em Breton

Jiego Ribeiro<sup>1</sup>

---

1 - Doutorando do PPGL, UFES





O primeiro manifesto importante do campo artístico foi sem dúvida *O Futurismo* (1909), de Filippo Tommaso Marinetti, em que aproveita algumas estratégias do *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels (FABRIS, 1987, p. 60), e ainda se utiliza de técnicas publicitárias (FABRIS, 1987, p. 59) para promover o incipiente movimento, de grande relevância no mundo das vanguardas. É interessante considerar que a valorização do choque, da polêmica, o que se pode verificar no texto de Marx e Engels, no de Marinetti está voltada para a afirmação de uma nova época, celebrando o esplendor técnico, “as multidões agitadas pelo trabalho” (BERNARDINI, 1983, p. 34), a dinâmica violenta do cenário urbano, a beleza das fábricas, dos automóveis, agressividade da *polis* moderna.

Aquilo que aflige Marinetti é a veneração do passado, deseja promover um ato de rejuvenescimento da arte, sobretudo da italiana, ainda sob hipnose do Renascimento. A arte futurista se impõe como algo engajado na renovação de uma sociedade sedenta de industrialização, temerária com relação à ascensão de intelectuais de esquerda, do movimento operário e do socialismo (FABRIS, 1987, p. 17).

As vanguardas atuam como partidos artísticos (com literatos, músicos, escultores, pintores...), refletem sobre o lugar da arte na sociedade, propondo medidas abrangentes, além dos circuitos dos museus. Anos mais tarde, o grupo futurista irá prestar-se a realizar propagandas do fascismo de Mussolini. Nos manifestos, já se poderia notar que o escritor aprovava diversas formas de “darwinismo social”, inclusive e sobretudo as guerras.

No *Manifesto Comunista*, há uma nítida defesa da classe operária, da união dos trabalhadores em prol de combater o monopólio de recursos da burguesia, que promovera uma reorganização no cenário social. A manufatura dera lugar à revolução da indústria, da máquina a vapor, da maquinaria das fábricas, num novo modo produção (MARX, ENGELS, 2001, p. 25-26): “A burguesia despojou de sua aura todas as atividades até então consideradas com respeito e temor religioso (MARX, ENGELS, 2001, p. 28)”. Isto é bastante significativo, uma vez que o ataque às estruturas feudais funciona como uma espécie de profanação da realidade: “A burguesia rasgou o véu de emoção e de sentimentalidade das relações familiares e reduziu-as a mera relação monetária (MARX, ENGELS, 2001, p. 28)”.

Enquanto Marx e Engels se lançam a combater, em 1848, a

exploração da classe operária, Marinetti e os futuristas, décadas depois, em 1909, transformam um gênero textual de cunho político em algo artístico, rechaçando os atrasos da industrialização de uma Itália pobre. Em 1924, André Breton lança o *Manifesto do Surrealismo*. Também fazem parte do grupo surrealista: Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Éluard. Irão apreciar uma estranha imersão no inconsciente, num desejo de maravilhoso, de “poesia integral” (RAYMOND, 1997, p. 245), irão rebater, dentre outras coisas, a percepção estritamente racional da vida.

A cultura de manifestos artísticos já se via consolidada pelo Futurismo (que muitas vezes fora visto como movimento de mais promessas que de realizações), e também Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, para citar os mais difundidos. Tirando proveitos de descobertas da recém-chegada Psicanálise de Sigmund Freud e de outros pensadores, como Bergson, como Jung (WILLIAMS, 2011, p. 60), o surrealista irá reelaborar alguns elementos das outras vanguardas, bem como empreender novas sensibilidades. O primeiro ato de Breton no manifesto é a recusa do trabalho, uma vez que o homem seria um “sonhador definitivo” (BRETON, 1976, p. 23-81).

Desde o Romantismo, há por parte dos artistas na Modernidade uma busca de restaurar, ao menos no campo da fantasia, a cisão homem-natureza. A solução que o Romantismo encontra, segundo Eric Hobsbawm, em *A era do capital*, é a de recorrer à idealização da Idade Média, da infância, lançar-se vulnerável e desmedidamente às emoções, através das quais se preencherá as fissuras, num ponto onde fica revelada uma insatisfação para com as novas formas de realidade. Assim, o artista acaba “fornecendo o conteúdo espiritual da mais materialista das civilizações” (HOBSBAWM, 1979, p. 291), assumindo espaços das religiões tradicionais. Em suma, o olhar romântico indicia um impacto tal das técnicas e da racionalização, após o Iluminismo, na esfera interior, que torna a arte responsável, nos campos laicos da subjetividade, pela espiritualização do mundo. Caberá à arte em seu impulso criativo rebater a dinâmica mecânica e agitada da vida.

O burguês, enquanto sujeito “espiritualmente limitado” (WILLIAMS, 2011, p. 34), exigirá que escritores, atores, músicos, escultores, pintores lhe promovam uma experiência galvanizada, catarses pungentes, em temporadas de trabalho. Quer dizer, o artista tem de salvá-lo ao menos nos intervalos do cotidiano da própria pobreza em que se afundou (BENJAMIN, 1989). Para a literatura sobreviver neste mundo de fábricas, deverá atender

às demandas subjetivas da burguesia ascendente, num circuito crescente de leitores. Como nos informara Marx e Engels em seu manifesto, o poeta se transformara num assalariado do burguês (MARX, ENGELS, 2001, p. 28).

A partir de Baudelaire, a poesia modernista se vê incumbida não apenas de criar uma linguagem paradoxal, capaz de, mesmo com a expressão fragmentada, integrar as disparidades radicais das realidades internas e externas do homem, como também de disseminar feito vício o estado implacavelmente vulnerável do sujeito moderno. Se por um lado buscava-se revolucionar numa denúncia das mazelas para com o sujeito, por outro, extraía-se dali sob a égide do novo seus elementos mais fulcrais. Uma incoerente relação de aceitação e recusa, “de um fascínio ao mesmo tempo assustador e encantador” (HABERMAS, 2000, p. 398). A poesia irá firmar-se nas próprias anormalidades discursivas que edifica, sem as quais se incorreria na impotente sintaxe ordinária. Segundo Raymond Williams, há em comum nos grandes artistas do modernismo, e das vanguardas, uma espécie de “darwinismo cultural”, em que “os espíritos radicais fortes e ousados são a *criatividade* legítima da raça” (WILLIAMS, 2011, p. 29), investindo não apenas contra os fracós atrasados, mas contra toda ordem social, moral e religiosa estabelecida.

Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, assinala que a tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. A lírica, em particular, se expressa num entrelaçamento de forças sempre misteriosas. Enigmática e obscura, “a poesia não quer mais ser medida em base ao que se chama realidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Repudia os sistemas de orientação normais do universo; e para causar estranheza tem de se valer de sentenças torpes, de “meios anormais” (FRIEDRICH, 1978, p. 18). Fazem-se necessárias “curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significados” (FRIEDRICH, 1978, p. 18).

Neste contexto, o poeta surrealista irá lançar sua poesia na dimensão onírica. Paul Valéry (VALÉRY, 1991, p. 91-94) nos adverte de que o sonho, diferentemente do real (aquilo de que não se pode acordar) produz uma composição de estímulos coexistentes; na vigília, ao invés, iriam achar-se independentes. No sonho há fusões entre o verdadeiro e falso, entre as imagens e os conceitos, irão ligar-se no escuro da noite. A valorização do maravilhoso pelos surrealistas, no entanto, não exprime somente um apelo a um estado propício à poesia emancipada. O problema é mais intrigante. É

preciso questionar-se sobre os motivos sociais que viabilizam essa espécie de fuga a um Eu profundo.

Para Marx e Engels, “O concreto é concreto porque é síntese de múltiplas determinações e, pois, unidade do diverso. Por isso, aparece no pensamento como processo de síntese, como resultado” (MARX, ENGELS, 2012, p. 84). Eles partem de uma premissa materialista, o pensado advém do e sintetiza o concreto. O idealismo, ao invés, acabaria tomando o pensamento como fonte, incorrendo assim em ilusões. Em *Manuscritos econômico-filosóficos*, Marx expõe que o sujeito moderno alienou-se de todos os sentidos, já que as propriedades são privadas (significando não aquilo que é exclusivo, mas excluído), reduzido à pobreza absoluta do ter, os objetos (ausentes) se fizeram teóricos em sua prática. São elementos sociais, irão requerer olhos específicos, olhos históricos. Os objetos do olho não são os mesmos dos do ouvido, por isso, nesse emaranhado de coisas, o homem não pode se afirmar apenas no pensar, mas também com todos os sentidos. Ele se dispõe de si como objeto e este é humanizado; para Marx “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história universal até nossos dias” (MARX, 1987, p. 178). O campo da sensibilidade, simultaneamente libertado e retraído na figura das mercadorias, é provocado, pois é nele que reside o homem-objeto. A materialidade libertada no capitalismo exige, tendo em conta a intensidade das produções fabris, uma reconfiguração das percepções, a partir dela surge um novo modo de sentir o mundo. Com os inúmeros objetos circulando, que irão multiplicar-se nos diferentes canais perceptivos, somando-se a isto o mundo tornado abstrato, as forças do novo sistema social conduzem a um inevitável abalo da linguagem tradicional e das representações.

Num crescente afastamento (abstração) e atomização de todas as coisas, o pensamento artístico, como agente de sínteses dessas diversidades imensas, necessitará criar uma representação elástica que consiga resolver as dicotomias da relação sujeito e objetos, já que aquele não mais se identifica com seus produtos, cada vez mais afastado da natureza; ao que parece, precisa manter-se numa subjetividade extrema, para suportar tanto a metrópole caótica e suas ocupações indiferentes à emoção, quanto as constantes rupturas com um antigo mundo encantado. Uma figura adequada é a do “indivíduo solitário e isolado dentro de uma multidão” (WILLIAMS, 2011, p. 13).

Frente aos constrangimentos da Modernidade, Breton reprova o fato de o homem moderno aceitar uma asfíxiante funcionalidade, de ter se metido com desenrolar da história em “ridículas aventuras”, “cada vem mais desgostoso de seu destino”, e se ele possui alguma salvação, esta se encontra na criança interior, vindo à tona o romântico, a restauração mágica, a infância como “vida verdadeira”. As insuportáveis “utilidades arbitrarias” da nova ordem têm o efeito de fixar em sua mente uma consciência de estar objeto. Paul Valéry nos mostra que uma das vantagens do sonho é ser preciso em esquecer (VALÉRY, 1991, p. 93), pois mesmo olhando determinado elemento, é perfeitamente comum não sabê-lo, não percebê-lo, quando se está dormindo... A propaganda do sonho responde, a nosso ver, por uma necessidade de signos obtusos, aptos a condensar os materiais dispersos, responde também por renegar as condições atuais que objetivam o homem, até automatizar seu reencantamento. Enfim, essa inclinação à introspecção aguda pode também ser entendida como viagem em busca dos tesouros do esquecimento.

A poesia surrealista quer reparar a vida medíocre e a sensatez ascética, quer solapar o “ódio ao maravilhoso”, dispensando a enfadonha literatura descritiva, de pálidos retratos, em uma libertação da imaginação tão radical que nem mesmo o autor poderia interferir no processo da surrealização. Deve-se sem quaisquer reservas retirar os parênteses do sonho, para que este governe o mundo, mesmo que isto faça o poeta incorrer na loucura:

As confidências dos loucos, passaria a minha vida a provocá-las. São pessoas de escrupulosa honestidade, cuja inocência só tem a minha como igual. Foi preciso Colombo partir com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura cresce e durou. Não é o medo da loucura que nos vai obrigar a hastear a meio pau a bandeira da imaginação. (BRETON, 1976, p. 23-81)

No ataque ao “racionalismo absoluto” da sociedade moderna, polêmica presente desde o Futurismo, um dos axiomas das vanguardas, o Surrealismo se move a rechaçar os hábitos do pensamento, o “império da lógica”, os traços de bom senso, uma vez que vagar somente dentro dos limites da razão seria uma ação sem escrúpulo, desonesta, comprometida às aventuras mesquinhas dos adultos, muito inferior à beleza da loucura. Na vida banal, o “desejo de análise prevalece sobre os sentimentos”. O

Esclarecimento despoja a realidade de sentidos, o cálculo é que norteia o homem, transformando os conteúdos internos em inutilidades, pois não contribuem para a autoconservação (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 74). A linguagem científica se sedimenta no impessoal, ratificando os desenlaces entre o homem e a natureza, entre sujeito e o objeto.

A vanguarda do onírico busca enfrentar, talvez consiga apenas expor, a catástrofe metafísica da sociedade moderna, voltada para a produção alucinada, a impedir a atuação da atenção. A escrita automática surge como uma mágica máquina de síntese, mediante a ação desinteressada das faculdades inconscientes, para integrar uma pluralidade de corpos e desejos que se movimentam na urbe e nas cadeias da “noite profunda” da alma. A equação: “realidade + sonho = realidade absoluta”, surreal, parece demonstrar uma sensação de perda, uma vez que a realidade, envolvida nos embustes torturantes dos artificialismos, desmanchada no ar, perde o *status* de verdade, numa denúncia de uma alarmante crise.

O capitalismo, ao acirrar as divergências entre o espírito e a matéria com a produção do inútil, faz com que os corpos, que vão se amontoando, sejam irreconciliáveis entre si. As percepções se tornaram abundantes e carentes, num mesmo gesto. Por isso, nesse dinamismo voraz dos objetos ora percebidos, ora privados, cujas imagens serão sempre entorpecidas, a imaginação irá requerer o “estatuto que lhe foi negado”. Talvez o investimento em imagens delirantes pelo Surrealismo, e pelas demais vanguardas, seja uma maneira de, à impossibilidade de sustentar o sistema clássico de representação, compensar as percepções negadas, ou seguir seu fluxo.

Marcel Raymond põe em relevo, no que concerne à técnica literária surrealista, as excêntricas e recorrentes catacreses (RAYMOND, 1997, p. 249). Os pedaços de corpos, indiferentes uns aos outros, se misturam numa bricolagem pulsante, numa coabitação impensável: “aproximação de realidades mais ou menos remotas”. Devem ser marcadas por uma idiossincrasia exacerbada, num naufrágio no fundo da loucura.

Com a fé na “resolução dos dois estados” (sonho e realidade), o escritor em sua mistificação da linguagem aponta para o achatamento da identidade humana, para a redução das possibilidades num mundo feito de protocolos. A ação poética restauradora tem a ver com um inconformismo para com a pobreza de “experiências comunicáveis” na modernidade, de que

nos fala Walter Benjamin, contra a qual o sujeito precisa reagir apegando-se ao mínimo disposto, mergulhando nas míseras oportunidades que surgem nos círculos objetivos da sociedade. Tal pobreza impele o sujeito a construir com pouco, pois já entende como irrisórias as cenas da vida em que resplandeça algum sentido da existência. O Surrealismo se entregará ao mais oculto da própria consciência para empreender uma “galvanização”, alheia aos pudores e tabus da ordem vigente.

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética e moral. (BRETON, 1976, p. 23-81)

Existem ao mesmo tempo neste deslocamento movimentos mecânicos e místicos; na fusão de técnica e magia, encantamento e esclarecimento, superando a própria expressão religiosa, a liberdade iria manifestar-se. É necessário que o poeta, sujo do *status quo*, não interfira na “Revelação” do Inconsciente: “Escreva depressa sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir”. O poeta assalariado tornara-se um repressor de imagens, um falsário de estados poéticos, cujas palavras despóticas embargam a mínima chance de uma realização da poesia, da surrealização. O surrealista tem a consciência de que prometera tanto que se conseguir “cumprir mesmo uma insignificância será uma consternação”.

Eis sua dimensão revolucionária: deixar-se conduzir por forças desconhecidas, aplicando golpes na razão e no Esclarecimento, para humanizar, quem sabe, o homem funcional, preso à própria individualidade e desprovido de identidade. O sonho se tornara onipotente, uma vez que unicamente através dele se “mina a individualidade” (BENJAMIN, 1989, p. 34), rebatendo-se a privação dos sentidos, inscrevendo-se paradoxalmente numa personalização da linguagem, para difundir o sensível, aos pedaços que caem da escrita. A ação destas imagens entorpecidas, a qual Walter Benjamin configurará como “iluminação profana” (BENJAMIN, 1989, p. 22), faz com que o corpo social produza tensões revolucionárias: “[...] as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 35), assim a realidade teria

conseguido, completa Benjamin: “superar-se segundo as exigências do *Manifesto comunista*” (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Cabe aqui falar em uma utopia da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Apela-se aos dados inconscientes como sínteses do diverso, onde se extrai uma espécie de Mais-valia dos objetos, dos desejos, até os confins da existência onde, em estado de sono, o sujeito se mistura à natureza, em sua mais poética desordem, numa revolução antirrepresentativa. Quando transformara a natureza em mero objeto, o burguês convertera o homem em uma simples ferramenta de trabalho. Ao distribuir sensações, o sujeito e o objeto se tornam matérias solúveis, sem, portanto, rivalidades de classe.

Evidentemente, essas reverberações circulariam nas camadas subjetivas e não diretamente nas econômicas e institucionais, por isso aciona-se o sonho, a loucura, o misticismo, a criança interior... Mesmo considerando-se a formal militância dos surrealistas, quer associando-se a comunistas, quer a anarquistas, e de vislumbrarem o artístico como ação, a autonomia leva as obras a um destino trágico: revolucionam sem empreender as execuções; causam impactos, bastante sintomáticos, porém desprovidos de meios objetivos de aplicação. A contestação da realidade se faz à sombra delirante da surrealidade.

Nestes impasses, e diante das barreiras encontradas no caminho entre o texto e a ordem social, há uma angústia, como se as palavras poéticas pudessem ser capazes de modificar a desalentadora marcha histórica, de curar o homem. Uma vez que o indivíduo se vê disperso entre objetos independentes, alienado de suas próprias percepções, consumido nas tarefas sem sentido do trabalho. À fatalidade de se reduzir a um observador passivo do trânsito de objetos do comércio, vive uma aventura precária e dilacerante. Em seu primeiro manifesto, o surrealista André Breton, como que afundado num imenso entulhamento, lança ao mundo um grito de que “A EXISTÊNCIA ESTÁ EM OUTRO LUGAR”.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Lisboa: Moraes, 1976.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977

Forense Universitária, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX e meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

HOBBSAWM, E. J. *A era do capital: 1848-1875*. 2. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Cultura, Arte e Literatura*. Textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. *O capital: crítica da economia política: livro I*; 26. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo:

Perspectiva, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.



## Capítulo XXXIX

### Fotografia, realidade e imagem: Apolapsis em Solentiname, de Julio Cortázar.

Jorge Nascimento<sup>1</sup>

---

1 - UFES

Jorge Nascimento, professor de graduação e pós-graduação do Departamento de Letras (desde 1993) e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, atuando nas áreas de Língua Espanhola e Literaturas Brasileira e Hispânicas.. Em 2010 concluiu sua pesquisa de pós-doutorado intitulada “A fala e a bala, a ginga e a gíria: o RAP dos Racionais MC’s”, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ.



“y ese relato fue además tristemente profético, pues un año después de haberlo escrito, las tropas del dictador Somoza arrasaron y destruyeron esa pequeña, maravillosa comunidad cristiana dirigida por uno de los grandes poetas latinoamericanos, Ernesto Cardenal”. (Cortázar)

Publicado em 1977, no volume de contos “Alguien que anda por ahí”, o conto pode ser considerado como exemplo da versão *engajada* da literatura de Cortázar, ou seja, poderá ser a ponte que realize a travessia, tão desejada pelo escritor, entre representação e realidade, entre arte e vida, entre o estético e o político. E o político, no caso, refere-se a um período histórico e a um ambiente determinado, mas que, através da elaboração ficcional, estarão em contato com a realidade mais abrangente, quer seja da história continental, que ser seja humana.

Tal narrativa, por sua vez, é construída a partir de um texto que se inicia na forma de relato de viagem, ou uma crônica jornalística<sup>1</sup>, o que traz o leitor para a realidade, dando crédito ao personagem/narrador, já que este é o escritor Julio Cortázar. Assim o narrador é o narratário, que estabelece contato entre o leitor, o texto e a realidade histórica. O relato é estruturado a partir de dados biográficos do autor e a realidade da América pobre é autenticada pela voz narrativa do cidadão, do intelectual, do escritor: (...) *La otra línea era que Ernesto sabía que yo llegaba a Costa Rica y dale, de su isla había venido en avión porque el pajarito que le lleva las noticias lo tenía informado de que los ticas me planeaban un viaje a Solentiname.* (p.155)

A crônica da viagem da Costa Rica para a Nicaragua desenvolve-se, a chegada, os encontros com a comunidade: *A Solentiname llegamos entrada la noche, allí esperaban Teresa y William y un poeta gringo y los otros muchachos de la comunidad.*

Na primeira parte da narrativa, ocorre o ponto fulcral, a exposição de pinturas de pessoas da comunidade, camponeses. As telas representam

1 - Sobre a viagem, relata-nos Sergio Ramírez, no texto “El evangelio según Cortázar”: El cineasta costarricense Oscar Castillo nos acompañó en el viaje en avioneta hasta el poblado fronterizo de Los Chiles, donde nos recibió el poeta José Coronel Urtecho (...) y de allí fuimos por lancha, navegando las aguas del lago, hasta Mancarrón, la mayor de las islas del archipiélago, donde estaba establecida la comunidad. Era un sábado. Fue un viaje clandestino, porque pasamos de lejos el control militar del puerto de San Carlos, un poblado en la confluencia del río San Juan con el lago. Nunca se enteró Somoza de aquella visita de Julio Cortázar a Nicaragua, en perpetuo estado de sitio. (REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO, n.1, 2004. Disponível em: [http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/0104/pdfs/el\\_evangelio.pdf](http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/0104/pdfs/el_evangelio.pdf))

visões de cenas do cotidiano dos habitantes da região, possibilidades utópicas (ou paradisíacas) num tempo/espaço não propício:

No me acuerdo quién me explicó que eran trabajos de los campesinos de la zona, ésta la pintó el Vicente, ésta es de la Ramona, algunas firmadas y otras no pero todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanas en prados de amapola, la choza de azúcar de donde va saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa.(p.156)

Quando já pensava na volta, o narrador decide tirar fotos dos quadros, o filme que restava (casualidade) dispunha do número de fotos igual ao número de telas. Ora, sabemos que, para Cortázar, o que chamamos de acaso ou coincidência é parte de uma matemática que ignoramos: *Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera.* Um dado interessante, que parece adiantar o fantástico desdobramento da narrativa, é jogado no início do texto, quando o “personagem-narrador” Cortázar fala sobre as surpresas que uma foto “tirada” e revelada instantaneamente por uma *Polaroid* podem trazer:

A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara, pero yo no, (...) me acuerdo de haberle preguntado a Óscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo (...) (p.156)

A fotografia, ou mais especificamente, o ato fotográfico, ao congelar, revelar e ampliar um fragmento espaço/temporal, uma “paisagem”, funcionará como passagem, em termos também cortazarianos, será possibilidade de reconstrução do tempo/espaço através dos *agujeros* da realidade. Tal como entende Dubois: *O ato fotográfico implica portanto não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma passagem, de uma transposição irreduzível* (DUBOIS: 1994 , p.168). Assim sendo, a possibilidade “fantástica” vai estabelecer a potencialização do que



Massimo Canevacci percebe como o “choque póstumo”, processo ocorrido no processo fotográfico pré-digital de fixação e posterior revelação.

Voltando à narrativa: O retorno para Paris é a volta à civilidade e ao mundo das convenções, a mudança do espaço físico parece mudar também o real.

Volví a San José, estuve en La Habana y anduve por ahí haciendo cosas, de vuelta a París con un cansancio lleno de nostalgia, Claudine calladita esperándome en Orly, otra vez la vida de reloj pulsera y merci monsieur, bonjour madame, los comités, los cines, el vino (...) (p.157)

E é aí, dentro do mundo parisiense, que ocorrerá a ruptura entre os fragmentos da outra realidade, a da América pobre e revolucionária, ou seja, que ocorrerá a metamorfose das imagens fotografadas, que se tonarão revelações de outras imagens.

O filme é posto para revelar por outra pessoa (Claudine), porém, a memória das imagens será despertada, em Paris, numa caminhada por *el barrio latino*. O fragmento da América, o bairro latino, parece-nos, é quem vai disparar a memória da realidade outra, do outro lado, e o desejo de ver as imagens daquela outra realidade. O embate entre Europa e América, uma eterna contradição vivida e absorvida por Cortázar, aparece no conto como uma revelação superposta entre a civilização aparente e a barbárie, principalmente política, que imperava no Continente durante os anos sessenta e setenta. Cortázar sabia de sua dívida literária com a Europa, como nos esclarece na *Carta a Saúl Sosnowski* (CORTÁZAR, *Obra Crítica III*, p. 59): *casi me duele repertirlo, pero es penoso verificar que en este terreno las impugnaciones insisten en cerrar los ojos al más evidente de los hechos: el de que Europa, a su manera, fue coautora de mis libros (...)*. Assim, o fato é que entre a nostalgia de Paris e os *recuerdos* positivos memorizados e fotografados (a missa, os meninos, os quadros) existe um espaço calado da violência política dos regimes de exceção. Confortavelmente instalado no cotidiano burguês parisiense o *autor* vai ser surpreendido, através do surgimento das outras imagens, pela realidade dos países e cidades latino-americanas. As imagens transcendem aquilo que está sendo mostrado, um discurso imagético latente, violento, que implode o *bon vivant* em Paris.

Neste relato, Cortázar vai fazer com que a realidade política intervenha na ficção através da superposição de realidades, partindo de

uma “crônica” vai trazer as possibilidades fantásticas através da erupção de outras imagens que também fazem parte da realidade política violenta dos países latino-americanos, criando uma narrativa em que o fantástico irrompe sob a forma de uma intromissão imagética de outros dados da realidade histórica. E aí reside um fato essencial, o caso do “justiciamento” do poeta salvadorenho Roque Dalton<sup>2</sup>, outro dado “real”, mas que, até hoje, é encoberto pela bruma das incertezas. No texto, a “aparição” da cena do assassinato é assim descrita:

Nunca supe si seguía apretando o no el botón, vi un claro de selva, una cabaña con techo de paja y árboles en primer plano, contra el tronco del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón, era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte (...) (p. 158)

A presença da cena do assassinato, em flashes mal definidos, de certa forma reitera a concepção de Cortázar, que, a certa altura, diria que literatura “é vida e realidade e arte numa única operação vertiginosa”. Assim, o tom “engajado” ou “panfletário” de *Apocalipsis em Solentiname*, na concepção artístico-ideológica do escritor, seria a fuga de um “elitismo envergonhado” que separaria arte e vida através de esteticismos, seria a fuga da torre de marfim criada para proteger obras e autores da contaminação da realidade sócio-política desses nossos trópicos.

Assim, segundo ZAYAZ (1997), o texto:

Se organiza a partir de dos ejes: la actitud personal del autor, su compromiso con la realidad política hispanoamericana y su necesidad de denunciarla, lo cual plantea la cuestión de

---

2 - El asesinato de Dalton por sus propios correligionarios del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), el sábado 10 de mayo de 1975, fue uno de los hechos políticos más estúpidamente atroces cometido por una guerrilla de izquierda que recuerdo de mi juventud. Junto con él mataron a un compañero de armas, Armando Arteaga, Pancho, líder obrero. Sin embargo más atroz es sin duda que pasados treinta y ocho años todo mundo en su país sepa quiénes cometieron el crimen y asombrosamente no se haya castigado a ninguno, y para colmo, se ignora, o más bien, no han querido decirlo los perpetradores, dónde enterraron o arrojaron los restos de ambos. (El asesinato de Roque Dalton – Marco Antonio Campos – La jornada semanal – UNAM - 24 de noviembre de 2013.).

encontrar la técnica adecuada o sea cómo condenar las prácticas represivas de unos estados a partir de la ficción literaria.

O fantástico surpreende porque estamos, aparentemente, lidando com um relato autobiográfico e verossímil. A repentina e rápida aparição – ou superposição – das imagens de cenas violentas, que eludem as imagens bucólicas das pinturas, parece-nos indicar que o mundo histórico, e/ou suas representações estéticas, podem ser um palimpsesto no qual as mensagens (ou imagens) se superpõem. Que outra realidade continental estaria oculta por trás da realidade representada e idealizada artisticamente e fragmentariamente fotografada?

O que se revela? O que é revelado? A violência subsistente na atmosfera da América pobre. A passagem da pintura para a fotografia, a revelação e a projeção dos *slides* possibilitam o aparecimento de outras cenas. A *Teoria* da foto *polaroid* – intromissão de outras possíveis imagens anacrônicas e descontextualizadas - se dá de forma mais lenta, depois do processo de revelação, na fruição que deveria ser um deleite saudoso, na irrupção grotesca. Havendo, dessa maneira, a redefinição, por intermédio da realização metamorfoseada, logo fantástica, das imagens capturadas na pobre e utópica ilha do poeta Ernesto Cadernal e suas gentes.

No conto há um “ponto de ultrapassagem” entre os limites impostos pelo real, no texto há o momento de ruptura, quando confortavelmente instalado no apartamento de Paris, ávido de ver as fotos da comunidade, surgem outras imagens, outras cenas. O narrador, após ultrapassar os limites pragmáticos, percebe que saiu das coordenadas impostas pelo real. Na cidade distante, sua cidade, na Paris civilizada, o grotesco traz outro discurso imagético, a percepção pessoal ultrapassa os limites da técnica, as fotos mostraram outra coisa. Podemos dizer que surgiu uma passagem, e o narrador sabe que ultrapassou os limites: *Corrí el cargador y volví a ponerlo en cero, uno no sabe cómo ni por qué hace las cosas cuando ha cruzado un límite que tampoco sabe.* (p.159). Ou seja, há a passagem, ou melhor, ultrapassagem das dicotomias simplistas: homem X obra; realidade X ficção; arte X engajamento; ético X estético; político X literário.

Em *Apocalipsis* há a convergência, através da superposição – ou substituição – das imagens que seriam o lado sublime de uma história de violência. Nos dois espaços: Paris e América Central, a realidade atravessa a barreira estética, a geopolítica comprime o oceano. Os quadros, o dado estético da pobre comunidade, por um momento, são ofuscados e dão

lugar às imagens de violência das cidades americanas. O conto vai criar três espaços, três realidades distintas: o apartamento, a ilha, e a outra realidade: a violência generalizada e continental. Fragmentos reunidos no projeto ideológico do escritor:

Escribir sobre Solentiname era una de las muchas maneras de atacar el oprobio y la opresión desde de la literatura, sin caer en “contenidismos” que jamás he aceptado pero entrando con la palabra del escritor. Lo ocurrido en Solentiname me prueba irrefutablemente que nunca fue más necesaria esa permeabilidad, esa ósmosis continua que tiene que haber entre la escritura y la realidad, entre el arte y la realidad; y si eso no es la vida, ¿me dirá usted qué es? ¿De qué le sirve la “vida” a la literatura si el que vive no quiere mirar en torno, no quiere ir a Solentiname? (Obra crítica III, p.156-157)

No conto, o esteticismo, a captação e pequena discussão acerca dos conteúdos das obras pictóricas dos camponeses, são surpreendidos pelas outras imagens, que revelam a violência, que superam, ao sobrepor-se, o ideal bucólico das pinturas fotografadas. *Solentiname* vai ao mundo, através da literatura que trata das imagens apocalípticas em palimpsesto que se sobrepõem às utópicas cenas. A fotografia, com seu foco/mira, click/gatilho, vai emanar significados profundos, e é o ponto de onde partem as intromissões possíveis que subvertem as “coordenadas tirânicas do tempo e do espaço”.

A referência às grandes metrópoles latinas (São Paulo e Buenos Aires) aponta para as cidades sitiadas e violentas, com a imagem da explosão de bombas, assassinato do menino de Solentiname, corpos no chão, mulheres perseguidas. O espaço das cidades, como centros nervosos, é flagrado em instantâneos intrusos que desacomodam o observador, revelando o terror e afirmando a impotência diante da crueza dos fatos, era tão impossível salvar o poeta de seus algozes, como influenciar na realidade violenta generalizada: *Y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de esa muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo.* (p.159)

Da coerção individual à repressão política, que não são formas excludentes e sim complementares, os mecanismos inibidores da liberdade

foram alvo da escritura de Julio Cortázar. O horror em suas variadas formas de apresentação é um tema que permeia sua trajetória, daí a violência, como forma aterrorizante individual ou coletiva, ser um dos pontos discutidos ao longo de sua obra. A partir das grandes estruturas, ou partindo de situações microscópicas, a luta entre os anseios libertários primordiais e a problematização das situações opressivas dos países da América Pobre – citados abertamente ou não –, de alguma forma, sempre perpassaram seus escritos, quer sejam ficcionais, “políticos”, ou críticos.

Cortázar foi criticado, principalmente em seus últimos dois livros de contos, por assumir um tom que poderíamos chamar de “engajado” em alguns de seus relatos, e defendeu-se da acusação de tentar impor *la presencia de lo ideológico y incluso lo político en una narrativa imaginaria*, no caso de *Apocalipsis en Solentiname*. O tempo que, como diria Borges, é quem pode criar antologias memoráveis, parece reafirmar que a obra de Cortázar e, no nosso caso, o conto *Apocalipsis em Solentiname*, são capazes de sobreviver a quaisquer formas violentas de destruição de utopias.

## Referências

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.

CORTÁZAR, Julio. Apocalipsis em Solentiname. In: ---. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2002.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

ZAYAS, Elena. Apocalipsis en Solentiname o la encrucijada del escritor. In: AMÉRICA - Cahiers du CRICCAL: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.



## Capítulo XL

# Um Romance Inacabado, uma Ideia que Segue: uma Leitura Adorniana de Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas, de José Saramago

Jorge Luís Verly Barbosa<sup>1</sup>

---

1 - Doutorando em Letras, UFES

Jorge Luís Verly Barbosa é graduado em História. Tem mestrado em Letras, com dissertação sobre a intertextualidade na obra de Caetano Veloso, e, atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Letras da UFES, sobre a obra do compositor capixaba Sérgio Sampaio. Publicou, ainda, o livro de poemas Calendário, editado pela Secult-ES.





*Percorrendo um caminho inacabado ou Um panorama do destroço*

“Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas!”, escreveu o português Gil Vicente no texto *Exortação da guerra* em 1513. Um salto no tempo trouxe o verso até 2010, 497 anos depois: foi com ele que José Saramago resolveu batizar aquela que seria sua última obra. O livro *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* ficou inacabado, pois Saramago não teve vida para concluí-lo, embora as anotações que o autor fez entre agosto de 2009 e fevereiro de 2010, mostram que ele tinha um caminho bastante claro já traçado para a história e que o trabalho dali para diante seria apenas o de por tudo no papel.

O romance conta a trajetória de Arthur Paz Semedo, que trabalha como contador do setor de faturamento de armamentos ligeiros numa fábrica de armas chamada Produções Belona S.A. Um estudo onomástico mostraria o qual interessante (e significativo) é o fato de Saramago haver batizado sua personagem com o nome de “Paz” e colocá-la para trabalhar numa fábrica que produz canhões, metralhadoras, bombas e toda a sorte de artefatos necessários para o exercício da guerra, o oposto, portanto, de seu nome - além do fato de o Semedo, se partido, levar-nos à locução “sem medo”, o que realça a significação do nome do protagonista. Paz Semedo, ironicamente, foi casado com uma pacifista, Felícia, de quem, no momento da narrativa, está divorciado justamente por conta daquilo que chamamos de “incompatibilidade de gênios”: tanto ele cansou-se do discurso antibelicista dela, como ela fartou-se da incoerência que é estar casada com um produtor daquilo que mais detesta. É neste ponto Saramago situa sua história: desejoso de avançar na empresa, Semedo alimenta o sonho de chefiar a secção de armamentos pesados, o que seria, em sua visão em consonância com o mundo administrado pela lógica capitalista de trocas, o auge do sucesso profissional. Certo dia, Semedo vai a um cineclub e assiste ao filme *L'Espoir*, de André Malraux e, maravilhado com as imagens sobre a Guerra Civil Espanhola, decide buscar o livro do próprio Malraux em que a história se baseia. Esse ato, que poderia ser interpretado como a busca simples por mais informações, acaba se tornando central para o contador: lendo o texto, descobre que alguns operários foram fuzilados em Milão por terem sabotado obuses que seriam usados na guerra. Esse fato o intriga sobremaneira: é incapaz de entender como operários seriam

capazes de proceder de forma tão salafrária, conspirando contra a indústria bélica. Incitado por Felícia, Semedo vai buscar nos arquivos da fábrica informações sobre o episódio. É nesse ponto que o romance é abruptamente interrompido. A última frase, “Nada que outra pessoa pudesse fazer”, foi deixada sem ponto final, tanto como um sinal de inconclusão, como um convite ao prosseguimento. É, portanto, o que pretendemos fazer aqui, em nossa leitura alguns aspectos do romance à luz do pensamento de Theodor W. Adorno.

*Adorno & Saramago: barbárie, esclarecimento, verdade salpicadas pelo romance*

Uma leitura não-mediada do romance de Saramago poderia levar à conclusão de que se trata de uma defesa do pacifismo e de uma denúncia da indústria bélica – o que não seria totalmente falso. A questão se coloca, no entanto, para além disso. Como produtor de uma obra de arte autêntica, no sentido que Adorno conferiu ao termo, Saramago foge do esquema de arte engajada, que tanto desagradava ao filósofo frankfurtiano. No ensaio “Engagement”, ele vai nos dizer que

(...) O valor das obras não é absolutamente o que lhe foi inculcado de espiritual, antes o contrário. A ênfase ao trabalho autônomo, entretanto, é por si mesma de essência sócio-política. A deformação da política verdadeira aqui e hoje, o enrijecimento das relações que não se dispõem a degelar em parte alguma, obriga o espírito a tomar um rumo em que ele não precise se acanalhar. (ADORNO, 1991, p. 70)

Além de denunciar um tipo de falácia que reside no programa da arte engajada, Adorno nos mostra que a política é um dado não-explicito, mas, aporeticamente, inescapável para as obras de arte autônomas. Ela (e toda a sua carga de barbárie) deve estar inscrita na forma, de maneira que a percebamos indissolúvel da obra. Obras de arte autônoma são aquelas que não falam diretamente do horror, mas que são mediadas, em sua construção/constituição, por ele. É, pois, nesse sentido, que situamos o romance inacabado de Saramago: não uma obra panfletária e engajada, que denuncia de maneira direta ou programática o horror da guerra (de todas elas), mas sim um texto que reflete em sua forma esse mesmo horror.

E o recurso formal utilizado pelo autor é a fina ironia com que trata a questão. A ironia, para além de um sentido meramente risível que provocaria no leitor uma catarse vazia, tem como fundamento a ideia de promover um tipo de reflexão acerca do objeto de tal modo que modifique sua compreensão. No romance, a destilação da palavra irônica fica a cargo do narrador que nos conta a história de Semedo e sua relação com a fábrica e as armas. Assim é que ele nos dirá em dado momento:

(...) Notava-se a ausência de tanques no catálogo da fábrica, mas era já público que se estava preparando a entrada de produções belona s.a. no mercado respectivo com um modelo inspirado no markava do exército de israel. Não podiam ter escolhido melhor, que o digam os palestinos. (SARAMAGO, 2014, p. 11)

A partir dessa simples frase, “Não podiam ter escolhido melhor, que o digam os palestinos”, Saramago traz à tona, cravada na palavra, em seu recurso irônico de subverter a ordem natural do discurso (o melhor tornado como aquele que mata mais) aquilo que Adorno chama de conteúdo de verdade: toda a crueza e a barbárie do conflito entre israelenses e palestinos, em vez de longamente discutido e panfletado, envolvido por um discurso antibelicista e pacifista, é sintetizado, via construção artística autônoma, numa única frase, que contém em si a marca da historicidade: o fato de demarcar que os palestinos sabem bem como funcionam as armas dos israelenses nos põem em contato com toda a tragédia de um conflito milenar e que se exacerbou com o desenvolvimento da indústria bélica – fruto da racionalidade burguesa, tão discutida e criticada por Adorno – no século XX. Dessa forma, a ironia está colada à palavra como uma espécie de conteúdo sedimentado. Nela, como em toda a obra autônoma, estão presentes os antagonismos que configuram o mundo administrado. Quer dizer, a sociedade não justifica a obra, mas está *imane*nte nela, feita forma.

Outro aspecto a ser levantado nesta seara de análise do romance de Saramago num perspectiva adorniana é a presença da coisificação. Um dado inicial a ser apontado seria a opção do autor em escrever todos os nomes próprios presentes no romance com letra minúscula, o que não representa um dado inteiramente novo da constituição do léxico saramaguiano – o autor o vem fazendo desde seu romance *Ensaio sobre a cegueira* (em que os personagens são nomeados por suas funções) até as últimas obras, como

*A viagem do elefante e Caim*. O que aqui nos interessa demarcar é que ao grafar os nomes próprios em minúsculo, o autor trabalha com o conceito de coisificação. Nas notas presentes ao final da *Dialética do esclarecimento*, que escreveu juntamente com Max Horkheimer, Adorno escreve, a respeito do interesse pelo corpo:

Não se pode mais reconverter o corpo físico (*Korper*) no corpo vivo (*Leib*). Ele permanece um cadáver, por mais exercitado que seja. A transformação em algo de morto, que se anuncia em seu nome, foi uma parte desse processo perene que transformava a natureza em matéria e material. As obras da civilização são o produto da sublimação, desse amor-ódio adquirido pelo corpo e pela terra, dos quais a dominação arrancou todos os homens. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 192-193)

O que os filósofos querem destacar é que o processo de dominação presente na esfera do trabalho ao longo da história acabaram resultando na total separação entre o corpo e a vida, entendido como ápice da dominação administrada do mundo capitalista. Nesse sentido, o homem, portador do corpo, torna-se uma coisa, um produto da expansão da razão burguesa que é denunciada no livro e que leva os homens a tal grau de coisificação, que, segundo Adorno e Horkheimer, o próprio mundo torna-se reificado. É, portanto, em consonância com essa ideia adorniana que Saramago opta por “coisificar” suas personagens e seus lugares no romance. Ora, e o que é o nosso Artur Paz Semedo senão uma simples peça dessa engrenagem administrada que é a fábrica Belona? E o que é, por sua vez, a fábrica Belona num contexto ainda mais administrado como o da indústria bélica? E, ampliando ainda mais a lupa, o que seria a indústria bélica do contexto do capitalismo? Assim é que a opção pela redução de pessoas e lugares à simples coisas representa a percepção de Saramago desse processo apontado por Adorno.

O romance de Saramago, aliás, como também é praxe em sua obra, tem um caráter alegórico, através da utilização do recurso à parábola. Expliquemo-nos: as personagens e a própria história têm como função o trabalho com conceitos, ideias que o autor acaba transmitido, embora sem o caráter pedagógico da arte engajada, conforme discutimos. E, nesse sentido, há o trabalho com o conceito de esclarecimento (*Aufklärung*) tão

caro a Adorno e é que é representado no romance pela busca de Semedo, nos arquivos da Belona S.A., de informações sobre a sabotagem de bombas vendidas pela empresa durante a Guerra Civil Espanhola. Lembremos que nosso contador é um homem portador da típica razão de cunho iluminista-burguesa. É, portanto, contra essa racionalidade geradora de opressão e barbárie que a Teoria Crítica, em especial a partir das propostas de Adorno, quer se contrapor. Marc Jimenez, a respeito do caráter de alerta lançado por Adorno e pelos frankfurtianos a respeito dos riscos dessa falsa racionalidade, escreve que

A Teoria Crítica pretende ser antes de tudo “denúncia”, realizando uma análise crítica rigorosa da *razão instrumental*, na qual se confundem racionalidade com meios técnicos e racionalidade da dominação. Ela igualmente se pretende multicrítica, na medida em que procura desmontar os mais sutis mecanismos pelos quais a dominação integra o existe a uma totalidade pseudo-racional e opressiva. (JIMENEZ, 1977, p. 28)

Assim, nos parece pertinente que o trabalho com esse desmantelamento da chamada razão instrumental, presente no centro do pensamento de Adorno, também, por conta da leitura que realizamos de Saramago, esteja presente na tentativa de Semedo de libertar-se das amarras que o impedem de enxergar para além do progresso técnico, que ele entende como razão, em consonância com o mundo administrado. Nesse processo, é fundamental a atuação de sua ex-mulher pacifista. Lembremos que é Felícia quem, por sua própria condição de, paradoxalmente, “combatente das guerras”, incita o contador a buscar as razões para a perturbação por ele experimentada ao descobrir que funcionários de uma fábrica de armamentos sabotaram os obuses durante a guerra na Espanha. Aliás, a condição de pacifista da ex-mulher de Semedo nos leva a outro conceito importante para o processo de esclarecimento: o de paz. No ensaio “Sobre sujeito e objeto”, Adorno mostra que o estágio administrado do mundo

(...) é tão vergonhoso porque trai o melhor, o potencial de um entendimento entre homens e coisas, para entregá-los à comunicação entre sujeitos, conforme os requerimentos da razão subjetiva. Em seu lugar de direito estaria, também do ponto de vista da teoria do conhecimento, a relação entre sujeito e objeto na paz realizada, tanto entre os homens

como entre eles e o outro que não eles. Paz é um estado de diferenciação sem dominação, no qual o diferente é compartilhado. (ADORNO, 1995, p. 184)

Neste contexto, a razão técnica leva à barbárie, como é já vimos discutindo. Neste ensaio específico, Adorno mostra que, além disso, esta mesma razão tem contaminado, ao longo dos tempos, a relação entre sujeito e objeto, essencial para a compreensão de toda a teoria do conhecimento. Assim é que ele critica tanto a identificação absoluta entre sujeito e objeto (que levou à cegueira do mito) como um tipo de razão subjetiva preconizada pela filosofia idealista (e que levou a um outro tipo de cegueira, a da razão). Como contraponto, Adorno defende o estado de mediação para essa problemática relação, resultando num estágio de paz. Trazendo essa tese para o contexto do romance, pensamos que, ao construir Felícia e dotá-la desse componente pacifista, Saramago não apenas concorda com o ideário adorniano de que a paz só se conquista via mediação, como também defende que, se algum tipo de abrigo existe num mundo administrado e danificado pela barbárie, é nessa mesma paz que ele reside: não nos esqueçamos que o nome dela, numa outra tirada onomástica do livro, contém em si o adjetivo feliz.

E é Felícia quem “planta” em Samedo a ideia de fuçar os arquivos da fábrica em busca de informações sobre o episódio que o inquieta. Vejamos a conversa telefônica mantida entre eles, narrada na sintaxe peculiar de Saramago, com as falas separadas apenas por vírgulas e iniciada por maiúsculas como indicação de quem fala:

(...) Li em tempos, não recordo onde nem exatamente quando, que um caso idêntico sucedeu na mesma guerra de espanha, um obus que não explodiu tinha dentro um papel escrito em português que diz Esta bomba não reventará, Isso deve ter sido obra do pessoal da fábrica de braço de prata, eram todos mais ou menos comunistas, Nessa altura parece que havia poucos comunistas, E algum que não o fosse, seria anarquista, Também pode ter sido gente da tua fábrica, Não temos cá disso, Braço de prata ou braço de ouro, o gesto é idêntico, com diferença importante de que neste caso ninguém terá sido fuzilado, ao menos que se tivesse sabido, Ao contrário do que pareces pensar, não reclamo fuzilamento para os culpados de crimes como esse, mas apelo para o sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas de arma, aqui ou em qualquer lugar

(...) Antes, ainda te dou uma sugestão para as horas vagas, Não tenho horas vagas, Pobre de ti, mouro de trabalho, Que sugestão é essa, Que investigues nos arquivos da empresa se nos anos da guerra civil de espanha, entre trinta e seus e trinta e nove, foram vendidos por produções belona s.a. armamentos aos fascistas, E o que ganharia eu com isso, Nada, mas aprenderias alguma coisa do teu trabalho e da vida (SARAMAGO, 2014, p. 21-22)

Pensando ser um homem racional e, portanto, esclarecido, diz ser contra o fuzilamento daqueles que sabotam armas quando deveriam fabricá-las com esmero, livrando-o, aparentemente de um comportamento próximo da barbárie; no entanto, ao dizer que o que defende o “sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas”, evoca toda a carga de administração da razão que aponta Adorno, já que essa responsabilidade implicaria em realizar o trabalho sem qualquer tipo de questionamento, ignorando o fato de que esse trabalho bem feito provocaria, aporeticamente, a morte de milhares de pessoas – portanto, a barbárie. Essa razão não-emancipada é fruto tanto da sociedade organizada de maneira capitalista, como da presença, no seio dessa mesma sociedade, daquilo que chamamos de “império do dever”, representada por um senso de obediência a esse mesmo dever.

Nesta nossa leitura adorniana de Saramago e de seu romance inacabado, podemos aplicar esse mesmo senso de dever cego e administrado à postura de Samedo em não compreender como outras pessoas, funcionários como ele, seriam incapazes do exercício desse mesmo dever. E, pior, de burlar esse dever, através da sabotagem de armamentos. No entanto, Felícia, como vimos, impele nosso obediente Samedo em direção da dúvida. E, pensando nesse contexto, a dúvida é um passo importantíssimo em direção da crítica. E esta, do esclarecimento. É, pois assim, que, fornecendo uma chave de compreensão para o texto de Saramago, que Adorno (em parceria com Horkheimer) dirá, num dos mais belos trechos da *Dialética*:

O que levou os homens a superar a própria inércia e a produzir obras materiais e espirituais foi a pressão externa. Nisto têm razão os pensadores, de Demócrito a Freud. A resistência da natureza externa, a que se reduz em última análise a pressão, prolonga-se no interior da sociedade

através das classes e atua sobre cada indivíduo, desde sua infância, na dureza de seus semelhantes. (...) Eis aí, até agora, a chave para penetrar na essência da pessoa na sociedade. A conclusão de que o terror e a civilização são inseparáveis, que é a conclusão tirada pelos conservadores, é bem fundamentada. O que poderia levar os homens a se desenvolver, de modo a se tornarem capazes de elaborar positivamente estímulos complicados, se não sua própria evolução permeada de esforços e desfechada pela resistência externa? (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 179)

E o que seria esse momento de encruzilhada para Semedo senão essa confluência da pressão social sobre si? O que faz Felícia é justamente apontar a presença dessa pressão que desencadeia no ex-marido esse processo em busca da “desracionalização” de sua razão. É assim que ele, a partir disso, vai, como descrito nas últimas e inconclusas páginas do livro, imbuído uma coragem homérica (lembremos que Adorno situou na epopeia de Homero o início do processo de fuga da primeira barbárie, o mito, e de construção da primeira razão), enfrentar o chefe e ter, enfim acesso aos arquivos da Belona, onde inicia sua busca pela verdade. Busca essa que é interrompida pela não conclusão do livro. O que, nesse caso, pouco importa. Já que, mesmo inacabada, a ideia segue: a viagem iniciada por Artur Paz Semedo em direção ao esclarecimento continua ocorrendo, como desejava Saramago e como ele, se vida tivesse tido, faria ocorrer. Afinal, é ele que, na última anotação que fez a respeito do romance em construção, diz: “As ideias aparecem quando são necessárias” (SARAMAGO, 2014, p. 61). E, ousamos continuar, seguem quando são mais necessárias ainda.

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Trad. de Celeste Aída Galeão. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO, Theodor W. “Sobre sujeito e objeto”. In: \_\_\_\_\_. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.



ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.



## Capítulo XLI

# A Narrativa Rizomática d' O Evangelho Segundo Satanás, de Luís Eustáquio Soares, em tradução

Junia Mattos Zaidan<sup>1</sup>

---

1 - UFES

Junia Zaidan tem doutorado em Linguística (Unicamp), mestrado e especialização em Linguística Aplicada (UFF). É licenciada em Língua Portuguesa, inglesa e Literatura. É tradutora/intérprete e professora adjunta de inglês no Departamento de Línguas e Letras (UFES). Coordena o programa de extensão “Observatório de Tradução: Arte, Mídia e Ensino” e realiza pesquisa no âmbito da Linguística Aplicada, tematizando políticas linguísticas, o inglês (World English) no mundo pós-colonial e a tradução.



## 1- Introdução

Desde os anos 80 do século passado, a atenção cada vez maior à possibilidade de agência de tradutoras e intérpretes em suas investidas micropolíticas, (ANGELELLI, 2012) bem como ao papel das instituições na produção e naturalização de representações deflagrou o que ficou conhecido como a virada sociológica nos Estudos de Tradução. Se, ao longo desse tempo, a resistência e ativismo de tradutoras e intérpretes e a crítica à tradição tradutológica deram o tom que se desejava para orquestrar uma crítica social desse campo, mais recentemente, a intensificação do desenvolvimento tecnológico e da mobilidade geográfica têm solicitado atenção ao deslocamento dos textos e das pessoas, bem como aos seus consequentes desdobramentos para a teorização sobre a tradução. Tradicionalmente, a despeito das viradas pragmática (anos 60) e cultural (anos 90) nos estudos da linguagem e sob a influência pós-estruturalista, a tradução sempre foi definida, praticada e, por muito tempo, teorizada como processo mediador entre-culturas, o que não raro envolveu sempre dois países, duas nações, duas comunidades, bem como procedimentos tradutórios que ora se dedicavam a trazer o texto ao leitor do texto-alvo, ora a trazer o leitor do texto-alvo ao texto-fonte. Atenção às condições de produção do texto-fonte (original), ao contexto de recepção e circulação do texto-alvo, às características e expectativas do público receptor sempre nortearam e ainda norteiam o ofício das tradutoras. Contudo, a mobilidade geográfica e a circulação virtual dos textos pelas mídias eletrônicas reconfiguram e centrifugam cada vez mais a representação – ou o conjunto de representações – que a tradutora controla tanto sobre o texto, o eixo receptor, o processo tradutório quanto sobre si mesmo na contemporaneidade. Quem é o público leitor de um texto que traduzirei, se a circulação escapa aos processos comumente esperados ao final do processo de editoração? Qual contexto de recepção levo em conta se o texto traduzido vai ser lido em lugares que poderão apresentar radical diferença cultural, socioeconômica, histórica, política? Importa que eu me preocupe com o local em que será publicado? A versão online desse texto tem qual alcance? Mantém-se a importância da versão impressa? Como o suporte (quando previsto) altera o modo de produção e circulação do texto que traduzi(rei)?

A partir de Angelleli (2012, p.1) afirmamos, assim, que embora

a possível agência intra e inter-social e a construção identitária de tradutoras e intérpretes compõem o pano de fundo dos Estudos de Tradução neste momento, deixaram de ser centrais, abrindo espaço para questões relativas à acessibilidade do texto traduzido e ao linguicismo (do inglês, “linguicism”, termo cunhado por Skutnabb-Kangas em 1980 para a discriminação linguística). Considerado um conjunto de “ideologias e estruturas utilizadas para legitimar, efetivar e reproduzir divisões assimétricas de poder e de recursos entre os grupos que são definidas com base na língua” (PHILLIPSON e SKUTNABB-KANGAS, 1986, p. 53, tradução nossa), o linguicismo se inscreve na contemporaneidade de diversas formas, seja pelo discurso do progresso atrelado ao inglês, por exemplo, seja, pela consequente estigmatização e desvalorização de outras línguas, consideradas “inaptas” para o processo de globalização. Embora muito da discussão sobre o linguicismo destaque os movimentos sociais, as lutas étnicas e raciais, nossa insistência é sempre sublinhar os efeitos materiais desse regime metadiscursivo naquilo que ele tem de vocação para obliterar a relação capital e trabalho e a luta de classes. A política de tradução (do que se traduz e para quais línguas, de como se traduz, quem traduz, o que conta como “boa” tradução), a formação para a docência em língua adicional (estrangeira), o ensino de inglês como língua adicional, o mercado de trabalho para professores não nativos das línguas hegemônicas, sem o capital simbólico da prosódia angloamericana (ou de ter vivido em países anglófonos), entre outros, são temas que não cessam de gestar, no tecido social, a constante produção de mais valias e de violências simbólicas (ZAIDAN, 2013).

Partindo da tradução do romance rizomático de Luís Eustáquio Soares, o argumento deste trabalho é, portanto, o de que a circulação dos textos traduzidos envolve leitoras(es) imprevistas, de perfis imprevistos, em contextos inesperados, através de suportes e modos de circulação que escapam ao controle da tradutora, das editoras e das instituições. Poder-se-ia ainda arriscar que essas leitoras compõem o que Canagarajah nomeia “comunidades de prática” (2007), grupos sociais que não se constituem em decorrência de suas afinidades e semelhanças, mas que são sempre provisórios, orientadas para o aqui-e-agora da interação (com o autor e/ou com o texto). Partindo desse argumento, podemos nos entregar à empreitada tradutória como modo de experimentação, o que descreveremos adiante.

Além disso, a formação da tradutora pode levar em conta o hibridismo cultural da pós-modernidade – entendido não como processo de equalização de forças, mas de mistura e contato - como mote para o fortalecimento de uma perspectiva sociológica, que desbanca visões monolíticas de cultura quando se tomam decisões sobre o que/como traduzir. Com isso, cremos ser possível afirmar a possibilidade de ruptura com concepções fossilizadas de “contexto”, “equivalência”, “fidelidade” “original” para citar apenas alguns dos construtos que permeiam o campo dos Estudos de Tradução, através da tradução do romance *O Evangelho Segundo Satanás* de Luís Eustáquio Soares. Assim, indicamos nesta discussão:

- a- a escolha do texto como uma investida política;
- b- a diversidade de estratégias e procedimentos para a tradução do romance.
- c- a desobrigação com transparências e linearidades, pelo privilégio da opacidade e não linearidade;
- d- o constante diálogo com o autor como possibilidade de negociação em situações de impasse na tradução;
- e- o processo de formação das tradutoras do curso de Letras Inglês da UFES.

## 2- “Praticando” o *Evangelho*

Recebemos o convite para traduzir o *Evangelho* em 2008, ano de sua publicação em espanhol em Caracas, na Venezuela. Tendo lido parte do manuscrito em português, em 2007, já nos interessávamos pelo texto rizomático, cheio de camadas e dobras que nos instigam a fazer justamente o que parecia tão desafiador para uma tradutora acostumada à linearidade da prosa direta e às constrições da forma, norte para quem, como nós, concebíamos a tradução com certa crença, ainda que não mais confessa, na possibilidade de uma transparência de sentidos, bem como na transferência de sentidos aprofundada por uma objetividade supostamente atingível. Ideais que caem por terra, felizmente, quando o fogo do inferno (que do *Evangelho Segundo Satanás* se alastrou) se nos sapeca o lombo, colocando-nos em movimento, em fuga, tão logo as solidificações de conceitos nos enclausuram em obediências epistêmicas e imobilizadoras.

O desafio se agigantou quando nos demos conta de que a empreitada era grande demais sobretudo por se tratar de um texto literário. E tivemos que nos reorganizar para pensar a tradução fora da caixinha, pensar o texto fora do suposto entrelugar cultura A/cultura B, em que comumente situam o processo tradutório. Tivemos, sobretudo, que desconstruir a reificação do texto literário há tanto tempo impregnada em nós, acolhendo a máxima de Bordieu, que concebe a literatura como um campo e, portanto, como um espaço politizável. Se, inicialmente, junto das alunas do projeto de extensão em tradução, quando diante de impasses tradutórios, tivemos o alívio ao saber que era possível manipular, violar, subverter o texto, demo-nos conta ao longo do processo que tais procedimentos eram menos uma opção do que uma inevitabilidade, uma solicitação da obra em tradução. Um convite à desobediência.

Assim, tanto nos interessa pontuar neste trabalho algumas experiências deflagradas pela leitura e tradução do texto e as saídas que vislumbramos ao traduzi-lo, como ressaltar a importância da afirmação dos textos que escolhemos. Uma breve contextualização do romance será apresentada a seguir.

## 2.1- Contextualização da obra

Em entrevista ao *blog Outros300*, o autor, Luís Eustáquio Soares se refere ao romance como “desevangelho”. Segundo ele, ser “segundo Satanás” remete ao demos, aos povos e às vozes que de seu seio ressoam. Vozes polifônicas do dissenso de um Evangelho do povo que, por ser a “arte como potência do falso”, seria capaz de destronar as naturalizações. É no incessante devir – movimento constante de tornar-se outro, que a personagem principal, os cabelos de Joana, desvirtuam-se, desalinham-se e não cessam de se apresentar como linhas de fuga de uma narrativa-rizoma, sendo ora lisos, ora crespos, ora para dentro, ora para fora, descontroladamente rompendo com a estrutura naturalizada da prosa direta, apresentando-se como estética fragmentária no estilo e na forma. O romance também produz rupturas com concepções tradicionais de forma/conteúdo, espaço/tempo, na medida em que agrega e desagrega personagens dotadas de elementos irrealis e inverossímeis e, ao mesmo tempo, historicizáveis e verossímeis. Como afirma o autor, “O romance *O Evangelho segundo Satanás* é livro que tenta ou atenta encapetar as naturalizadas evangelizações literárias,



históricas, biográficas, epistemológicas, políticas que pesam milenarmente nas costas de todos os artifícios desdivinizados.”

## 2.2- Organização do trabalho

Como atividade do programa de extensão universitária “Observatório de Tradução: Arte, Mídia e Ensino”, a tradução do evangelho agregou diversas alunas do curso de Letras Inglês da UFES. Embora bastante engajada na empreitada, a equipe foi se reconfigurando desde o início da tradução, devido à saída de alguns e à entrada de outros. Ao fazer a tradução a muitas mãos, o objetivo foi proporcionar o refinamento da competência e habilidade tradutória, bem como ensejar a vivência dos conflitos relacionados à complexidade do fenômeno linguístico que a tradução literária exhibe de modo mais flagrante, se comparada à tradução de textos referenciais. As estratégias para a organização do trabalho são descritas abaixo:

- a- As participantes foram selecionadas com base em seu interesse pela literatura e tradução. Em sua maioria oriundas das disciplinas Estudos de Tradução do quinto e sexto períodos do curso de Letras Inglês, as extensionistas tinham uma base teórico-prática sobre tradução. A heterogeneidade do grupo no que diz respeito à proficiência linguística foi, ao mesmo tempo, um desafio e uma oportunidade de enriquecimento através da troca, interação e trabalho em duplas e grupos pequenos;
- b- Fizemos a leitura e discussão da obra e de textos teóricos em reuniões a duas das quais o autor compareceu para uma conversa com as tradutoras;
- c- Definiram-se alguns norteadores gerais para o trabalho de versão, tais como, convenções para grafar o discurso direto, tradução e/ou manutenção de nomes próprios, antecipação de problemas tradutórios relativos à intertextualidade, etc.;
- d- Os setenta e quatro capítulos do romance foram alocados para as cinco duplas, de modo intercalado, em rodízio, a fim de que todos pudessem traduzir trechos bem distantes na narrativa e que não se criasse um bloco com capítulos consecutivos traduzidos por uma mesma dupla.
- e- As duplas interagiam, traduziam e revisavam o trabalho antes de submeter ao grupo.
- f- Em uma rede social, uma página foi criada para possibilitar a interação

- da equipe e a postagem de perguntas, sugestões, textos teóricos, vídeos, além de proporcionar contato contínuo com o autor;
- g- Compôs-se um glossário visando à padronização de expressões repetidas ao longo do texto e dos neologismos;
  - h- Através da colaboração entre os membros da equipe, as tradutoras se familiarizaram com o uso de tecnologia de armazenamento em nuvem e edição coletiva de texto;
  - i- Os capítulos foram enviados às tradutoras sênior para a revisão final.

### **3 - Modulações e Reescrita**

A taxonomia de técnicas e procedimentos em tradução de Barbosa (1990) tornou-se bastante difundida no Brasil desde sua publicação. O recurso a este tipo de sistematização na teorização sobre a tradução não se pretende generalizador nem tampouco fornecedor de “conclusões” sobre a atividade tradutória. Nota-se, contudo, que a tentativa de sistematizar e de detectar padrões de ocorrência no texto envolve a aluna em formação de modo bastante produtivo, solicitando sua atenção não só para os componentes formais (estruturas, léxico), mas também para as instâncias transfrásticas do discurso. Abaixo, descrevemos as classificações em questão:

Tabela 1: Técnicas e Procedimentos de Tradução (Baseado em Barbosa, 1990)

Palavra-por-palavra	É quando determinado segmento textual segue a mesma ordem sintática na língua de origem e na língua alvo.
Literal	Mantém-se uma fidelidade semântica junto a uma adequação morfossintática às normas da língua alvo (língua de chegada).
Transposição	Consiste na mudança de categoria gramatical dos elementos que serão traduzidos
Modulação	Reproduz uma mensagem da língua de partida na língua alvo sob um ponto de vista diverso, ou seja, mantém o sentido em uma expressão semelhante na língua alvo: like the <b>back</b> of my hand = como a <b>palma</b> da minhamão <b>Keyhole</b> = buraco da <b>fechadura</b>
Equivalência	A equivalência consiste em substituir um segmento de texto da língua original por um outro segmento da língua da tradução que não o traduz literalmente, mas que lhe é funcionalmente equivalente.
Omissão e Explicação	A omissão consiste em omitir elementos da língua original que, do ponto de vista da língua da tradução, são desnecessários ou excessivamente repetitivos. A explicação é acrescentar tais elementos.
Compensação	compensação consiste em deslocar um recurso estilístico, ou seja, quando não é possível reproduzir no mesmo ponto, no texto traduzido, um recurso estilístico usando no texto original, a tradutora pode usar um outro, de efeito equivalente, em outro ponto do texto
Reconstrução de Períodos	A reconstrução consiste em redividir ou reagrupar os períodos e orações do original ao passá-los para a língua da tradução.

Melhorias	As melhorias consistem em não se repetirem na tradução os erros de fato ou outros tipos de erro cometidos na língua original
Transferência 1 (Estrangeirismo)	O <i>estrangeirismo</i> consiste em transferir (transcrever ou copiar) para o texto traduzido vocábulos ou expressões da língua original que se refiram a um conceito, técnica ou objeto mencionado na língua original que seja desconhecido para os falantes da língua traduzida.
Transferência 2 (Transliteração)	A <i>transliteração</i> consiste em substituir uma convenção gráfica por outra (cf. Dubois <i>et al.</i> , 1978:601; Pei, 1966:282), como no caso de <i>glasnost</i> , uma <i>transliteração</i> do alfabeto cirílico para o romano, e que não deve ser confundida com a transcrição fonética (cf. Dubois <i>et al.</i> , 1978; Pei, 1966).
Aclimação	A <i>aclimação</i> é o processo através do qual os empréstimos são adaptados à língua que os toma (cf. Pei, 1966:3-4). Este processo pode também ser denominado "decalque" (cf. Pei, 1966:34; Crystal, 1980:51). Através desse processo, um radical estrangeiro se adapta à fonologia e à estrutura morfológica da língua que o importa (cf. Câmara Júnior, 1977:105).
Explicação	O fornecimento de informações ao leitor através de apostos, notas de rodapé, notas de final de capítulo ou glossário quando a transferência entre as línguas é impossível.
Decalque	O <i>decalque</i> consiste em <i>traduzir literalmente</i> sintagmas ou tipos frasais da LO no TLT, abandonando a confusão que se criou em torno do termo empregado por Vinay e Darbelnet (1977, q.v. 2.1.1, p. 27), já que, como foi visto, muitos autores interpretam o <i>decalque</i> como sendo uma aclimação do empréstimo lingüístico.

Adaptação	A <i>adaptação</i> é o limite extremo da tradução: aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere a TLO não existe na realidade extralingüística dos falantes da LT. Esta situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade extralingüística da LT.
-----------	--

Para o propósito desta discussão, dividimos as categorias acima em dois grupos: No Grupo 1, alocamos as técnicas mais lineares e reprodutivas da língua de partida e, no Grupo 2, as técnicas mais interventoras e modulares, que envolvem certa *produção* textual no momento da tradução (Cf. Tabela 2). Embora esta divisão em dois grandes grupos possa ser, de certo modo, redutora, ela nos atende para analisar, de modo geral, como o trabalho com *O Evangelho* foi realizado, servindo de parâmetro para compreender como as tradutoras interagem com o texto, como (re)formulam suas concepções de língua e de tradução.

Tabela 2: Linearidade e Modulação

<b>Grupo 1: Procedimentos mais lineares</b>	<b>Grupo 2: Procedimentos mais modulares</b>
Palavra por palavra, Literal, Transposição, Omissão e Explicação, Reconstrução de períodos, Aclimação, Estrangeirismo Explicação, Decalque	Modulação, Equivalência, Compensação, Adaptação

As categorias de tradução *Transliteração e Melhorias* não foram incluídas na divisão acima.

Selecionamos quarenta (40) dos setenta e oito (78) capítulos da obra e, de cada um, escolhemos, aleatoriamente, dez (10) orações, a fim de analisá-las, de acordo com a divisão dos grupos 1 e 2 acima. Como há

capítulos bem curtos no romance, quando não era possível retirar dez orações, compensávamos no capítulo seguinte, o que tornou possível a compilação de 400 orações para esta análise parcial da tradução do romance. Feita a análise o resultado indica o uso bastante equilibrado de estratégias tradutórias dos dois grupos, a saber, 55% de estratégias do Grupo 1 e 45% de estratégias do grupo 2. Dentre as estratégias mais recorrentes do Grupo 1 estão, na ordem de incidência, Tradução Literal, Tradução Palavra por Palavra, Omissão, Explicitação, Aclimação, Reconstrução de Períodos e Decalque. Não se detectou ocorrência de Estrangeirismo no recorte feito. Quanto ao Grupo 2, as estratégias modulares ocorreram com a seguinte incidência: Modulação, Equivalência, Adaptação e Compensação.

Apresentamos abaixo alguns excertos e suas traduções, indicando os procedimentos técnicos utilizados.

Tabela 3: Excertos das Traduções

<b>O Evangelho Segundo Satanás</b>	<b>The Gospel According to Satan</b>	<b>Técnicas/Procedimentos</b>
Excerto 1: JC e Vésper, O mundo é real, e denso e escuro. P. 269	JC and Vesper, The world is real, and dense, and dark.	Tradução palavra-por-palavra
Excerto 2: O leitor há de ficar chateado comigo, porque interrompo a trama (...) (p.51)	The reader will be upset with me because I interrupt the plot (...)	Tradução literal
Excerto 3: Acho que todo extremo acaba se repetindo em seu oposto. Assim, o suposto – e que é verdade, e eu mesmo <b>dou minha cara a tapa</b> – o suposto deslumbramento coma retórica, com a escrita intrincada e difícil, cheia de citações verborrágicas encontra sua outra cara metade na chamada escrita fácil, e pedagógica, <b>feita conforme a ocasião</b> (p51)	Any extreme ends up repeating itself in its opposite. Thus, the supposed state of dazzle with rhetoric – which is true, and <b>I eat my own hat</b> -, with intricate difficult writing, filled with verbose quotes finds its other half in the so-called easy pedagogical writing, done <b>to suit the occasion</b>	Modulação / Transposição
Excerto 4: Depois de se espalharem por todo o estado, os cabelo de Joana já invadiam as fronteiras dos outros. Os americanos, com a CIA e o <b>Pentágono</b> , vinham averiguar de perto este estranho fenômeno cabeludo. (p.55)	Having spread all over the state, Joana's hair would also trespass the borders, drawing the attention of the Americans, who came with the CIA and the Pentagon <b>representatives</b> to closely examine the weird hairy phenomenon.	Reconstrução de períodos (uso de vírgula, estendendo o período) / Explicitação
Excerto 5: Quero confessar uma verdade que não pode	I want to confess a truth that must not be silenced	Transferência com explicação

<p>ficar calada e que tem sido omitida pela farsa satânica das grandes redes de televisão do Ocidente, inclusive a <b>Rede Globo</b> (...)p.217</p>	<p>and that has been omitted by the satanic farse of western TV networks, including <b>Rede Globo, the biggest one in Brazil</b> (...)</p>	
<p>Excerto 6: Nossa intenção é a de mudar os perfís <b>que aparecem</b>. Mudar não, multiplicá-los. Do jeito que está, vendo <b>Malhação, Agora Que São Elas, Cubanacan</b>, e qualquer outra novela, ou seriado, ou qualquer outro programa, praticamente, do jeito que está, a coisa é pornográfica. 245</p>	<p>Our purpose is to change the profiles <b>that are broadcast</b>. As a matter of fact, not change, but multiply them. The way things are <b>with all the mainstream soap operas, and sitcoms and TV series</b> is pornographic</p>	<p>Equivalência / Explicação</p>
<p>Excerto 7: <b>Mas ai de vós, ó ricos!</b> Porque tendes a vossa consolação neste outro mesmo mundo bestial, de muitos pobres e de poucos ricos, ai de vós porque terão de suportar um novo mundo em que todos serão ricos. p.236</p>	<p><b>But woe unto you</b>, rich, whose consolation lies in this bestial world with so many poor and few rich! Woe unto you, for you will have to face a new world where everyone will be rich.</p>	<p>Equivalência / Compensação (deslocamento da exclamação)</p>
<p>Excerto 8: Morando também nesses insuportáveis <b>vazios</b>, escrevo também vazios como o de dar/desagradar-me <b>perante os meus</b></p>	<p>Living in these unbearable <b>empty spaces</b>, I also write the emptinesses such as the one of giving in/displeasing myself <b>beforemy peers</b>,</p>	<p>Adaptação / Adaptação</p>



<b>ímpares, pra me ajudar no currículo(...)</b> P. 26	<b>just to improve my CV(...)</b>	
---	-----------------------------------	--

O equilíbrio entre estratégias tradutórias mais lineares/reprodutivas (Grupo 1) e mais modulares/produativas (Grupo 2) indica considerável liberdade das tradutoras para intervir no texto, sobretudo se atentarmos para o fato de que mesmo entre os procedimentos pertencentes ao Grupo 1 há bastante espaço para uma tradução interventora. Além disso, estratégias de tradução mais modulares e produtivas também parecem ser uma “solicitação” da obra em si. É quase como se a intraduzibilidade de grande parte do texto fosse um modo de afirmação da prosa poética de Soares. Sendo assim, o desfasamento da voz autoral constitui uma inevitabilidade que, em nossa experiência com a equipe de extensionistas, tem nos instigado a atentar para as formações discursivas que produzem prestígio e mais valia para um reduzido grupo de literatas que não apenas se beneficiariam concretamente dessa posição, como arbitriariam sobre o que os textos “significam”, o que “podem significar”, (in)validando, por consequência, as traduções desses textos. Essa discussão feita por Barthes e já há muito difundida no mundo das Letras tem sido constantemente retomada em nossos encontros no projeto de extensão.

Os excertos onde se detectam elementos intertextuais (Cf. Excertos 4, 5, 6, 7 e 8) foram traduzidos levando em conta a possibilidade de difusão do texto traduzido entre leitoras do inglês como língua estrangeira, ou seja, não se tem em mente uma leitora nativa do inglês, oriunda de países como a Inglaterra ou os Estados Unidos, mas uma leitora de língua diversa, que se apropria do inglês para ter acesso à literatura produzido mundo afora. Para a aluna de Letras Inglês em formação, estabelecer um público-alvo multilíngue e multicultural não é pouca coisa. Trata-se de um campo discursivo historicamente eivado de referências, expectativas, desejos e políticas inscritos no angloamericanismo, ainda que a Linguística Aplicada Crítica (PENNYCOOK, 2001; MOITA-LOPES 2006) venha afirmando o periférico tanto no ensino do inglês, quanto na pesquisa ao longo das duas últimas décadas. Ainda assim, problematizar, via tradução, a suposta naturalidade de se ter como expectativa um eixo receptor norte-americano ou inglês deflagra posicionamentos político-pedagógicos importantes para

uma crítica social desse campo.

No tocante à questão linguística em si, em diversos capítulos do texto traduzido poder-se-á, sob esquadrinha, detectar um inglês “canhestro”, que não “sôa natural” para um falante nativo, mas que, na proposta deste projeto tradutório, constitui uma afirmação da sintaxe e do léxico fora do eixo angloamericano, que se desalinham do padrão, inscritos que estão na menoridade. Se a sujeição a toda forma de imposição linguística (um exemplo sendo, sem dúvida, o culto à língua, o cultivo da bela letra) tem produzido no mundo falante de inglês valorações preconceituosas de desempenho linguístico, segregação de profissionais que não exibem a prosódia do centro, políticas de publicação restritivas e excludentes, a afirmação de um inglês menor (ZAIDAN, 2013) via tradução estabelece uma política de descentramento que nos interessa. Como temos dito por aí,

*o inglês menor*, ao invés de apontar para um quantitativo reduzido de usuários, indica um uso não amparado pelo poder das instituições, um uso que se detecta como potência de variação e não como poder das constantes; um uso que não opera como raiz de árvore, mas por rizoma, a desterritorializar-se em seu devir, escapando à palavra de ordem ratificadora de fundacionismos e universais. Como micropolítica linguística, propõem-se os seguintes princípios para uma pedagogia menor do inglês: privilegiar o híbrido, o repertório de línguas – incluída a língua mãe – e de estratégias; rejeitar toda sorte de prescrição metodológica; fomentar a consciência metalinguística, a noção de opacidade do texto e de gramática como epifenômeno, o pertencimento provisório a comunidades de prática, o uso da língua como ação política e a negociação interacional. (ZAIDAN, 2013, x)

O trabalho com o texto e o posicionamento entre línguas que a tradução convoca têm sido uma experiência constante de letramento crítico para nós nesse projeto. O fato de termos escolhido *O Evangelho* tem tanta relevância quanto as estratégias e procedimentos utilizados para vertê-lo para o inglês. De igual modo, as reflexões sobre “literariedade”, representação, essencialismo, semiose, política de tradução, tradução como política e sobre os temas presentes no romance promovem a tradução como *práxis*, abrindo a possibilidade de fuga da clausura disciplinar.

Consequentemente, assumir a literatura e a tradução como artifícios coloca em xeque os argumentos que tabuizam a dimensão política do uso – qualquer uso – da linguagem.

Agradeço às alunas de Letras Inglês da UFES, participantes da tradução deste romance, Wendell Máximo (coordenador da tradução), Guilherme Silva, Marina Latorre, Alécio Gaigher, Romero Alves, Laís Galeano, Arthur Caliman, Wellington Bonança, Luiza Simonetti, Aisha Jureski, João Afonso Diniz, Raisa Garcia, Mariana Cordeiro, Ana Paula Spalenza e Luiz Perim Chiesa.

## **Referências:**

ANGELELLI, Claudia V. “The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies” (Org).Amsterdã, Jonh Benjamins Publishing Company, 2014.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. “Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta”. Campinas: Pontes, 1990.

CANAGARAJAH, Suresh. “After Disinvention: Possibilities for Communication, Community and Competence”. In: SinfreeMakoni& Alastair Pennycook (org) Disinventing and Reconstituting Languages. UK: Multilingual Matters, pp.233-239, 2007.

MOITA-LOPES, Luiz Paulo da. “Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar”. São Paulo: Parábola, 2006.

PENNYCOOK, Alastair. “Critical Applied Linguistics: a critical introduction”. Londres: Routledge, 2001.

Phillipson, Robert &Skutnabb-Kangas, Tove. “Linguicism Rules in Education”, Parts 1 3. Roskilde: Roskilde University Centre, Institute VI, 687p., 1986

SOARES, Luís Eustáquio. “O Evangelho Segundo Satanás”.2010.

ZAIDAN, Junia C. S. Mattos (2013) “Por um Inglês Menor: a desterritorialização da grande língua”. Unicamp, 2013.



## Capítulo XLII

### Violência e morte em *O parque das felicidades*, de Bernadette Lyra

Jurema Oliveira<sup>1</sup>

---

1 - Pós-doutora pela Universidade Federal Fluminense e Professora da Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes.

Jurema Oliveira tem pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense – UFF, Professora Doutora da Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, Pesquisadora da Fundação de Apoio à Pesquisa do Espírito Santo – FAPES, autora de vários livros e artigos sobre literaturas africanas, brasileira e portuguesa.



O som penetra o cobertor,  
cola-se à carne. Quem está rufando  
este convite, este brado, esta ameaça. (ANDRADE, p.22,  
1994).

O sangue dos que morrem  
será no tempo  
força de almas novas  
de sensações mais puras  
gentes mais nobres  
onde distantes paralelos  
se fundam  
e exprimam só Amor. (LEMOS, p.95, 1999)

As estruturas de dominação se apresentam embaçadas no mito do “eterno feminino” ou do “eterno masculino”; porém pensar que a dominação masculina eternizou-se no imaginário coletivo como algo a-histórico significa desconsiderar o papel da história na formação de valores simbólicos, já que a reprodução de determinados valores necessita de “agentes específicos [entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica] e instituições, famílias, Igreja, Escola [e o] Estado” (PIERRE BOURDIEU, p.46, 1999). Os dominados introjetam princípios estabelecidos pelos dominantes, isto é, valores que caracterizam outros agrupamentos humanos, princípios estes que são geradores de uma espécie de autodepreciação. A violência gerada pela desvalorização do sujeito dominado geralmente se dá no nível simbólico, mas com a sua adesão, como bem explicita Bourdieu:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (p.50, 1999)

Desta forma, o poder simbólico só se afirma como poder de fato com a colaboração daqueles que assim o reconhecem. Ainda segundo Pierre Bourdieu, o reconhecimento da dominação supõe sempre um ato de conhecimento. Assim, a base da visão dominante não se caracteriza como um simples esquema mental, mas como uma estrutura construída historicamente, que adquire durabilidade e imprime nas coisas e nos corpos

sua marca. Voltando ao ensaísta:

Pelo fato de o fundamento da violência simbólica residir não nas consciências mistificadas que bastaria esclarecer, e sim nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que as produzem, só se pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes, com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes. A violência simbólica não se processa senão através de um ato de conhecimento e de desconhecimento prático, ato este que se efetiva aquém da consciência e da vontade e que confere seu 'poder hipnótico' a todas as suas manifestações, injunções, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem. (BOURDIEU, p.54, 1999)

A humanidade, desde os seus primórdios, convive com a violência; entretanto, o que a diferencia na atualidade é seu deslocamento para o meio urbano. Aquele “homem novo” de que fala Mikhail Bakhtin (p. 239, 2000) abriu espaço para o surgimento do *homo violens* (ROGER, p.5, 1998), que se caracteriza como uma ameaça diária contra todos aqueles que habitam as grandes cidades, e se distingue daquele que o antecedeu por viver cotidianamente na violência. Logo, a encenação da violência via discurso literário não significa o aniquilamento da ação que se processa no plano real. No plano artístico, a tensão geradora da violência propriamente dita se desfaz, apesar de o escritor tentar simular, num espaço ficcional, um contexto fechado semelhante ao da realidade. É o que se dá no livro de conto *O parque das felicidades* (2009), de Bernadette Lyra.

Lyra encena a violência e a experiência de morte em todos os contos que compõem a obra. Do ponto de vista metodológico, cabe, aqui, pensar a questão do *homo violens* por duas vertentes. A primeira diz respeito a uma violência que simboliza a transgressão e pode levar a comportamentos novos, e a segunda relaciona-se às ações destrutivas que provocam a deterioração social e a aniquilação humana, como aquelas concretizadas pelos personagens do livro *O parque das felicidades* (2009).

De acordo com Elie Wiesel, a “ausência de linguagem, a intolerância, não é apenas o instrumento fácil do inimigo; ela é o inimigo. Ela nega toda a riqueza veiculada pela linguagem”(WIESEL, p.7, 2000). Diante disso, o



afastamento, o distanciamento do sujeito provedor das regras do mundo onde vive, por razões diversas, como a inabilidade para o mundo do trabalho e para a elaboração de práticas sociais — abertura de caminhos para sua integração em ambientes onde haja produção de diálogo agenciador de bens materiais, morais, etc. — é o que impede a interação entre os espaços privado e público.

Isto gera a impossibilidade de o sujeito estabelecer, determinar, os códigos representativos das configurações condizentes com as necessidades humanas daqueles sujeitos/personagens que atuam já num cenário díspar, contraditório e no limite entre a vida e a morte. A “monstruosidade” das ações destes sujeitos/personagens denuncia o recalque do sujeito incapacitado de produzir uma linguagem para se movimentar entre o mundo da casa e o mundo da rua — do perigo iminente, dos mais variados riscos.

Os cenários literários estudados nesta obra denunciam a “usurpação” do sujeito pelos outros, as contradições entre as convenções sociais e políticas estabelecidas por cada contexto configurado e pela natureza humana ali representada. Isto se dá nas ações violentas explícitas e nos encaminhamentos/deslocamentos condizentes, ainda que figurativamente, com o estágio primitivo de arbitrariedade, pois a fala dos personagens — discurso individual — não atua mais na fala geral — discurso coletivo — de forma produtiva por razões as mais diversas. Esta ruptura, este esvaziamento de sentidos provocado pela violência traz à tona o “retorno” gerado pelo recalque de agrupamentos humanos reprimidos na História, “pois tanto a função psíquica quanto a função política estão implicadas” (NASCIMENTO, p.135, 2001) no processo de “usurpação”.

No conto “A confraria do plágio” criada por um escritor que teve seu livro de poemas devolvido por uma editora, o processo de usurpação do sujeito de si mesmo ocorre no momento em que um autor consagrado é acusado de plágio. Diante da notícia, os membros da confraria resolve se solidarizar com ele:

Reunimo-nos, em regime de urgência. Desta vez, em uma feijoada acompanhada de caipirinhas e muita gritaria. Ficou decidido que enviaríamos um convite ao ilustre plagiário para juntar-se a nós. Pensei que era caipirinha demais e bom senso de menos. Mas, em nome da solidariedade, eu capitulei (...)

Helenita redigiu uma carta à moda de Sterne. Fomos, em caravana, entregá-la ao escritor que morava no vigésimo andar de um edifício. Após ler nossa convocação, debaixo de nossos olhares atônitos, ele abriu a janela e atirou-se de lá. (LYRA, p.69, 2009)

A violência que assola o conto “A confraria do plágio” explicita a dinâmica discursiva proposta por Lyra. No texto “A sopa de aspargos” a vítima é um anjo que cai no prato de sopa:

Estava eu a tomar uma sopa de aspargos, quando um anjo caiu no meu prato.  
A minha primeira reação foi dar-lhe com a colher e esmagá-lo para ensinar-lhe a não me desmanchar o prazer de tomar uma sopa bem quente de aspargos, nessa noite de inverno. (LYRA, p. 79, 2009)

No conto “Kallima” do mesmo livro, a história gira em torno da vida de um travesti e um menino que o acompanha pela calçada de Vitória, local onde se passa a história:

O bar era ponto de travestis, assim, feito Diná.  
Antes de conhecer Diná, o menino dormiu no cemitério, em cima das lápides. Gostava das flores e se aconchegava nos gatos. Foi expulso de lá pelo guarda. Isso foi numa noite em que Diná estava tão bêbada que olhou para o menino vagando no porto e lhe deu uma moeda para comprar um pão com salame e café. (LYRA, p.62, 2009)

A literatura apesar do aspecto lúdico e criativo que lhe é peculiar possui um estreito contato com a realidade. Contato este que oscila entre dependência e rebeldia em relação ao mundo real. Neste sentido, entende-se a literatura como um princípio cujo objetivo intrínseco é produzir algo diferente. Em obras com temáticas como a morte e a violência, sejam elas físicas ou simbólicas o substrato retirado da realidade expõe diversas formas de experiências na era das atrocidades. Com um substrato denso como a violência que na atualidade banalizou-se, o discurso literário encontra sua linha de fuga na linguagem que encena a potência de morte oriunda da violência. Potencia esta que mantém um forte diálogo com a realidade, pois intervém nela, retirando os subsídios necessários à criatividade artística.

Pensar a arte em uma perspectiva de intervenção na realidade na

era de banalização da vida significa explorar o que há de mais denso na experiência humana, as ações violentas, geradas por uma tensão que coloca em cheque a existência. O embate entre a vida e a morte é recorrente na atualidade, mas nessa luta geralmente a morte vence a vida no plano físico, mas no plano artístico ela sustenta, constitui-se no substrato capaz de promover a dinâmica imagética necessária à arte que não teme a morte.

Em *O parque das felicidades* (2009), de Bernadette Lyra, os temas recorrentes nos contos são a violência e a morte. Com um dinamismo próprio da linguagem crítica, a narrativa de Lyra vence a morte à medida que resiste à angustia decorrente do mal estar visível na existência daqueles que optam por aceitar a proposta do “programa”:

Nove entre dez das famílias de nossa cidade aceitaram o programa. O programa de boas maneiras para as despedidas era útil até mesmo no dia do adeus. Se, antes, as pessoas choravam e se lamuriavam, agarrando-se aos mortos desesperadamente como alguém que se agarra a uma pedra quando está pendurado à beira do abismo, agora, nunca mais o rosário de queixumes e gemidos, nunca mais o espetáculo insultante da dor. (LYRA, p. 11, 2009)

No conto intitulado “O programa”, a violência está presente na forma como a comunidade entende o processo de passagem, ironicamente a proposta é destituir o ser humano de um sentimento milenar que é chorar seus mortos. Nessa perspectiva, o discurso literário encena um caminho capaz de inibir a incapacidade de aceitar a morte. Detecta-se também o artifício usado pelo narrador para apagar a angustia existente no instante em que o sujeito visualiza a hora precisa, mas apesar daqueles ordeiros aceitarem bem o programa havia os rebeldes, os insubordinados:

Como se já não bastasse rejeitar o programa, os rebeldes começavam a tumultuar a cidade com assembleias e desfiles e a usar, ostensivamente, um pedaço de feltro amarelo pregado à altura do peito. (LYRA, p.12, 2009)

A rebeldia dos insatisfeitos constitui-se numa crítica bastante contundente a uma época de banalização da vida e de ascensão da violência. Do ponto de vista da sociedade a morte se manifesta de duas maneiras: como consequência até certo ponto natural e como fato extraordinário,

mas em ambos os casos detecta-se as origens mágicas do processo e de seu desfecho. O apagamento da existência visível significa que está em curso um movimento de mudança do status do sujeito. Esse deslocamento do sujeito para o campo invisível provoca uma desordem temporária oriunda do rompimento dos elementos mantenedores da força vital. A desorganização do meio e dos sujeitos ao redor do corpo fazem parte do luto e do ritual de passagem.

## **Repetição: um recurso estilístico**

A narrativa de “O programa” explicita com muita propriedade a crítica à contemporaneidade, pois é: “claro que as autoridades não iam permitir tais abusos. Não depois de tanto investimento”. (LYRA, p. 12, 2009) Diante do inevitável, é preciso silenciar os descontentes. Com um artifício artístico bastante produtivo na construção discursiva – a repetição de palavras, de sintagmas, frases ou trechos frasais – Lyra nos mostra o destino daqueles que ousaram chorar seus mortos:

*Eu me lembro. Eu me lembro de como sufocamos a rebelião.  
Eu me lembro de como sufocamos a rebelião e de como te  
encontrei nas tricheiras.*

A mancha na tua têmpora esquerda voltava-se em ângulo gracioso para o alto, teus cabelos castanhos espalhavam-se com suavidade no chão. Grandes rosas vermelhas escorriam e manchavam o retângulo de feltro amarelo costurado em tua blusa, à altura dos peitos pequenos como dois delicados botões. (LYRA, p. 12-3, 2009, grifos nossos)

Na passagem anterior, verifica-se o mecanismo discursivo presente em todo livro de contos *O parque das felicidades* (2009), de Lyra, a repetição. A repetição se processa nos textos como um recurso estilístico construído no desvio, a fim de estabelecer o jogo poético em que as tramas ficcionais avançam produtivamente por meio daquilo que, de acordo com a tradição dos gêneros, é mais próprio do discurso da poesia. A voz da enunciação busca diferentes caminhos para criar o ambiente propício à linguagem da violência que extrapola o limite do significar em si mesma. De acordo com Julia Kristeva:

(...) se, na linguagem corrente, a repetição de uma unidade

semântica não altera a significação da mensagem e provoca, sobretudo, um efeito desagradável de tautologia ou de agramaticalidade (mas, de qualquer modo, a unidade repetida não acrescenta um sentido suplementar ao enunciado), o mesmo não se dá na linguagem poética. (p. 178, 1974)

Na linguagem poética a unidade repetida acrescenta um sentido suplementar, provocando um efeito estilístico próprio do estilo. Recurso este presente na obra de Lyra. Os personagens do conto “Os gerânios” – Josias e Amanda – não tem nenhuma vinculo de fato, mas a imagem que simboliza o desejo de Josias por Amanda é o gerânio escarlate que está na trave do teto da casa onde vivia Amanda:

Na outra ponta do caminzinho de pedras, aparece a varanda. Um pote de gerânios continua lá, pendurado na trave do teto. As raízes escaparam pelas fendas do barro, Miraculosamente, o pé de gerânio ainda apresenta algumas folhas verdes e um tufo de pequenas flores escarlates. (LYRA, p.29-30, 2009)

Impossibilitado de expressar seu amor por Amanda, Josias será apresentado no final do conto ao quarto de Amanda que não estava mais entre os vivos. Para pontuar o tempo da descoberta, Lyra recorre mais uma vez ao artifício repetição como se quisesse preparar o leitor para o desfecho do conto, já que pela “primeira vez *Josias entra no quarto de Amanda*”. *Josias entra no quarto de Amanda, afinal*”. (p.34, 2009, grifos nossos).

Na passagem abaixo, verifica-se o cenário de apagamento da vida encontrado por Josias ao entrar no quarto:

A cama está sem a coberta e o colchão ainda conserva a concavidade do peso de quem dormia ali. Do lado da cama, ficam duas mesinhas. As pessoas que vieram buscar o corpo de Amanda levaram o telefone e os vidros vazios de barbitúrico, de cima de uma delas. Esqueceram o colar de hermatitas vermelhas, na gaveta da outra. (LYRA, p.35, 2009)

De acordo com Fábio Leite, a positivação da morte só ocorre quando o sujeito faz a passagem na velhice ou a causa morte é considerada natural, mas no caso de Amanda essa positivação não se faz presente, pois

ela cometeu suicídio. Segundo a tipologia da morte, o falecimento não ocorrido dentro dos padrões tradicionais – mortes naturais ou na velhice – é considerado geralmente um evento extraordinário e negativo.

Em contextos sociais tradicionais, a desorganização, a ruptura de equilíbrio do mundo visível temporariamente não implica em aniquilação total dos elementos vitais, sendo este um dado básico para a explicação da imortalidade do homem e da concepção definidora do ancestral. De acordo com Leite:

Em princípio, qualquer tipo de morte guarda caráter mágico e, sobretudo exterior ao homem, de vez que o fato é tomado, mais significativamente, como fruto de uma intervenção exterior que provoca a desorganização e separação dos elementos vitais constitutivos da pessoa e ocasiona o desfecho. Muito embora o preexistente possa ser considerado em princípio como a única instância legítima para decretar a morte, não age diretamente. Explica-se dessa forma a grande variedade de causas do fim da existência visível e seu caráter mágico e exterior ao homem. (p. 95, 2008)

Nessa dinâmica caracterizadora do processo de apagamento, ausência da vida em prol da morte encontra-se o paradoxo sustentador da magia implícita na linguagem que é força, poder e conseqüentemente potência, já que toda:

(...) palavra é violência, violência tanto mais temível quanto secreta e o centro secreto da violência, violência que exerce já sobre aquilo que a palavra nomeia e que ela não pode nomear senão retirando dela a presença – sinal, nós o vimos, de que a morte fala (...), quando eu falo. Ao mesmo tempo, sabemos que quando se discute na se luta. A linguagem é a ação pela qual a violência aceita não estar aberta, mas escondida, renunciar a se esgotar numa ação brutal para reservar-se visando um domínio mais potente, não se afirmando mais desde então, mas, no entanto no cerne de toda afirmação. (BLANCHOT, p. 86, 2001)

Em “A passagem dos anjos”, a marca da morte é reforçada pelas repetições de construções frasais que coloca o leitor diante de sensações imagéticas paradoxais. Vide a passagem abaixo:

*Uma vez, quando o doutor voltava de um parto e fora um parto realmente difícil e o doutor sendo gordo, pois amava desesperadamente os bons pratos que mãe Júlia fazia, suava e tinha a bela camisa até um pouco manchada pelo sangue da parturiente, uma vez, quando o doutor voltava de um parto, achou-o ali. Unhas roxas pelo frio de agosto, com a corda de siris de um azul desbotado entre os degraus da escada. Não se pode culpar o doutor, há quem diga que o menino o estava esperando. (LYRA, p.37, 2009)*

Na citação anterior verifica-se nas repetições a presença de novos paradigmas. O primeiro trecho destaca o despontar da vida, o segundo trecho anuncia a morte temporária do menino que receberá uma segunda chance ao passar a morar na casa do doutor. A significância de que fala Kristeva atravessa, corta o vértice da organização gramatical formal para instaurar um novo paradigma de sentidos no texto ficcional que “participa da mobilidade, da transformação do real, [apreendido] no momento de seu não fechamento”. (p. 12, 1974) Esta abertura produtiva advém dos desvios que permitem a alteração e a transformação do objeto língua. A voz enunciativa combina traços que vão desde o campo fonético ao silábico, deste à palavra, desta à construção oracional que compõe as frases cortadas pela força da violência subentendida nas histórias contadas.

No conto “Kallima” do mesmo livro citado anteriormente, a personagem experimenta a violência que emana das ruas da capital, já que o conto é ambientado naquele espaço. Diná como é chamada circula pelas calçadas sob o olhar atento de um menino:

*O menino observava Diná se equilibrando nos saltos altos, junto da viatura. Diná se equilibrava nos saltos altos, junto da viatura, falando com os policiais. Um deles tinha dado a Diná a bala deflagrada para encravar nos saltos altos em que Diná se equilibrava. (LYRA, p. 62, 2009)*

As unidades repetidas guardam em sua essência um novo valor semântico e permitem ler naquela superfície o mesmo, mas também o diferente subentendido nos termos ou nos segmentos sintáticos. No dizer de Maurice Blanchot, a arte busca respostas para perguntas provenientes das inquietações humanas e, cada vez que a arte tenta dar uma resposta a essas solicitações do senso comum, “ela se formula de novo, cumpre ver nesse ‘de novo’ uma exigência que, em primeiro lugar, nos surpreende”. (p. 211, 1987).

Recorrendo mais uma vez a repetição, Lyra expõe a violência que consome a existência de Diná sob o olhar atento do menino porque:

(...) naquela noite, chovia e Diná tinha fome e tinha febre, mas apesar disso, apenas bebia. E o menino viu que Diná tossia. *E Diná apertou o ombro do menino e apontou para as águas da baía deserta. E Diná apertava o ombro do menino e apontava para as águas desertas da baía debaixo da chuva e dizia é ele, é ele, olha lá o navio de novo atracando e o menino olhava e via que nada lá havia debaixo da chuva, nem uma embarcação, nem um vulto e Diná que apontava e chorava e tossia e tossia até que Diná foi caindo, caindo, arriou na calçada e um jorro de sangue lhe pulou da garganta.* (LYRA, p. 63, 2009, grifos nossos)

A função poética da linguagem, de acordo com Roman Jakobson (p.119, 1989), está centrada na mensagem, que coloca o referente em segundo plano, utilizando recursos de forma/conteúdo, tais como associação de sons e imagens na língua “alterada” e transformada. As imagens recorrentes da violência em *O parque das felicidades* reiteram o circuito estabelecido entre a vida e a morte, numa ambivalência capaz de dar sentido a uma série de ações repetidas diversas vezes com o intuito de esgotar todas as possibilidades da ideia de existência e da ausência desta no “parque das felicidades”.

## Referências bibliográficas:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 23 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_ . *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.



LEITE, Flavio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Athenas: Casa das Áfricas, 2008.

LE MOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanas: breve antologia da poesia escrita em Moçambique*, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

LYRA, Bernadette. *O parque das felicidades*. São Paulo: A lápis, 2009.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2 ed. Niterói: EdUFF, 2001.

WIESEL, Elie. “Prefácio”. In: DUCROCQ, Françoise Barret-. (Org.) *A intolerância: foro internacional sobre a intolerância*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ROGER, Dadoum. *A violência: ensaio acerca do “homo violens”*. Rio de Janeiro: Record, 1998.



## Capítulo XLIII

# A Escrita Ensaística em José Saramago

Keila Mara de Souza Araújo Maciel<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> - Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.  
e-mail: keila-mara01@hotmail.com



As declarações de um autor sobre sua obra não diz tudo sobre ela, mas a autocrítica pode elucidar alguns traços do projeto estético traçado pelo escritor. Além disso, nada mais justo que creditar ao autor a possibilidade de definir-se, ao refletir sobre sua escrita. José Saramago não negava a autorreflexão, e no ano de 1998 declarou, em entrevista: “sou um bom ensaísta que escreve romances, talvez porque não tive quem me ensinasse a escrever ensaios”. Saramago, provavelmente, referia-se a principal característica do ensaio, preservar a voz do autor, quando o escritor não se exime de dizer o que pensa sobre o que vive. Nos romances do escritor português está presente o seu pensamento sobre o mundo e sobre a prática social humana.

Eu nunca separo o escritor que eu sou do homem que eu sou, e até diria do cidadão que eu sou. Embora eu nunca tenha usado a literatura como panfleto político, tendo eu as ideias claras que tenho, é inevitável que baste ler um livro meu para saber que quem os escreve só pode pensar de uma certa maneira. Qualquer palavra que eu diga, mesmo que esteja a dizer outra coisa, está ao mesmo tempo dizendo isso. O que eu faço nos meus romances é falar simplesmente daquilo que penso, sem pretender dar ao leitor qualquer lição. Mas eu estou nos meus livros (SARAMAGO, 1998, p. 1).

Desta forma, Saramago assume em sua escrita a função de autor, e nunca foi esquivo em declarar seu pensamento a respeito de questões sociais, existenciais, nem se eximiu de falar criticamente sobre seus livros. O reconhecimento desta voz pessoal revelada nas narrativas é potencializado pela presença do autor. Seu posicionamento enquanto homem, sua forma de pensar, e suas ideologias sempre foram expostos em entrevistas, documentários, em conferências de discussão política e social, assim como em intervenções e declarações sobre movimentos sociais, a exemplo de seu engajamento, principalmente, na causa da reforma agrária. A postura narrativa de José Saramago recobra a figura do autor, e ao leitor passa a interessar, sim, “quem diz”.

É justamente esse caráter afirmativo de autoria que aproxima os romances de José Saramago da escrita ensaística, pois o ensaio está no limiar entre a filosofia e a literatura, que preserva postura crítica subjetiva, com traços autobiográficos, por meio dos quais não se nega as experiências

da vida e nem o conhecimento desenvolvido ao longo dos anos. O ensaio, desde sua gênese, em Michel de Montaigne, renega os moldes sistemáticos para privilegiar reflexões que revelam a tomada de consciência do indivíduo diante do mundo. Nessa perspectiva, os personagens e as trajetórias narradas por Saramago parecem trazer “O homem universal que descobriu dentro de si, é através de si que o analisa e analisa-se a si através do homem universal” (LIMA, 1946, p. 52).

No texto “Sobre a essência e a forma do ensaio”, o pensador húngaro Georg Lukács procurou conceber o ensaio como uma forma de aproximação entre ciência e arte, num retorno à especulação intuitiva que se constitui a partir das perguntas que o indivíduo dirige à vida: “Na ciência são os conteúdos que agem sobre nós, na arte são as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, por sua vez, almas e destinos” (LUKÁCS, 1910, p. 4). Essa aproximação da vivência, insistentemente citada por Lukács, revela o caráter subjetivo do ensaísmo, que surge a partir das indagações do indivíduo sobre a vida, privilegiando sua intuição, sensações e formas de pensar próprias. Quando se intitula ensaísta, José Saramago assume o teor crítico de sua escrita, e entende-se como um romancista que reflete, que se posiciona criticamente sobre a ação humana na sociedade. Inserido ao romance o caráter analítico do ensaio, Saramago consegue configurar uma forma que também reflete seu olhar crítico. É quando a forma literária adere ao conteúdo crítico e reflexivo. “Para o crítico, portanto, o momento do destino é aquele em que as coisas se tornam formas; o instante em que todos os sentimentos e vivências, que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma, se fundem e se concentram numa forma. É o momento místico da união do exterior com o interior, da alma e da forma” (LUKÁCS, 1910, p. 6).

O romance, assim como o ensaio, é um gênero impuro, e desde seu surgimento, com Dom Quixote, abriga outras formas de expressão literárias, e pode combinar diversos procedimentos de escrita, como a descrição, a narração, o drama, a poesia, o ensaio, o comentário, o monólogo... O romance está aberto às experiências de criação do imaginário e do pensamento, e os limites ente a ficção e ensaio se rompem.

Nas narrativas de José Saramago o trânsito entre as expressões ficcionais e o pensamento crítico encontra espaço na instabilidade formal dos gêneros ensaio e romance, pois ambos são gêneros fluidos e

intercambiáveis. Esta fusão entre os dois gêneros torna-se elemento de composição estética de seus livros, pois há um esforço da linguagem em configurar na forma os aspectos do conteúdo, a exemplo da narrativa tensa e ininterrupta de *O Ensaio sobre a cegueira*, e a poeticidade e desesperança de *Levantado do Chão*, quando as palavras aparecem suspensas e supérfluas diante da indignação, da exploração e da miséria vivida pelos lavradores de Monte Lavre. Este formado híbrido também potencializa uma marca bastante forte na escrita de Saramago, principalmente nas obras da segunda fase de sua escrita, a ideologia do compromisso. Postura herdada dos romancistas do Neo-realismo português, quando os escritores ao longo das décadas de 1930 a 1950 retratavam em seus livros o atraso político, histórico e social do salazarismo, e influenciados pela bagagem ideológica e cultural do marxismo, denunciavam os sistemas de exploração quase feudais, que segregavam a sociedade portuguesa (REIS, 1989, p. 16)

Nesse sentido, o projeto estético dos romances de José Saramago prevê a responsabilidade da palavra em direção ao mundo e à vida das pessoas. Um posicionamento que também se configura na postura ética ao combinar a relação de seu pensamento particular, na articulação do sensível, suas reflexões sobre o estar no mundo. Esta concepção ética da escrita de Saramago dialoga com o pensamento de Jean-Paul Sartre, que via, utopicamente, a literatura como espaço de criação na qual o homem podia posicionar-se como ser participante nas transformações sociais, por dialogar com o espírito de liberdade.

Em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Numa tal sociedade ela superaria a antinomia entre a palavra e a ação. Decerto, em caso algum ela seria assimilável a um ato: é falso que o autor aja sobre os leitores, ele apenas faz um apelo à liberdade deles, e para que as suas obras surtam qualquer efeito, é preciso que o público as assuma por meio de uma decisão incondicionada. Mas numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva (SARTRE, 1989, p. 120).

Esta é a postura de José Saramago, que negava ser uma testemunha estéril de sua época, enquanto denunciava, em seus livros, a corrupção social promovida pelo homem. Em *Levantado do Chão*, esse engajamento

é latente e quase visceral. José Saramago foi buscar no vilarejo de Alentejo a sua ancestralidade com a terra: o pertencimento e o exílio, desterro. Em entrevista à Revista Cult, em 1998, o escritor português falou sobre sua experiência com os lavradores: “fiquei lá dois meses, falando com pessoas, indo ao campo onde trabalhavam, comendo com eles, dormindo com eles. E voltei, depois, por mais algumas semanas”. O conteúdo do livro, digamos, ele já tinha, faltava-lhe, e demorou a ter, a forma para dizer: “eu tinha uma história para contar, a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: a fome, o desemprego, o latifúndio, a polícia, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava saber como contar isso. Então eu descobri que o *como* tem tanta importância quanto o *quê*” (SARAMAGO, 1998, p. 22).

Entre a experiência com os trabalhadores do Alentejo e a escrita de *Levantado do Chão* houve um intervalo de pelo menos três anos, e nesse tempo José Saramago publicou dois livros, *Objeto Quase e Manual de Pintura e Caligrafia*. As experiências relatadas pelos lavradores não deveriam ficar limitadas à descrição dos fatos, e sobre o autor pesava a responsabilidade de testemunha. Ele sentia a obrigação de homenagear essas pessoas, de forma a materializar a amplitude simbólica que aqueles trabalhadores tinham ao representar a história do povo português, na relação com a agricultura, na resistência contra o sistema latifundiário e governo autoritário. Após algumas tentativas de estruturar a narrativa, Saramago encontra na oralidade dos relatos a forma da linguagem que deveria pautar o livro.

Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, a oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles (SARAMAGO, 1998, p. 23).

Tendo encontrado a forma simbólica da oralidade camponesa, o autor passa a narrar a saga de três gerações da família “Mau tempo” (representado pelo pai Domingos Mau-Tempo, o seu filho João Mau tempo, os seus netos António Mau tempo). Sobrenome que recaía também como condenação: “Mau tempo trouxe vósmeccê”. A trajetória desta família representa os efeitos da exploração do trabalho nas grandes propriedades de terra, que impunha aos lavradores as mais duras condições de sujeição e



miséria. Paradoxalmente, do seu trabalho é que provinha toda produção do latifúndio, ao mesmo tempo em que não tinham um “chão” onde fixar-se. As moradias eram alugadas, e a propriedade na qual trabalhavam pertencia aos fazendeiros. “Não temos nem sossego nem assento, de um lado para outro como judeu errante” (SARAMAGO, 2010, p. 29). Além de denunciar a exploração do trabalho, a falta de direitos e a miséria, mostrando a situação degradante do homem reduzido a “bicho do chão”, o livro exalta a capacidade de organização popular na luta por direitos trabalhistas como remuneração e condições de trabalho dignas.

João Mau-tempo, farto de trabalhar e não receber o suficiente para o sustento de sua família, começa a organizar greves, unindo-se a outros trabalhadores. Junto com a revolta, cresce também o aprendizado das estruturas de exploração e a consciência do direito ao cultivo da terra. O grupo de lavradores, então, começa a percorrer as terras para orientar os demais trabalhadores, assim o movimento cresce, os grevistas se espalham, disseminando a luta por direitos trabalhistas e também pela reforma agrária. O autor constrói um programa admirável de resistência, e quando os latifundiários se unem para impor represálias aos grevistas, negando-lhes o trabalho na colheita. A resposta dos trabalhadores vem com a invasão de terras. As manifestações tomam conta das fazendas, e a situação torna-se irreversível, pois os latifundiários já não tinham o apoio do governo, o regime ditatorial salazarista tinha chegado ao fim com a Revolução de 25 de Abril. Os lavradores mantêm as invasões e a luta contra os fazendeiros, até que estes abandonam o campo, e a reforma agrária se faz pelas mãos dos trabalhadores.

Ao longo da narrativa, José Saramago desenvolve diversas reflexões sobre o sistema político e econômico, o posicionamento da igreja, e sobre a necessidade de reação diante das estruturas de poder. Desta forma, *Levantado do chão* torna-se um romance que reúne a poeticidade da linguagem – ao incorporar a oralidade dos relatos; traços do manifesto, pois esclarece as causas do levante, e as pautas da luta pela reforma agrária; registro histórico, porque acompanha os acontecimentos de uma época. Entre esses gêneros que se inserem ao romance, está também o caráter reflexivo do ensaio, que permite a fluidez entre essas formas de discursividade literária, mantendo no romance os espaços para que o autor apresente seu pensamento crítico em relação à sociedade. Afinal, no caso de José Saramago, escrever é um

ato político, que não pode perder de vista as indagações: “Em que mundo estou vivendo? Que mundo é este? O que são as relações humanas? O que é essa história de sermos o que chamamos a humanidade? O que é isso de ser Humanidade?” (SARAMAGO, 1998, p. 24)

## Referências

LIMA, Silvio. *Essência do Ensaio*. São Paulo: Editora Saraiva, 1946.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: Uma carta a Leo Popperi, 1910.

MONTAIGNE, M. *Ensaaios*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

REIS, Carlos. História crítica da literatura portuguesa – do Neorrealismo ao Pós-modernismo. Editorial Verbo: Lisboa, Portugal, 1989.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Editora Caminho: Alfragide – Portugal, 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Horácio Costa, publicada pela Revista Cult (edição 17), 1998.

SARTRE, JEAN-Paul. *Que é a literatura?* Editora Ática: São Paulo, 1989.

## Capítulo XLIV

### Caprichos do Tempo, Carimbos da História: As Marcas de um Conflito em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar

Leandra Postay <sup>1</sup>

---

1 - Graduanda (Ufes)

“Leandra Postay é graduada em Letras-Português, pela Universidade Federal do Espírito Santo (2011-2014). Durante a graduação, como bolsista de Iniciação Científica, dedicou-se a pesquisas relativas à literatura de testemunho, com foco em poesia marginal, sob orientação do Prof. Dr. Wilberth Salgueiro. Atualmente, faz mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Espírito Santo, com o projeto “A volta para casa: patriarcalismo e violência em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar”.



O livro *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975, é narrado em primeira pessoa por André, seu protagonista, que conta sua história por meio de um tom dramático e excessivo. Nos 30 capítulos que formam a obra, o narrador delinea os espaços e experiências de sua infância, marcados pelo religioso rigor paterno, pelo afeto materno exagerado e, por isso mesmo, asfixiante, e leva ao leitor o conhecimento do conflito de que sua casa e sua mente são palco: André é apaixonado pela irmã, Ana, e a impossibilidade de lidar com o desejo, dar vazão a ele ou liquidá-lo o leva a abandonar o espaço doméstico para viver sozinho em uma pensão, de onde é resgatado pelo primogênito da família, Pedro. A forma que constitui a narrativa se mescla a seu conteúdo, fazendo coro a ele. Por mais fragmentada que seja a disposição dos episódios relatados, ora referentes ao presente, ora ao passado longínquo, não é ocasional e convém não apenas ao estado de espírito de seu narrador, mas também ao status atual da literatura inserida em uma realidade histórica específica. Theodor W. Adorno diz que a posição do narrador no romance contemporâneo é marcada por um paradoxo:

[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.

[...] Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance a uma revolta contra a linguagem discursiva.

[...] O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma (ADORNO, 2008, p. 55-56).

A impossibilidade da narrativa ganhou destaque principalmente após os comentários de Walter Benjamin acerca do emudecimento daqueles que voltavam da 1ª Guerra Mundial e que não eram capazes de falar por

causa do trauma e da intraduzibilidade por meio de palavras do que haviam presenciado (2011, p. 198). Se esse silêncio pode ser questionado a partir da proliferação de relatos de sobreviventes da 2ª Guerra Mundial, não é menos certo que a barbárie da história que permeia os séculos XX e XXI afeta a produção artística e a comunicação do experimentado. O próprio André, em *Lavoura arcaica*, traz ao leitor o registro de uma violência, de um trauma: o assassinato de sua irmã pelo pai após a descoberta por este da consumação do incesto. Contar essa história de modo equilibrado e fluente é diminuir sua dimensão, sua força e seu significado. Por isso, a rebelião contra a linguagem discursiva de que Joyce fala (via Adorno) é a revolta contra o discurso organizado, linear, no qual o estado atual da realidade empírica do ser humano não encontra correspondência (“A precisão da linguagem descritiva busca compensar a inverdade de todo discurso” [ADORNO, 2008, p. 51]).

Ainda quanto ao que Adorno diz a respeito do narrador no romance de nossos dias, é preciso destacar que não há um consenso acerca do gênero narrativo de *Lavoura arcaica*, chamado por alguns de novela, mas o consideraremos integrante da produção romanesca, adotando a classificação de Malcolm Silverman, que inclui o livro em seu *Protesto e o novo romance brasileiro* (1995, p.140-141). O artigo “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Adorno, é de 1957. Essa contemporaneidade de que fala não se restringe àquele momento e muitas mudanças e tendências que começaram na metade do século XX se estendem até hoje e mesmo se intensificam. Compreendemos que as observações da citação referentes àquele que fala no romance são adequadas à *Lavoura arcaica*. Dentre os muitos capítulos dispostos sem claro padrão organizacional, está o 24º, que se restringe à descrição dos lugares à mesa ocupados pelos membros da família de André. Abaixo, ele se encontra reproduzido integralmente:

24

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes, já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto

junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com a nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia (NASSAR, 2012, p. 154 e 155).

Chama a atenção do leitor que em um livro econômico, com apenas 30 capítulos curtos, um seja exclusivamente dedicado à apresentação da ocupação da mesa. Esse fato, por si só, já sinaliza a importância desta na narrativa. A relevância desse objeto doméstico é traçada ao longo de todo o texto, no qual o substantivo aparece 58 vezes (quantidade verificada por meio de arquivo digitalizado da obra [NASSAR, 1999]), dentre as quais: “Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa [...]” (p. 51); “[...] hei de estar sempre presente na mesa clara onde a família se alimenta” (p. 125); “[...] a família se encontrava ainda em volta da mesa” (p. 148); “estava ali a velha mesa sólida, maciça, em torno da qual a família consumia todos os dias seu alimento” (p. 153); e, sobretudo:

([...] era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão de casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça.) (NASSAR, 2012, p. 76).

A mesa, portanto, na fazenda da família de André, ocupa posição de prestígio porque é lugar da partilha do pão e do conhecimento, é local em que os filhos e pais se reúnem para que recebam alimento material e espiritual, se configura quase como que tronco para o patriarca, que evidencia seu papel de chefe sentando-se à cabeceira. A justiça, a austeridade, o baixar de olhos ali são ensinados pelo pai, Iohána, detentor da palavra da verdade, e a disposição à mesa deixa claro que esse não é um espaço de diálogo, mas de aquiescência. A cabeceira é o posto do prestígio, daquele que detém a sabedoria e que deve ser ouvido. As ramificações que partem dela deixam claro o lugar que cada um ocupa, especialmente aqueles mais imediatamente próximos ao pai: o primogênito, no caso de *Lavoura arcaica*,

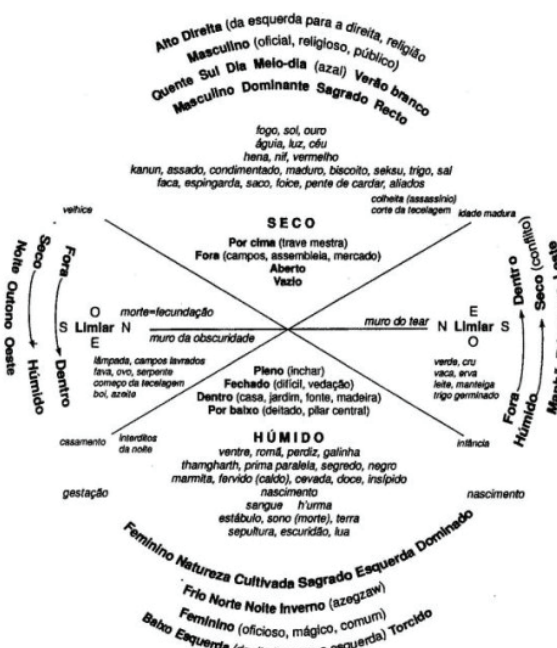
Pedro, à direita; e, à esquerda, a mãe. A direita é consensualmente a posição do sucessor, como se depreende da expressão popular “fulano é meu braço direito”. Ser o braço direito de alguém é estar em segundo em uma hierarquia, é estar pronto a assumir o posto de chefia quando necessário e é, acima de tudo, assemelhar-se ao mestre. Pedro cumpre bem esse papel, pelo menos aos olhos de André. Logo no princípio do romance, quando o mais velho chega à pensão para convencer o irmão a voltar para a fazenda, o narrador o associa ao pai de maneira enfática: “[...] ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (p. 9); “[...] quando ele começou a falar (era o meu pai) [...]” (p. 16); “[...] e vocês, homens da família [...] circundarão a casa encapuzados [...]” (p. 39). Pedro, é portanto, o futuro patriarca, ele ocupará a cabeceira e repetirá às futuras gerações os sermões do pai. A ele se seguem as irmãs Rosa, Zuleika e Huda, que não possuem destaque no romance. Suas breves aparições, no entanto, assim como as afirmações do capítulo 24, dão a entender que estas se conformam bem ao ensinamento paterno e não representam obstáculo às palavras recitadas à mesa como lei.

A mãe, por sua vez, à esquerda, ocupa o lugar do outro: ela não é sucessora, não é sequer voz de poder e quando Iohána não mais estiver no mundo dos vivos, se submeterá ao próprio filho. Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, afirma que a mulher é historicamente constituída como “[...] uma entidade negativa, definida apenas por falta, suas virtudes mesmas só podem se afirmar em uma dupla negação, como vício negado ou superado, como mal menor” (2014, p. 45). A mãe se define como o negativo do pai. Após ela, na ramificação esquerda, estão os filhos que não se rendem ao ideal paterno: André e Ana, envolvidos na relação de incesto, e Lula, que toma o narrador-protagonista como modelo. André, além de protagonizar o desejo pela irmã, é questionador da palavra paterna, a enfrenta e subverte. Por isso a afirmação de que o galho da esquerda trazia o “estigma de uma cicatriz”, pleonasma que, além de enfatizar, mostra que aquele galho, por si só uma cicatriz na casa, sinalizava a existência de uma cicatriz anterior, o “estigma de uma cicatriz”, portanto, é o “sinal de um conflito”. O próprio narrador se vê como participante do ramo degenerado, que era iniciado pela mãe, “uma anomalia, uma protuberância mórbida”. Se o lado do pai é marcado pelo comedimento, o da mãe é marcado pelo excesso; se o do pai louva a paciência, o da mãe exigirá a vez da impaciência; se o do pai é



marcado pelo amor fraterno comedido, o da mãe é marcado pelo desejo incontido.

A visualização da mesa presidida por Iohána faz lembrar ainda o paradigma político presente no mundo desde o século XX, quando se deu a polarização entre URSS e Estados Unidos. A dualidade pai-e-primogênito *versus* mãe-e-caçula é também a dualidade direita *versus* esquerda, a partir do campo do simbólico. Em *A dominação masculina*, Bourdieu estrutura um “Esquema sinóptico das oposições pertinentes”, reproduzido abaixo, que ilustra as oposições, processos e movimentos associados ao masculino e ao feminino:



(BOURDIEU, 2014, p. 23)

Nesse gráfico, vemos que ao masculino é associada a dominação, a direita e o direito. Ao feminino, são associados o dominado, a esquerda e o torto. Isso se dá porque “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2014, p. 22). É por esse motivo que André, que

assume posição e voz de transgressão, se localiza à esquerda, ladeado ao feminino, questionando a palavra do pai, que é a palavra masculina. O capítulo 25, imediatamente seguinte, portanto, à descrição dos lugares à mesa, é o capítulo do embate discursivo, no qual André usa as próprias palavras de Iohána para contra elas protestar:

- Nossa mesa é comidada, é austera, não existe desperdício nela, salvo em dias de festa. [Iohána]

- Mas comemos sempre com apetite.

[...]

- É para satisfazer nosso apetite que a natureza é generosa [...]. Não fosse o apetite, não teríamos forças para buscar o alimento que torna possível a sobrevivência. O apetite é sagrado, meu filho.

- Eu não disse o contrário, acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo o que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome.

(NASSAR, 2012, p. 157)

Desse modo, André problematiza a sabedoria paterna, aponta suas falhas, deficiências e superficialidades. O trecho destacado, por exemplo, traz além do enfrentamento de forças, um questionamento de ordem sócio-política, que mostra para o pai que o seu discurso que visa apenas o contexto familiar não é suficiente para dar conta das questões que permeiam o mundo. André afirma que os lugares ocupados à mesa, diante do significado que podem adquirir, são “caprichos do tempo”, mas sabemos que, na realidade, não o são: eles resultam da escolha de um autor consciente e trazem também, quando confrontados com a realidade, a marca dos processos históricos. A tensão da obra de arte, de acordo com Adorno, é

[...] significativa na relação com a tensão externa. Os extratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objectivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanescentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte com a sociedade (2012, p. 18).

O alemão propõe, então, que os textos literários não precisam (e não devem) defender teses sociológicas para que se conectem ao mundo

objetivo. A tensão da obra de arte é também a tensão da humanidade e esta se faz presente em um texto por meio da forma, da escolha vocabular em um diálogo e, por fim, da disposição à mesa. A experiência de André compilada em *Lavoura arcaica* a partir de um ponto de vista extremamente pessoal e parcial “[...] é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica” (ADORNO, 2008, p. 26). Nessa distribuição de lugares à mesa, com a clara divisão entre o esquerdo-torto-feminino e o direito-direito-masculino, está sedimentado o conflito de uma família, mas também o conflito histórico, marcado pelo confronto entre o dominante e o dominado, a voz que se instaura como lei e a tentativa de derrubada da lei.

André se coloca como representante dessa segunda vertente, marginalizada, mas finaliza o romance com um discurso sóbrio em memória do pai. Além disso, o enredo todo é construído com a retomada, a citação e a releitura das parábolas e máximas enunciadas por Iohána. Concluimos, assim sendo, que por mais que o narrador não se veja como um daqueles ligados à tradição pela raiz, o lugar que ocupa à mesa não garante automaticamente o rompimento com aquele tronco do qual, afinal, é parte. Em *Ao lado esquerdo do pai*, Sabrina Sedlmayer afirma que

Esse *gauche* que assombra a literatura brasileira contemporânea assume em *Lavoura arcaica* outros contornos. Não se trata mais do itinerário ideológico modernista – o filho revolucionário que vai contra os dogmas assentados pela tradição – mas sim do filho que, além de se apropriar dos grãos inteiros da fundação, tritura-os, engole-os, para lançá-los posteriormente, numa enunciação enlouquecida, sobre a madeira de lei, matéria que o tempo não corroerá, mas que as palavras, as do filho, são capazes de macular (1997, p. 89).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodoro W. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2008. p. 15-45.

\_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2008.

p. 55-64.

\_\_\_\_\_. Sobre a ingenuidade épica. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2008. p. 47-54.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa/Portugal: 70 arte e comunicação, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 197-221.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte/MG: editora UFMG, 1997.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre/RS: Universidade de São Carlos, 1995.

## Capítulo XLV

### Rumos menos estéticos

Leonardo Mendes Neves Félix <sup>1</sup>

---

1 - PPGCL- UFRJ/CNPq

Leonardo Mendes Neves Félix é graduado em Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), mestre em Letras (Estudos Literários) pelo PPGL/ Ufes e desenvolve a tese de doutorando intitulada “Distantes dos deuses erramos pela Rayuela” pelo PPGL/Ufrj (Ciência da Literatura/ Teoria Literária).



## I – A literatura de Cortázar, de Morelli e a *Rayuela*: aproximações

Dentro da trajetória de nossa pesquisa, pudemos reconhecer a importância da “verdade” para a compreensão dos ataques executados pelo romance *Rayuela* em direção ao estágio da cultura ocidental em que se encontrava Julio Cortázar. Com isso desenvolvemos a ideia de verdade como invenção, que, ao ser pareada com a literatura, lançou uma nova dimensão sobre a “verdade” e irradiou pelos poros do romance, trazendo outras áreas do conhecimento para jogar em seu estádio, dançar sua música.

Os dizeres do personagem Morelli sobre a literatura se direcionam ao leitor, com vistas a transformá-lo ou deslocá-lo do confortável lugar consumidor de imagens bem acabadas. A constante movimentação exigida da literatura impede o estabelecimento de moldes da criação e consequentemente repele os tão almejados parâmetros estéticos que comprovariam o belo, afora a multidão de leitores. A literatura é desenhada ora se voltando contra a razão, ora contra a tecnologia, e antes de tudo rechaça qualquer “coagulação das formas”, quaisquer sistemas de pensamento ou produção que se baseiem na construção de conceitos abstratos que escondem as partes e os corpos, que planificam os desejos e *tecnologizam* os caminhos. O que se esconde em tal dialética idealista é nada menos que a humanidade, quando o universal retorna para o homem como regra, lei, ou método.

Em prol da exatidão cara ao universal, sacrificaram a imaginação, a maldita imaginação que diferencia os personagens Horácio Oliveira e Traveller. A literatura ansiada por Morelli está no pólo oposto ao da abstração da linguagem, e denuncia o fato de junto à língua já recebermos uma série de comportamentos que compõem a práxis vital. A separação entre teoria e práxis é o efeito ideológico da divisão do trabalho que é muito anterior ao capitalismo. O progresso tecnológico unido à razão utilitária reduz cada vez mais o pensamento às esferas privadas, até assumir sua falência e ser reduzido à mera crença por um Richard Rorty. Com isso a estrutura social permanece intacta e o relativismo indiscriminado só cede quando o pragmatismo exige soluções rápidas, unilaterais e autoritárias. O pensamento parece impotente diante do

domínio da mercadoria, ou quando muito se torna um adorno das elites, autônomo mais propriamente como a arte no mundo capitalista. Mas olhar a medusa nos olhos não contribuiu senão para petrificar os leitores diante do mundo e da literatura, em uma posição menos participativa que contemplativa. A participação mútua de autor e leitor na composição da obra é o sopro que encadeia o movimento de *Rayuela*, instiga o ritmo que devolve aos corpos o que lhes foi roubado pela concentração exacerbada do conhecimento a determinadas áreas superiores do corpo. Neste ponto já possuímos um dos elementos que tensionam com o centro europeu, cuja oposição é viva desde a abertura do romance, onde são apresentadas as formas de lê-lo. Outras camadas de ataques são agregadas pela obra, dentro das quais a descentralização do autor como o lugar de significação do texto ganhou um papel bastante relevante para a destruição almejada da e desde a literatura. Como vemos na seguinte Morelliana:

[...]Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa matéria confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. [...]Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorreló, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon (CORTÁZAR, 2008, p. 371).

A função do sujeito no processo de criação artística é descentrada na citação acima e evidenciada pelo pareamento das expressões “si lo que quiero decir” e “si lo que quiere *decirse*”. Não é de se estranhar que *Rayuela* é declaradamente um ensejo anti-psicologista e anti-individualista, isto é, visa borrar as barreiras do ego. Este, por sua vez, possui a função de constituir uma capa antecipatória para os acontecimentos por meio da repetição, com o que diminui a intensidade da impressão. A filosofia das luzes buscou expurgar os demônios do não conhecimento, antecipando todo o desconhecido, e reduzindo a infinidade heterogênea à fórmula, cujo modelo é a própria palavra.

Cortázar constrói uma imagem para sintetizar o saber comum, ou o que há de comum entre o saber “blanco” e o saber do “shamán”, em



vez de apenas recorrer a uma figura alheia ao capitalismo para saudar o que não mais teremos, como fizeram alguns românticos. A língua se descola das vivências imediatas para se fixar nas lembranças, diria Horácio no “idioma de los sentimientos”, com o que as experiências correm sérios riscos de decair em uma suposta natureza autônoma e em alienar os sujeitos em fixações estanques da realidade “y Jano es de golpe cualquiera de nosotros” (CORTÁZAR, 2008, p. 95). As limitações da linguagem acossam a imaginação pulsante decorrente do contato do corpo com o mundo para uma divisão entre uma confusão de projeções imaginárias e uma linguagem comum que é tomada como o real existente. Esse processo é tão mais eficaz quanto tudo de novo no presente da experiência for desprezado em favor de uma cadeia de sentido pretérita. Cortázar busca uma palavra motivada pela experiência íntima com as coisas, utopicamente despida de todo gregarismo da repetição, de todo lugar comum que nos distancia da urgência do presente e de nós mesmos, quase despida da própria linguagem, quando o equívoco da comunicação é inevitável. O capítulo 68 de *Rayuela* simula uma língua a meio caminho andado, na medida em que apenas alguma sintaxe e movimentos sonoros podem ser distinguidos na composição da cena. Esse seria um exemplo da busca por revitalizar o aspecto mitopoético, que aproxima o poeta e o *shamán* e instaura relações opostas às abstrações, pois explora a capacidade orgiástica e erótica da pulsão humana condensada na palavra em festa em busca por lugares nunca pisados pelo homem.

A incidência corporal do pensamento acomete o personagem Oliveira como uma oposição à razão pura, expressa na voz do narrador do capítulo 56: “[...] Nada de todo eso [a busca pelo centro] podía pensarse, pero en cambio dejaba sentir en términos de contracción de estómago, territorio, respiración profunda o espasmódica, sudor en las palmas de las manos”. A reverberação dos elementos corporais são o que colocam o personagem no tempo presente: “[...] era bueno haberse sentido profundamente ahí durante un tiempo inconmensurable, sin pensar nada” (CORTÁZAR, 2008, p. 315). A instalação no presente, no entanto, é tão fugaz que, no período seguinte ao da citação acima, o narrador decai no pensamento cuja dialética parece inviabilizar qualquer síntese, ou esperança de unidade. Tal incômodo pelo atraso da reflexão também acometia Johnny Carter, personagem do conto “El perseguidor”,

e o impedia de se perder em sua alegria quando tocava com Miles Davis e soltou a seguinte frase: “[...] esto lo estoy tocando mañana” (CORTÁZAR, 2004, p. 243).

## II – O Jazz, o metrô e o tempo

A obsessão por não se repetir o acoitava para uma temporalidade diversa, realizada na frase pela contraposição entre o tempo da locução verbal “*estoy tocando*”, no presente, e o advérbio “*mañana*”, apropriado para acompanhar um verbo no futuro. A preocupação com o tempo aparece desde a segunda fala de Johnny, quando retruca asperamente seu amigo Bruno e narrador com os seguintes dizeres: “*Tú no haces más que contar el tiempo[...]*”; com o que compara o amigo à amante, pouco antes de revelar que perdera o sax no metrô. A relação entre a maneira com que Bruno contava o tempo e a fúria de Dédée é bastante cifrada nesse momento inicial, pendendo para a ausência de ligação, possível apenas na cabeça desta figura que se desenha nitidamente em torno do transtorno: o saxofonista Johnny Carter.

Desde o primeiro momento o narrador-personagem Bruno não esconde a impressão causada pela cena: “[...] *No hace* frio, pero he encontrado a Johnny envuelto en una fraza” (CORTÁZAR, 2004, p. 240, grifo nosso); e ao descrevê-la não resiste à introdução do comentário que escamoteia a lógica dos acontecimentos narrados. Esse clima de desconforto e de assombro é instaurado antes de irromper a segunda fala, que responde em conformidade à aclimatação, isto é, comprova a ausência de ligação comum às atitudes e à fala de Johnny. É claro que ele era o protagonista da miséria na qual estavam metidos, com sua loucura e irresponsabilidade que resultaram na perda do sax. Rapidamente se delineiam posições contrastantes em relação ao tempo: de um lado os que se utilizam de números, dias e prazos, do outro apenas o músico.

A música colocava Carter no tempo e, apesar de seus limites, conseguia encaixar frases melódicas de grandeza inimaginável. Nesse ponto “*El perseguidor*” começa a pensar diretamente o tempo. É bem de lembrar que a concepção de pensamento em questão se opõe à abstração, de tal maneira que o músico afirma: “[...] *yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y quanto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente*

entender, en esto estoy de acuerdo” (CORTÁZAR, 2004, p. 245). Além de excluir as áreas superiores do corpo, às quais se atribuem as abstrações, Cortázar produz uma sentença que inicia com a contestação séria e explora o riso, “mais útil que todas as lágrimas desta terra”. O entendimento para Johnny não pode se basear em conceitos que interditem o corpo, por isso a autenticidade do verbo “entender” para expressar o sentimento referido é posta em dúvida. O texto acumula uma série de suspensões de sentido que se precipitam em oposição ao lugar ocupado por Bruno e Dédé.

A primeira grande virada do conto acontece com os três exemplos utilizados por Johnny para explicar ao amigo do que se tratava toda aquela conversa sobre o tempo e o deslocamento operado pela música. A propósito serve o exemplo do elevador, que chama Bruno a visualizar a cena em que, durante a conversa, rapidamente se passam os andares. A conversa é o marcador do tempo, enquanto “[...] pasa el primer piso, el décimo, o veintiuno, y la ciudad se queda ahí abajo [...], y tu estás terminando la frase que habías empezado al entrar” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). E enfim o período que começa com a aparição do elevador no conto termina no 52º andar, como a própria frase de elevador sugerida pelo personagem. A velocidade da frase é construída pela sucessão da conjunção coordenada “y”, cujo valor só é revelado no decorrer da oração. Tomemos a seguinte sequência: “[...] tu estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso[...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). Na primeira não há deslocamento no espaço, apenas se instaura uma duração pelo gerúndio “hablando”. A relação entre as duas primeiras orações é incerta, varia entre a adição à normalidade da cena cotidiana e a raridade adversativa que assombra por ser destacada a negação da anormalidade, ou seja, a constatação de que tudo está em seu lugar estremece a calma pelo simples fato de colocá-la em evidência. A segunda oração se concentra na sensação subjetiva que perdura durante todo o movimento. Na verdade o sentido previsto é o que a terceira oração irá coroar com a articulação da duração do tempo e do deslocamento no espaço introduzida pela adversativa “entre tanto”. Depois de o deslocamento variar três vezes o mesmo tema (“o primeiro *andar*, o décimo, vigésimo primeiro”), rompe-se a inércia com mais três orações introduzidas pela conjunção “y”. Quando Johnny tocava, podia negar aquilo que fazia o tempo se arrastar lentamente em

casa, negar os limites da extensão do tempo. Por fim se detém no metrô, reconhecido por Johnny como uma grande invenção do homem e que lhe revelou o caso da bolsa. A compressão do espaço no tempo o impele a pensar na música, sendo as notas as correlatas do deslocamento entre uma estação e outra do tempo. No exemplo do metrô as estações marcam o tempo, enquanto no do elevador são as próprias palavras. O metrô amplia o tempo primeiro por percorrer um espaço maior em uma mesma quantidade de tempo, e segundo por conta da marcação que deixa de ser por horas ou minutos e passa a ter como grande referencial as estações, com o que ganha a elasticidade que o remeteu à imagem da bolsa. O que está em questão não é apenas a sensação subjetiva do tempo, mas sua extensão. Se no exemplo do metrô e do elevador o deslocamento é o elemento fundamental na relação do espaço com o tempo, o exemplo da bolsa possui a particularidade de ser estático; o que se destaca não é a velocidade do percurso, mas a extensão da bolsa, os limites do tempo. Quando os limites do pensamento abstrato são as palavras, para bem e para mal, há de submetê-la ao procedimento análogo, como Johnny já havia feito com a palavra “entendimento” e mais tarde fará com a palavra “pensamento” empregadas no mesmo campo semântico.

Existe um movimento intermediário marcado pela lembrança irônica da perda do sax no metrô, antes de nos depararmos com a figura transtornada de um rosto inclassificável. Riso, choro e tosse se misturam na composição, em traços com direções distintas, os quais apenas se encontram quando as lágrimas de Johnny descem até a boca risonha, para serem bebidas. Momentaneamente o tempo parece ser um tema passado, mas retorna quando Johnny diz que ele também é maleável. Daí a analogia com a bolsa, na qual pode caber uma quantidade inimaginável; do que também deriva sua conclusão: “todo es elástico, chico” e acrescenta após uma breve pausa: “una elasticidad retardada”. Com essa frase enfim o narrador e amigo é fisgado.

É interessante como se configura o movimento circular do conto. Ao perceber o interesse do amigo, o saxofonista lembra do instrumento perdido no metrô, e assim rompe as expectativas de Bruno em torno do que falava sobre o tempo, desvelando o quão rasteiros são os dramas que supõem sua loucura ou vícios. Cortázar mantém o paralelismo da conjunção “y” no fluxo de consciência do narrador, que extrapola os

limites parciais de um personagem observador, ao afirmar que Johnny havia percebido seu interesse. Tal afirmação não é mediada por elemento algum que pusesse em dúvida a certeza do acontecimento, o que configura um rasgo na finitude do narrador.

O pensamento sedutor sobre o tempo é calcado na sensualidade de imagens que potencializam poderosamente acontecimentos cotidianos, tais como lidar com a bolsa, tomar um elevador e, sobretudo, andar de metrô. É um passo duplo. Por um lado confirma a estratégia de se opor às abstrações, visto que não busca tematizar o tempo com arranjos conceituais, mas o aborda com analogias a experiências comuns, aparentemente desvinculadas do tema; por outro, concede um novo brilho às experiências. A importância concedida ao metrô pode muito bem ser justificada pelos acontecimentos que abrem o conto; seria uma maneira mais eficaz de mostrar que Johnny possuía dignidade.

Ao perguntar se Bruno conseguiria arrumar um saxofone, o tema de abertura do conto retorna com a brusca interrupção do fluxo contínuo de ideias e imagens em torno do tempo. O tema do sax perdido retorna com uma nova roupagem. É como se Johnny esfregasse na cara dos dois o que estavam perdendo com seus dramas rasteiros e sua contagem de tempo.

Johnny executa em seu discurso o norte de sua música, rompe as expectativas do receptor, pois não cede ao fácil reconhecimento do tema. Ao contrário do que diz sobre si, como observa Bruno, Johnny conhece seu instrumento, a linguagem falada, e percebe o clima do ambiente, o interesse do amigo, e interrompe. A fala cessa, como uma pausa no lugar da nota fundamental que deveria soar após a dominante. Há algumas falas Johnny variava o mesmo tema, o tempo, agregando elementos novos e desenvolvendo outros, como um solista treinado que dominasse a técnica da improvisação. A pausa no tema do tempo ocorre quando chega ao exemplo do metrô, que vinha no mesmo fluxo. No entanto, ao voltar a falar, ocorre uma inversão de papéis: a variação do tema toma o centro, o metrô em vez do tempo: “-Bueno, de acuerdo, pero antes le voy a contar lo del *métro* a Bruno” (CORTÁZAR, 2004, p. 250). Nada pode apagar aquela pausa, sobretudo porque, ao retomar o discurso, parte de onde parou, mas com uma tônica diversa, como notas que eram complementares e agora tomam o centro da música, carregando o espectro do acorde anterior.

Em outro momento Johnny ainda afirma:

“– Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... *Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tu y todos los muchachos*, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana” (CORTÁZAR, 2004, p. 252, grifo nosso).

A última aparição do personagem na primeira seção do conto coroa a estratégia de surpreender Bruno, quando Johnny expõe sua nudez, numa cena que mistura de modo dilacerante o humor, a tragédia e a estratégia de romper as expectativas para se comunicar; desesperadamente. A questão, para Johnny, é muito mais do que a definição de critérios de composição artística; não há separação entre os princípios de sua música e o seu modo de estar no mundo.

A afirmação de Davi Arrigucci Jr., de que “[...] o jazz equivale a um parâmetro da criação artística” para *Rayuela*, se confirma. Entretanto, se Yurkievich destaca a ênfase corporal desse transplante da música para a palavra, Arrigucci afirma o caráter de busca metafísica do jazz e da *Rayuela*. No plano crítico e teórico que desenvolvemos a partir do romance de Julio Cortázar a afirmação do crítico brasileiro é o contrário do proposto em *Rayuela*, pois sobrepõe um vocábulo carregado de uma sistematização cara ao pensamento europeu a um contexto que em nada suporta tal aproximação a não ser a continuação da colonização de nossas terras nunca pisadas e de nossas criaturas imaginadas. O romance *Rayuela* poderia ser encarado como uma partitura de jazz, cujas notas se comparam às palavras que instauram um clima envolvente na conquista do território da liberdade humana.

## Referências bibliográficas

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Colômbia: Ediciones Alfa, 2008.

\_\_\_\_\_. *Los relatos*, 3: pasajes. Madrid: Alianza Editorial, 2004

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a destruição poética em Julio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

YURKIEVICH, Saul. “La pujanza insumisa”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinación). Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 1994.





## Capítulo XLVI

# Entre Fragmentos de Experiências e Memórias: Diálogos entre Walter Benjamin e a Literatura

Letícia Queiroz de Carvalho <sup>1</sup>

---

1 - Doutora em Educação - UFES  
Ifes – Campus Guarapari

Letícia Queiroz de Carvalho- Licenciada em Letras Português pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestre em Estudos Literários e Doutora em Educação também pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Insituto Federal do Espírito Santo - Campus Guarapari e do Mestrado Profissional em Letras do Campus Vitória. Pesquisa temas relacionados à linguagem, ensino de literatura e pedagogia social



## Algumas considerações sobre o pensamento de Benjamin

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.”

Jorge Larrosa Bondía

A Literatura pode ser um terreno fértil para os questionamentos e reflexões de Walter Benjamin, considerado um dos mais fecundos pensadores da Alemanha no início do século XX, ao problematizar a experiência humana e a constituição de singularidades em um mundo fortemente marcado pela massificação cultural e pela incapacidade de se constituir experiências coletivas. A partir de indagações essenciais - Como recuperar a capacidade de deixar rastros? Ou seja, de deixar marcas? Ou ainda, de ser autor? Como ver em cada qual, adulto ou criança, sua história? Como ler em cada objeto a sua história? (KRAMER,2006, p.59), o pensamento de Benjamin poderá dialogar com o universo literário, a partir de um conceito novo e positivo de barbárie por ele sugerido, no qual os artistas e pensadores partiriam da estaca zero, recriando, reconstruindo e renovando a cultura, em uma perspectiva que implica não só encontrar, mas também renovar o contexto histórico mediante o estoque de fragmentos de experiências e de memórias, visando fomentar uma nova escritura da história.

Os possíveis diálogos entre a Literatura e o pensamento Benjaminiano são edificados em vários ensaios do autor a partir de várias categorias teóricas, inclusive por meio das suas análises acerca do vertiginoso empobrecimento da experiência humana gerado pelo trauma europeu advindo da Primeira Guerra Mundial, em que os homens voltavam mais pobres de experiências comunicáveis, e não mais ricos.

[...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra

de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1996, p. 115).

No ensaio “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin aborda como o trauma europeu devido à Primeira Guerra Mundial, torna os indivíduos mais pobres de experiências transmissíveis, levando-os a uma privação cultural, caracterizando assim um novo quadro de barbárie. Esta pobreza nos desvincula de nossa tradição, história e patrimônio cultural.

No dizer de Benjamin “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem.(...) Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (1996, p.15)

No entanto, Benjamin sugere um conceito novo e positivo de barbárie, no qual os artistas e pensadores partiriam da estaca zero, recriando, reconstruindo e renovando a cultura. Essa tarefa consiste não apenas em encontrar, mas também renovar a história a partir dos fragmentos de experiências e de memórias, visando uma nova escritura da história. Konder (1989) afirma que, para Benjamin, a volta ao passado não é feita para conhecê-lo, mas para, servindo-se dele, “colocar o presente numa situação crítica”.

Diante da impossibilidade de viver a experiência, o homem moderno, cuja esfera cultural se encontraria desvinculada de suas atividades humanas, deveria se contentar com “pouco” e no quadro da nova barbárie anunciada por Benjamin, seguir adiante, sem olhar para trás, reconstituindo seus projetos e passos culturais em processos descontínuos, apesar do retraimento das experiências comunicáveis na modernidade.

No ensaio “Sobre o conceito de história”, Benjamin (1996) apresenta a história feita pelos homens como um movimento marcado por rupturas e descontinuidades. Isso significa que o sentido histórico reside na ação dos homens, em constante movimento, e não em uma predeterminação do que lhes pode acontecer, pois o sujeito histórico tem a capacidade

de surpreender e reinventar o seu tempo. As teses benjaminianas sobre o conceito de história revelam a capacidade humana de, por meio de sua ação intelectual e política, contrapor-se ao cenário social a partir do enfrentamento de suas contradições e das certezas que podem sugerir uma falsa harmonia em nossa concepção de passado histórico.

Benjamin, ao propor o questionamento e a desconfiança de um passado que repousa nos livros e nos patrimônios culturais sem um exame crítico dos seres humanos, cria importante relação do homem com o acervo de conhecimentos que tem acumulado, inclusive as produções literárias, no sentido de propor uma apreensão da atualidade como oposição à eternização de alguns autores e obras, distantes dos leitores do nosso tempo em razão da inexistência de uma leitura contextual e dialógica dessas obras.

No texto “O Narrador”, Walter Benjamin (1996) contrapõe dois atos diferentes: ler um romance, uma experiência solitária; e narrar uma história, um ato coletivo, no qual se trocam experiências. De acordo com o autor, é cada vez mais raro encontrarmos pessoas que saibam narrar uma história direito, quer seja oralmente, quer seja pela escrita. As pessoas estariam perdendo cada vez mais a faculdade de trocar experiências, e, conseqüentemente, a habilidade de narrar.

O ato de narrar uma história requer tempo e ouvintes reunidos para tal, o que o ritmo de trabalho de hoje em dia não mais permite, pois, ao contrário do trabalho dos antigos artesãos, feito com calma, e normalmente em grupo, agora trabalhamos com muito mais pressa, e normalmente sozinhos. Para o autor são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1996, p. 197-198)

Desse modo, Benjamin já observava em seu tempo a pobreza de experiências que caracterizava o mundo e ainda persiste hodiernamente, em cenas sociais em que nunca se passaram tantas coisas e acontecimentos, mas também nunca foram tão raras situações vividas que nos tocam, nos

atravessam, imprimem sentidos e valores qualitativos à nossa humanidade.

Kramer (2006, p.48), ao analisar a concepção de história em Benjamin nos lembra que para esse autor, “não é o passado que ilumina o presente, nem é o presente que ilumina o passado; passado e presente se conectam e se reorganizam sempre em novas constelações”. Por isso, o esforço para que possamos sempre contar a história livres das amarras que se apresentam na historiografia clássica, seja a partir da reconstrução dos fragmentos do passado, seja pelo incômodo que se apresenta no presente.

É no contexto dessas reflexões que devemos pensar a experiência em uma dimensão totalizante, na qual a informação científica, mensurável e racional possa conviver com a possibilidade de uma construção crítica da realidade, sem abrir mão do rigor do conhecimento.

Desse modo, ao estabelecermos interlocuções entre a “nova barbárie” na concepção benjaminiana e as especificidades do texto literário em cenários históricos diferentes fica evidenciado o diálogo entre a ficção e o quadro social em que se insere o homem/leitor privado de experiências qualitativas e comuns.

## **A literatura como experiência**

A literatura, em uma perspectiva benjaminiana, poderá colaborar para que os homens não apenas reconheçam e constatem as condições em que vivem em determinado quadro social, mas que possam dialogar com o mundo e se movam para transformá-lo. Yunes aposta na leitura como uma prática de revisão e questionamento desse mundo que nos cerca e nos constitui:

Convivendo com eles (os livros), pode ser que nossa ética se tempere, que nossas cidades se abram ao direito e ao respeito mútuo, que anônimos neste mundo de modelos fugazes e descartáveis, secretamente carreguemos mais experiência pela comunhão com estes “outros”, de papel e tinta, até que possamos nos reconhecer nos outros de carne e osso. (2006, p.5).

Apesar do distanciamento temporal entre o pensamento de Benjamin e as produções literárias contemporâneas, criadas em um contexto social em que novos suportes textuais e tecnológicos renovam as práticas e hábitos culturais, a linguagem ficcional torna-se um elemento importante nesse cenário em que a experiência coletiva distancia-se cada vez mais da esfera da arte e da cultura.

Por isso, os elementos que edificam a construção textual literária poderão subverter valores, crenças e juízos próprios de uma época em que a reificação do humano se sobrepõe à condição ativa do pensamento crítico e revisionário que deveria se alinhar constantemente às práticas sociais. Morin (2005, p.49) reafirma a relação entre a literatura e a experiência:

É no romance, no filme, no poema, que a existência revela sua miséria e sua grandeza trágica, com o risco de fracasso, de erro, de loucura. É na morte de nossos heróis que temos nossas primeiras experiências da morte. É, pois, na literatura que o ensino sobre a condição humana pode adquirir forma vívida e ativa, para esclarecer cada um sobre sua própria vida. (MORIN, 2005, p. 49)

O caráter polissêmico do signo no texto ficcional, o aspecto conotativo da linguagem, o arranjo linguístico e os recursos expressivos e formais do discurso literário em diálogo com as questões ideológicas emergentes em seus contextos de produção destacam a literatura como produto geral do trabalho humano, um processo totalmente vinculado ao contexto social mais amplo. Por isso, Cândido (2004, p.180) ressalta tal importância:

Entendo por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, A sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004. p.180).

Nesse sentido, a Literatura é um dos objetos de conhecimento

fundamentais ao processo de formação humana, possibilitando, através de suas obras, a discussão, na comunidade de leitores, de certos preconceitos e atitudes vigentes, numa dinâmica em que prevalece o sentimento de liberdade sobre o leitor, à medida que lhe dá o direito de fazer seus próprios juízos sobre os fatos que apresenta e permite a criação de suplementos de leitura (PEREIRA&SILVA, 2010, p.4)

As aproximações entre as temáticas apresentadas na obra literária e as experiências vividas isolada ou coletivamente no cenário social poderão revelar traços de uma comunidade de falantes e leitores vinculados a um universo sociocultural cada vez mais privado de experiências compartilháveis.

Em plena era de radicais mudanças na esfera comunicativa, a partir das redes sociais e aparatos tecnológicos que alteram as concepções de tempo e espaço, mas também ampliam as distâncias físicas entre os homens, pensar o literário em consonância com a nova barbárie apresentada há quase um século por Walter Benjamin poderá constituir uma via interessante de resistência cultural no século XXI. Concordo com Souza & Kramer (1996, p.15) quando afirmam que

Com Benjamin(1987<sup>a</sup>, 1987b) criticamos um progresso medido pelo avanço da ciência e da tecnologia, mas que não gera mudanças sociais qualitativas para a humanidade. Com base na crítica que faz Benjamin do capitalismo, questionamos uma noção de modernidade que torna a experiência humana medíocre; que a transforma em vivência a reação a choques; que produz o declínio da faculdade de intercambiar experiências desse homem coisificado, o que acaba redundando no empobrecimento da sua humanidade e arriscando extinguir a própria arte de narrar (já que a narração não é apenas produto da voz, mas de tudo o que foi aprendido na vida social).

E nessa vida social, em que silêncios são produzidos por vivências com pouco ou nenhum sentido para o homem, imerso em mudanças culturais dissociadas de suas dimensões ideológicas e políticas, a noção de humanidade carece das marcas subjetivas e pessoais da experiência, possibilitadas, também, pela vinculação entre o texto literário e a vida:



O texto literário se vincula, como foi assinalado, a um universo sócio-cultural e a dimensões ideológicas; sua natureza envolve mutações no tempo e no espaço; ele tem uma língua como ponto de partida e de chegada; as línguas acompanham as mudanças culturais; mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mudam as pessoas, os povos, a linguagem; a literatura, manifestação cultural, acompanha as mudanças da cultura de que é parte integrante e altamente representativa. A literatura traz a marca de uma variabilidade específica, seja a nível de discursos individuais, seja a nível de representatividade cultural. E não nos esqueçamos de que, na base da literatura, está a permanente invenção. (FILHO, 2007)

Nessa permanente invenção, o literário propõe um encontro constante com a palavra, signo ideológico por excelência (Bakhtin, 2000) e, portanto, quaisquer atividades com o signo linguístico, no dizer de Bondia (2002), tais como considerar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar as palavras, jogar as palavras, impor as palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. nunca serão atividades ocas ou vazias, desprovidas de um conteúdo ideológico, pois são atividades que dão sentido ao que somos e ao que nos acontece.

É nesse aspecto que o texto literário, espaço dialógico por excelência, traz em seu bojo muito mais do que simplesmente palavras. Por isso, para além do prazer estético, o texto ficcional em suas múltiplas dimensões – sociais, políticas, filosóficas, religiosas, psicológicas ou outras – tem como substrato a nossa experiência individual e conjunta, histórias de vida particulares e singulares, afinal

“(...) a literatura é uma expressão estética das relações que estabelecemos entre nós e com o nosso entorno para formar isso que chamamos de sociedade ou cultura. Trata-se de uma leitura sobre nós e para nós, que revela sentimentos individuais e conhecimentos gerais sobre a vida social em seus múltiplos aspectos...” (MONTAGNARI, 2008, p.2).

A literatura e a sociedade mantêm, portanto, vínculos estreitos. A obra literária absorve e expressa as condições do contexto social em que é produzida e revelará uma linguagem original se estiver correlacionada às outras linguagens que se integram na arena social.

A interlocução entre literatura e vida em suas amplas possibilidades – temáticas, ideológicas, linguísticas e políticas – certamente poderá se apresentar como uma via de resgate do humano e das suas experiências compartilháveis, uma vez que a capacidade narrativa e encantatória advindas da experiência literária subsidiarão os acontecimentos que se apresentam para nós e que, muitas vezes, já não nos causam mais impacto. Bondía (2002, p.25) destaca o excesso de informação e objetividade que inundam a experiência humana:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. E incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.

A capacidade de ouvir e transmitir histórias precisa integrar a vida social dos homens que já não têm mais conselhos a oferecer aos outros, e quase sempre se revelam incapazes de narrar suas próprias histórias, para que possam ouvir um aconselhamento que sugira uma continuidade para elas.

O pensamento de Benjamin converge com a possibilidade do encontro com a literatura em uma perspectiva dialógica e social e poderá compor o repertório teórico dos que desejarem o contato com as obras ficcionais em que autores, livros e leitores sejam elementos de práticas sociais nas quais a linguagem da ficção seja mediadora entre os homens e o mundo.

## REFERÊNCIAS:

01. BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

02. \_\_\_\_\_. “O Narrador”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

03. \_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de história”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

04. BONDÍÁ, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002, Nº 19.

05. CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

06. FILHO, Domicio Proença. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 2007.

07. KONDER, Leandro. **O Marxismo da Melancolia**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

08. KRAMER, Sônia. **Por entre as pedras. Arma e sonho na escola**. São Paulo: Ática, 2006.

09. MONTAGNARI, Eduardo. **A sociedade na literatura e a literatura na sociedade**. Disponível em: <[http://www.scribd.com/doc/16226217/A-SOCIEDADE-NA-LITERATURA-E-A LITERATURA-](http://www.scribd.com/doc/16226217/A-SOCIEDADE-NA-LITERATURA-E-A-LITERATURA-)

NA-SOCIEDADE> - Acesso em 18. nov. 2014.

10. MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita**: repensar a reforma, repensar o ensino. 11<sup>a</sup> ed., Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

11. SILVA, Maria Valdenia; PEREIRA, Jaquelânia Aristides. **O ensino da literatura e a condição humana**. Texto disponível em: <<http://www.uece.br/setesaberes/anais/pdfs/trabalhos/387-08082010-001342.pdf>> - Acesso em 22. nov. 2014.

12. SOUZA, Solange Jobim e, KRAMER, Sonia. **História de professores**. São Paulo: Ática, 1996, p.15)

13. YUNES, Eliana Yunes. **Tchibum & Pirlimpimpim**. Texto disponível em: <[www.congressomoderna.com.br/docs/leitura.pdf](http://www.congressomoderna.com.br/docs/leitura.pdf)> - Acesso em 24 nov. 2014.

## Capítulo XLVII

### **“A margarida enlatada”, de Caio F.: a cidade como espetáculo do consumo**

Linda Kogure<sup>1</sup>

---

1 - doutoranda (UFES)

Linda Kogure é mestre e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – ênfase em Estudos Literários – da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduada em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo – pela Universidade Vale do Rio dos Sinos (Unisinos-RS), em 1979, atua desde 1980 como jornalista no mercado capixaba. No doutorado, é bolsista da Fapes.



Meu propósito é debater o conto “A margarida enlatada”, do livro *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu (2001), pela perspectiva do espetáculo da indústria cultural. Em apenas quatro sintéticas laudas, o escritor gaúcho, que também foi jornalista, por um lado, desvela os bastidores da criação de uma nova mercadoria para consumo de massa – as margaridas enlatadas em série –, o planejamento, a logística industrial e a execução acoplada às estratégias da campanha publicitária de lançamento. Por outro, o conto narra como a cidade imaginária (sem nome) e sua população são capturadas pelas engrenagens dessa indústria.

A narrativa começa com o súbito interesse do protagonista durante o habitual deslocamento (de carro) para o trabalho. “De repente”, vê um canteiro de margaridas: “Margarida era um negócio comum: ele via sempre margaridas quando ia para sua indústria, todas as manhãs. Margaridas não o comoviam, porque não o comoviam levezas” (ABREU, 2001, p. 155). Assim, desde o início, presume-se que o industrial é um tipo frio e calculista. Mesmo não se comovendo, manda o motorista estacionar, desce e caminha até o canteiro, colhe uma das flores, guarda-a no bolso do paletó, volta para o carro e segue para o escritório.

Porém, o trabalho não engrena. Toma café, fuma, “despede três funcionários”. Ao meio dia, lembra-se da flor e a pega já meio “desfolhada”. E surge o *insight* ao recordar as manchetes dos jornais: “o índice de suicídios aumenta” [...], “o asfalto invadindo as áreas verdes, a solidão, a dor, a poluição, a loucura e aquelas coisas sujas, perigosas” [...]. E, “de repente, a luz brotou” [...] “É isso”, grita (ABREU, 2001, p. 156).

Nas 17 linhas do parágrafo seguinte, as frases deslizam sem nenhuma vírgula ou outro sinal de pontuação ao descrever a urgência de ganhar tempo ou lucrar com ele, o planejamento de toda a logística industrial e do lançamento da mercadoria em apenas 24 horas: a preparação do slogan, as novas plantações, a compra de todas as sementes do mercado global, as tecnologias adequadas, a “montagem da equipe altamente especializada”, o que inclui contrato de novos funcionários e demissão de outros:

[...] precisou tomar uma bolinha para suportar o tempo todo o tempo todo tinha consciência da importância do jogo exaustou afundou noite adentro sem atender aos telefonemas da mulher ao lado da equipe batalhando não podia perder tempo quase à meia-noite tudo estava resolvido e a campanha seria lançada no dia seguinte não

podia perder tempo comprou duas ou três gráficas para imprimir os cartazes e mandou as fábricas de latas acelerar sua produção precisava de milhões de unidades dentro de quinze dias prazo máximo porque não podia perder tempo e tudo pronto voltou pelo meio do aterro as margaridas fantasmagóricas reluzindo em branco entre o verde do aterro a cabeça quase estourando de prazer e a sensação nítida clara definida de não ter perdido tempo. Dormiu. (ABREU, 2001, p. 156).

Na sociedade do espetáculo, segundo Debord, essa sensação “de não ter perdido tempo” equivale ao “tempo da produção, o tempo-mercadoria”, isto é, “uma acumulação infinita de intervalos equivalentes. É a abstração do tempo irreversível, e todos os seus segmentos devem provar pelo cronômetro sua mera igualdade quantitativa” (1997, p. 103). E mais:

O tempo é, em sua realidade efetiva, o que ele é em caráter intercambiável. É nessa dominação social do tempo-mercadoria que ‘o tempo é tudo, o homem não é nada: no máximo, ele é a carcaça do tempo.’ É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como “campo de desenvolvimento humano” (DEBORD, 1997, p. 103).

Evidencia-se, assim, o quanto o protagonista se insere na sociedade contemporânea em que “o espetáculo é o capital em alto grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25). Tanto é que, no dia seguinte, o protagonista circula de carro pela cidade e sorri ao constatar que a cidade se transforma em palco do seu espetáculo:

Os cartazes. As ruas cheias de cartazes, as pessoas meio espantadas, desceu, misturou-se com o povo, ouviu os comentários, olhou, olhou. Os cartazes. O fundo negro com uma margarida branca, redonda e amarela, destacada, nítida. Na parte inferior, o slogan:  
Ponha uma margarida na sua fossa. (ABREU, 2001, p. 157).

Nota-se que as manchetes negativas ligadas ao insight estão conectadas ao slogan. Fabrica-se o falso desejo na representação de uma flor tão simples, singela e alegre adicionada à fossa em duplo sentido: à gíria da época ligada à tristeza e, no sentido literal, ao esgoto. Colocar alegria/felicidade na tristeza substituindo a flor natural. Afinal, “o artificial tende a substituir o autêntico” (DEBORD, 1997, p. 207). Lembrando Benjamin,



sem aura, resta apenas a reprodutibilidade técnica em série industrial estandardizada (1994).

Mais: a campanha é lançada com uma das mais tradicionais ferramentas do marketing e da publicidade: o *teaser*, técnica que desperta a atenção, a curiosidade, gera e alimenta o desejo de saber do que se trata. Não é por menos que, enquanto o protagonista sorria, “ninguém entendia direito. Dúvidas. Suposições: um filme underground, uma campanha antitóxicos, um livro de denúncia. Ninguém entendia direito. Mas ele e sua equipe sabiam” (ABREU, 2001, p. 157). E o público permanece na expectativa por duas semanas:

Os jornais e revistas das duas semanas seguintes traziam textos, fotos, chamadas:

O índice de poluição dos rios é alarmante.

Não entre nessa.

Ponha uma margarida na sua fossa. (ABREU, 2001, p. 157).

O conto revela o que apregoa Debord: “o espetáculo não esconde que alguns perigos cercam a ordem maravilhosa que ele estabeleceu. A poluição dos oceanos e a destruição das florestas ameaçam” a humanidade. Mas “o espetáculo conclui que isso não tem importância” (1997, p. 193). Tão desimportante que a campanha das margaridas se amplia: outras peças publicitárias são lançadas: “Jingles. Programas de televisão. Horário nobre. Ibope. Procura desvairada de margaridas pelas praças e jardins. Não eram encontradas. Tinham desaparecido misteriosamente dos parques, lojas de flores, jardins particulares. Todos queriam margaridas. E não havia margaridas” (ABREU, 2001, p.158). E se o desejo se sustenta na falta, o querer “ter” se amplia.

Não havia margaridas porque essa falta fez parte da estratégia industrial: todas as sementes, as flores, tudo o que havia da espécie foi comprado antes do lançamento, formando o monopólio do protagonista. Assim, não só a falta permanece alimentando o desejo como a mídia insiste: “O índice de suicídios no país aumentou em 50%./ Mantenha distância./ Há uma margarida na porta principal” (ABREU, 2001, p. 158).

Enquanto isso, nos bastidores: “Contratos. Compositores. Cibernéticos. Informáticos. Escritores. Artistas plásticos. Comunicadores de massa. Cineastas. Rios de dinheiro corriam pelas folhas de pagamento” (ABREU, 2001, p. 158) e para as contas bancárias do industrial. Ele sorri ao

ouvir “notícias sobre o surto de margaridite que assolava o país” (p. 158), ou seja, a febre rompe as fronteiras da cidade para o território nacional. No dia do lançamento, “a explosão”. E a cidade se transforma:

As prateleiras dos supermercados amanhecera repletas do novo produto. As pessoas faziam filas na caixa, nas portas, nas ruas. Compravam, compravam. As aulas foram suspensas. As repartições fecharam. O comércio fechou. Apenas os supermercados funcionavam sem parar. Consumiam. Consumavam. (ABREU, 2001, p. 158).

Margaridas em latas acrílicas. Para quê? Para “mil utilidades: decoração, alimentação, vestuário, erotismo. Sucesso absoluto” (ABREU, 2001, p. 159) e tão singular que, segundo o narrador, “sociólogos do mundo inteiro vieram examinar de perto o fenômeno. Líderes feministas. Teóricos marxistas. Porcos chauvinistas. Artistas arrivistas. Milionários em férias” (ABREU, 2001, p. 159).

Via mídia espontânea, o industrial transforma-se em “guru tropical” (ABREU, 2001, p. 159) ou o que se chama, hoje, celebridade. É ele quem fala pelo espetáculo, “supostamente importante, rico, de prestígio, que é a própria *autoridade*” (DEBORD, 1997, p. 189).

Até surgir um anúncio. O próprio protagonista o descobre, folheando uma revista: “Margarida já era, amizade./ Saca esta transa:/ O barato é avenca” (ABREU, 2001, p. 159). Eis outro fenômeno, o sucesso é efêmero, causado pela concorrência desleal que copia a ideia, substituindo a flor pela avenca. Portanto, a falsa felicidade apenas muda de nome.

Assim, a margarida não só é substituída pela avenca, como a espécie some do planeta: “as plantações deficitárias” foram destruídas “com napalm”, e “todo o estoque do produto” liquidado (ABREU, 2001, p. 160). Porém, sem comprador, tudo foi incinerado.

Ana Paula Teixeira Porto, pesquisadora da obra de Caio, concorda que “as cenas do conto fazem alusão ao que Adorno denomina de indústria cultural, em que para concretizar seus fins comerciais, elabora uma sistemática programação, visando a exploração dos bens considerados culturais” (2004, p. 156). Nesse processo, lembra Adorno (2002), o público, ou melhor, as massas, são apenas secundárias, acessórios da engrenagem industrial.

É por essa perspectiva que o conto desvela o sucesso da estratégia

da criação, comercialização e consumo das margaridas, obtido graças ao sistemático planejamento do protagonista para fisgar os consumidores, essa massa tão distante da reflexão crítica: apenas personagens inseridas na engrenagem da indústria cultural, já que ela determina o que deve ser consumido, quando, como e onde. Para Adorno, o princípio básico

consiste em lhe apresentar tanto as necessidades como tais, que podem ser satisfeitas pela indústria cultural, quanto por outro lado organizar antecipadamente essas necessidades de modo que o consumidor a elas se prenda, sempre e apenas como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. Esta não apenas inculca que no engano se encontra a sua realização, como ainda lhe faz compreender que, de qualquer modo, se deve contentar com o que é oferecido. (2002, p. 37-38).

Associando o pensamento do filósofo ao conto de Caio, evidencia-se ainda mais o quanto a narrativa está conectada a essa perspectiva teórica. Primeiro, porque o protagonista só se concentra no produto pela multiplicação dos bens materiais, nos “rios de dinheiro” que entram em sua conta bancária. Segundo, os consumidores não passam de meros acessórios, já que a própria indústria cultural coisifica o sujeito, que se submete cegamente ao seu domínio.

Os *mass media* também cumprem seu papel. “Técnica e economicamente, propaganda e indústria cultural mostram-se fundidas” [...]. “A repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo slogan da propaganda” (ADORNO, 2002, p. 68-68). Assim, o slogan “ponha uma margarida em sua fossa” cria no imaginário a necessidade de ter aquele produto imediatamente, como se a margarida enlatada (representando a felicidade) preenchesse o vazio existencial, a dor, a solidão. E a mídia espontânea que, ao reverberar exaustivamente, atinge o público pela face da veracidade dos fatos. E transforma o protagonista em “guru tropical”, a autoridade.

Os *mass media* atuam e montam o espetáculo no cotidiano das pessoas. E “o espetáculo domina o indivíduo ao mesmo tempo em que economia já o absorvera” (CARNEIRO, p. 77). Tanto é que Debord preconiza a lógica do “ter” e do “parecer” em detrimento do “ser” (1997, p. 18).

Caio Fernando Abreu sempre atento aos fenômenos sociais e à

opressão do sujeito contemporâneo, desvela nesse conto como o espetáculo é montado e desmontado, e de que forma a sociedade entra no jogo da indústria cultural, transformando-se em massa alienada, ou melhor, em “fabricação concreta da alienação” (DEBORD, 2001, p. 24).

## Referências

ABREU, Caio Fernando. “A margarida enlatada”. In: \_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001, pp. 155-160.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

CARNEIRO, Andreia da Silva. *Indivíduo, história e sociedade em O ovo apunhalado, de Caio Fernando Abreu*. Mestrado. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

PORTO, Ana Paula. “Do tom inocente à crítica desvelada: o realismo de Caio Fernando Abreu”. *Revista Contexto*, Vitória. Ano 11, n. 11, 2004, pp. 151-163.

## Capítulo XLVIII

### Poesia e Limiar em Benjamin e Agamben

Lucas dos Passos<sup>1</sup>

---

1 - Professor de Língua Latina e Literatura (Ifes)

Possui graduação em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo (2010) e mestrado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012), onde cursa o doutorado em Letras. Atualmente é professor de Língua Latina e Literatura Brasileira do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Paulo Leminski, Walter Benjamin, Theodor Adorno, poesia brasileira, literatura de testemunho e ditadura militar.  
Doutorando em Letras (PPGL/Ufes – Capes)



Além de encontrar ressonância em áreas como a Arquitetura e a Antropologia, a noção teórica de limiar perpassa, de modo especialmente relevante, a obra de Walter Benjamin. Pensador cioso de um conceito de história capaz de abarcar as singularidades também dos derrotados pela avalanche embrutecedora do Progresso, Benjamin faz suas atenções recaírem sobre figuras bastante emblemáticas, que, de variadas formas, encarnam ou impedem as transições sensíveis, limiars: o *flâneur*, o poeta trapeiro (simbolizado por Charles Baudelaire), as passagens de Paris, o tradutor e, de maneira mais ampla, a modernidade do início do século XX. O termo, não por acaso, é brevemente esmiuçado num trecho lapidar – que merece transcrição integral – sobre jogo e prostituição do importante e incompleto trabalho das *Passagens*:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, ao puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. *Tornamo-nos muito pobres em experiências limiars*. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações da figura do sono, oscilam também em torno de limiars os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiars destas portas fantásticas, mas dos limiars em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças. As prostitutas, porém, amam os limiars das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. *O limiar é uma zona*. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada do sonho. (BENJAMIN, 2007, p. 535, grifos meus).

Embora, como venho dizendo, essa noção seja basilar para o pensamento benjaminiano, a maneira como está incrustada em seus escritos fez com que não recebesse a mesma atenção que se dá a suas postulações acerca da perda da aura – talvez intimamente ligada à perda da sensação limiar –, da experiência, das ruínas e, claro, de um particular conceito de história. Felizmente, porém, veio a lume em 2010 um importante compêndio

– *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, fruto de um colóquio promovido pelo Núcleo Walter Benjamin, da UFMG – que procura dar a necessária relevância a esse elemento. “Entre a vida e a morte”, ensaio de Jeanne Marie Gagnebin que encabeça o volume, discute pormenorizadamente a passagem supracitada, tratando, logo de início, de focalizar a diferença estabelecida por Benjamin entre *fronteira* e *limiar*: segundo a autora, a primeira daria conta de designar mais especificamente a linha, o limite, cuja transposição seria um movimento de agressão, enquanto o segundo seria uma metáfora espaço-temporal mais ampla, em que se inserem também as ideias de movimento, passagem, transição. Gagnebin ainda informa que a etimologia do substantivo alemão *Schwelle* ligada ao verbo *schwellen* é fantasiosa, num gesto tipicamente benjaminiano, e colabora para a inclusão do apontamento num trecho que se referiria, originalmente, à excitação sexual (“inchar, entumescer”); mas essa aproximação com os “limiares das portas do sonho” das prostitutas é também imagem interessantíssima, pois o espaço onírico – ou melhor, sua entrada e sua saída – dá a ver mais do que um limite, uma vez que “também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (GAGNEBIN, 2010, p. 14-15). A análise dessa zona – mantendo os significados possíveis em bom português –, não sem motivos, sofreu resistências por parte do Historicismo positivista, contra o qual, aliás, Benjamin se insurgira nas teses “Sobre o conceito da história”.

A modernidade estudada por Walter Benjamin mostra-se, desde o princípio, inimiga das individualidades, fazendo com que a figura do *flâneur* – contraponto do basbaque – vire importante exceção e com que o poeta, numa atitude baudelaireana de despojamento material, se refugie nas ruas, catando as excrescências da cidade: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar.” (BENJAMIN, 2000, p. 78). Assim, do mesmo modo que se põe a perder a transmissão clássica da experiência [*Erfahrung*] com os eventos traumáticos da Primeira Guerra Mundial, os choques e o automatismo instaurados em larga escala pela modernidade obliteram os espaços e situações limiares, tornando-nos “muito pobres” desse tipo de experiência. Como lembra o ensaio de Gagnebin, atualmente “transições devem ser encurtadas ao máximo para



não se ‘perder tempo’ – como na televisão, com o advento do controle remoto, que anula as transições sem se “demorar *inutilmente* no limiar” (GAGNEBIN, 2010, p. 15).

Outro texto que encorpa o livro sobre a questão em pauta é o de Roger Behrens, intitulado “Seres limiaries, tempos limiaries, espaços limiaries”, e começa se referindo precisamente a uma parábola situada entre a história e o mito, entre o sonho e a realidade: “Diante da lei”, de Franz Kafka, escritor que despertou a atenção de Benjamin por ter sua obra povoada de limiaries. O artigo de Behrens discute de maneira bem ampla a noção benjaminiana, observando na literatura kafkiana a conjuração de um “mundo intermediário, entremundo, talvez também semimundo – não se trata de um aqui e agora, nem de um *u-topos* (no sentido do não lugar), mas antes de um lugar nenhum que oscila entre o *now-where* e o *no-where*” (BEHRENS, 2010, p. 96). Entretanto, notando a ambivalência do termo, Behrens traz uma ponderação necessária: “O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos – apesar de o limiar não ser um muro, nem uma grade fechada, nem uma grade intransponível” (*idem*, p. 102). A natureza fluida do limiar também provoca, para muitos, sua invisibilidade; ao passo que há portas sólidas, nada metafóricas, há soleiras mais sutis, muitas vezes relegadas ao segundo plano pela história. Nesse sentido, o aviso de incêndio em que culminam as mencionadas teses “Sobre o conceito da história” seria também um pedido desesperado de atenção para o limiar histórico, pelo qual se passa, num primeiro momento, impunemente. Se o último século foi simbolizado pelas catástrofes, foi também marcado por processos de transição a cada dia mais difusos e indiscerníveis; nivelar-se na marcha inexorável do Progresso significa, para Benjamin, embarcar no presente levemente, como numa transição que não se sente como limiar: a imobilização do presente, a apreensão “de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 2008, p. 224), é o que permite ao materialista histórico fixar uma imagem do tempo enquanto mônada, saturada de tensões, despertando, portanto, as centelhas redentoras da esperança. A aparente transição é, desse modo, vista pelos olhos do materialista histórico como “zona de pontos de parada, uma zona limiar” (BEHRENS, 2010, p. 104), fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 2008, p. 231).

De outro lado, a competência literária de Benjamin produziu ainda uma obra como *Rua de mão única*, espécie de coleção de aforismos de tamanhos variados e motivações as mais diversas que ilustra a contento a atenção ao particular solicitada por Benjamin. No meio da barafunda registrada pelo colecionador benjaminiano, é possível relacionar, por exemplo, “tendências estéticas da arte moderna com a vida cotidiana” (BOCK, 2010, p. 78); a dimensão política funde-se então, necessariamente, à estética, sobretudo para aqueles capazes de reconhecer essas tendências. O conhecimento das transições, contudo, só pode ser alcançado de uma maneira: interrompendo o referido *continuum* fictício pregado pelo Historicismo. Nisso, a noção de limiar se aproxima visivelmente de outras tão fundamentais para a filosofia benjaminiana – a saber, a cesura e, especialmente, a mônada.

Sobre esse ponto, Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin*, identifica uma passagem da XVII tese “Sobre o conceito da história” (GAGNEBIN, 2007, p. 104); no entanto, muito antes desse que seria o último fruto da perspicácia do autor, no “Prólogo epistemológico-crítico” de sua tese de livre-docência sobre a *Origem do drama trágico alemão* viria um trecho-chave para o conceito de mônada:

A ideia é uma mônada. O ser que nela penetra com sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias, tal como nas mônadas do *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes todas as demais. A ideia é uma mônada – nela repousa, pré-estabelecida, a representação dos fenômenos como sua interpretação objetiva. Quanto mais alta for a ordem das ideias, tanto mais perfeita será a representação nela contida. E assim o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. Se pensarmos nesse problema e nesse mergulho, em nada nos surpreende que o autor da *Monadologia* tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal. A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo. (BENJAMIN, 2004, p. 35).

À medida que se explode o *continuum* da História, a atenção às

fagulhas, enquanto fragmentos, ruínas, pode ser, ao mesmo tempo, uma atenção ao particular – um olhar para a soleira. Interrompe-se, pois, o fluxo que impede a sensibilidade humana de perceber as transições e de atuar efetivamente sobre elas. De igual modo, o tempo do limiar – imobilizado, feito em cacos – pode ser articulado a outros instantes cruciais da História: permite-se, portanto, a perspectiva comparatista, tão cara aos estudos literários, pois se firma um “processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseado em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta” (GAGNEBIN, 2007, p. 106).

A mônada, feito um poema, funciona, dessa forma, como alegoria (“imagem abreviada”) do mundo; mas a crítica fundada na monadologia, ou a interpretação alegórica, com os olhos direcionados para os choques do cotidiano, pode ter como aliado ainda um outro discurso: a psicanálise. Algumas noções fundamentais do pensamento benjaminiano, quando não são referência direta às descobertas psicanalíticas, tomam como amparo observações, no mínimo, muito comparáveis. Sérgio Paulo Rouanet não se furtou à tentação de traçar paralelos entre as obras de Benjamin e Freud, do que resultou um trabalho valioso – *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Existem pelo menos três pontos dos vários levantados por Rouanet que circundam essa discussão em torno do limiar: o parentesco entre a interpretação alegórica, monadológica, e a psicanalítica; a relação entre a teoria freudiana do trauma e a degradação da experiência na metrópole moderna; e a proximidade entre o trabalho associativo na psicanálise e as correspondências históricas propiciadas pela teoria benjaminiana da história.

Cada um desses pontos merece um olhar dedicado; por ora, contudo, tratarei apenas do último, pois dá conta de estabelecer o vínculo essencial entre o mundo psíquico e o mundo histórico – vínculo caro à discussão aqui proposta. Esse aspecto comentado por Rouanet vai, então, um pouco além da semelhança entre o método da associação livre – numa tentativa de reconstituir a lógica do inconsciente – e a interpretação alegórica operada pelo filósofo alemão a partir da apreensão de fagulhas históricas como mônadas. A condensação metafórica ou o deslocamento metonímico apresentado pelo conteúdo manifesto dos sonhos, por exemplo, pode levar, segundo Freud, a um conteúdo latente; mas, cabe indagar, como se

relacionam esses processos psíquicos com o mundo histórico?

De acordo com a ótica marxista, a estrutura econômica da sociedade, chamada infraestrutura, teria, conforme a época, uma superestrutura (formas jurídicas e políticas) – cuja função, lembra Terry Eagleton ao comentar a crítica marxista, “é legitimar o poder da classe social que possui os meios de produção econômica” (EAGLETON, 2011, p. 18). A consciência social deturpada que a superestrutura oferece à sociedade é justo aquilo que Marx entende por *ideologia*: uma falsa consciência, portanto. E a arte, seguindo este raciocínio, participa da ideologia de uma sociedade – ainda que haja, em sua pauta, uma relação indireta, na qual o domínio artístico não é mero reflexo do ideológico. As instituições que ganham forma na superestrutura revelam, assim, uma representação da base econômica; existe, pois, um complexo processo de metaforização envolvido no pensamento marxista – e esse processo, sob o olhar de Benjamin, dá a ver semelhanças com o funcionamento da psique humana. Diria prontamente Rouanet: “Como o inconsciente, o mundo histórico é atravessado por processos reais de metaforização, que permitem o trânsito da infraestrutura para a superestrutura, e de um elemento da superestrutura para outro” (ROUANET, 1981, p. 145). Enfim, num pensador como Walter Benjamin, as correspondências múltiplas apreendidas pelo método psicanalítico se coadunam com as teorias marxistas, configurando uma interpretação da História cada vez mais ampliada pela possibilidade de focalizar as mais simples singularidades. E, se a poesia realiza – mesmo com a mediação da estética – um movimento especial com o inconsciente, seu envolvimento com o mundo histórico (aqui, o contemporâneo) é patente. A dinâmica poética de um autor assentado num mundo pós-Auschwitz, cercado por conflitos de escolhas literárias e políticas, solicita, desse modo, uma leitura que abarque esses fluxos – unidos, talvez, pelo signo da vida.

Atestaria Giorgio Agamben, em seu imprescindível ensaio sobre “O que é o contemporâneo?”, que a contemporaneidade não é uma via de mão única com o tempo vivido; pelo contrário: “é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Em seu constante deslocamento, seu anacronismo, sua capacidade de manter-se inatual, o verdadeiro contemporâneo apreende, mais que os outros, sua época. O século XX, era das catástrofes, só pode deslindar-se aos olhos de um poeta dotado dessa capacidade como fraturado. Afinal,

“o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (*idem*, p. 61); ele não pode ser cegado pelas luzes de sua época, pois consegue, com sua habilidade particular, vislumbrar os pontos escuros. Ou seja, com sua sensibilidade *sui generis* para o limiar, dirige sua atenção ao que passa despercebido – o não-vivido, nas palavras de Agamben, ou não-vivenciado. Implode-se, com essa perspectiva, a homogeneidade do presente, e a escrita libera as centelhas, saturadas de agoras:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (*idem*, p. 72).

E haveria terreno tão fértil quanto a poesia para fazer germinar, desse conflito entre luzes e trevas, uma compreensão ética e estética do presente? A própria *forma* da escrita poética, arrisco, encena esse movimento de procura por uma estrada minada, pedregosa, pelo punho de uma faca só lâmina. Mais do que em jogo, na poesia, as palavras põem-se em tensão. Justo por isso, a possibilidade do *enjambement*, a unidade do verso e a coincidência sonora entre os vocábulos forjadas pelo *fabbro* levaram o mesmo Agamben a afirmar, em “O fim do poema”, que “o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações” (AGAMBEN, 2002, p. 143). Existe, pois, dinâmica mais propensa para incorporar o mundo histórico (sobretudo em Estados de exceção)? O poeta contemporâneo é, então, a um só tempo, um explorador da língua e da vida – inclusive, ou necessariamente, no que tange à História – em nome da poesia. Essa seria, em linhas gerais, a “tarefa poética” que se impõe a seus poemas, tarefa de que Benjamin fala em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”.

A intempestividade, retoma Agamben de Barthes, seria uma

das marcas do descompasso do contemporâneo com o seu tempo; e, por consequência, seria ela também marca dos poemas contemporâneos, quando o presente prefere se calar e, certamente, quando o natural é embarcar no fluxo do progresso, aceitando o encolhimento da nossa vida, que é o mesmo que o encolhimento do nosso tempo. O poema, limiar intempestivo, dá, assim, um testemunho enviesado – muitas vezes às avessas – e repleto de tensões sobre seu presente, desde quando alguém se põe a escrevê-lo: afinal, rupturas e cesuras, limites e terminações nada mais são que o produto controverso de um trabalho que demanda tempo – um tempo dedicado a dar forma ao mundo.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BEHRENS, Roger. Seres limiaries, tempos limiaries, espaços limiaries. Trad. Georg Otte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 93-112.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Hemerson Baptista e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BOCK, Wolfgang. Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiaries em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Trad. Georg Otte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 76-92.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 12-26.

ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.





## Capítulo XLIX

# ***Un Espíritu Libre...: Sobre la Crisis de la Cultura y los Medios – Un Diálogo con Modernismo y Marxismo***

Luis Carlos Muñoz Sarmiento<sup>1</sup>

---

1 - LUIS CARLOS MUÑOZ SARMIENTO (Universidad Los Libertadores) - Escritor e jornalista, crítico de cinema e de jazz, catedrático, conferencista. Crítico de cinema e jazz na Radiodifusora Nacional de Colombia; crítico de cinema nas revistas *Semana*, *Avianca*, *Diners*, *Kinetoscopio*, *Stydia Colombiana*, *Cuadernos del Cine-Club de la U. Central*, *Revista de la U. de Antioquia*, *U. N. Periódico*, *El Colombiano*, *Contravía*, *Nómadas*, *Magna Terra*, de Guatemala, *Matéria*, de Costa Rica, *Agulha Revista de Cultura y Agulha Hispánica*, do Brasil; autor de ensaios sobre Roberto Arlt, Julio Cortázar, José Antonio Osorio L., León de Greiff, Miguel Delibes, Arturo Echeverri M., Arnoldo Palacios M., Álvaro Cepeda S., Andrés Caicedo, Paulo Lins, publicados em *El Espectador*, de Colombia, *FronteraD*, de España, *Agulha Revista de Cultura*, de Brasil; sobre os cineastas L. Buñuel, R. Rossellini, R. W. Fassbinder, W. Wenders, A. Jodorowsky, Kurosawa A., J. Vigo, S. Kubrick, F. Truffaut, M. Scorsese, F. Meirelles, publicados em *FronteraD*, *Cuadernos del Cine-Club de la U. Central*, *U. N. Periódico*. Na Radio Nacional de Colômbia gravou 111 programas sobre jazz y 85 sobre cinema, um especial sobre Miles Davis em jazz e numerosas participações no programa rádio diário de ACOTV; em Javeriana Estéreo, gravou 21 programas sobre cinema, além de um especial sobre música y literatura; na Radio U. Nacional, 42 programas sobre jazz, além de especiais sobre o Art Ensemble of Chicago, em jazz contemporâneo; Caicedo, Arlt e Cortázar, na música e literatura; JFK, no cinema e música; sobre Ray Charles, em blues, R&B e jazz; sobre Chico Buarque, choro, samba e MPB. Espera a publicação de seus livros *La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine)*, *Ocho minutos y otros cuentos*, *El crimen consumado a plena luz (Ensayos sobre literatura)*, *Músicos del Brasil*, *La larga primavera de la anarquía – Vida y muerte de Valentina (Novela)*. Seu livro *Cine & Literatura: el matrimonio de la posible convivencia*, foi lançado na Feira Internacional do Livro de Bogotá em 2014. Hoje é director del Cine-Club & Tertulias Culturales da U. Los Libertadores, docente na *Transversalidad Humanidades-Bienestar* e tradutor do português para o español - portal *Rebelión*.



*A mis hijos Santiago & Valentina, espíritus libres y hacedores de mi libertad.*

**Aunque algunas cosas de la Izquierda me molestan, no voy a hablar contra ella. Tampoco voy a hacer una de esas charlas que más parece financiada por la CIA, que promovida por la Academia. Estoy contra la derecha, el Estado, el Sistema: los tres han demostrado ir contra el bien-estar del ser humano, contra la vida digna, en fin, a favor de la muerte: siempre, con la máscara de la hipocresía. Recuerden al cineasta chileno Miguel Littín: “El alcohol, la religión, las sonrisas, la ley y la gentileza son parte de las herramientas que posee el Sistema para disciplinar y dominar a los hombres”.**

Si “la verdadera Universidad hoy día son los libros” (Carlyle), no hay duda de que *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo* (1976), constituye una universidad... Libro del cual G. Gili hizo la 1ª edición en 1979 y en 2001 Paidós Ibérica, sacó la definitiva *en castellano*: se habla de ese tesoro literario sobre cine y educación de R. Rossellini (RR), figura cimera de la historia del cine. En él señala que, dada la alienación del hombre actual, no queda otra salida que transformar la estructura mental frente al incesante flujo de descubrimientos científicos y técnicos. Se trata de un libro sucedáneo de universidad, no las de hoy supeditadas al lucro (1), sino un espacio libre, abierto, ecléctico, sin la carga peyorativa que se asigna al término. Tolerante también y respetuoso de la diferencia que para el caso se remarca con un juicioso estudio de Marx, a quien aclara sin desvirtuarlo. Libro que permite una lectura de izquierda en diálogo con Modernismo, Literatura y Marxismo; subversivo en tanto versión sub-oficial pero no contra ella; contracultural, en cuanto desafío a la cultura dominante para que cambie sus prejuicios y paradigmas. Para así consolidar el *oficio de hombre* (2), lo que implica transformar los métodos de aprendizaje del pensamiento: revolucionar la escuela; cambiar los hábitos de enseñanza; dejar atrás los paradigmas-espejismos de la memoria y la repetición; volver sobre la crisis de la cultura y los medios, eje del texto. En auxilio de esto se recurrirá al documental *La educación prohibida* (2012), para plantear la idea, ya defendida por Marx, del auto-gobierno del estudiante en el aula, en contra de la educación neoliberal que no considera lo que aquél piensa o siente y a favor de la idea de la educación como motor para transformar la realidad y cambiar el mundo.

## Prólogo: aprovechar la fuerza del espíritu...

Su autor, José L. Guarner, recuerda que en 1963 RR tomó la *dramática* decisión de abandonar el cine preocupado por el inquietante paralelismo entre la alienación industrial y el estancamiento del arte contemporáneo. Su conclusión: “Todo lo que se hace en el cine es vano, desde el punto de vista de la utilidad general”. Deseoso de ser *útil*, pensó dedicarse al ensayo con el fin de “... intentar ver con ojos nuevos el mundo, intentar descubrir científicamente cómo está organizado. Verlo. Ni afectivamente, ni intuitivamente, sino con la mayor exactitud posible y en su totalidad”. Desde entonces y hasta su muerte creó y organizó “uno de los comandos culturales más singulares en la historia contemporánea”. No dejó el cine: hizo una serie de filmes *didácticos* concebida para TV. E hizo honor a su propósito de escribir ensayos que recogen y generalizan sus reflexiones a lo largo de 15 años. El libro motivo de este trabajo, *Un espíritu libre...*, lleva por título y lema una frase de Platón y según Guarner se presenta y comenta por sí solo gracias a su discurso simple en cuanto a ideas y estilo. Expresa los problemas del cine y la educación, el acceso del hombre al conocimiento. El aumento de información en toda disciplina ha desbordado las posibilidades de asimilación no ya por parte del ciudadano medio, sino del propio especialista. El resultado: la comunicación entre la comunidad científica y no-científica se ha hecho antes que problemática, imposible.

Aun así, RR no se conformó con que las nuevas ideas estuvieran al margen de nuestra comprensión. Movidado por su humanismo intentó nuevas síntesis, trató de desarrollar un sistema que hiciera asimilables las ideas esenciales del progreso social y científico. Y para ello recurrió al testimonio de *precursores*, desde Alberti, artista del Renacimiento que hacia 1450 propugnó una concepción científica del arte y apoyó el abandono del latín en pro del italiano para democratizar la cultura, hasta Comenius, humanista checo pionero de la escuela por el juego (3) y cuya intuición de la enseñanza por *visión directa* siempre fascinó a RR, a quien a Guarner le interesa presentar como hombre, más que al texto mismo, y en general a su obra así como al giro que ella tomó a partir de 1964: reacción que tal vez obedezca a que el *leit-motiv* de *Un espíritu libre...* se montó sobre una idea: “La escuela no es capaz de enseñarnos el único oficio que deberíamos

adquirir: el oficio de hombre” (61-100). Lo que significa ir contra la doma de la escuela pues “hacer de nosotros seres totalmente conscientes no forma parte de sus planes” ya que antes de enseñar cómo pensar pretende inculcar qué pensar: así nos aleja *de nuestra misión natural: la de devenir más humanos e induce a confusiones y extravíos* (101).

Al morir RR los medios hicieron eco de su personalidad, su condición de padre-fundador del neorrealismo así como autor de la *Trilogía Neorrealista*; ignorando que también lo era de la Trilogía fascista; y desconociendo su actividad más reciente, la del cine didáctico, la mitad de su obra. Etapa a la que no llegó por azar, sino como producto del impulso que animó a su obra desde *La nave blanca*. Testigo de las distintas fases de posguerra (reconstrucción, milagro económico, extravío existencial), siempre estuvo allí con su cámara para dejar constancia de cada crisis: una lección para quienes aún creen que el arte es entretenimiento, cuando antes es motivo de reflexión, al ser al tiempo reflejo de los abismos y fantasmas de quienes lo han creado, crean y seguirán...

RR fue el primer gran artista en comprender los alcances de la TV sin prejuicios y que acomodó su trabajo a las exigencias del medio para que fuera eficaz. Advierte que el estudio a fondo de su obra aún está por hacerse y subraya que la burocracia televisiva no contribuye en nada a su difusión; que ese estudio es urgente y necesario hacerlo. RR no propone sus experiencias como maestro, sino como compañero del espectador en busca de conocimiento, libertad del espíritu, necesidad de sentirse libre, más que de serlo. Por ejemplo, a partir de personajes históricos (Sócrates, Pascal, Marx) a los que trata como sus *dobles*: no los sacraliza, ni los hace simpáticos, los muestra a su mismo nivel en tanto hombres. Prescinde así de las *figuras históricas* y del elogio gratuito. Aunque algunos documentales omiten las relaciones entre el intelectual y el Estado y muestran un concepto *paternalista* de la historia “suponen un experimento único en el campo de los medios audiovisuales de cómo *clarificar sin distorsionar*”, dice Guarner. Su *Prólogo* concluye con que el día que esta etapa *didáctica* sea analizada como se debe, se podrá no sólo establecer su verdadero valor y alcance sino sacar provecho de su experiencia para otras iniciativas culturales. Y políticas, como la que aquí se intentará...

Porque la obra rosselliniana contiene un deliberado discurso entre cultural y político. Su intención parece abarcar los mojones principales de la historia de la humanidad, como se puede inferir de algunos títulos: *La edad de hierro*; *La lucha del hombre por la supervivencia*; el estudio de las civilizaciones de la antigüedad; en fin, *Descartes, Blaise Pascal, La toma del poder por Luis XIV...* Eso, va sin citar los proyectos que preparó y no completó: *Calígula, La revolución industrial, Karl Marx*, entre otros, hasta el proyecto de La ciencia, que debía significar su culminación. “Rossellini nos ha legado un valioso, estimulante, provocativo y útil testamento. ¿Por qué no aprovecharlo?”, pregunta Guarner y concluye así su *Prólogo*, que puede sintetizarse como una invitación a aprovechar la fuerza del espíritu: el que es libre y no debe aprender como esclavo...

## **1. El nacimiento del mundo contemporáneo: La libertad de cada uno, condición para la libertad de todos**

El I capítulo de *Un espíritu libre...*, de nueve partes, va desde La Revolución Industrial y el reinado de la máquina hasta *La crisis del capitalismo pasando por La teoría del capital y el nacimiento del proletariado, La evolución de la democracia y el ejercicio del poder, Los medios de comunicación, espejo del mundo contemporáneo, La alienación, Ideología y teoría: el concepto de revolución*, entre otros.

En *Los medios de comunicación, espejo...*, para no formular opiniones, RR se limita a transcribir lo que está a la vista: la prensa espejo de lo que ocurre, tanto a causa de la crónica diaria de los hechos como a la de los espectáculos que *consumimos*. Y cita los filmes del día, mientras lee la prensa: “Título de la película: *Violación de una menor*; la frase publicitaria que la acompaña: *Buscaba el amor... creía en la amistad... amaba la libertad... pero sólo encontró bestias salvajes sedientas de sexo y de muerte*”. Tras citar varios títulos y sus frases publicitarias, para RR no vale la pena pararse a examinar los filmes: basta cómo se intenta atraer al público para percibir modas, tendencias, actitudes. Ve la prensa llena de notas sobre atentados, asaltos contra funcionarios de justicia, seguridad pública y policías, atracos en bancos y oficinas públicas para robar el pago de empleados y obreros. Primeras planas amenazan con recesión, inflación, incremento de la

deuda pública y del paro obrero. Los delincuentes comunes se *politizan*, proclaman sumarse a partidos tradicionales para subrayar, siguiendo la moda, la validez de sus actos. Estos pretextos ideológicos hacen concebir la sospecha (compartida por los medios) de que se proclaman para provocar la reacción y la limitación de las libertades. Resultado: el creciente deterioro de las relaciones humanas. Ya no es posible el diálogo ni la polémica. La agresividad es el factor dominante del carácter: el *síndrome del capataz* (2002-10) ha vuelto: “Si no se va, le doy en la cara m...” Nadie, en cambio, muestra interés por el escándalo base de este cataclismo social. Todos en Colombia hablan de paracos, guerrilla, políticos, narcotráfico, trata de blancas, mal trato a los negros, ChuzaDAS, DIAN, DNE, DMG y de su liquidación: para no dejar huellas. Pero, nadie habla de las drogas legales ni del tráfico de armas. Si este comercio no tuviese la difusión que hoy cobra, no habrían llegado al extremo los conflictos, la injusticia, la represión, el terrorismo. Entonces, recordé a James Baldwin:

“¿Quién tiene mayor pericia en la utilización del terror que mi propio desventurado país? Sí, ya lo sé, pero, hijos, lo que sale retorna, lo que enviamos nos es devuelto. Un terrorista recibe ese nombre sólo porque no está avalado por el poder estatal; es terrorista porque no pertenece a ningún estado. El Estado, cuando la suerte está echada, gobierna en el fondo por medio del terror legalizado... Nadie llamó terrorista al difunto J. Edgar Hoover, aunque fue exactamente eso, y si en este contexto alguien desea hablar de *democracia* o de *ética*, perdonen a este pobre negro por taparse la boca con la mano para disimular que se está riendo” (4).

Para cerrar la I Parte, en *La crisis del capitalismo* RR recuerda: “Eso es el hombre; eso somos” y examina la historia que ha hecho en calidad de amo y de esclavo, se pregunta si ha alcanzado la madurez y adónde ha llegado. Al lugar en que todos, incluidos dirigentes y su clase, han perdido el optimismo que alentaba a la humanidad cuando estaba segura de que industrialización, ciencia, técnica y racionalidad intrínseca de la producción, unida a los efectos del conocimiento y a la expansión del capitalismo, eran garantía de un progreso social ininterrumpido. Aquí deviene tan profético como Schumpeter, quien en *Capitalismo, socialismo, democracia* sostuvo que la evolución del capitalismo lo arrastra hacia lo que siempre ha odiado y combatido: el socialismo (5): al que, ante la tozudez de

quienes creen en su *muerte*, se agrega... libertario: socialismo libertario. RR concluye que el sistema padece una grave crisis y que analizar las miradas, reformistas o revolucionarias, propuestas para dar con una posible salida, excede los límites de su trabajo. También, los de este. No obstante, en la II Parte propone algunas ideas que según él pueden ejercer saludables efectos en la educación.

## 2. La educación integral: por una existencia constructiva...

En la II Parte, RR es elocuente desde los títulos de los 15 capítulos. Algunos: *Una nueva forma de educación*, *Cada hombre es único*, *La inteligencia del hombre*, *La enseñanza de Comenio*, *El oficio de hombre*, *La visión directa*, *La renovación de la cultura*. Este ensayo se limita a condensar ciertas partes. Políticos, moralistas, idealistas que se propongan llevar a cabo cambios sociales deben concebir y promover nuevas formas de instrucción, educación y cultura. Todo cambio radical supone destruir lo existente, aunque también el desarrollo de nuevos sistemas de pensamiento, *intelectos*, *valores*, *modelos culturales* con qué sustituir los tradicionales. Sólo así se conseguirá expresar lo que conviene poner en práctica para acelerar una transformación coherente del hombre y de un mundo en constante evolución. Porque hasta ahora no se ha desarrollado una educación integral en su plena acepción: sólo algunos *precursores* han indicado su posibilidad. Los sistemas educativos institucionalizados tuvieron como fin integrar y adaptar al hombre a las estructuras sociales creadas por él mismo, en perjuicio de aspectos importantes de su naturaleza. Las sociedades consideran que la obediencia, la adaptación y la sumisión a las estructuras existentes y a los módulos de acción que pregonan, tienen mayor importancia que la imaginación o el ánimo inventivo: “A las sociedades les ha preocupado la estabilidad y no la evolución” (RR). Basta revisar la historia para advertir la sangre que ha vertido la humanidad antes de que las nuevas ideas fueran aceptadas y aplicadas. Castoriadis: “Si un nuevo pensamiento irrumpe, amenaza la sociedad; abre la posibilidad de otra sociedad y otro sujeto” (6).

Aquí cabe hacer referencia a la educación integral entendida en un contexto modernista, literario y de praxis marxista, a la luz del filme *La educación prohibida* (2012), del argentino Germán Doin, con guión suyo y



de Verónica Guzzo. Para nadie es un secreto que la base de todo progreso es la educación, si se quiere hablar de una sociedad *moderna*, de una sociedad que actúe en justicia y propenda por un amplio sentido de igualdad. Sin igualdad no puede haber justicia, como sin justicia social no hay paz. Ya se sabe que la Justicia vive en un piso adonde la Ley no llega. Mientras en un piso donde viva la igualdad es probable que la Ley no tropiece sino que obre en derecho. En el contexto del marxismo, denominado históricamente socialismo científico, al propuesto por Marx y Engels, la educación debe entenderse como un proceso para transformar la realidad: no basta interpretar los hechos; hay que cambiar el mundo. Si bien para Engels la historia, como devenir contradictorio, reflejaba el autodesarrollo de la Idea Absoluta, para Marx el desarrollo de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción determinan el curso del desarrollo histórico y social. Si para los idealistas el motor de la historia era el desarrollo de las ideas, para Marx es en la base material de esas ideas donde se halla el hilo conductor del devenir histórico. Ambos, Marx y Engels, elaboraron su teoría partiendo de la crítica a la educación unilateral o capitalista: a ella contraponen la educación unilateral del hombre en igualdad de condiciones. Podría decirse que para ellos los tres grandes principios educativos son: 1) la gratuidad, 2) la laicización, 3) la enseñanza politécnica. En otras palabras, una formación integral que desarrolle todas las posibilidades por igual en hombres y mujeres y que conduzca, a la postre, a la transformación social. Por último, en un contexto contemporáneo, la educación integral encuentra un terreno amplio y abonado en el contexto del filme *La educación prohibida*, filme que parte de una idea sencilla: “La educación está prohibida”. ¿Por quién o quiénes? “Por todos”, reza la carta de dos estudiantes, Martín y Micaela, a quienes se niega el derecho a la expresión, al auto-gobierno del individuo, como preconizaba Marx. Las razones que exponen los jóvenes citados son muchas: muy poco de lo que pasa en la escuela es importante; las cosas que importan no se anotan en ningún cuaderno; no saben, ni tampoco les enseñaron, cómo encontrarse con la vida ni cómo enfrentarse a las dificultades; los adultos y los profesores hablan mucho de educación, progreso, democracia, libertad, un mundo mejor, pero nada de eso pasa en el aula; les enseñan a estar lejos unos de otros, a competir por cosas que no tienen valor, propician el distanciamiento entre generaciones; los padres y los maestros no los escuchan ni les preguntan qué opinan, no tienen idea de

qué sienten, qué piensan o qué quieren hacer; la escuela debe ser un lugar no para el castigo, el conductismo, la represión sino para el pluralismo, la inclusión, la diversidad. Y por ello Juan y el profesor Javier respaldan a Martín y a Micaela en su pretensión justa de pedirles a adultos, padres y profesores, una escuela distinta con expectativas propias, no ajenas; en su determinación al decir basta de decidir por ellos, de calificarlos, de imponerles cargas: ni las ciencias, ni los exámenes, ni los títulos definen a nadie.

“Nosotros vamos a decidir qué queremos pensar, ser, hacer o sentir. Creemos que la educación está prohibida: no por culpa de las familias ni de los chicos ni de los docentes. La educación la prohibimos todos. Y la prohibimos cada vez que miras para otro lado, en vez de escuchar; cada vez que eliges la meta en lugar del trayecto; cada vez que dejas todo igual, en lugar de probar algo nuevo”.

En conclusión, la educación tiene que crecer, avanzar, cambiar, a través del amor: sólo así estará permitida, posibilitada, propiciada para todos. De lo contrario, como dice RR, la escuela no será capaz, ya que ni siquiera se lo propone, de enseñarnos el único oficio que deberíamos adquirir: el oficio de hombre. Por eso sostiene que al decir que la escuela nos educa está ahí el término más ambiguo que pueda concebirse. Y su ambigüedad nace del antagonismo entre su significado real y el sentido que se le suele dar. *Educación*, que viene del latín *educere*, es decir, sacar, extraer, ha pasado a ser, por (des)manes de los educadores, meter, inculcar toda suerte de exabruptos que se les ocurran a éstos últimos en su faena cotidiana de masacrar al diferente, de golpear al retador, de matonear al desafiante, es decir, de obedecer las directrices de una educación castradora, primero, por dictamen de la dirigencia magisterial a nivel nacional y, después, a nivel regional y local, no sin antes, claro, pasar por el equívoco, cuando no pésimo, adiestramiento familiar, que no es tanto culpable como sí responsable de haber acatado previamente todas las perversas directrices de un sistema obsoleto en sus métodos, extranjerizante en sus políticas, perverso en sus objetivos. Tenía razón por ello RR al decir que educar significa: “criar, dirigir, habituar, amaestrar, entrenar, domar, sujetar las riendas, vigilar, adoctrinar” (2001: 100-101). Por eso quizás también un libro de Foucault se titula *Vigilar y castigar*, al hacer referencia no sólo al

panóptico o a la cárcel, sino también al hospital y a la escuela, espacios físicos inherentes a la privación de la libertad. Para el cineasta italiano, educar, por otra parte, significa asimismo *instruir* y enseñar. Ahora, agrega RR, *amaestrar e instruir* a una persona son dos cosas muy diferentes en términos generales. En efecto, la escuela nos *sujeta, doma*, pero hacer de nosotros seres totalmente conscientes no está entre sus planes. Y eso que la misma escuela promueve la idea de la socialización formal a través de la educación, cuando en ese sentido debería entenderse como un proceso multidireccional en el que convergen conocimientos, valores, costumbres y formas de actuar, no conducidas ni menos conductuales sino guiadas y dirigidas hacia la auto-expresión incontaminada, hacia el ejercicio del criterio, hacia el auto-gobierno del sujeto activo y no pasivo de la historia. Hacia el mundo de *Los amorosos*, los que no esperan nada, pero esperan, los que se burlan de los que saben todo o peor creen saberlo, los que callan, los que hablan con sus actos, los que cambian, los que olvidan, los que no encuentran pero buscan, los que se van llorando la hermosa vida... a los que se refiere el poeta mexicano Jaime Sabines. <http://www.youtube.com/watch?v=YMU1RKzt9cw> (*Los amorosos*, 4:48)

Tal como señala RR, coincidiendo con la visión de Marx y Engels, la escuela nos enseña a integrarnos en la rueda dentada del mecanismo social y a ganar lo necesario, nunca lo suficiente, para comer, beber, alojarnos, vestirnos. Partiendo de esta base resulta lógico el hecho de que, en definitiva, las actividades *culturales*, no sean sino unos simples trámites, digamos, agrícolas, destinados a cultivar, trasplantar y perpetuar las ideas útiles (únicamente) para la sociedad existente, en últimas, para el *statu quo*, con sus estructuras conservadoras, sus modelos caducos, sus reglas arbitrarias. En cuyo contexto los medios masivos de información, que no de comunicación, juegan un papel tristemente fundamental: el de los instrumentos todopoderosos de nuestra alienación, susceptibles de “confinarnos irrevocablemente en la infancia”, como decía Tocqueville. Mediante las modas que estos medios crean y difunden, se provoca la proliferación de pasiones absurdas y de ejercicios dialécticos completamente vanos, que distraen a las personas y las hacen creer que son inteligentes, cuando en realidad las alienan cada vez más. Si queremos ser hombres auténticos, advierte RR, debe darse a la escuela lo que es de la escuela: la

misión de prepararnos a cumplir ciertas funciones, las que nos permitan incorporarnos de manera activa y eficaz a las estructuras productivas, administrativas, científicas, tecnológicas, ambientales, de la sociedad. En paralelo debe desarrollarse otra forma de *información exhaustiva*, como complemento de la escuela, que facilite el aprovechamiento de toda la energía intelectual en potencia de nuestra especie. Sólo una parte del tiempo que ahora ocupan los medios sería suficiente para tal fin, para hacer madurar y para enseñar cómo pensar (Richard Price) y no lo que hay que pensar.

La historia y la vida están llenas de lecciones desperdiciadas y olvidadas, si no ignoradas. Entretanto, nos sentimos perplejos, arrastrados por las ilusiones, alienados como nunca antes. El mal que nos aflige es quizás el peor de los conocidos hasta ahora: la *semicultura*, con la cual los medios masivos bombardean hoy a toda la población y que es peor que la ignorancia porque engaña al que cree que sabe y porque le impide saber que no sabe; su engaño mantiene atados a los hombres, subyugados por quimeras: en efecto, es la ilusión de saber. Los medios nos surten a diario con estímulos y noticias, pero hay que recordar que se hallan al servicio de grupos dominantes que los manejan a su antojo: para servirlos adecuadamente, necesitan del éxito a toda costa; lo que los convierte en caldo de cultivo del sensacionalismo: el afán por exagerar las noticias más triviales, anunciar con bombos y platillos lo más trivial, mandar a la basura los hechos fundamentales. Por ello, las noticias, los problemas, los conceptos que se difunden están manipulados de antemano, para luego manipular a la incierta, aquí concreta, opinión pública. Según Jerry Mander, quien vive en San Francisco y es presidente del *International Forum on Globalization*, siete multinacionales controlan el 70% de la información que se produce en el mundo: 1. Fox News; 2. Time Warner; 3. Disney; 4. Sony; 5. Bertelsmann; 6. Viacom; y, 7. General Electric. En últimas, los medios hacen *cultura* a su manera, pero la sirven en dosis aplastantes, para que una información muera triturada por la siguiente, y su fin no es el de instruir, sino el de condicionar: el resultado es la semicultura. Para concluir, se recuerda al rockero F. Zappa, con cinco frases que encajan a la perfección en la relación niños-escuela-iglesia-medios-trabajo:

1. “Los niños son ingenuos, creen cualquier cosa. La escuela ya es suficiente, pero si encima lo acercas a una iglesia, lo estás metiendo en problemas”. 2. “Abandona la escuela antes de que se pudra tu mente por exponerla a nuestro mediocre sistema educativo. ¡Olvídate del título y ve a una biblioteca y edúcate a ti mismo si tienes las pelotas bien puestas! Algunos de ustedes parecen robots plásticos a quienes les dicen qué leer”. 3. “El comunismo no funciona porque a la gente le encanta tener porquerías”. 4. “Si tienes una vida aburrida y mediocre es por haber escuchado a tu mami, a tu papi, a tus profesores, a los curas o a algún tipo en la televisión diciéndote cómo hacer las cosas. ¡Así que te lo mereces!”. 5. “La sociedad paga por tener un sistema educativo de mierda, porque mientras más idiotas salgan, más fácil de venderles algo es, hacerlos dóciles consumidores o empleaduchos. Graduados con sus títulos y nada en sus cabezas, que creen saber algo pero no saben nada. ¿Qué música escuchan? Mis discos, seguro que no” ([http://es.wikiquote.org/wiki/Frank\\_Zappa](http://es.wikiquote.org/wiki/Frank_Zappa)).

### **3. La crisis de la cultura y los medios de [información] de masas: aclarar a Marx sin desvirtuarlo**

En *La crisis de la civilización y el papel de la burguesía*, RR se remite al *Manifiesto del Partido Comunista* de 1848, en el que Marx y Engels definen con toda claridad el papel corruptor desempeñado por la burguesía a lo largo de la historia:

“... Al llegar al poder, la burguesía destruyó todas las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Acabó sin piedad con los variopintos matices de los vínculos feudales que unían al hombre con sus superiores naturales y no dejó entre hombre y hombre otro lazo que el del mero interés, el frío *pago al contado*. [...] Relegó la dignidad personal a un simple valor de cambio, y como sustitutivo de las innumerables libertades reconocidas por escrito y duramente conquistadas, instauró la libertad *única* e indiferente del comercio. Sustituyó, en una palabra, la explotación disfrazada con ilusiones religiosas o políticas por la explotación franca, cínica, directa, brutal.” (2001: 92-93)

Pero, ya antes de instalar entre los hombres el lazo del mero interés, la burguesía en el poder había reducido la cultura a la condición de mito,

como muestra RR a través del inglés Al Álvarez (n. 1929) y su libro *El dios salvaje* (1972), en el que se confirma que detrás del potencial suicida se esconde un ser con desesperación de vivir, pero que a la manera del rebelde metafísico de Camus no soporta la fealdad del mundo y por eso la denuncia partiendo de la crisis de la cultura, como quien al tiempo refleja el panorama actual mediante una mirada marxista, estética y cultural. Plena de ética y en la que, por contraste, dada la nueva estrategia de sofisticación estética, alternan el primitivismo con el instinto de muerte con el suicidio, a los que se oponen las miradas científico-artísticas de Freud, de Shakespeare, del mismo Álvarez frente a la sombría perspectiva:

“Más de 60 años de genocidios y de guerras intermitentes entre las superpotencias que, como el *super-yo* enfermo de Freud, se endurecieron, se hicieron progresivamente represivas y totalitarias, han conseguido, por lo visto, que las mitigadas gratificaciones que el *yo* obtiene de la civilización, parezcan cada vez más frágiles. [...] Se diría que el descontento de la civilización ha alcanzado ese punto extremo de melancolía suicida que Freud describe con tanta elocuencia: ‘Lo que ahora predomina en el *super-yo*, por decirlo así, es una cultura en estado puro del instinto de muerte y, de hecho, suele arrastrar a la muerte al *yo*, si este no logra reprimir a tiempo a su tirano gracias a un cambio de manía.’ Shakespeare, por su parte, describe el mismo proceso, aunque en términos menos técnicos: ‘Como la saciedad es la madre del ayuno, todo desenfreno, por el inmoderado exceso, acaba en necesidad. Nuestra naturaleza persigue, como ratas que ingieren su propio veneno, un demonio sediento; y, al beber, morimos. En uno y otro lenguaje, sombría es la perspectiva’”. Contra la perspectiva sombría, *Cálce*, en la voz de Chico Buarque. <http://www.youtube.com/watch?v=wV4vAtPn5-Q> (*Cálce*: 3:59)

## La lección de Rossellini

El afán de RR de dejar constancia de las crisis, es una lección para el *escritor* que dice: “En mi obra, sólo me ocupo de la fantasía; la realidad política se la dejo a la prensa”. Como si el arte fuera sólo para divertir. Como si no hubiera responsabilidad frente a un país. Como si a los artistas se les pudiera exigir el tema a tratar y no que este los escoja a ellos; una lección para quien olvida que son testigos de su tiempo, en no pocos casos *mártires*;

para quienes ignoran que todo arte es político... Orwell: “La opinión de que el arte no tiene nada que ver con la política ya es, en sí misma, una actitud política”. Con su arte, RR dejó claro que a los pioneros no les interesaba tanto la imaginación o la fantasía, como revelar los excesos del totalitarismo, la miseria fascista, los abusos del Poder. Abusos como los de la Alemania nazi, encarnando el Poder como *funcionalidad económica* (Foucault) en el que el rol del mismo consiste en mantener relaciones de producción (a base de represión y trabajo gratuito de los prisioneros) y a la vez constituir una dominación de clase (la de sus jerarcas) que el desarrollo de las fuerzas productivas hace posible. Al analizar la represión, de hecho se estudia el Poder. Mediante el sistema penal el Poder se muestra de manera abierta y sin máscaras:

“Meter a alguien en la prisión, mantenerlo en prisión, privarlo de alimento, de calor, impedirle salir, hacer el amor, he ahí la manifestación más delirante de poder que se pueda imaginar” (7).

Contra la privación de movimiento, razón de ser del hombre y de la vida, RR da una lección sobre lo que significa el arte asumido con ojos inocentes; a la vez, una lección indirecta para ciertos cineastas, los que creen estar *saturados de la violencia* e insisten en hacer *poesía* sobre el dolor que se ha sufrido y que no cesa:

“(...) Al término de la guerra, nos encontramos como en un desierto, no había quedado nada en pie. ¿Cómo consiguió el cine neorrealista con tal rapidez hacerse tan vivo e importante? Pues porque tuvimos el valor de mirar las cosas con ojos inocentes, tal como eran. Porque arrancamos otra vez desde cero, sin preocuparnos mucho de filosofar sobre lo que habíamos pasado, sin pretender hacer poesía sobre el dolor que habíamos sufrido. Esto ocurrió porque había en nosotros una gran carga de sinceridad, y porque —al partir de cero— se miraba y se describía, sin falsos intelectualismos, el horizonte que se abría a nuestro alrededor” (2001: 127).

Hay libros cuyo valor intrínseco supera lo que pueda decirse sobre ellos. *Un espíritu...*, es un caso: una exaltación del poder del conocimiento; una condena tácita del poder como factor de represión: “El poder es esencialmente lo que reprime”, a la Naturaleza, a los instintos, a

los individuos, a una clase; está presente en escuelas, fábricas, cuarteles, hospitales y prisiones, decía Foucault. Con ello impide olvidar su omnipresencia, la imposibilidad de asignarlo a alguien, de saber quién lo tiene: “En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie es su dueño o poseedor; sin embargo, sabemos que se ejerce en determinada dirección; no sabemos quién lo tiene pero sí quién no lo tiene”.

RR propone revolucionar la escuela y para ello dinamitar sus actuales estructuras. Lo que significa aprender a aprender, enseñar a pensar, ayudar a vivir libremente y sin temores, no castrar los sueños ni mutilar la imaginación como se hace hoy con métodos que se ponderan en virtud de la tecnología, pero que rápido mueren en los odres vacíos de la memoria y la repetición. Tras leer *Un espíritu...* se hace posible re-pensar la educación y el cine como factores de verdad, saber y poder. Un libro-universidad sobre la necesidad de remozar el conocimiento, dejando atrás prejuicios de raza, credo político, religioso, color, inclinación sexual; de transformar nuestra estructura mental frente al flujo de descubrimientos que, desde que fue escrito, ha venido incidiendo sobre el hombre pero también afectando su devenir por la alienación y la falta de libertades.

Aquí, una vez más debe recordarse a RR por medio de Foucault, para quien si se quiere saber qué es el conocimiento, para cogerlo de raíz, en su construcción hay que acercarse como políticos, no como filósofos; comprender las relaciones de lucha y poder, cómo los hombres se odian y procuran dominarse... Para Foucault, Nietzsche explica que *intelligere*, comprender, es sólo la suma de cierta compensación entre *ridere*, reír, luyere, deplorar, y *detestari*, detestar, que debajo luchan la risa, el lamento y el odio, pulsiones que producen el conocimiento no porque se han unido o reconciliado sino luchado entre sí, intentado hacerse daño. Al estar en constante guerra se produce de pronto un estado de paz pasajera en el que surge el saber como la chispa entre dos espadas (1999). La aproximación de que habla sólo es posible desde una política de izquierda, toda vez que el Sistema no ha dado muestras de poder ni querer resolver el asunto a favor sino en contra de los hombres. Chaplin en *El gran dictador* (1940):

“Peleemos por un mundo en el que reine la razón. En el que la ciencia y el progreso conduzcan a la felicidad de todos los hombres. [...] ¡La creatividad y la dinámica del espíritu humano se niegan a someterse!”, agrega Alex Jones. Para



esto cabe hacer memoria, como León Gieco. [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bC9mqsGeJQ](http://www.youtube.com/watch?v=_bC9mqsGeJQ) (*La memoria*, León Gieco: 6:21).

## **Conclusión: por una ética de la cultura, los medios, la política...**

Para una ética de la cultura, los medios y la política, hay que considerar la construcción de imaginarios desde un nicho de igualdad, respeto, tolerancia, lo que implica comprender al Otro, sin lo cual no es posible crear mundos comunes. Ahora, lo común no excluye la diferencia, lo que justo enriquece, no empobrece ni debe distanciar. La riqueza está en la diversidad, en el pensamiento complejo. La pobreza, en el rechazo a posturas abiertas, en la bronca ciega al eclecticismo, en la estulticia de creer en el pensamiento único. Diferencia no es igual a contrario o enemigo sino a complemento. Así, ¿por qué molestarse cuando alguien difiera de nosotros? Su saber no es contrario al mío: es complementario. Por diferencia genética, haber sido criado en medios distintos, relacionarse de múltiples maneras con los demás y con la cultura, ningún ser humano es igual a otro: así, todos sabemos *otras* cosas. El saber del Otro enriquece mi saber. El mío al suyo. Crear mundos comunes entraña la inclusión, no la exclusión. La inclusión, su opuesto: puerta abierta para la igualdad, el acogimiento, el respeto y la tolerancia frente a la diferencia. Y esta es requisito para la igualdad, no su antinomia. El respeto incluye una ética frente a las crisis, para poder construir imaginarios y mundos comunes: claro, conocido el fracaso de la derecha, desde una perspectiva de Izquierda (8). No en plural, *Izquierdas*, lo que en sí implica ser pervertida por la derecha a fin de ponerla a su *servicio*: como ya muchas veces ha estado por andar con el prurito de aprender sus vicios que hasta hace ya no poco tiempo tanto le había criticado.

La Izq. no progresa mientras siga haciéndole el juego a la competencia y a la oposición: a cambio, la competencia interna y la oposición a sí misma: para no caer más en los dogmas y arbitrariedades que la han mancillado. Con el juego de competencia y oposición fue que el Occidente liberal aprendió a consumirla tras descubrir una cada vez más notoria burocratización; un estatismo cercano al *estatuismo*; un reduccionismo político que se ajusta

a la medida de sus sueños: que en Colombia no son los de Shakespeare sino los del Chapulín Colorado. O Azul. O Amarillo. O... Verde. Como me puse cuando recordé otros de los males que han hecho de la Izquierda un organismo frágil: sectarismo, proselitismo, arribismo, como quien no quiere enterarse del cuerpo robusto que tiene al frente y, a veces, cree que es el suyo; no, es otro ajeno y aquejado por para-política, para-narcotráfico, corrupción. Entonces, del verde pasé al vómito al sentir que no tengo salvación hacia donde mire: ni al Centro, porque si intento salir por ahí, en medio de ruinas, es probable que entre la Izq. y la Der. me aplasten. Aunque también es probable salir ileso dado el quietismo de una y de otra que todo promete y nada cumple. Y aquí regresa el arte, lo único que se opone a la muerte, para salvarnos:

“Peleemos por un mundo nuevo, un mundo decente, que le dé al hombre la oportunidad de trabajar, que le dé a la juventud un futuro y a la vejez, seguridad. Fue prometiendo estas cosas que las bestias llegaron al Poder. Pero, mienten, ¡no tienen la intención de cumplir la promesa y nunca lo harán! ¡Los dictadores se hacen libres a ellos mismos, pero esclavizan al pueblo! ¡Luchemos nosotros ahora para cumplir la promesa! ¡Luchemos para hacer al mundo libre! [...] La desgracia que nos aqueja es tan sólo la muerte de la avaricia, el resentimiento de hombres que temen el progreso de la especie humana. El odio del hombre pasará y los dictadores perecerán. Y el poder que le arrebataron al pueblo, al pueblo volverá”. Chaplin al final de *El gran dictador*. <http://www.youtube.com/watch?v=3cFTJ9q5ztk> (*El gran dictador*, discurso final subt. esp: 4:00)

Pero, para acabar el odio hay que acabar la guerra, no conformarse con hablar de paz. Veillard en *El primer hombre*: “Siempre hay guerra, pero lo normal es creer que hay paz. No, lo normal es la guerra...” Según Bobbio, ningún izquierdista podría afirmar que la Izq. actual es la de ayer. Pero, mientras haya inconformes, hoy de manera no tan combativa pero sí más visible, frente a la inequidad social, se mantendrán vivos los ideales que marcan hace más de un siglo su historia. Aspirar a dos valores supremos, igualdad y libertad, son razones esenciales de sus luchas políticas y de sus movimientos (9). A ellos cabría sumar la urgencia de decir lo que se siente, no tanto la verdad.

“El primer deber de un ciudadano es decir lo que piensa, no decir la verdad, puesto que la verdad no estamos seguros de tenerla, pero estamos obligados a decir con sinceridad lo que se piensa y a tratar de hacer corresponder la vida con el pensamiento”, sostiene Castoriadis. (10)

En todo caso, verdad no tiene que ver con número ni tenerla, así sea en desventaja frente a la mayoría, significa estar loco. Winston en su diálogo con Julia, al final del cap. IX de 1984, puesto en presente:

“Encontrarse en minoría, incluso en minoría de uno, no significa estar loco. Hay la verdad y lo que no es y si uno se aferra a la verdad incluso contra el mundo entero, no está loco” (11).

Tampoco, quien afirme que el *realismo socialista* devino autoritario, burocrático, policial y jerárquico, al modo del neoliberalismo de Thatcher, Reagan, Bush, Blair, Berlusconi. Totalitarismo fue autocracia y dictadura. Se intentó imponer el yugo estatal sobre la vida y el pensamiento de los ciudadanos, subordinando su existencia a los objetivos del sistema. Su fracaso: la respuesta al intento de basar la economía en la propiedad estatal de los medios de producción y en la planificación centralizada, la eliminación de la empresa privada, la asignación de recursos a través del mercado y del sistema de precios. Entre los equívocos: el sacrificio de la industrialización a favor del agro; el de la agricultura a favor de la pequeña, no mediana ni gran industria; el fiasco de la *Revolución cultural* que acabó con la libertad a costa de tildar a artistas e intelectuales *traidores al ideal revolucionario*, si no de eliminarlos como *enemigos de clase*, por disentir del PC Chino, como muestra Gao Xingjian en *La historia de un hombre solo* (12). Pero si por los lares de la más errónea aplicación del comunismo los políticos fallaron, por los lares de la *teología neoliberal* (13) las cosas (no) se quedaron en la teoría: los hechos son conocidos por la comunidad orbital. Libardo Sarmiento:

“Su fe [la de la *teología neoliberal*] en una economía que asigna totalmente los recursos a través del mercado sin restricciones, en una situación de competencia ilimitada, hacía creer a sus ideólogos que produciría un máximo de bienes y servicios, de felicidad terrena y de *libertad*. Los intentos más consistentes de ponerlo en práctica terminaron en un resultado desastroso desde el punto de vista social

y político, como sucedió durante el Thatcherismo en Inglaterra, en el gobierno de Reagan en EE.UU y en la antigua economía soviética socialista producto de las *terapias de choque* [eufemismo por reducción del...] recomendadas por los asesores occidentales (14). Al contrario, las fuerzas del mercado libre facilitaron la consolidación del poder omnipresente del capitalismo imperial, voraz y violento. El neoliberalismo se convirtió en una doctrina que sustenta la guerra económica y la intolerancia contra los pobres del mundo” (15).

Pero, quizás el mayor crimen de los totalitarismos de Izq. y Der. radica en haber quebrado la confianza entre la gente, lo que de paso extendió el odio. El que tanto achaca Occidente a Oriente es, para Malcolm X, *el odio que produjo el odio*: primero, entre blancos y luego de éstos hacia el negro. Hoy, el del fundamentalismo consumista. Un odio de cuño capitalista que se le quiere endilgar a 1.200 millones de musulmanes. Los faros sin luz fomentadores del odio en Colombia han sido los políticos del bipartidismo, que ya no existen: hoy sólo hay ambidextros (16); el Partido Comunista y sus *filiales*; la Iglesia Católica con su evidente fanatismo y su bien oculta pedofilia; y la TV vía novelas... con su sesgo machista, su *síndrome del capataz* (vía Bush, heredado de Uribe y sus lazos *culturales* con México), su capacidad de alterar el gusto masivo a través de “la que constituye hoy, a la vez, el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y deformación de los gustos populares” (17). Para restituirles su sabor se propone, con Castoriadis, deseducar para la autonomía o educar hacia la autonomía, principio fundamental del socialismo libertario. Ello llevaría a la persona a reflexionar por sí misma. A no aceptar de modo no crítico lo que dicen profesor, técnico, sacerdote, alcalde, gamonal, político, presidente, medios masivos... “No hay sociedades autónomas sin individuos autónomos. No hay individuos autónomos sin una sociedad autónoma”, dice Castoriadis, quien define autonomía como *darse leyes a sí mismo*, como a su modo plantea *La educación proh...* Lo anterior lleva a recurrir a una política de cuño socialista libertario, a la propuesta por L. Sarmiento en *Socialismo libertario, ética para tiempos difíciles*, con aportes míos. Para el socialista libertario, el ente social encargado de administrar asuntos generales debe tener como funciones garantizar derechos sociales, justicia y redistribución de ingreso y riqueza. El libertario no es el individuo liberal (islote auto-suficiente y egoísta), centrado en la defensa del derecho a la libertad y a

la vida y cuya esencia es la posesión. De ahí, la libertad del liberal es la libertad del capital que, por contraste, implica la esclavitud del trabajador y su miseria. En la antropología anarquista se destaca el valor singular y absoluto del individuo, pero no del *a-social* sino del sujeto social que encuentra su desarrollo personal en tanto se da la solidaridad del colectivo. A la concepción individualista Bakunin opuso la solidaria:

“El hombre no se convierte en hombre y no llega tanto a la conciencia como a la realización de su humanidad, más que en la sociedad y sólo por la acción colectiva entera”. Así, entendía que “no soy verdaderamente libre más que cuando todos los seres humanos que me rodean, hombres y mujeres, son igualmente libres”. Malatesta agrega: “La libertad de cada uno no encuentra límite sino el complemento y las condiciones necesarias a su existencia en la libertad de los demás”. (18)

Una izquierda en tiempos difíciles puede animarse con el anarquismo socialista, que hace énfasis en el respeto y la igualdad social como condiciones necesarias para el goce de la máxima libertad y cuyo ideal puede llamarse *individualidad en comunidad*. Lo que representa fundir liberalismo con socialismo: socialismo libertario. Para los libertarios libertad y socialismo son complementarios: instan a la sociedad a orientar sus esfuerzos en garantizar la universalidad de los derechos sociales, el ocio creativo y el progreso de la educación integral, la ciencia y la tecnología, para que haya, por ende, una sociedad modernista, sin miedo a la praxis marxista, en la pos-autonomía literaria. El orden social debe ser el resultado de la mayor libertad individual posible. Para ello, el tejido político-económico no debe ser piramidal sino basado en principios de asociación de federaciones libres y autonomías locales: clave, el contrato libre a través de relaciones de coordinación y coexistencia, no la subordinación por autoritarismo ni jerarquización como en toda sociedad con Estado, el que no debe existir para el anarquista libertario. El mismo que formula y defiende una ética de la política, niega la autonomía de esta y afirma que no es una técnica sino una concepción de la vida que debe regirse por el respeto a valores que no pueden negociarse por ser base de una nueva pedagogía para la educación y la cotidianidad: dignidad humana, solidaridad, libertad y autonomía.

La cotidianidad del libertario se fundamenta en una vida mesurada

y frugal, contraria a la del hiper-consumismo capitalista (19). Bakunin preveía que en una sociedad libertaria habría menos lujo pero más riqueza y además un lujo hoy ignorado, el del humanismo, la felicidad del desarrollo pleno y de la plena libertad de cada uno en la igualdad de todos: “Libertad en igualdad, ahí está la justicia”, decía (20). Los libertarios defienden el biocentrismo, el respeto por las distintas formas de vida y el reconocimiento del valor de cada ser vivo. Parte de conservar la naturaleza, no de arruinarla, y el nuevo desarrollo debe apuntar a mejorar la calidad de vida y el bienestar general, no a mantener los procesos productivos animados por el beneficio privado. El biocentrismo se basa en el desarrollo sostenible y en la autosustentabilidad de los sistemas ecológicos. El libertario rechaza toda forma de violencia. En eliminarla de la vida social está el eje de la anarquía, para Malatesta. Para Bakunin, toda moral personal o grupal radica en el respeto: problema resuelto a la fuerza sigue siendo... El libertario se apoya en el derecho a la vida y en los placeres intelectuales, éticos, físicos. Ama la vida y quiere gozarla. Comporta la ética de la solidaridad, al tiempo de la resistencia ante la crueldad, de la que habló Nietzsche antes que Morin (21): “La crueldad es uno de los placeres más antiguos de la humanidad”, decía el *loquito* sobre el que reposa parte de la (poca) cordura de Occidente. No obstante, Morin fue un precoz sabedor de la crueldad: con sólo 15 años se solidarizó con los anarquistas catalanes. Los deberes del libertario hacia la sociedad están ligados a sus derechos. La suya es una religión cuyo credo es la vida... y ya se sabe por la cita en el cementerio, antes que por Mockus: *La vida es sagrada*.

Sentencia contra los mercaderes de la guerra y el lenguaje político, al que se refiere Orwell: “El lenguaje político —y con variaciones, esto es verdad para todos los partidos políticos, desde los conservadores hasta los anarquistas— es construido para lograr que las mentiras parezcan verdaderas y el asesinato respetable, y para dar apariencia de solidez al mero viento” (22). Ante esto, ¿quién no querría ser parte del que no es un partido sino una actitud vital, el socialismo libertario, propuesta de izquierda inspirada por ese tesoro estético, cultural y político llamado *Un espíritu libre*... en el que alternan a un tiempo modernismo, literatura y marxismo? Libro que, por otro lado, enseña: es más fácil superar un prejuicio que desintegrar un átomo (23). Y menos peligroso... Y menos p..., además,

que ciertos y caducos paradigmas cientificistas que han llevado, como los denominados hombres sanos, al mundo al borde de la catástrofe: contra su pretensión totalitaria, reduccionista y excluyente se yergue una obra literaria, pedagógica y aclaratoria del marxismo, sin desvirtuarlo: *Un espíritu libre...*, libro que, en últimas, es una verdadera universidad: sin ánimo de lucro, no sinónimo de lucro como las que hoy, con la venia de los bancos, campean a sus anchas por el mundo.

Para terminar, y en contra del sinónimo de lucro que representan hoy las universidades, los medios masivos de información, en fin, la estructura del deseo del imperialismo yanqui-occidental, cabría proponer unos nuevos estatutos como los que ha sembrado para la posteridad el poeta brasileño Thiago de Mello en *Los estatutos del hombre*. <http://www.youtube.com/watch?v=9JZPdzi8NLM> (4:47) Y también Julio Cortázar, en lo que para él es el marxismo, el socialismo por humanismo, sin que tenga que pasar por Moscú: si en 1967 Cortázar afirma haber comprendido el *ethos* (forma común de vida o de comportamiento que adopta un grupo de individuos que pertenece a una misma sociedad) del socialismo, la inmersión en mayo del 68 definirá plenamente el carácter de su utopía, hasta el punto de llevarlo a dar las siguientes declaraciones, en 1969:

“...mi ideal del socialismo no pasa por Moscú sino que nace con Marx para proyectarse hacia la realidad revolucionaria latinoamericana que es una realidad con características propias, con ideologías y realizaciones condicionadas por nuestras idiosincrasias y nuestras necesidades, y que hoy se expresa históricamente en hechos tales como la Revolución Cubana, la guerra de guerrillas en diversos países del continente, y las figuras de hombres como Fidel Castro y Che Guevara. A partir de esa concepción revolucionaria, mi idea del socialismo latinoamericano es profundamente crítica, como lo saben de sobra mis amigos cubanos, en la medida en que rechazo toda postergación de la plenitud humana en aras de una hipotética consolidación a largo plazo de las estructuras revolucionarias. Mi humanismo es socialista, lo que para mí significa que es el grado más alto, por universal, del humanismo; si no acepto la alienación que necesita mantener el capitalismo para alcanzar sus fines, mucho menos acepto la alienación que se deriva de la obediencia a los aparatos burocráticos de cualquier sistema por revolucionario que pretenda ser. Creo, con Roger Garaudy

y Eduardo Goldsticker, que el fin supremo del marxismo no puede ser otro que el de proporcionar a la raza humana los instrumentos para alcanzar la libertad y la dignidad que le son consustanciales; esto entraña una visión optimista de la historia, como se ve, contrariamente al pesimismo egoísta que justifica y defiende el capitalismo, triste paraíso de unos pocos a costa de un purgatorio cuando no de un infierno de millones de desposeídos. De todas maneras, mi idea del socialismo no se diluye en un tibio humanismo teñido de tolerancia; si los hombres valen para mí más que los sistemas, entiendo que el sistema socialista es el único que puede llegar alguna vez a proyectar al hombre hacia su auténtico destino; parafraseando el famoso verso de Mallarmé sobre Poe (me regocija el horror de los literatos puros que lean esto) creo que el socialismo, y no la vaga eternidad anunciada por el poeta y las iglesias, transformará al hombre en el hombre mismo. Por eso rechazo toda solución basada en el sistema capitalista o el llamado neocapitalismo, y a la vez rechazo la solución de todo comunismo esclerosado y dogmático; creo que el auténtico socialismo está amenazado por las dos, que no solamente no representan soluciones sino que postergan cada una a su manera, y con fines diferentes, el acceso del hombre auténtico a la libertad y a la vida. Así, mi solidaridad con la Revolución Cubana se basó desde un comienzo en la evidencia de que tanto sus dirigentes como la inmensa mayoría del pueblo aspiraban a sentar las bases de un marxismo centrado en lo que por falta de mejor nombre seguiré llamando humanismo” (24).

Estas declaraciones pertenecen a una entrevista de gran carga crítica que Cortázar concedió a la revista *Life en español* en abril de 1969, a condición de que publicaran todo lo que él hubiera escrito, sin cambios ni cortes. Más tarde, su declaración fue recogida en *Papeles inesperados*, bajo el título: ‘Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito’. (25)

Por último, el escritor mexicano Carlos Fuentes, presenta la ruptura entre pensamiento y acción que sobre los estudiantes de mayo/68 hace uno de ellos explicando el fenómeno del desengaño, algo que parece instalado en un perpetuo presente pero que ojalá se rompiera con la acción decidida y decisiva de los estudiantes en lo que tiene que ver con la reforma universitaria que hoy los enfrenta contra el capital en toda Latinoamérica:



“Los estudiantes denuncian la ‘grave ruptura entre pensamiento y acción’, como afirma un estudiante de Nanterre: ‘yo, como estudiante de sociología puedo leer libremente a Marx, a Engels, a Bakunin, al Che Guevara y a Marcuse, sólo si acepto que, una vez que salga de la universidad, debo renegar de todo lo que he aprendido y aceptar como borrego mi situación prevista en una sociedad ordenada para siempre y sin mi consentimiento, una sociedad en la que mis conocimientos críticos no poseen la menor importancia y nada pueden cambiar. La universidad debe ser un centro crítico, el germen del cambio. Nuestra sociedad sin embargo es acrítica y rechaza el cambio ¿Cuál puede ser mi destino? ¿Renunciar a mis ideas, admitir que son un sarampión juvenil y aceptar los hechos inmovibles de una sociedad momificada convirtiéndome yo mismo en momia, sentado hasta mi muerte en un consejo de administración capitalista o en una oficina burocrática? [...] si somos fieles a nuestras ideas debemos transformar la sociedad a imagen de ellas. De eso se trata, en el fondo, cuando hablamos de reforma universitaria” (26).

De este modo, cada vez se hacía más urgente la necesidad de devolver la coherencia (restituir el verdadero sentido o el sentido original), no sólo a un sistema universitario sino a un mundo que parecía haberla perdido definitivamente tras la última guerra. Y aquí se impone la rápida respuesta por los estudiantes, la *contestação*, definida por Fuentes, en su libro *Los 68*, como “cuestionar, poner en duda, someter a examen, desafiar sin tregua, debatir a todos los niveles, impedir la consagración esclerótica de las cosas: contestación, respuesta, poner las cosas en su lugar, en situación crítica permanente”. Todo lo que hoy no acepta el capital, los bancos, el sistema, los gobiernos, la Reserva Federal. Contra esto, concluyo, hay que negarse a hacer parte de un sistema que cualquier estudiante pueda considerar más cercano al mundo de los negocios, a la órbita empresarial, que al mundo del conocimiento, al de la cultura. Cultura que, decía Cortázar mismo, es “la actitud integralmente humana, sin mutilaciones, que resulta de un largo estudio y de una amplia visión de la realidad”; que “no es un almacén de libros leídos, sino una forma de razonar”, como sostenía el peruano Ribeyro; que, por último, según creía el colombiano Rojas Herazo, consiste en “el refinamiento de los sentidos”, propio de la cultura, ya no del orden empresarial y totalmente ajeno a la teta rota del neoliberalismo. Sólo debe haber “una patria, la poesía de ser hombre en la tierra”. Y un “revolucionario

será”, para Wittgenstein, “aquél que pueda revolucionarse a sí mismo”. Y una revolución a medias, aclaro, lo único que hará es cavar su propia tumba.

\*(Bogotá, Colombia, 1957) Padre de Santiago & Valentina. Escritor, periodista, crítico de cine y de jazz, catedrático, corrector de estilo y, por encima de todo, lector. Realizador y locutor de *Una mirada al jazz* y *La Fábrica de Sueños*: Radio Nacional, Javeriana Estéreo y U. N. Radio (1990-2004). Director del Cine Club *Andrés Caicedo* desde 1984. Colaborador de *El Magazin* de El Espectador. Invitado al V Congreso Int. de REIAL, Michoacán, México, con el ensayo *Roberto Arlt: La palabra como recurso ante la impotencia* (22-25.X.12). Invitado por *El Teatrillo, de Mérida, Yucatán, para hablar de Una naranja mecánica* (27.X.12). Invitado por *Le Monde Diplomatique* (Colombia) y *Desde Abajo* para entrevistar a Ignacio Ramonet (Director LMD, España): Retrospectivas: *Un recorrido por el Cine Latinoamericano* [http://www.youtube.com/user/periodicodesdeabajo?feature=results\\_main](http://www.youtube.com/user/periodicodesdeabajo?feature=results_main) (5.XI.12). Co-autor del libro *Camilo Torres: cruz de luz* (FiCa, 2006), ha escrito en revistas *Semana, Número, Al Margen, Magna Terra*, de Guatemala; hoy en *Aguilha RC* y *Aguilha Hispánica*, de Brasil, *Matérika*, de Costa Rica (corresponsal en Colombia) [www.fronterad.com](http://www.fronterad.com) [www.auroraboreal.net](http://www.auroraboreal.net) [www.argenpress.info](http://www.argenpress.info) y espera la publicación de *La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine)*, *El crimen consumado a plena luz (Ensayos sobre Literatura)*, *Grandes del Jazz, Ocho minutos y otros cuentos, Músicos del Brasil, La larga primavera de la anarquía - Vida y muerte de Valentina (Novela)*. En la XXVIII Feria Int. del Libro de Bogotá lanzó *Cine & Literatura: el matrimonio de la posible convivencia*, FULL (21.IV-4.V.15). Invitado por la UFES, Vitória, Brasil, al I Congreso Int. *Modernismo y Marxismo*: ponente y miembro del Comité Científico (26-28.XI.14). Invitado al III Festival Internacional de Literatura, Duitama, Colombia (28.V-1º.VI.15). Hoy, Director del Cine-Club & Tertulias Cult. de la FULL, docente Transversalidad HUM-BIE, traductor y ahora coautor de ensayos para *Rebelión*. E-mail: [lucasmusar@yahoo.com](mailto:lucasmusar@yahoo.com)

#### Notas:

- (1) En el artículo *Crisis en EE.UU*, S. Kalmanovitz (*El Espectador*, 31.VII.11: Opinión, virtual) sostiene: “...el sistema de artes liberales y los tecnológicos de gran calidad pretenden ser sustituido[s] por las universidades con ánimo de lucro, remedos de las beneméritas instituciones de educación superior que se convirtieron en las más productivas de conocimiento en el mundo”.
- (2) Rossellini estima necesario dejar de considerar a la educación un periodo de aprendizaje limitado por la duración, un prólogo a la vida: “Al contrario, debe contemplarse como un componente de la propia vida. Hemos de aprender un oficio y es el oficio de hombre. Podemos aprenderlo durante el entero curso de nuestra existencia, para prepararnos y adaptarnos a vivir” nosotros y las generaciones que nos seguirán (2001: 61).
- (3) Síntesis de la enseñanza de Komenský o Comenio: “Enseña todo a todos”; una de sus frases: “La escuela debe ser un grato preludio de nuestras vidas”.
- (4) BALDWIN, James (1982). *Sobre mi cabeza*. Bruguera, Barcelona, 590 pp.: 348. Edición original: 1978/79.
- (5) Según Schumpeter, la muerte del capitalismo no se deberá —como predijo Marx— a sus contradicciones internas: sus éxitos lo condenan. Fuente: <http://www.economia48.com/spa/d/capitalismo-socialismo-y-democracia/capitalismo-socialismo-y-democracia.htm>
- (6) *Ensayo & Error* No 6, junio de 1999: 244. En *Emergencia, creación y autonomía en la ontología de Castoriadis*, por José Malaver.
- (7) FOUCAULT, Michel (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial, Madrid. (1ª Edición con nueva Introducción: 28).
- (8) MUÑOZ SARMIENTO, Luis Carlos. Para una ética de la comunicación (no sólo) audiovisual (Inédito: 57).
- (9) BOBBIO, Norberto (1996). *Derecha e izquierda*. Editorial Taurus, España: 37.
- (10) *Revista Ensayo & Error* No 4, abril de 1998: p. 11. En *El estilo es el hombre*, por José Malaver.
- (11) ORWELL, George (1983). 1984. *Círculo de Lectores*, Bogotá, 264 pp.: 193.
- (12) XINGJIAN, Gao (2002). *La historia de un hombre solo*. Ediciones del Bronce, Barcelona, 540 pp.
- (13) Término del economista Libardo Sarmiento, a quien con este ensayo le devuelvo en parte sus aportes en el suyo: *Socialismo libertario, ética para tiempos difíciles*. *Revista Ensayo & Error*, No 2, abril de 1997: 191-209.
- (14) *Terapias de choque: eufemismo puesto en práctica por EE.UU para vender la idea de que el único sistema económico viable para la humanidad era el capitalismo (no se trata de un tratamiento psiquiátrico, a no ser luego del mal adquirido): se trata de reducir el gasto social con el deterioro*

consecuente de la salud, la educación, la vivienda y en general de la red de asistencia pública.

(15) Una frase neoliberal, del premier inglés Blair, “perrita faldera” (Harold Pinter) con nombre de travesti, Tony: “Es justo ser intolerantes con los sin techo”. Así queda claro lo que decía un humorista inglés: “Si no logras desarrollar toda tu inteligencia, siempre te queda la opción de hacerte político”, G. K. Chesterton.

(16) Recuérdese a Rubén Blades en Hipocresía: “Ya no hay izquierdas ni derechas/ sólo hay excusas y pretextos/ Una retórica maltrecha/ para un planeta de ambidextros”.

(17) MARTÍN BARBERO, Jesús. Televisión y literatura nacional, pp. 433-34. En Literatura y Cultura – Narrativa colombiana del siglo XX, Tomo III: Híbridez y alteridades. MinCultura, Bogotá, 1ª Ed., 2000, 598 pp.

(18) Malatesta (1853-1932) (anarco-comunista), es uno de los grandes teóricos del anarquismo moderno, al lado de activistas como Bakunin (colectivista), Bookchin (anarco-ecologista-social) Durruti (anarco-sindicalista) Godwin (pionero del anarquismo moderno), Kropotkin (comunista), Proudhon (comunista, mutualista, pionero del pensamiento libertario y primero en autodenominarse anarquista), Rocker (anarco-sindicalista) Stirner (individualista) y Tucker (individualista-socialista).

(19) LIPOVETSKY, Gilles (2010). La felicidad paradójica. Anagrama, Barcelona, 399 pp.

(20) BAKUNIN, Mijail (1972). La libertad. Editorial Grijalbo, México: 118-119.

(21) Con el surgimiento de la revolución bio-genética, Morin estudia el pensamiento de las tres teorías que llevan a la organización de sus nuevas ideas: la cibernética, la teoría de sistemas y la de la información. Para 1977 elabora el concepto del conocimiento enciclopedante, al cual liga los conocimientos dispersos, proponiendo la epistemología de la complejidad. Luego desarrolla la idea de que sólo la Complejidad puede civilizar el conocimiento. Hasta que formula la teoría del Pensamiento Complejo: la realidad se comprende y se explica simultáneamente desde todas las perspectivas posibles. Un fenómeno específico puede ser analizado por medio de las más diversas áreas del conocimiento, mediante el Entendimiento transdisciplinar, evitando la habitual reducción del problema a una cuestión exclusiva de la ciencia que se profesa. El estudio de un fenómeno se puede hacer desde la dependencia de dos perspectivas: holística (un estudio desde el todo o todo-múltiple) y reduccionista (un estudio desde las partes). Wikipedia.

(22) Revista El malpensante No 50, nov 1 – dic 15 de 2003: 102.

(23) En respuesta al aforismo de Einstein: “Es más fácil desintegrar un átomo, que superar un prejuicio”.

(24) <http://fronterad.com/?q=julio-cortazar-y-paris-%E2%80%98ultimo-round%E2%80%99-pasaje-al-centro-mandala>

(25) Cortázar, Papeles inesperados, 2010: 228-230, en <http://fronterad.com/?q=julio-cortazar-y-paris-%E2%80%98ultimo-round%E2%80%99-pasaje-al-centro-mandala>

(26) *Ibidem*. Nota (330).



# Capítulo L

## Quem tem medo do Realismo?

Luis Alberto Alves<sup>1</sup>

---

1 - Luis Alberto Alves, professor do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, desenvolve pesquisa em três âmbitos: 1) sobre a reconfiguração do sistema literário brasileiro depois do golpe de 1964, com ênfase nas obras de Glauber Rocha, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Rubem Fonseca, entre outros; 2) sobre a tradição crítica brasileira (Antonio Candido, Celso Furtado, Roberto Schwarz, entre outros); 3) sobre a teoria crítica da sociedade (Marx, Adorno e Lukács). Nos últimos 15 anos, exerceu as atividades de Coordenador do Setor de Fundamentos da Cultura Literária Brasileira, Chefe do Departamento de Ciência da Literatura/Faculdade de Letras e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Foi um dos fundadores do Grupo Formação, criado em 1999, juntamente com outros docentes de diversas universidades públicas do país. Coordena, na UFRJ, Convênio Internacional com o Instituto de Romanística da Universidade de Bamberg, Alemanha, e também com o Instituto de Letras da UFRGS, intitulado “Literatura, História e Memória no Brasil e na América Latina”. Organizou, recentemente, dois eventos: 1) em 2012 - “VIII Seminário de Estudos de Cultura e Literatura. Grupo de Pesquisa Formação do Brasil Moderno; 2) em 2014, Cinema, Literatura e Memória: o golpe de 1964 e as ditaduras na América do Sul”.



## I -O realismo como problema

Os conceitos de realismo e vanguarda já não gozam do prestígio de antes. Há três décadas, pelo menos, são alvos de objeções importantes. Seus principais formuladores no campo do marxismo (Lukács, Adorno, Brecht, entre outros) são acusados de defenderem uma visão estética ultrapassada, isto é, sem tensão formal e avessa aos protocolos da literatura contemporânea. Essas e outras objeções precisam ser avaliadas, hoje, quer seja no plano teórico-crítico, quer seja no plano político. Ao contrário do que imagina o senso comum acadêmico, explicar o sobe e desce das reputações é bem mais complexo.

Vou tomar como ponto de partida uma observação preciosa feita por Pierre Villar, a propósito de mais um evento dedicado ao romance *Dom Quixote*. Lembrava o historiador francês que os “centenários têm a vantagem de nos fazer lembrar que as obras-primas têm uma data”. Tal como o Quixote, o realismo também tem uma data.

Nada também como começar desfazendo equívocos enraizados. Toda vez que é evocado, o termo realismo parece sugerir ou um momento da historiografia literária (os estilos de época), ou um modelo de representação artística da realidade ultrapassado. Neste último caso, a objeção costuma se apoiar em formulação de Roland Barthes, para quem a pretensão de realidade requerida pelo realismo e, mormente, sua tradição, não passaria de mera era ideologia. Veremos, adiante, que o debate é bem mais complexo, e o conceito de realismo de modo algum se deixa encapsular na restrição feita pelo crítico francês. Ora, “o problema do realismo é o realismo como problema e vice-versa”<sup>1</sup>. Em outros termos, o conceito de realismo revela “o processo de formalização artística inseparável do processo de sua constituição objetiva”. De sorte a conceber em articulação mútua “o senso das mediações extraliterárias e sua continuidade artística”<sup>2</sup>. Ao contrário do senso comum, o debate em torno do realismo lança luz sobre o momento de fatura estética, articulado ao curso da história. A inspiração marxista da formulação nos obriga, necessariamente, a retroceder no tempo a fim de historiar, ainda que sumariamente, a gênese e o desenvolvimento do

1 - Estou me apoiando no artigo em preparação do professor Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, cuja publicação ocorrerá em breve. No referido trabalho, discute-se, entre outros pontos, os equívocos da recepção das teses dos formalistas russos pelos críticos estruturalistas, bem como a visão parcial destes sobre o conceito de realismo.

2 - ARANTES, Paulo. Sentimento da dialética. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 31.

conceito, a fim de escapar de leituras simplificadas.

Como sabemos, Marx não foi um crítico literário, mas sua obra está repleta de comentários e observações precisas e instigantes sobre diversos artistas, que revelam sua intimidade com a literatura. Na comparação com filósofos, economistas e toda sorte de sabichões de seu tempo, não resta dúvida de que os artistas se saem melhor no embate. Em uma época (a nossa) em que o padrão de cientificidade é dado pela subserviência às rígidas fronteiras estabelecidas pela divisão do trabalho intelectual, e o pouco apreço pelas humanidades, não deixa de ser uma grata surpresa, além de um bom exercício de leitura constatar o lugar que Marx e Engels reservaram à arte. Há inclusive uma carta famosa, na qual Engels formula, de modo exemplar, o que não tardaria a se transformar no alicerce da crítica materialista. Na carta que escreve para Margaret Harkness, escritora inglesa, Engels se pronuncia da seguinte maneira:

*Realismo, para mim, implica, para além da verdade do pormenor, a reprodução verdadeira de personagens típicos em circunstâncias típicas.*

*Quanto mais o autor encobre as suas opiniões, melhor para a obra de arte. O realismo a que me refiro pode transparecer apesar do ponto de vista do autor. [Balzac] tece uma história completa da sociedade francesa, com a qual, mesmo em pormenores econômicos (...), aprendi mais do que com todos os historiadores, economistas e estatísticos profissionais do período.*

*Ora, Balzac era politicamente um legitimista; a sua obra grandiosa constitui uma elegia permanente da decadência irreparável da boa sociedade; as suas simpatias vão para a classe destinada à extinção. Mas, apesar de tudo isso, a sua sátira nunca se revela mais mordaz, a sua ironia nunca é amarga, do que quando põe em movimento os próprios homens e mulheres com os quais simpatiza mais profundamente \_ os nobre. E os únicos homens aos quais se refere com clara admiração são os seus antagonistas políticos mais acirrados, os heróis republicanos do Cloître Saint Mary, aqueles que nessa época (1830-36) eram os verdadeiros representantes das massas populares.*

*O fato de Balzac se ver compelido a agir contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos (...) afigura-se-me um dos maiores triunfos do realismo (...).<sup>3</sup>*

---

3 - Engels, Friedrich. Carta a Margaret Harkness. Abril de 1888. In: Marx e Engels. Sobre Literatura e arte. São Paulo: Global Editora, 1979, pp. 70-72.



Não é exagero dizer que na longa passagem transcrita, duas noções-chaves estão mais do que pressupostas: a de que a literatura encerra uma forma privilegiada de conhecimento da vida social enquanto totalidade; e a tese igualmente decisiva, segundo a qual a *forma* é objetiva, isto é, sua realização na obra escapa frequentemente às intenções subjetivas do autor. Lukács foi mais longe e detectou, nessa passagem, as bases de uma estética marxista a ser escrita. Dos anos trinta do século passado até sua morte, em 1971, Lukács procurou desincumbir-se da tarefa, deixando, provavelmente, a produção mais alentada, sistemática e global sobre a literatura e a estética. Vale salientar que seu esforço teórico se realiza no vácuo deixado por *História e consciência de classe*, obra seminal que Lukács, entretanto, renegará a vida toda. Não precisamos concordar com ele. Para Lukács, o realismo é o problema central da literatura. De certa forma, com outra terminologia, também endossam esse ponto de vista outros interlocutores no campo marxista, como Adorno e Brecht, bem como autores que mantêm uma relação, digamos, cautelosa em relação ao marxismo, como são os casos particulares, e distintos entre si, de Benjamin e Auerbach.

A tarefa de Lukács não foi das mais simples. Seus problemas recorrentes com o Partido Comunista, levou-o, como ele mesmo confessará, a recorrer “à linguagem da fábula”<sup>4</sup>, sem a qual não poderia intervir nos debates políticos e estéticos de seu tempo. No seu livro *Realismo crítico hoje*, verdadeira súplica de suas intervenções históricas sobre o tema, ele desenvolveu uma perspectiva historiográfica cuidadosa com base em três pontos essenciais: 1) os romances do século XVIII e XIX apontariam para a crise do capitalismo, tema que explora na comparação recorrente do realismo versus naturalismo; 2) em seguida, o problema passa a ser examinado em outro ciclo histórico, o qual precede e se desenrola durante a 2ª guerra, centrado agora no conflito entre duas posições políticas antagônicas (antifascistas e fascistas) que ressoariam no trabalho de artistas e filósofos (período das frentes antifascistas propostas pelo PC); 3) por fim, após a guerra, o conflito passaria a se desdobrar em outro terreno específico: entre os que queriam a paz contra os que queriam a guerra (contexto histórico em que há um risco claro de uma guerra nuclear). Nos três estágios históricos, Lukács defende o realismo como método de representação artística da realidade (como totalidade), baseando-se nas pistas fornecidas por Engels, mencionadas acima.

4 - LUKÁCS, György. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora da Brasília, 1969.

Por mais que Lukács se empenhe em matizar a questão, não é menos verdade que ele tende a incorrer em certa linha dogmática de argumentação, sobretudo quando busca caracterizar a vanguarda artística (forma e força literária do começo do século XX) como expressão de decadência, o que faz dessa noção (decadência) um traço restritivo, quase um *partis-pris*, mais do que exatamente um termo explicativo (embora o momento da explicação ocorra).

Adorno anteviu o problema e acusou Lukács de dogmatismo. Adorno ponderou o peso da submissão de Lukács à orientação partidária, isto é, a literatura era examinada com base na perspectiva do “capitalismo caminhando para as suas crises” e para o socialismo. (ensaios dos anos 1930). É claro que Adorno não colocava em dúvida “a pessoa de Lukács”, advertia apenas para “a estrutura conceitual a qual [Lukács] sacrificou seu intelecto” a fim de tornar compatível com as “recomendações” políticas definidas pelo partido<sup>5</sup>. Por outro lado, Lukács se incomodava com o fato de as vanguardas literárias apontarem para outra direção que não a da “construção positiva da superação do capitalismo através do socialismo”<sup>6</sup>. Daí sua conhecida opção estratégica pela obra de Thomas Mann, tomado como uma espécie de herói desse percurso, e ponto de fuga de seu argumento aplicada à literatura do século XX, em permanente contraponto às posições de Kafka e Beckett, que não cabiam no seu esquema. Ora, com a queda da URSS e o definhamento dos partidos comunistas a reputação de Lukács ficaria abalada, a partir da década de 1970, mas sobretudo na década seguinte. A formulação de Barthes, referida no começo, expressa e sintetiza bem o sintoma da baixa reputação de Lukács e, de resto, do marxismo. Já deixei claro que não concordo com a reação “francesa”.

Retomando o fio da meada, Adorno vai argumentar ainda que Lukács traía a análise formal, que ele próprio desenvolvera na fase pré-marxista (*Teoria do romance*) e em seu clássico *História e consciência de classe*, que marca sua guinada marxista, com especial destaque para os capítulos sobre a reificação e o método marxista.

Livre dos compromissos partidários, e encarnando como poucos no campo da esquerda o marxista de gabinete, Adorno procurou mobilizar toda energia intelectual de que dispunha para, segundo Schwarz, “explicar

5 - ADORNO, Theodor. “Reconciliação extorquida”. In: Notas sobre literatura. Madrid: Akal, 2003, p. 244.

6 - SCHWARZ, Roberto. “A dialética da formação”. In: PUCCI, Bruno et al. Experiência formativa e emancipação. Organização Bruno Bucci et. al. São Paulo: Nankin, 2009, p. 177.

o significado histórico da operação formal e [como] essa explicitação se dá através da consideração do que os materiais artísticos significam antes e fora da obra de arte”<sup>7</sup>. Noutras palavras, Adorno levou às últimas consequências a ideia de forma objetiva, desenvolvida por ninguém menos do que o próprio Lukács. Segundo Adorno, cabe ao crítico conhecer e explicar a *forma*, com espírito livre, sem prescrição, uma mobilidade intelectual que ficava sacrificada em Lukács em razão de sua disciplina e obediência partidárias. Uma razão para a polêmica entre ambos concerne ao destino histórico depositado na obra. Enquanto Lukács procurava acompanhar a e descrever a lógica interna às obras, acreditando em um desfecho positivo, que levaria inexoravelmente ao socialismo, Adorno, bem mais desconfiado, acreditava, ao contrário, que a crise do mundo contemporâneo poderia (re) conduzir à barbárie. Tal discernimento, desde então, alimentou nos seus leitores críticos, dentro e fora do marxismo, a impressão cercada de certeza de que Adorno era tão somente um pessimista contumaz, um inimigo da luta de classes ou da militância política, em suma, um caprichoso e diletante acadêmico, uma vez que, supostamente, suas ideias e posições conduziram (no condicional, pois é uma interpretação discutível) a um irremediável imobilismo. Ao contrário da objeção, convertida já em senso comum, penso que Adorno lança luz sobre as dificuldades poucas vezes destacadas da dialética entre teoria e prática. Basta examinar a própria história da esquerda ao longo do século XX para logo se conceder alguma razão ao autor de *Dialética negativa*. Desnecessário dizer que “alguma razão” não significa, por outro lado, que só ele tenha razão. Adorno tenta persuadir o interlocutor, salientando que a sua filosofia tinha uma relação muito indireta com a prática. Ora, sustentar tal posição no calor da luta de classes, certamente acendia em seus adversários a convicção de Adorno não fazia mais do que admitir seu refúgio em uma providencial torre de marfim. Pode ser. Por outro lado, sua reação registra também, para posterior análise, o peso do coletivo sobre a consciência individual. Basta lembrar a ascendência que os partidos de esquerda tiveram sobre a inteligência em períodos agudos de luta de classe. Hoje, vivemos uma situação praticamente oposta. Seja como for, penso que Roberto Schwarz, a meu ver, acertou em cheio ao relativizar as restrições, anteriormente listadas, que comumente são dirigidas a Adorno: “O bloqueio da solução revolucionária e a esterilidade da política eleitoral

---

7 - SCHWARZ, Roberto. “A dialética da formação”, p. 175.

são diagnósticos, e não preferências”<sup>8</sup>. Ou seja, a dialética entre teoria e práxis é bem mais complexa do que se imagina. Um pensador do calibre de Theodor Adorno tinha a exata consciência do problema. Certa vez, inclusive, ele manifestou claramente sua posição por meio de uma síntese igualmente desconcertante: “meu pensamento sempre esteve numa relação muito indireta com a prática”<sup>9</sup>. Ou, formulando sob a forma de indagação:

*“A filosofia não pode, por si só, recomendar medidas ou mudanças imediatas. Ela muda precisamente na medida em que permanece teoria. Penso que seria o caso de perguntar se, quando alguém pensa e escreve as coisas como eu faço, se isso não é também uma forma de opor-se. Não será também a teoria uma forma genuína da prática?”.<sup>10</sup>”*

Já que mencionamos antes Roberto Schwarz, vale a pena acompanhar o aproveitamento da crítica de esquerda do outro lado do Atlântico. Nesse particular, o Brasil pode se orgulhar de ter inaugurado dois capítulos especiais, resolvendo de modo ultraoriginal os impasses e polêmicas gerados pelo debate que acabamos de sintetizar. Vejamos isso de perto.

## II - A DIALÉTICA DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO

Darcy Ribeiro gostava de comentar, em tom de anedota, o papel subalterno que o intelectual brasileiro reservava para si. Como mero reproduzidor de teoria, ele servia como cavalo no duplo sentido de servir de assento para montaria, e também no sentido que lhe dá a umbanda, ou seja, de emprestar o corpo para que o santo (francês, alemão ou norte-americano) “baixe”. A piada vem bem a calhar, pois marca a diferença entre o intelectual que “serve de cavalo” e aquele que prefere pensar com a própria cabeça.

Na verdade, a filiação a uma corrente teórica internacional não é, obviamente, uma questão nova, mas seus desdobramentos na linha do tempo permite avaliar como intelectuais do porte de Antonio Candido e Roberto Schwarz escreveram um capítulo à parte no processo de assimilação

8 - SCHWARZ, Roberto. “Adorno”. In: Martinha versus Lucrécia. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

9 - ADORNO, Theodor. “A filosofia muda o mundo ao manter-se como teoria”. Lua Nova, São Paulo, num. 60, 2003, pp. 131-139.

10 - Idem.

de ideias. Mais ainda, como souberam fecundar as referências teóricas a partir da experiência local. Antes, porém, convém lembrar dois momentos importantes desse debate.

A propósito da atuação de jovens artistas de seu tempo, Machado de Assis lembrava que “influxo externo é que determina a direção do movimento”. Ou seja, a necessidade de renovação dos materiais artísticos não decorria exatamente de uma necessidade interna, mas antes expressava a sede de estar em dia com as modas. Algumas décadas depois, já no âmbito do debate político, Sérgio Buarque de Holanda também advertirá para as consequências da transposição imediata, e certamente elitista, de instituições e valores. Ao fim e ao cabo, o processo, enraizado em nossa formação social, desencadeava um estranhamento que levava os brasileiros a se sentirem “uns desterrados em sua terra”<sup>11</sup>. No plano político, o processo gerava um modelo peculiar de democracia que não era outra senão “um lamentável mal entendido”<sup>12</sup>. Os diagnósticos de Machado e Sérgio Buarque são complementares, uma vez que revelam o ofuscamento das elites intelectuais e políticas, que gostam de estar em dia com as ideias, mas em flagrante conflito com a realidade. Os exemplos, por certo, poderiam facilmente ser multiplicados.

Com o correr dos anos, saíram de cena o cientificismo e o bacharelismo, mas o problema de fundo se manteve. Um bom exemplo disso foi o ingresso, nas décadas de 1960 e 1970, do estruturalismo (e das escolas teóricas subsequentes), cuja presença marcante definiu o perfil de duas ou três gerações de professores e intelectuais no país. Sobre isso, gostaria de lembrar um pequeno livro de autoria de Antonio Candido intitulado *Na sala de aula*. À primeira vista desprezioso, representava, na verdade, uma alternativa de esquerda ao estruturalismo que então fazia um enorme estardalhaço sobre suas conquistas. *Na sala de aula* procurava municiar de instrumentos teóricos relevantes alunos e jovens professores de literatura, em sua rotina diária em sala de aula. Cada capítulo aborda um poeta brasileiro representativo de um ciclo histórico-estético. Invariavelmente, as análises começam com uma descrição detida do texto, progredindo até alcançar um patamar mais complexo de leitura. Aparentemente, parece seguir o protocolo corrente estabelecido pelo estruturalismo, sem endossar ou mimetizar seu acervo sortido, e desnecessário, de conceitos

11 - HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. 3.

12 - Idem, p. 119.

alegremente aplicados. Em suas análises, Candido vai do nível fônico, passando pelo morfo-sintático até chegar ao semântico. Os passos desse percurso, no entanto, vão progressivamente acentuando suas divergências em relação à escola prestigiosa. As diferenças, entretanto, são expostas sem espírito beligerante, mas de modo discreto e elegante, fugindo assim ao jeito espartano com que os especialistas brasileiros operavam a teoria. Vou me limitar a um único exemplo. Na análise de “Rondó dos Cavalinhos” de Manuel Bandeira, a simplicidade do poema parece não convidar leituras mais complexas. Mas a impressão inicial é logo desfeita, mediante a percepção contraintuitiva de que a repetição dos versos a cada estrofe (“Os cavalinhos correndo/E nós, cavalões, comendo”) reserva e sedimenta uma crítica velada à brutalização do ser humano na sociedade contemporânea. Vejamos os passos da análise:

*Mas se lermos obedecendo rigorosamente à pontuação acima verificada, isto é, dando força às pausas determinadas pelas vírgulas, teremos a combinação de um ritmo corredio com um ritmo picado:*

*Os cavalinhos correndo //  
E nós // cavalões // comendo.*

*É fácil verificar que o segundo verso sugere um forte movimento de galope, que ficará altamente sugestivo (e mesmo imitativo) se o acentuarmos intencionalmente de maneira exagerada, extraindo, por assim dizer, do staccato, a força virtual de um galope, que a nossa leitura obriga a manifestar-se. Com isso, passamos de uma atitude meramente descritiva para uma atitude conclusiva. O levantamento dos traços materiais permite começar a compreender o poema em nível de maior exigência interpretativa.*

Ou seja,

*“[A] leitura leitura parece correta, porque pode ser comprovada objetivamente pelo estudo gramatical do dístico. Ele mostra que “cavalo” é sujeito no primeiro verso, mas aposto do sujeito no segundo. Ora, o aposto se caracteriza estruturalmente na frase pelas pausas que impõe. Por isso, passando de sujeito a aposto, “cavalo” recebe necessariamente um destaque, sonoro e semântico, porque está situado entre duas paradas fortes, representadas pelas vírgulas. Além disso, as vírgulas delimitam palavras*

*oxítonas e “nós”, “cavalões”), o que aumenta o efeito de corte e parada, Há portanto, um notório efeito de contraste no plano do ritmo, que nos leva a indagar se haverá a mesma coisa no plano do significado, além do que sugere a metáfora (“homens” = “cavalões”).*

Para então concluir: “O cavalo é um ser que galopa; o homem é um ser que não galopa.”<sup>13</sup>

A transcrição de tão longa passagem se justifica, pois a jogada é de mestre. Trata-se, na verdade, de uma leitura materialista do verso. A leitura estruturalista fechada no dogma de que a estrutura é autossuficiente, ou seja, sem necessidade de aludir ao mundo extraliterário, sai mal no teste. Esse aspecto merece ser salientado, pois o mesmo estruturalismo costumava atribuir a seus adversários, sobretudo a crítica de inspiração dialética, a parcialidade que tão bem cabia para ele próprio, estruturalismo. Ao contrário deste, Candido mostrava o quão desejável é o momento da dialética. Nada melhor do um poema simples, à maneira de Manuel Bandeira, para dar razão a tese de que a autonomia da forma artística é relativa, e jamais absoluta. E mais: a crítica dialética é amiga da sensibilidade artística.

A reputação de Roberto Schwarz cresceu com a publicação de seus ensaios incontornáveis sobre a obra de Machado de Assis. Refiro-me aos livros *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Schwarz maneja com mão de mestre o rico legado da tradição marxista, referida na primeira parte deste estudo, apoiando-se e lançando mão das intervenções de Lukács e Adorno, embora divergindo de modo original de lukacsianos e adornianos, que não se entendem e frequentemente não estão nem um pouco interessados em manter de fato uma interlocução. Ao contrário destes, Schwarz vai mostrar que os resultados obtidos em sua reflexão sobre a obra machadiana decorreu justamente de via heterodoxa de entender a polêmica que colocou em campos diversos os clássicos do marxismo: “Meu trabalho seria impensável igualmente sem a tradição - contraditória - formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx”<sup>14</sup>. Trata-se, em suma, de uma posição original, pois desacata frontalmente o protocolo acadêmico corrente, que estimula a

13 - CANDIDO, Antonio. Na sala de aula: caderno de análise literária. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2007, p. 72-73.

14 - SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 13.

especialização como critérios supremo de cientificidade. Note-se que tais fronteiras ao conhecimento são traçadas *positivisticamente* pela divisão do trabalho intelectual, a que todo marxista que se preza deveria tomar com reservas.

Schwarz destaca também, no âmbito de sua pesquisa sobre Machado de Assis, a reflexão pioneira de Antonio Candido sobre a *forma*, como ele mesmo confessa em seu *Um mestre na periferia do capitalismo*: “Devo uma nota especial a Antônio Cândido, de cujos livros e pontos de vista me impregnei muito, o que as notas de pé de página não têm como refletir”<sup>15</sup>. Para Schwarz, a noção de forma literária que vinha sendo desenvolvida por Antonio Candido se entroncava na tradição materialista, referida há pouco. Schwarz nomeia explicitamente os ensaios fundamentais de Candido: “De cortiço a cortiço”, sobre o romance do naturalista brasileiro Aluísio Azevedo, e “Dialética da malandragem”, sobre *Memórias de um sargento de milícias* do autor romântico brasileiro Manuel Antônio de Almeida<sup>16</sup>.

Estendendo um pouco mais na comparação entre Candido e Adorno, um golpe de vista certo e incomum, Schwarz vai argumentar que enquanto o primeiro partia do estudo das formas literárias e sociais para desentranhar a matéria brasileira, conferindo assim densidade histórica ao debate estético nacional, Adorno, por sua vez, colocava em jogo, em suas análises, “o destino da civilização burguesa como um todo”. Mas não se conclua daí que a posição de Candido de tomar a matéria local saia apequenada na comparação. Ao contrário, tem o mérito imenso de mostrar que “o ensaísmo periférico de qualidade sugere a existência de uma certa linearidade indevida nas construções dialéticas de Adorno e do próprio Marx – uma homogeneização que faz supor que a periferia vá ou possa repetir os passos do centro”<sup>17</sup>.

### III - IMPASSES E DESAFIOS DA TEORIA CRÍTICA HOJE

Adorno via na arte autônoma (Franz Kafka, Samuel Beckett, Arnold Schönberg e Gustav Mahler) o último refúgio de protesto contra a alienação, processo desencadeado tanto no capitalismo avançado (tendo

---

15 - Idem, p. 13.

16 - Para um balanço das posições desenvolvidas por Candido e Schwarz, remeto o leitor aos ensaios recolhidos em: ALVES, Luis Alberto, MAIA, João Roberto, LEMUS, Victor Ramos. Em parceria. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

17 - SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 49.



como principal vitrine o *american way of life*), quanto na finada URSS e nos países fascistas nos anos de guerra (Alemanha e Itália). Por mais que tivesse razão – e, convenhamos, Adorno tinha bons motivos para duvidar dos três modelos –, é preciso considerar também, de outra parte, a bem da própria dialética, que o capitalismo avançado dos dias de hoje já não consegue ser plenamente apreendido, e criticado, pela teoria crítica da sociedade, que um dia imaginou tocar o âmago do sistema. O avanço da sociedade da mercadoria, e da valorização permanente e sem controle do valor, é um processo tão radical e vertiginoso que mesmo uma teoria tão vanguardista como a que Adorno formulou já não dá conta, virou história. Seja como for, não deixa de ser uma forma civilizada evocar a figura de seu formulador que um dia tentou, através de intenso debate teórico-conceitual, dobrar as engrenagens sociais da alienação<sup>18</sup>, por mais heroica que tenha sido sua tentativa de realizar o pensamento crítico fora da esfera dos partidos e movimentos tradicionais de esquerda. Visto à luz de hoje, o processo pode parecer autoevidente. Mas, não é assim. A mercantilização de que falamos já chegou à arte, inviabilizando a tradição vanguardista a que Adorno reservava o posto de última instância da crítica. Segundo Anselm Jappe, já não é mais possível sequer conceber uma esfera da vida, ou mesmo da arte, capaz de se refugiar, ou se preservar, da lógica do fetichismo da mercadoria<sup>19</sup>, que na sua origem, em Marx, significava a transformação das relações humanas em relação entre coisas.

Creio que o mesmo raciocínio pode ser aplicado à universidade, que vive da glória passada de ser o refúgio do pensamento crítico. Será que ela ainda pode reivindicar tal condição? E será mesmo que um dia ele cumpriu esse papel? Justiça seja feita a Adorno, que durante sua temporada americana, no exílio, já tinha olhos para o andamento alienado da pesquisa acadêmica, que, no caso americano, se manifestava melhor no modelo hegemônico das pesquisas quantitativas<sup>20</sup>. O golpe de vista de Adorno é certo e de uma atualidade constrangedora. Ele empenhou-se o quanto pôde em escapar dos protocolos correntes, ao sustentar que a radicalização dos procedimentos de pesquisa e reflexão deve ser transmitida também

18 - KURZ, Robert. "A intelligentsia depois da luta de classes". In: Os últimos combates. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 16.

19 - JAPPE, Anselm. Guy Debord. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999, p. 222. E do mesmo autor Crédito à morte: a decomposição do capitalismo e suas críticas. São Paulo: Hedra, 2013, p. 210.

20 - ALVES, Luis Alberto, LOUZADA, Rita de Cássia. Sofrimento e Processo de Formação de Pesquisadores: uma experiência brasileira. Centro de Estudios de Teoría Crítica (CETEC), 2014. < [http://www.teoriacritica.com.ar/?page\\_id=769](http://www.teoriacritica.com.ar/?page_id=769) >

para a escrita, como se a comunicação dos resultados ficasse a cargo de um artista. A esse respeito, Marcuse, logo após a morte do amigo, admitiu que a radicalidade adorniana era não só correta como desejável:

*Ele [Adorno] sempre acreditou \_ e parece que continua tendo razão \_ que a substância de sua obra não pode ser separada da forma na qual é apresentada. Sua linguagem é movida pelo medo de cair na reificação (...) Confesso que as frases de Adorno às vezes me deixaram enraivecido, às vezes furioso, mas creio que devem ser assim<sup>21</sup>.*

Como se pode notar, o quadro é complexo e não se deixa apreender tão facilmente. Que tal resultado tenha sido produzido por críticos materialistas, diferentes entre si, revela que a tradição dialética é menos homogênea do que se costuma supor. Ou seja, ela é capaz de comportar, em seu âmbito, contradições e polêmicas com esse nível e envergadura.

O capitalismo contemporâneo já não se preocupa em “administrar” civilizadamente suas crises cíclicas, como tentaram um dia o keynesianismo e o Welfare State, marcantes nos tempos de Lukács e Adorno. Mesmo as tentativas tímidas de reformismo social com base nestes modelos passam, no momento, por provas terríveis, sobretudo em *Nuestra América*. A crise atual desmancha o tecido social, o mundo do trabalho e arrasta países inteiros para a dessolidarização. O movimento é tão vertiginoso, que já não escolhe países nem regiões, e já chega (para ficar) em países que até bem pouco tempo integravam o rol da fama. O problema é de tal ordem que tem favorecido o ressurgimento de movimentos direitistas e mesmo fascistas, tanto na Europa quanto mais recentemente no Brasil. É a volta dos mortos-vivos. Diante de um quadro tão complexo, desafiador em todos os níveis, as falsas musas teóricas se calam, ou simplesmente já não têm mais o que dizer. Não resta dúvida de que o marxismo foi e continua sendo um fermento importante para o cultivo da sensibilidade e da inteligência. Contra todas as previsões pessimistas que o davam como morto, depois de 1989, Marx está mais vivo do que nunca e o século XXI demanda sua presença. Em suma, a dialética, já não era sem tempo, retorna pela porta da frente.

---

21 - MARCUSE, Herbert. A grande recusa. Organização Isabel Loureiro. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999, p. 107.

## Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. “Reconciliação extorquida”. In: *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. (Obra Completa, 11).

\_\_\_\_\_. “A filosofia muda o mundo ao manter-se como teoria”. *Lua Nova*, São Paulo, num. 60, 2003, pp. 131-139.

ALVES, Luis Alberto, MAIA, João Roberto, LEMUS, Víctor Ramos. *Em parceria*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

ALVES, Luis Alberto, LOUZADA, Rita de Cássia. Sofrimento e Processo de Formação de Pesquisadores: uma experiência brasileira. *Centro de Estudios de Teoría Crítica* (CETEC), Argentina, 2014.

[Consultar: [http://www.teoriacritica.com.ar/?page\\_id=769](http://www.teoriacritica.com.ar/?page_id=769) ]

ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo: introdução a um debate contemporâneo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

JAPPE, Anselm. Guy Debord. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crédito à morte: a decomposição do capitalismo e suas críticas*. São Paulo: Hedra, 2013.

KURZ, Robert. *A Intelligentsia* depois da luta de classes. Da desconceitualização à desacademização da teoria. In: Os últimos combates. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes,

LUKÁCS, György. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora da Brasília, 1969.

\_\_\_\_\_. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCUSE, Herbert. *A grande recusa*. Organização Isabel Loureiro. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. A dialética da formação. In: PUCCI, Bruno, ALMEIDA, Jorge de, LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco, *Experiência formativa e emancipação*. Organização Bruno Bucci et. al. São Paulo: Nankin, 2009.

\_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

## Capítulo LI

# O inconsciente social do modernismo e do marxismo e sua captura pelo modelo de realização planetário do imperialismo americano.

Luis Eustáquio Soares<sup>1</sup>

---

1 - LUIS EUSTÁQUIO SOARES (UFES) - Pós-Doutorado em Literatura Comparada (UFMG), desde 2004 é Professor (Associado II, atualmente) de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Espírito Santo; poeta, escritor e ensaísta. Líder dos grupos de pesquisa “Literatura, indústria cultural e letramento crítico” e “literatura, ideia de comunismo e kynismo”. É autor de José Lezama Lima: anacronia, lepra, barroco e utopia (2008, Edufes), América Latina, Literatura e Política (2012, Edufes), A sociedade do controle integrado: Franz Kafka e Guimarães Rosa (Edufes, 2014).



## 1

No poema-livro **Café** – Tragédia Secular (1955), do poeta modernista brasileiro, Mário de Andrade, é possível ler os seguintes versos: “Eu sou aquele que disse:/ eu sou a fonte da vida/Não conte o segredo aos grandes /e sempre renascerás./Força!... Amor!... trabalho!... paz...”. Por sua vez, no poema “Nosso Tempo”, do livro *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade, os seguintes versos podem ser lidos: “ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador/[urbano/ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta,/moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos,[...], colchetes no chão da/[costureira, luto no braço, pombas, cães errantes,/[animais caçados, contai./Tudo tão difícil depois que vos calastes...”

## 2

Que relação possível teria entre os versos “Não conte segredo aos grandes/ e sempre renascerás”, de Mário de Andrade; e o apelo do poeta mineiro, Carlos Drummond de Andrade, para que os não grandes, velhas pretas, poetas, pequenos historiadores, pombas, cães errantes contem ou venham a contar os seus segredos inconfessáveis? Como guardar segredo aos grandes e contar aquilo que estes não apenas não querem ouvir, mas também e antes de tudo fizeram calar? O inconsciente social de uma dada época de tradição do oprimido estaria na relação entre o que se conta para os grandes, através destes e o que é calado, inviabilizado, tornando-se inconfessável?

## 3

E o que seria um inconsciente social? De que modo ele teria relação com a seguinte passagem de **Revisão da teoria dos sonhos**, de Sigmund Freud, principalmente considerando o seguinte trecho: “O processo de elaboração onírica é algo inteiramente novo e diferente, não se assemelhando a nada conhecido anteriormente. Ele nos deu a oportunidade de entrevermos, pela primeira vez, os processos que se realizam no sistema inconsciente, mostrando-nos que são bastante diferentes daquilo que conhecemos acerca de nosso pensar consciente, e a este forçosamente hão de parecer absurdos e incorretos. A importância dessa construção foi ainda acrescida da descoberta de que, na construção dos sintomas neuróticos,

estão em atividade os mesmos mecanismos (não nos aventuramos a dizer, processos de pensamento) que aqueles que transformaram os pensamentos oníricos latentes em sonho manifesto”.

#### 4

Com Freud e ao mesmo tempo o dilatando para muito além da cena primária edípica individual, o inconsciente social de uma dada época seria aquilo para o qual “na construção dos sintomas neuróticos (de uma sociedade) estão em atividade os mesmos mecanismos que aqueles que transformam os pensamentos oníricos latentes em sonho manifesto”, o que equivale a dizer que um arranjo sócio-histórico, por exemplo, o nosso, constitui-se como um sonho manifesto (na verdade um pesadelo) que diz aquilo que não pode ser dito, que está interdito, a saber: os pensamentos oníricos latentes nas velhas pretas, no velho aleijado, nas baratas de arquivo, nos animais caçados, nos oprimidos, enfim e ao cabo.

#### 5

Uma sociedade de tradição do oprimido, baseada na desigualdade entre suas partes, seu conteúdo manifesto é ela mesma, tal como se nos apresenta, ao naturalizar a desigualdade, tornando-a normal, aceitável, palatável. Os pensamentos oníricos latentes de uma sociedade desigual constituem, por sua vez, seus processos primários, num contexto em que estes têm relação com o que não pode ser contado: o sofrimento dos oprimidos, as injustiças e portanto as cenas primárias a partir das quais o óbvio se torna ululante, a saber: o estupro do roubo oligárquico do trabalho coletivo, no qual, segundo Mário de Andrade, sempre renascemos – desde que não contemos nossos segredos aos grandes.

#### 6

O conteúdo manifesto de uma sociedade oligárquica, pois, é sua histeria; seu esforço ideológico para esconder os processos primários que estão na sua base, que a alimentam. Em termos de Marx, esses processos primários são simplesmente a relação entre opressor e oprimido. Para entender, pois, a histeria em que vivemos, no atual estágio da civilização burguesa, é preciso alcançar seu conteúdo latente, momento a partir do qual estaríamos aptos a definir o inconsciente social da atualidade.



## 7

E qual será o inconsciente social do contemporâneo? Como nele se dá a relação entre o conteúdo manifesto dos grandes oligarcas contanto a sua versão da história e os processos oníricos primários a partir dos quais as “velhas pretas” escravas são impedidas de se expressar? Como chegar ao conteúdo latente de nossa época sem ter que contar nossos segredos aos grandes? E quem são os grandes conteúdos ao mesmo tempo manifestos e latentes da atualidade? Tecnicamente falando, são os Cinco Olhos (Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Austrália e Nova Zelândia) que vigiam toda a humanidade, capturando nossos segredos através do projeto Echelon, rede de vigilância planetária dotada cada vez mais de requintada tecnologia para arquivar, classificar e manipular, com interesses diversos, todas as comunicações eletrônicas realizadas por toda a humanidade.

## 8

Qual é o objetivo latente dos Cinco Olhos da espionagem contemporânea, o Echelon? Antes de responder a essa questão seria preciso apresentar, ainda que como hipótese, o seguinte argumento: o conteúdo manifesto de qualquer arranjo histórico desigual é sempre uma armadilha para capturar os oprimidos, seja os silenciando, seja induzindo-os a contar seus segredos aos grandes.

## 9

O conteúdo manifesto do arranjo sócio-histórico contemporâneo é, sob esse ponto de vista, o que temos feito através das tecnologias de comunicação (mas não apenas), a saber: contado sem cessar os nossos segredos aos Cinco Olhos do Contemporâneo, que nos capturam através do panóptico estelar e do panóptico molecular. O primeiro diz respeito aos satélites artificiais que encobrem o planeta Terra mapeando povos, etnias, regiões, países, riquezas minerais, oceanos, rios, floras e faunas. O segundo, por sua vez, instiga-nos a contar nossos segredos mais íntimos através de tecnologias de cunho pessoal, como celulares, laptops, através das quais nos comunicamos por meio de e-mails, redes sociais, sítios que visitamos na internet, ligações telefônicas etc.

## 10

Tudo funciona a partir do que está em jogo no conceito de *biopoder* de Foucault, com seus dois eixos: o anatômico-individual e o da biopolítica da população. Para Michel Foucault, o biopoder se confunde com a emergência da civilização burguesa e sua expansão planetária. Sua questão de base é: como definir o perfil da humanidade 1) no particular, através da confecção de subjetividades de gênero, étnicas, de classe e um sem fim de outras; 2) no conjunto, através da colocação em cena das subjetividades produzidas no nível particular a fim de compor o cenário planetário da espécie humana, não sem muitas hierarquias e desigualdades, a fim de eternizar a suposta superioridade da subjetividade-mor: a ocidental-americana.

## 11

O panóptico molecular corresponde, pois, à dimensão anatômico-individual do biopoder e, por sua vez, o estelar diz respeito à biopolítica da população humana, razão suficiente para argumentar que um não existe sem o outro. Através do primeiro, o panóptico molecular, nos contamos quem somos ou desejamos ser: homens, mulheres, negros, amarelos, asiáticos, mulçumanos, gays, heterossexuais, travestis, brasileiros, espanhóis, russos, chineses, trotskistas, maoístas, leninistas, xiitas, sunitas e assim por diante. Através do segundo, o estelar, somos contados por um, a espécie humana, a partir do fora da Terra, num contexto em que as particularidades constituídas devem lutar umas com as outras, salvaguardando e defendendo os interesses das oligarquias que compõem o eixo ocidental-americano, a única particularidade que se apresenta como universal, Ideal de ego para as demais.

## 12

Consideremos, a propósito, um caso concreto, atualíssimo: a “particularidade” ucraniana versus a da Rússia. Para o panóptico estelar, controlado pelos Cinco olhos, em nome do Ocidente como universalidade supostamente transcendental, quando uma particularidade oferece ou pode oferecer perigo para a particularidade-mor, a oligarquia ocidental, as outras devem ser capturadas (o que inclui financiamento, treinamento e entrega de armas diversas) com objetivo de se contrapor à particularidade que não queira ou não aceite ser apenas uma agregada subserviente da e

para a oligarquia ocidental-americana.

### 13

Para impor sua vontade sobre o conjunto da humanidade, a oligarquia ocidental, sob o domínio norte-americano, vale-se de tudo, de qualquer subterfúgio, aliando-se com qualquer particularidade ou subjetividade contada, confessada, no terreno-mundo. É precisamente isso que está ocorrendo na Ucrânia. O golpe de Estado planejado, financiado e levado a cabo pela oligarquia ocidental, na Ucrânia, colocando no poder nazistas de “puro sangue”, tem como objetivo não apenas cercar e submeter a Rússia, a curto, médio e longo prazo, mas também o de colocá-la no plano das particularidades isoladas. Assim, ao gastar energias defendendo-se e arquitetando modos diversos de se livrar dos nazistas ucranianos, cheios de ódio racista, o urso russo terá menos tempo para se contrapor à águia americana.

### 14

Se, como sistema, a psique freudiana é constituída por um id, a instância pulsional do desejo sem limites, o lugar do bárbaro, do irracional; um ego, o lado da consciência e, num certo sentido, da civilização e suas racionalidades; e um superego, a dimensão psíquica da moral, da ordem, da salvaguarda do ego perante os ataques instituais do id, então seria possível comparar a situação da oligarquia ocidental-americana, essa particularidade que finge não ser, como ao mesmo tempo um id, um ego e um superego. E assim se fazendo por uma razão muito simples: o conteúdo manifesto da civilização burguesa contemporânea colonizou o inconsciente modernista e na sua base primária o marxismo, como vontade de igualdade coletiva, razão pela qual joga com o id, o ego e o superego para dominar o planeta inteiro.

### 15

E o que seria isto, colonizar o inconsciente modernista tendo em vista precisamente a captura do marxismo? A resposta hipotética para essa questão parte do seguinte argumento: no modernismo brasileiro e em certa medida no planetário, no que tange à sua perspectiva experimental, a confissão basicamente não se inscrevia no intercâmbio do segredo de

pequenos para grandes, de alteridades para a universalidade do dinheiro (esse grande, porque onipresente, metanarrativamente), mas de pequenos para pequenos, de alteridades para alteridades, como é possível constatar no poema *Café* (1955), de Mário de Andrade e no *Nosso tempo* (1945), de Drummond.

## 16

O inconsciente social e portanto o conteúdo primário do *Nosso tempo*, sob o ponto de vista literário e mesmo sob o ponto de vista dos desejos de justiça coletiva, o tempo modernista, estava ancorado na Ideia, também presente no marxismo, de que a igualdade ou é coletiva ou é uma farsa, de modo que a confissão, de pequeno para pequeno, de alteridade para alteridade, dava-se como desejo de igualdade.

## 17

A virada pós-modernista se constituiu fundamentalmente como uma ideologia planetária que capturou e colonizou o conteúdo primário modernista, o contar segredos entre alteridades, deslocando-o e condensando-o, no plano manifesto, para o desejo de ascensão social das alteridades, tendo em vista suas demandas particulares, tornando-as vulneráveis, sobretudo a partir das tecnologias de comunicação, a contar seus segredos (o desejo de reconhecimento) aos grandes do capital.

## 18

Essa virada pós-modernista tem ela mesma um conteúdo manifesto, hoje planetário, a saber: a humanidade toda a confessar seus segredos aos grandes do Ocidente, sendo literalmente processada na rede de vigilância global chamada de Echelon, num contexto em que a oligarquia ocidental-americana se apresenta ao mesmo tempo como o ego e o superego da atualidade, não apenas se aliando com o id de todos os rincões do planeta mas também os produzindo sendo basicamente esse o principal motivo do ininterrupto bombardeio, por aviões não tripulados, realizados diariamente por Estados Unidos na Somália, Paquistão, Iêmen, Afeganistão, além da manutenção da maior prisão aberta do mundo, a Palestina.

## 19

O que está em jogo com esse stress mortal imposto aos povos do Oriente Médio, da Ásia, da África e mesmo de toda a periferia do sistema-mundo é precisamente a produção sem fim de *ids* ambulantes de religião, de drogas, de identidades, de armas, a fim usá-los no terreno-mundo contra tudo que possa se apresentar como ego (no sentido freudiano), razão, civilidade, justiça, emancipação e liberdade coletivas.

## 20

Aliando-se e produzindo meticulosamente o id subjetivo da humanidade, a oligarquia ocidental-americana é ela mesma uma aliança do superego com o id a combater o ego civilizatório. Embora se apresente como este, ela se constitui como o verdadeiro id que sequestrou o superego, as forças de repressão, para colocá-lo contra tudo e todos, inclusive contra os americanos e os europeus porque seu projeto de id-superego de dominação planetária nunca foi tão oligárquico, o verdadeiro id-superego que sempre se impôs aos povos.

## 21

É para isso que serve, pois, o panóptico molecular e estelar sob o domínio dos Cinco Olhos, com seu projeto Echelon: colocar o id das individualidades, das particularidades subjetivas contra tudo que seja ego de projeto coletivo, racional, baseado na justiça, no comum, no cuidado das vidas, humanas e não *humanas*. Se o nome desse modelo de sociedade é comunismo, é contra este que se volta a humanidade Echelon, razão suficiente para afirmar que o verdadeiro projeto Echelon é o da humanidade Echelon, esdrúxula junção monogâmica entre o id e o superego, sob o domínio totalitário, ainda que sorridente do id-superego estadunidense-europeu, oligarquicamente falando.

## 22

Se basicamente tudo que aqui foi descrito pode ser analisado como o conteúdo manifesto da humanidade contemporânea, o inconsciente social da atualidade está relacionado com o seguinte processo primário em questão: como contar-nos como alteridades sem confessarmos nossos segredos para os grandes, nos inscrevendo como Echelon ou id que se

impõe como superego contra tudo que seja ego ou sintoma de justiça coletiva? Como nos contar como coletividade humana, ego civilizacional da vida emancipada de todo jugo oligárquico sem sermos capturados pelo Echelondo superego da repressão global à humanidade livre?

## 23

Como toda pergunta supõe embutida uma resposta, o processo primário da atualidade é/ seja: retomar a perspectiva modernismta-marxista e atualizá-la como coletividade contemporânea na qual a confissão deva se dar de alteridades para alteridades, o que não será possível sem democracia radical das tecnologias de comunicação. Para fazer face a esse enorme desafio, doravante as lutas por emancipação não podem mais ser tomadas por agendas particulares. Isso significa dizer que não podem mais ser nacionais, étnicas, de gênero, epistêmicas, isoladamente falando, pela evidente razão de que tais lutas dividem as alteridades, tornando-as presas fáceis para o sistema de captura de confissão, Echelon.

## 24

Para fazer-se como coletiva, é preciso combater o conteúdo manifesto da humanidade atual atuando diretamente contra a máquina de produzi-lo, o Echelon de vigilância, classificação e manipulação de nossos segredos, contando-nos fora de seus cinco olhos oligárquicos. Isso não se faz sem uma oposição sistemática e disciplinada contra o imperialismo em sua versão americana-ocidental, esse id-superego travestido de ego; e igualmente sem uma clara perspectiva pós-burguesa, voltada e devotada para produção de uma sociedade que não seja refém da relação de compra e venda, que não se venda, portanto, porque se entrega de graça ao futuro de sua emancipação do jugo oligárquico.

## 25

Sob esse ponto de vista, é preciso deixar claro: as manifestações que tomam e tomaram a humanidade no contemporâneo, em todos os continentes, não deram certo e não darão porque estão constituídas por agendas particulares, razão suficiente para desconfiar delas, como um analista deve suspeitar do conteúdo manifesto, enxergando neles deslocamentos e condensações em relação aos processos primários.

**26**

Para chegarmos ao processo primário da humanidade no contemporâneo, ao seu inconsciente social, atuando neste, é fundamental sabermos que o imperialismo ocidental-americano se produz e se expande através do inconsciente social, o que significa dizer que ele manipula os processos primários a fim de fazer-nos pensar que estamos mudando o mundo, realizando manifestas revoluções.

**27**

Isso tem um nome ou alguns: revolução das tulipas, das cores ou simplesmente falsas revoluções, realizadas através de conteúdos manifestos que se apresentam como se fossem primários nos quais e através dos quais nos colocamos como verdadeiros “bois de piranha” do imperialismo ocidental-americano.

**28**

Para se fazerem como processos primários, atuando diretamente no inconsciente social, o destino das manifestações, quaisquer que sejam, não só deve voltar-se contra o conteúdo manifesto de uma humanidade rendida à agenda midiática, através da qual contamos nossos segredos aos grandes, mas também deve ser ou fazer-se a partir da incorporação de uma agenda coletiva, nunca particular, através da qual os interesses do imperialismo americano-europeu, dependendo da região que ocupamos no planeta, devem se tornar não apenas um referencial de absoluta e disciplinada recusa, mas também o motivo de nos manifestarmos localmente, de modo que devemos nos manifestar, nos países, contra as forças oligárquicas internas que estão a serviço do imperialismo americano-ocidental.

**29**

É por isso que sou contra as manifestações anti-copa do Brasil. Elas são o conteúdo manifesto e como tal são resistências inconscientes ao seguinte conteúdo primário: um Brasil, um continente latino-americano, o mundo todo, afinal, atuando no inconsciente social porque todo livre do Echelon do imperialismo americano-europeu.

### 30

Eis o motivo por que agitamos as bandeiras nas ruas. Queremos nos confessar para as corporações midiáticas, que não têm outro objetivo: entregar nossas cabeças na bandeja de prata do superego do imperialismo americano-europeu, a serviço, por sua vez, de banqueiros e multinacionais que atuam no mundo como verdadeiro id ambulante (através de seus desejos sem fim por mais-valia de processos primários coletivos) contra a humanidade como processo primário de sua própria igualdade sem fim.



## Capítulo LII

### **Mário de Sá-Carneiro e a Indústria Cultural: *um caso de Modernismo e Catarse sob a luz de Adorno***

Marcelo Chiaretto <sup>1</sup>

---

1 - UFMG

Marcelo Chiaretto é Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) com Pós-doutorado em Literatura e Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2006). Atualmente, é Professor Associado 4 da Universidade Federal de Minas Gerais e Coordenador Adjunto do PROFLETRAS - Mestrado Profissional em Letras da Faculdade de Letras da UFMG, exercitando seus encargos acadêmicos na Faculdade de Letras e na Faculdade de Educação da mesma universidade.



A arte é a promessa de felicidade que se quebra.

Adorno

Os avanços da tecnologia, sobretudo na mídia eletrônica e na informática, criam práticas aptas a pulverizar facilmente as subjetividades, seja por exemplo na iniludível e implacável vigilância dos mínimos toques dos internautas, seja na manipulação de várias referências virtuais relacionadas à mesma pessoa. A destabilização exacerbada assim na contemporaneidade, combinada com a persistência da referência identitária dos documentos oficiais, abre o risco de que o usuário se sinta um nada, caso a subjetividade não consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma órbita do mercado. Assim, experiências com os vazios de sentido, de valor e sobretudo experiências com a ruptura da ilusão da *mimesis* se tornam cada vez mais angustiantes e perturbadoras, pois para os meios de comunicação de massa tudo vale a fim de manter a ilusão identitária.

É amplamente reconhecido o fato de que Adorno foi um dos pensadores marxistas da Escola de Frankfurt mais interessados nas concepções marxianas de fetichismo da mercadoria e de reificação. Da mesma forma, o filósofo alemão foi um dos grandes defensores dos mecanismos aptos a valorizar a recepção das obras de arte ao buscar em seus estudos críticos destacar a necessidade de ruptura com a ilusão da *mimesis*. Para Adorno, a ininteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do caráter enigmático de toda a arte em vista de uma indústria cultural que encontra sua base na ilusão identitária - visto que essa indústria firma como fundamental a interminável produção de perfis agenciados para que sejam satisfeitas as demandas mercantis. O posicionamento de Adorno implica assim redefinir o valor da negatividade expressional, um recurso que, segundo o filósofo, seria primordial para garantir a estranheza e a ambiguidade, traços que, no seu ponto de vista, seriam capazes de resguardar a inegotabilidade fundamental de toda arte ao fundar leituras diversificadas e vivificantes de acordo com cada receptor. Interessado na conexão materialista (com a arte descrita como material) possível de ser apreendida da ideia de negatividade expressional — além da perspectiva dialética e política —, Adorno dessa maneira buscou corroborá-la por sua própria capacidade de contemplar minorias, permitir diferenças e confundir os ditames mercantis.

Em vista de tais ideias, este texto pretende também trazer para

análise a obra do modernista português Mário de Sá-Carneiro, um escritor que no início do século XX trouxe a público uma arte literária de encontro com o que Adorno prescreveria décadas mais tarde, ou seja, uma arte capaz de simultaneamente enfatizar a recusa de sentido definitivo, o material da arte (e as limitações desse material) e o descompromisso com o espírito nacional. Em uma leitura personalíssima e coerente com o modernismo português, este escritor demonstrou compreender a arte como único elemento capaz de combater o processo mercantil no momento em que expusesse ao público um eloquente e enigmático mutismo como protesto a favor de uma decifração reflexiva, crítica e transformadora da realidade.

Muito se tem discutido atualmente sobre a real função da literatura tendo em vista a sociedade moderna e seu modelo de cultura predominante. Sobre isso, não faltam críticos e teóricos a indicar uma função objetivamente civilizatória para esta literatura, sobretudo se for tomado por base um sistema de organização econômica e social que tende a colocar como urgente a concretização de uma noção deformada de progresso e de desenvolvimento onde o fenômeno literário seria concebido como instrumento para fins determinados. Consciente dessa situação, o semiólogo Umberto Eco expôs em texto recente o raciocínio de que a Literatura, vista *a priori* como bem material, não serve para nada. Entretanto, concluindo a partir dele, uma visão tão crua arrisca colocar a Literatura inserida em um processo industrial de otimização de funções e recursos, tornando-a assim desprovida de seu potencial catártico conforme as predições estabelecidas pela Indústria Cultural.

Dessa forma, é sempre relevante evidenciar a fundamental contribuição de Adorno para a compreensão da Literatura no que se refere ao seu papel ideológico e desestabilizador. Nesse papel, a Literatura estaria inserida em um processo catártico não autoritariamente civilizatório, mas diferenciador e formador de sujeitos históricos, valorizados assim na perspectiva de lograrem uma recepção das obras de arte como algo firmado sem fins morais ou finalidades essenciais.

## A NEGATIVIDADE DE ADORNO

A recusa de sentido definitivo, a ênfase no material da arte e nas limitações desse material, — somados ao descompromisso com o *Geist*

(o espírito da nação alemã, ponto de referência para a criação artística, segundo Hegel) seriam fundamentais, conforme Adorno, para que fossem logrados dois objetivos:

1o. - ao enfatizar o seu material — entendendo-se como “material” as características ou procedimentos específicos de composição — fundando-se mais apresentativa do que representativa, a obra de arte exigiria de seus receptores uma leitura crítica e reflexiva, tornando difícil a perspectiva do prazer, ou melhor, do entretenimento. É imperioso apontar que Adorno referia esse prazer como um reflexo da perversão burguesa:

Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filisteu; expressões como “delicioso para o ouvido” bastam para o convencer. [...] Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam. É incontestável, como afirmam os burgueses, que ninguém se votaria à arte se dela nada retirasse. No entanto, semelhante estupidez erigiu-se em bom senso. O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor (ADORNO, 1980, p.24-25).

Observa-se nas palavras de Adorno uma escala inversamente proporcional: quanto mais prazer, menos reflexão. Na perspectiva “burguesa” firmada na ideia da voluptuosidade na arte, as obras estavam próximas de se tornarem mercadorias, bens utilizáveis, tão distantes da realidade quanto alienadores. Segundo Adorno, quem desaparece na obra de arte é dispensado da miséria de uma vida, o que indicaria como melhor posicionamento para o receptor o distanciamento, através do qual alcançaria uma visão desmitificadora da arte e desveladora da realidade social, tendo em vista a ruptura da ilusão. Chega-se assim ao segundo objetivo.

2o. - Conforme as concepções do filósofo alemão, a experiência estética é tão ou mais genuína na proporção em que cada vez mais se priva do entretenimento ou do prazer estético. Sobre isso, é importante acrescentar que o que Adorno chama de “prazer”, Barthes chama de “deleite” (*jouissance*), isto é, o prazer estético negativo. (Cf. JAUSS, 1979, p.73). Essa privação do entretenimento ou do prazer estético poderia afirmar uma nova postura

diante da arte: em oposição à ideia de mergulhar na leitura aceitando o dito pelo dito e, dessa forma, alienando-se dos supostos interesses camuflados do poder, o receptor poderia se distanciar da narrativa ao descobrir o não-dito sobre o dito (ou o dito como implicação do não-dito), permitindo à arte a realização de sua única função possível dentro da sociedade burguesa, qual seja, a de educar (pensando-se no sentido *lato*).

Para Adorno, quanto mais a obra é autônoma — “não-coisificada ou entorpecida” (ADORNO, 1980, p.33) e, sim, livre de obrigações referentes à legibilidade e ao prazer — mais aumenta o poder do sujeito na leitura (p.26). Reconhecendo-se o embaraço das culturas quando são observadas suas permissivas inclusões dentro da indústria do consumo, a arte — auto-consciente, bem entendido — surgiria como único elemento capaz de combater o processo mercantil, pois estaria apta a expor ao público o seu eloquente e enigmático mutismo, protestando a favor de uma decifração reflexiva, crítica, transformadora da realidade.

Em contato com essa arte, o público poderia ser capaz de conhecer a estrutura fundante das obras de arte e compreender a elaboração estética do autor; determinaria, ao mesmo tempo, a ação do leitor não-ingênuo, aquele consciente de sua função no processo que tonifica o potencial catártico da arte numa sociedade que o despreza. Para Adorno, a única *mimesis* permitida à arte moderna é a *mimesis* do que está petrificado e alienado (ibidem, p.33), ou seja, daquilo que perdeu sua identidade. Segundo ele, “menos do que imitar a natureza, as obras de arte traduzem a sua transposição em elementos da realidade. Em última análise, deveria derrubar-se a doutrina da imitação; num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte” (p.153).

De acordo com o mencionado, a proposta de Adorno revelaria um impulso em focar na arte o seu efeito desconstrucionista ao colocá-la como apta não apenas a expressar a sua materialidade, mas também de “traduzir a sua transposição em elementos da realidade”. Uma frase de Adorno, sobre isso, é extremamente significativa: “As obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte” (p.142-143). Pode-se pensar que, para ele, a “verdadeira” obra de arte é aquela capaz de ativar múltiplas reflexões sobre a forma com que se *explica* enquanto transposição de elementos da realidade ou enquanto produto de uma busca (incessante) pela referencialização. Com efeito, é

essa transposição que fundaria a *mimesis*. A realidade, portanto, deveria tomar a arte como exemplo, já que se firma de forma estagnada e inconteste.

### Um paradigma em Mário de Sá-Carneiro

Na obra literária do português Mário de Sá-Carneiro, cuja complexidade de recepção é objeto de estudos reiterados, são identificáveis significativos momentos em que se evidenciam não somente uma problematização do processo mercantil em que estão inseridas as obras de arte, como também vê-se uma evidência na relevância da negatividade expressional. Em *A confissão de Lúcio* (1959), obra de 1913, percebe-se como personagem o escultor Gervásio Vila-Nova que, por exemplo, diz ter “muita pena de que não gostem das minhas obras”, obras que, segundo o narrador Lúcio, eram: “esculturas sem pés nem cabeça, pois ele só esculpia torsos contorcidos, enclavinados, monstruosos, onde, porém, de quando em quando, por alguns detalhes, se adivinhava um cinzel admirável”.

De acordo com a narração de Lúcio, o escultor Gervásio realiza em certos trechos claras reflexões sobre a ininteligibilidade de suas obras e das obras em geral. Para o artista, aqueles que não gostam de suas obras — melhor dizendo, aqueles que não as entendem — são *eles*, em itálico no texto original, um grupo causador de repulsa por exigir segundo suas ideias uma arte consumível. Para o escultor, é fundamental manter a dificuldade de acesso à arte, incluindo-se aí o acesso físico, seja “guardando quanto mais possível os inéditos”, seja “publicando em tiragem reduzida”, seja cobrando uma exorbitância pelos exemplares. Em suma, conforme sua visão radical, o verdadeiro artista deveria abominar a publicidade.

As concepções do narrador Lúcio, por seu lado, se delineiam em trechos curtos, mas significativos de sua narrativa. Ao contrário do que parece acontecer com as obras de Gervásio, a produção do protagonista revela boa aceitação. Nota-se *a priori* em suas palavras certa apreensão pelo sucesso com o público e com a crítica: o primeiro proporcionaria a remediação para as “enervantes circunstâncias materiais”, em outras palavras, proporcionaria dinheiro; a segunda (a crítica) representaria o reconhecimento no meio artístico.

Mais reveladores são os trechos referentes ao encontro do narrador com o “grande empresário Santa-Cruz de Vilalva” e suas consequências. O

empresário tem ótima impressão da peça de Lúcio — *A chama* — , reúne o elenco e inicia os ensaios. Acresce que Lúcio tem outra ideia para o último ato, leva as modificações para o empresário e este as rejeita, considerando-as um “disparate”. A reação de Lúcio é violenta e extremamente conclusiva:

Uma raiva excessiva me afogueou perante a boçalidade do empresário, a sua pouca clarividência. Pois se algumas vezes eu adivinhara nas minhas obras lampejos de gênio, era nessas páginas. Mas tive a força de me conter. [...] Quebrei as relações com um e com outros, e exigí que me entregassem todas as cópias do manuscrito e os papéis. [...] Ao chegar a minha casa - juntamente com o manuscrito original, lancei tudo ao fogo. Tal foi o destino da minha última obra. [...] O caso da *Chama* aborrecera-me deveras. Uma grande náusea me subira por tudo quanto tocava à arte no seu aspecto mercantil. Pois só o *comércio* condenara a versão nova da minha peça: com efeito, em vez de ser um acto meramente teatral, de acção intensa mas lisa, como o primitivo - o acto novo era profundo e inquietador. (p.129-130).

Seria interessante atentar melhor para essas referências: elas evidenciam a ideia de que a literatura para Lúcio estava pressupondo naquele momento um deslocado compromisso com o lado “mundano e antipático” da publicidade. Firma-se uma espécie de retificação do trecho anterior em que ele exalta o seu sucesso — um êxito que teria de fato a única utilidade de proporcionar ganho material. Nesses últimos exemplos, os negócios, “tão pouco lisonjeiros”, “tão bruscos”, caracterizam o lado “boçal e pouco clarividente” do empresário — diante da diferença pregada pelo artista. Percebe-se bem a opção pelo monologismo ao preferir destruir a obra a submetê-la aos caprichos do mercado. O “comércio” é destacado em itálico no texto, numa referência semelhante ao anteriormente mencionado eles, o que denota novamente a repulsa, a náusea que, neste caso, é claramente enunciada. Para o narrador, melhor que o ato primitivo, “meramente teatral”, seria o ato novo, “profundo e inquietador”, talvez mais complexo, mais artístico, mais descompromissado com relação aos anseios do mundo do comércio. Declara-se dessa forma um desprezo pelo mercado e pela indústria de consumo, como também se afirma um impulso por um público oposto àquele formado pelas classes abastadas e incultas, que viam na arte apenas o que lhes conviesse. Pelo contrário, o alvo seria um público afinado e erudito, minoritário, mas capaz de compreender e aplaudir a arte



por ele instaurada.

A constatação da negatividade expressional é uma maneira condizente de firmar a obra de Sá-Carneiro, sobretudo no que tange à *Confissão de Lúcio*, como inserida na resistência diante dos ditames prescritos pela indústria cultural, e é isso que a relaciona com as concepções anteriormente citadas de Adorno. Além dos exemplos já salientados, deve-se salientar principalmente que o narrador Lúcio, em respeito ao seu compromisso estético como também em respeito ao compromisso do próprio autor, expõe uma narrativa repleta de lacunas, ambiguidades, passagens inverossímeis e fatos obscuros, todos atentando contra a legibilidade e conseqüente ilusão do receptor. Seria dessa maneira uma negatividade expressional nos planos do enunciado e da enunciação.

Para o autor de *A confissão de Lúcio*, a sociedade da época estava eivada dos “democráticos”: figuras populares que disputavam os lugares das tribunas e que, com base numa verbalização muitas vezes vazia e essencialmente pragmática, eram capazes de inebriar o público, tornando-se heróis a despeito do sofrimento comum. De certo modo, percebe-se no autor um sarcasmo, um anti-burguesismo burguês, uma repugnância muito pessoal, feita de esteticismo vingativo, de vulnerabilidade e de timidez oculta (GALHOZ, 1959, p.XIII). Mário firmar-se-ia como um rebelde esnobe, avesso à sociedade e aos seus dirigentes, e determinaria a sua ação por uma eloquente inação: “toda e qualquer pregação com pretensões construtivas, nele encontraria sempre um eco entediado e irônico” (p.16). Dessa forma, tendo em vista o solo histórico e poético de onde germinou, *A confissão de Lúcio* sempre há de conformar uma atitude de irônica voluntariedade estética, sobretudo por seu desprezo ao público caracteristicamente burguês da época, ávido por obras bem comportadas e facilmente assimiláveis, proporcionadoras de edificação moral e espiritual.

Conforme sua obra, vê-se em Mário de Sá-Carneiro um posicionamento firmemente determinado contra uma sociedade que via na arte um convincente instrumento de doutrinação e de manipulação política, levando em conta o fortalecimento da “democracia”. Diante da força dos “democráticos”, o autor preferiu publicar e distribuir gratuitamente seus livros, suicidando-se em seguida sob os efeitos da ingestão de cinco vidros de stricnina em um hotel na periferia de Paris no ano de 1916, ou seja, aos 25 anos de idade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. (sem referências sobre o tradutor). Lisboa: Edições 70, 1980.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1977.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

HEGEL, G.W.F. *Estética* — a idéia e o ideal. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HEGEL, G.W.F. *Esthétique* — *Textes choisis*. Trad. Claude Khodoss. 12.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor* — textos de estética da recepção. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SÁ-CARNEIRO, M. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Ed. Presença, 1959.

## Capítulo LIII

# Thoreau e o livro de uma cena ampla, sem provas de existir como tal

Marcelo Lins de Magalhães<sup>1</sup>



Quando recebi a solicitação de Pedro para submeter alguma proposta para um simpósio sobre Marx, Literatura e modernismo, senti-me grato pela generosa lembrança e aceitei o convite. A seu tempo, a tarefa foi então ganhando vulto e estranhamento em proporções idênticas. E, alguns dias depois, chegamos até a conversar por telefone a respeito do evento, tão imerso em dúvidas que me encontrava. Assim, nem se pode deixar de dizer que, logo após desligar, dei-me conta que talvez não soubesse ao certo o que ele aguardava de mim - nem mesmo se eu conseguiria referir-me ao sentido de uma modernidade segundo as demarcações de um aporte teórico marxista.

Enquanto ponderava sobre o convite, fora do alcance da voz de meu amigo, ocorreu-me que uma consideração particular seria mais oportuna ao meu pensamento do que tentar trazer à luz um quadro notável de modernidade, repleto de confiança e acabamentos. Mediante o exposto, talvez não seja mesmo possível desempenhar minha tarefa segundo uma delimitação mais urgente, mas ficarei satisfeito se puder circunstanciar um panorama cultural ainda aberto.

Ao propor tal percurso, sei que corro o risco de acharem essa conexão um tanto forçada, ou até mesmo rarefeita. Mas, talvez seja este o jeito que encontro para me guiar, ou ficar à deriva, neste assunto que trato aqui, reconhecendo uma ênfase que considero indispensável esboçar: a saber, que podemos aprender alguma coisa de uma escrita literária, que a partir de sua escuta podemos reconstituir o sentido de sua vinda mais uma vez.

Pois é, talvez não haja tantos historicismo a vingar no apelo que faço, nem um fato consolidado de poder, mas sim o amparo de um fragmento literário em seu dizer, cujos ermos talvez possam adquirir relevo ou se abandonar na aurora de uma América, de um Novo Mundo ou mesmo de um Modernismo que ainda se pensa como um caminho a percorrer.

É essa variante que me permite tratar de uma passagem de *Walden*, ou, *A vida nos bosques* de Henry David Thoreau da forma como aqui se recolhe, isto é: enquanto o legado mais vago de uma indeterminação sensível, encargo de uma narração mínima ou mesmo uma ripa de pensamento bem enxuta, que talvez venha funcionar como uma espécie de endereçamento errático entre um escritor e um leitor. Se assim puder ser, quero registrar que esse procedimento não visa criar uma esplêndida teoria a respeito de um quadro modernista, mas sim sugerir uma escrita de

circunstâncias, de envios e extravios, propondo com isso que ela ainda não está aclimatada na segurança de um panorama cultural. Dito isso, gostaria assim de encaminhar o dizer de Thoreau:

Nem todos os livros são tão insípidos como seus leitores. É provável que haja palavras endereçadas exatamente a nossa condição, as quais, se pudéssemos ouvi-las e entendê-las de fato, seriam mais salutares as nossas vidas que a própria manhã ou a primavera, e nos revelariam talvez, uma face inédita das coisas. Quantos homens não inauguraram nova etapa na vida a partir da leitura de um livro! Deve existir para nós o livro capaz de explicar nossos mistérios e nos revelar outros insuspeitados. As coisas que ora nos parecem inexprimíveis, podemos encontrá-las expressas em algum lugar. (THOREAU, 1984, p. 107-108).

Mediante o exposto, sinto que é favorável que se produza em uma primeira impressão a ideia de uma distância entre uma posição, insípida, e o que se rastreia em alguma direção inescrutável. Prosseguir com tal ditame seria então uma maneira de considerar a forma presente de um pensamento que vigora apenas no *porvir* de suas linhas, como genealogia espalhada ou estilhaço, que necessita adquirir sua própria voz, isto é: seu alojamento em uma cultura. E que a compreensão de um tempo necessário para esse alojamento seja-nos expressa, não apontaria essa passagem de Thoreau para uma experiência moderna segundo “questões de sucessões que requerem conversão, e a aspiração à liberdade, e a descoberta (chegadas, e portanto partidas, abandonos).” (CAVELL, 1997, p. 99).

Eu ressaltaria que uma passagem que assim se enuncia já sugere seu próprio extravio e dispersão, para que se deixe levar, durar e, enfim, talvez se imbricar em outras séries enquanto diferença perpetuada, que nas palavras de seu autor compreenderia o *livro capaz de explicar nossos mistérios e nos revelar outros insuspeitos*. Será então que tal livro, pelo desencadeamento de seus hiatos, não se manteria como experiência vigorosa na cena ampla de uma modernidade?

E em que circunstâncias eu poderia propagá-lo? Ou, em que circunstância, reconstituída, ele se expressaria? Então, em que constituiria este enunciado *mais salutar as nossas vidas*?

Bem, creio que reside aí uma sugestão para perceber um acontecimento literário naquilo que diz respeito ao confronto de uma

cultura com ela mesma, na interrogação de suas próprias exigências. Tal fragmento, portanto, estando vigorosamente alçado na possibilidade de descoberta - que é sua via indireta - sustentaria a ideia de uma escrita sensível, que solicita a sua própria dramatização ao deslocar os limites de sua condição, como possibilidade de ser abrigada em outros gêneros literários, artísticos, ensaísticos, etc. Mas, seja como for, tem-se que uma cena de passagens, como a que está ambientada na escrita de Thoreau, parece insistir e nos recomendar algo além de demarcações prescritas.

*Quantos homens não inauguraram nova etapa na vida a partir da leitura de um livro!* – ressoa mais uma vez o fragmento. Seja dito que, uma nova etapa, revelaria o trabalho de uma escrita no empenho de uma possibilidade, ainda por ocorrer. Vislumbrar o livro que nos inauguraria, por conseguinte, abrangeria a tarefa de descobrir o que pode ser a filosofia no Novo Mundo, o que corresponderia à identificação dos termos pelos quais ela pode ser herdada em um panorama cultural, que poderia ser, portanto, moderno.

Consequentemente, tal herança expressaria uma demanda por formas de contar, que aparentemente se conjugariam no confronto da filosofia com seus resvalamentos na arte, na poesia e na literatura. De fato, uma suspeita ou reinvidicação sobre a própria constituição da linguagem reflete uma luta de palavras. E essa posição peculiar se tornou inseparável da filosofia na modernidade. E isto, por conseguinte, conduz um pensamento, contando alguma coisa indefinidamente como aconselhamento, herança, tarefa e extravio em sua remissão. Tal qual esse mesmo dito que acabamos de escutar.

Bem, não canso de me desassossegar que o prolongamento de uma escritura em outras séries demanda o que há além daquelas circunstâncias que pareciam pátrias seguras para os assentamentos do pensar, o que de certa forma constitui também a aurora ou o surgimento de um problema filosófico. É por isso que um livro, uma obra de arte ou um fragmento lítero-filosófico, como o que aqui se enuncia, vale também por aquilo que não se comporta ou se encerra em suas linhas, nisto que ele nos dá a saber, como um chão adiante.

Contudo, o âmbito exato destas linhas não pode ser conhecido a priori. Percebemos agora que uma escritura, um autor, um leitor, ou mesmo eu e tu, meu amigo Pedro, herdeiros que todos somos de tais inabordáveis

solos modernos, talvez só possamos sustentar aquilo que nos chega ao pensamento como saber não sabido. Assim, se somos levados à escuta pela escrita de Thoreau e trazemos as suas rarefeitas balizas, creio que estaremos equilibrados apenas em uma claudicante leitura e escrita.

Porém, talvez seja plausível considerar que essa precariedade, bem como essa oscilação que experimentamos, possa então ser entendida como uma reinvidicação do pensamento nessa modernidade. Então, a esta altura de nossa interlocução, creio que eu já esteja admitindo que o fragmento de Thoreau, aquele que nós escutamos, possa estar dando uma ideia mais estreita do que é filosofia, por enunciar um desconforto incapaz de restituir resultados filosóficos.

Trata-se, portanto, da tarefa de encontrar o que deve ser a filosofia no Novo Mundo, o que corresponderia à identificação dos termos pelos quais ela pode ser acolhida de um modo “dessublimado”, ou em uma região de declínio. Este solo mais raso, sem pedestal, constitui-se, filosoficamente, como expressão do conjunto de *palavras endereçadas exatamente a nossa condição*, para além da privacidade de um enunciado em termos exclusivamente filosóficos.

Assim, se o patamar de outra cultura é a direção para onde se dirige o apelo de Thoreau, então um fragmento que nomeia somente algo a passar também recusa a exaltação de apreensões mais determinadas e, inelutavelmente, torna a dizer pela insistência, de um modo mais transitório, do que por demarcações críticas ou históricas mais assertivas. Pois o que se constitui neste panorama não é mais uma prosa filosófica delineada por argumentos, mas sim ocorrências que em sua indeterminação produzem indagações filosóficas, sem que seja necessário esperar o estágio no qual todas as explicações cessarão.

Talvez essa América de Thoreau não consiga acompanhar o empenho das asserções, sem que se considere uma insistência na capacidade de decepção. O que produz novamente as mesmas indagações acerca de uma queda. É que esta circunstancia favorece uma afirmação do ceticismo, encaminhada à própria cultura de uma região que experimenta desapontamentos, impossibilidades de escuta, embaraços e aversões.

Uma maneira de dimensionar esse ceticismo tem a ver com os critérios que usamos em nossas formas de contar. É que a noção de critério, compreendida como cognição relacionada ao conhecimento de como algo



é nomeado de acordo com o nosso interesse humano, não está garantida como pacto na atividade filosófica, no conhecimento dos homens sobre a existência.

Pois, ao serem conduzidos para uma direção mais conhecida, mediatizada, os critérios desapontam por se instalarem em combináveis segundo maneiras arbitrárias, o que implica que neles não sustentam nenhuma mediação de juízo último. Vemo-nos assim abandonados em uma experiência lançada ao incerto, sem obter a satisfação dos critérios, já que contamos apenas com a doxa no lugar da episteme.

Esta circunstancia faculta pensar sobre uma insatisfação, e, em especial, uma restituição, a ponto de exercer sobre a filosofia a possibilidade de se redimir dela mesma. Isso encerraria por sua vez aquelas sustentações calcadas na superioridade do dogmatismo e da crença. Seja como for, de onde viera até esse mundo, ou que a partir dele se desdobra, um pensamento não encontra nenhuma base sólida segundo essa distância Atlântica aberta no fragmento de Thoreau. Essa repressão do êxito - a saber, também uma economia, uma autoconfiança e um autocontrole; murmura a possibilidade de outra forma filosófica que se pode e se deve discutir no quadro de um Novo Mundo, ou de uma modernidade, que se descobre mais rasteira, ao rés da esfera do comum.

Considerando tal andamento, de modo a estar rente com o ordinário, pode-se dizer, então, que este pensamento do baixo assume a tarefa de dar conta de uma cena de queda e perda, responsabilizando-se por um empreendimento de buscas mais prosaicas e próximas ao comum. Sobre isso, meu amigo Pedro e os demais presentes, sei que soarei agora de forma obscura ou próxima ao absurdo, mas não terá jeito. Peço que não me definam apenas por essas ideias que trago e que me assediam no exato ponto de meu excesso. Explano então meus assombros, de que esse pensamento do baixo e do comum, ao assumir a despedida de suas validações, descobre que o “cotidiano (real) é uma cena tão permeada de ilusão, de transe e de artifícios (de necessidade) quanto o haviam dito (...) Marx ou Thoreau.” (CAVELL, 1997, p. 49).

## **Referências:**

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. Tradução de Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed.34, 1997.

THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução de Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984.

## Capítulo LIV

# O Grande “Teatro”: Peça de Mitos, Verdades e (Des) Encontros<sup>1</sup>

Marcelo de Souza Marques<sup>2</sup>

---

1 - Uma versão deste trabalho foi apresentada no I Congresso Internacional e no XVI Nacional Modernismo e Marxismo em Época de Literatura Pós-autônoma, realizados nos dias 27 e 28 de novembro de 2014 na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Agradeço aos comentários dos debatedores, professor Dr. Luís Eustáquio Soares (PPGL-Ufes) e professor Pedro Demech (PUC-RIO).

2 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal de Pelotas (PPGCPO-UFPeL). Bolsista CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Marcelo de Souza Marques é Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), Brasil. Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Integra o Grupo de Pesquisa Ideologia e Análise de Discurso, coordenado pelo Professor Dr. Daniel de Mendonça”



Boa noite senhoras e senhores!

Percorrendo as trilhas de uma “Razão humana”, todavia por entre suas interconexões com a emoção, com a sensibilidade crítica... Sem abdicar, portanto, da política, da poética, da ética (aristotélicas?), chegamos aqui, lugar comum, agitado, campos cercados.

Como objetivo, que, impositivamente, deve ser claro, proponho um encontro... Crítico... Um encontro dos (des)encontrados com as “verdades” e os “mitos”, com as *doxas* e *illusios* dos Campos bourdieunianos da Arte, da Cultura, da Literatura... Palco com muitos atores, mas poucos (re)conhecidos... Grandes plateias de contempladores debordianos em suas cidades do espetáculo e histórias... Histórias sem fim, sem ritmos, sem sentidos, histórias afins... Enfim, um ensaio, um conto, um namoro, mas poderia ser um café...



Grafite localizado em Pelotas (RS). Fotografia do autor.

“O problema que aqui levanto é simplesmente o de saber até onde posso esperar alcançar com a razão se me for retirada toda a matéria e todo o concurso da experiência (...)”... E prossegue o filósofo da razão, Immanuel Kant (2001), em sua “Crítica da Razão Pura”: “(...) É humilhante para a razão humana que, no seu uso puro, não chegue à conclusão alguma e necessite mesmo de uma disciplina para reprimir os excessos e impedir as ilusões que daí lhe resultam”.

Das conclusões racionais, das ilusões, das *doxas* e *illusios* dos Campos, de nossas experiências, vivências e motivações geradas, criadas,

fomentadas, reprimidas, lançamo-nos no (des)conhecido. Descampados e de espírito “pebleumente” despido, somos (des)considerados e, por isso, sentimo-nos livres para experimentar. Sem receio dos legitimados, fazemos, experimentamos, expressamos, construímos e desconstruímos... Provocando aqueles que, para si mesmos e para muitos, são gênios incriados... Especialistas que insistem em disciplinar para reprimir os excessos e impedir as ilusões que daí resultam... É humilhante para a razão humana.

Assim, sem tanta satisfação, apresento-vos O Grande “Teatro”! Texto de “mitos”, “verdades”, (des)encontros, de significados para além do aguardado... O palco está armado, muito antes de entrarmos em cena. Espectadores sintam-se livres! Mas pensem a emancipação... (re)signifiquem-na, (re)interpretem-na, pois, como argumenta um Eco ressoante, a obra é aberta (ECO, 2005)... Viva Rancière! Sejam bem vindos e boa reflexão!

\*

Sem mais demora, abrem-se as cortinas.

Entrara em cena um ator. Descalço, ora a olhar para o alto, ora para frente, sorria para o grande público que ali o esperava, sem muita paciência, uma história convincente.

O cenário estava bem montado. Logo abaixo, bem acomodados em seus lugares, encontravam-se passivamente os espectadores, que mal viam quem estava ao seu lado. O palco da história, reluzente, chamava-lhes a atenção, talvez mais do que a própria encenação da arte. Arte?



Grafite localizado em Vitória (ES). Fotografia do autor.

... A peça estava a começar. \*

### **Primeiro ato: uma criança**

Carlos Cubas Fonseca – Quando criança, aos meus 10 ou 11 anos de idade, costumava assistir às brincadeiras de crianças na rua. Todos os meus amigos brincavam o dia inteiro – na verdade poucos, sempre tive poucos amigos. Não gostava de jogar com eles, preferia que não me percebessem por ali.

Mas não tinha jeito, sempre um infeliz tinha que me fazer um pedido... E, prontamente, negava quase sempre com sutileza. Não costumava falar muito, sempre fui de poucas palavras, a não ser quando me convinha.

Vou lhes contar um ocorrido de tempos de crianças. Certa vez ouvi dois amigos falando a meu respeito: \*

Entram em cena outros dois atores do outro lado do palco onde se encontrava Carlos. \*

Cândido Costa de Matos Guimarães – Thiago, por que o Carlos não joga conosco?

Thiago Borba – Não sei Cândido. Talvez não saiba.

Cândido Costa de Matos Guimarães – É, realmente... Mas se não sabe a gente ensina.... \*

Descendo do palco e andando por entre os espectadores, que nada faziam, exclama: \*

Carlos Cubas Fonseca – Como poderiam ter pensado aquilo? A verdadeira questão não era eu saber ou não. Havia poucas coisas de crianças que eu não sabia e há quase nenhuma que eu não saiba. \*

Lentamente voltando para o palco, rememorava sua história: \*

### **Segundo ato: um adolescente!**

Carlos Cubas Fonseca – Aos meus 15 anos de idade, ainda frequentava a escola. Sempre me destacando em todas as matérias; na verdade o melhor da sala. Das outras não sei, mas da minha não tenho dúvidas.

Foi nesse período que conheci novas pessoas. Entre elas, Iracema.

Era a que mais me chamava a atenção, uma linda menina. Cabelos lisos e negros, pele morena, macia, olhos e boca lindos como nunca vi outros... Ah! Aqueles lábios... Qualquer um ficava tonto diante de tanta beleza.

Era como se estivesse à frente das deusas rodeadas por anjos... Não posso negar, Iracema marcou-me para sempre!

Era retraído, como em vida, quase não falava, a não ser quando o professor lançava algum desafio. Quando isso acontecia era sempre o primeiro a respondê-lo. Com um “ar” grandioso, fazia questão de ficar em pé, erguia a cabeça até meu nariz ficar levemente inclinado para cima, cantava a resposta, suavemente... Sentava-me e esperava pelos parabéns e às vezes até ouvia da professora: “exatamente, Carlos, parabéns. Ouviram gente?”

Falava pouco... costumava conversar mais com Iracema. Conversávamos com certa frequência, ela sempre me convidava para sair com os meninos da sala, para irmos ao centro da cidade... Mas sabem de uma coisa, não me recordo de ter recebido um convite pessoal. Para dizer a verdade isso nunca aconteceu. Sempre era com os meninos da sala, infelizes!

Mas algumas coisas mudaram no percurso da infância à juventude. Isso é muito comum, não acham? Ah! Sou péssimo nisso!

Das situações da infância, das brincadeiras de rua... Não estava tão disposto a recuar diante dos pedidos dos amigos. Para ser sincero, esses nem surgiam mais.

Todos se davam muito bem em grupo, e eu muito bem sozinho. Saíam à praia, ao Parque Municipal e às festas no Centro. Já eu, bem... sempre em casa espiando, por entre as cortinas da janela, toda aquela animação da turma, inclusive Thiago, Cândido e Iracema. Ah! Esse Borba era um saco! Sempre buscando a atenção de todos.

Comecei a sentir que estava cada vez mais afastado; Iracema, que outrora vivia a falar comigo sobre suas dúvidas e a chamar-me para caminhar pelo Centro não falava mais, ou quase nada. Era comum pegar-me a pensar... Ah! Iracema...

Pensamentos desordenados vinham a perturbar-me constantemente. Sentia o tempo mais frio, o corpo mais fraco... Sentia que as noites estavam mais curtas; a chorar pelos cantos e a ouvir minhas vozes... um “viva!” para meus dilemas... sozinho...



Mente e corpo não se mantinham juntos. Andava e pensava, comia e meditava, deitava e os pensamentos vinham novamente e levavam consigo o sono. O sentimento era de derrota e eu sabia que não poderia lutar; doloroso para quem se acha precioso.

Um adolescente e uma mente perturbada, que coisa mais original, não acham, amigos avaliadores?

### **Terceiro ato: Thiago e Iracema**

Carlos Cubas Fonseca – Novamente Iracema, mas agora acompanhada, literalmente. Thiago Borba, o falante, sempre ao lado.

Na escola, na rua, no café... Mas que saco!

Pois é, não demoraria muito...

Quando os vi aos beijos e abraços nos fundos da velha casa de dona Geralda Barreto, uma velha que morava ao lado, quase enlouqueci. Apesar de já desconfiar, era uma sensação estranha. Mais uma vez o sentimento de derrota, de perda; só que dessa vez mais intenso, tão intenso que não conseguia mover-me diante daquela cena que me corroía por dentro e sangrava os olhos.

É meus amigos! Era o sentimento de um amor não correspondido; de derrota, de perda... Amor?

\*

Nesse momento o público parecia dividido. Alguns riam da simplicidade, da falta de ação, emoção. Riam da confusão, da falta de simetria, das rimas, da falta de lógica. Outros, a pensar, a cochichar uns com os outros porque não estavam a entender nada do tal “O Grande Teatro”, mas gostavam do que se passava... todos passarão.

De fato, coisa estranha... Sem início, meio sem sentido, atores no primeiro plano falando enquanto a história principal se desenrolava no fundo do palco. Será? Cadê o momento parnasiano? Olhem os nomes! Que absurdo!... Um conto, um teatro, uma crítica? (des)encontros!



Grafite localizado em Pelotas (RS). Fotografia do autor.

\*

Carlos Cubas Fonseca – Diante das qualidades de Iracema, não posso negar que pensava constantemente nela. Thiago sempre foi mais comunicativo do que eu... Talvez esse fosse o motivo... Mas deixem-me voltar à maldita cena.

Iracema nos braços de Borba, aos beijos e carícias às escuras e eu ali, em meio às plantas de dona Geralda Barreto, atento à cena, imóvel, estarecido, mãos trêmulas e cabeça pensante...

Ah! Mas que merda! Só me lembro das malditas plantas. Não sei explicar bem o que tinha em volta... Desculpem-me, meus caros, mas não sou escritor...

Ah! Que se fodam os escritores, os poetas e essa porra toda!

Pensava em tudo: ódio, amor, orgulho. Imaginava como conseguiria ir à escola e assistir, de camarote, àqueles infelizes enamorados.

#### **Quarto ato: a ação não pensada... não?**

Carlos Cubas Fonseca – Eis o ponto-chave de minha breve história: meus 17 anos, Iracema e Thiago Borba.

Já sabia onde era o local de encontro do casalzinho; na mesma velha casa de dona Geralda, sempre no mesmo horário. Primeiro chegava Thiago, dava uma volta na casa, certificava-se de que não havia ninguém por perto e atirava algumas pequenas pedras no telhado ao lado... Era a casa da avó de Iracema, dona Maria da Penha Machado de Assis – Machado de Assis?

Mas que coisa!

Algum tempo depois chegava Iracema, cada dia mais feia e desengonçada, sem contar aquela voz chata, e com toda sua ignorância. Chegava de mansinho e ia direto para traz da velha casa encontrar-se com Thiago. A cena você já sabe, não voltarei a contar.

Não aguentava mais toda aquela situação. Creio que me sentia justamente como aqueles moleques que, na infância, moravam próximos à minha casa; tinha a sensação de que me faltava algo. Sentia-me assim na escola, na rua...

É... Acho que toda a vizinhança já desconfiava de minha frustração. Percebia que todos me olhavam e, a cada olhar, uma risada e, a cada risada, crescia a frustração. Não demoraria o dia em que não aguentaria mais isso.

Foi então que, num sábado, véspera de feriado de natal, novamente às escondidas em meio às plantas, à espera do maldito casal, preparei-me para colocar um ponto final naquilo tudo. Todo aquele sofrimento, aquela angústia, o aperto no coração, o ódio, foda-se... Preparei-me.

Estava disposto a acabar com aquela situação. Já havia planejado tudo... seria rápido...

Dois dias depois, à surdina da noite, fui novamente preparar o terreno para a ocasião de gala.

\*

A essa altura os espectadores já esperavam pelo climax da história... Enquanto falava, Carlos se movia no palco, chamando a atenção dos espectadores. Deitava-se, sentava-se, descia e voltava para o palco – tentava chamar a atenção. Provocava os espectadores, que não pareciam convencidos da encenação... Carlos não era profissional e os espectadores, mesmo contempladores, percebiam que alguma coisa estava “errada”... emancipavam-se à Rancière... Foda-se a minha intenção!

\*

Carlos Cubas Fonseca – ... E para minha surpresa, o casal já se encontrara no local. Diante do acaso, do não-pensado, fiquei desesperado, não havia planejado nada para aquele dia, não sabia o que fazer. O medo de ser visto, de alguma coisa sair errada e estragar tudo deixava-me confuso.

Algo me dizia para desistir da ideia... sabe como é né, a gente fica meio fraco na hora, pensa numas bobagens, mas não... Estava decidido. Tudo daria certo.

Com muita calma, peguei o porrete no chão e fui em direção ao maldito casal. Com passos suaves sobre as folhas ainda húmidas, golpeei-os pelas costas; primeiro Thiago, bem no meio da cabeça. Na hora nem vi o esguicho que me sujou as roupas.

Iracema, sem saber ao certo o que estava a acontecer, gritou e virou-se. Antes mesmo que pudesse dar o segundo grito, acertei bem na cara da linda anta.

Plano executado com perfeição... A desgraça estava feita.

### **Quinto ato: a desgraça feita**

Carlos Cubas Fonseca – Pronto, fiz o que tinha que ser feito... Fiquei por um instante parado, não conseguia nem pensar. Dei-me por mim ao acender das luzes da varanda da velha casa. Minhas mãos estavam sujas de sangue... De culpa? Ainda não.

O suor escorria em minha face, os corpos estremecendo aos meus pés, com os olhos abertos, causavam-me desespero e alívio.

Certifiquei-me de que não fui visto e retornei à minha casa, ciente de que estava tudo certo.

Grande erro!

A infeliz da velha Geralda Barreto acompanhava tudo desde os primeiros encontros até a desgraça feita; assistia de camarote à minha frustração...

Era o que eu pensava... deixem-me narrar.

Na manhã seguinte havia uma multidão em volta da velha casa. Do portão, Dona Geralda estava atenta e imóvel – digo imóvel porque realmente tinha dificuldades para se locomover devido a um problema nas pernas –. Logo lançou a mim um olhar seco e apontou-me enquanto conversava com os policiais.

Um olhar que dizia tudo.

Novamente o desespero corroía-me.

\*

Do outro lado do portão, conversavam dona Geralda e Antônio de Moraes, o delegado da cidade, enquanto outros policiais faziam a perícia no local.

\*

Antônio de Moraes – Dona Geralda Barreto, conte-me o que

aconteceu na noite passada.

Dona Geralda – Não sei, sr. delegado! Estava dormindo... Quase não saio. Foi quando ouvi um barulho vindo dos fundos da casa... nem sei ao certo o que era...

– Sou velha, tenho problemas nas pernas, sou alcoólatra. Sr. Delegado, não consegui ver nada. Por ser noite, não desci para ver o que estava a acontecer.

– Tá vendo aquele menino passando ali... ali na rua. Olha lá!

– O Carlos... Ele é vizinho aqui, ele sabe das minhas dificuldades.

Antônio de Moraes – Não precisa. Estou vendo.

– Posso entrar para analisar o local?

Dona Geralda – Sim, claro. Entre.

\*

Carlos Cubas Fonseca – Acompanhado pelos olhos de dona Geralda, andei normalmente uns cem metros até passar pela multidão.

– Como pode aquela velha ter visto tudo? Mal consegue andar!

– Os pensamentos me consumiam.

– Aumentei os passos, cada vez mais rápidos... Agora era o medo de ser pego, de ser descoberto. Corri um pouco mais até chegar à praia das pedras.

– Das autoridades eu escapei, mas escapar de mim mesmo não seria possível.

### **Sexto ato: o grande final**

Carlos Cubas Fonseca – Ao chegar, sentei-me na areia e respirei fundo por um breve instante. O necessário para pensar em meu pai, nos moleques da infância, na escola...

– Ser descoberto seria trágico.

– Não! Não deixaria jamais! Pensava comigo.

– Subi as pedras que cercavam o mar, olhei atento para certificar-me de que não corria o risco de que alguma coisa saísse errada... Inclinei-me levemente para frente, posto que pudesse ver todo o morro até a água.

– Respirei fundo novamente, pensei em meu pai, nos moleques da infância, na escola e no infeliz casal.

– Um leve sorriso e o grande final!

\*

E os homens fizeram seus deuses a sua imagem e semelhança... E viram que eram belos e bons. Não satisfeitos, fizeram também seus demônios, e viram que eram ideais... Viram, agora, que tudo era possível; não havia problemas sem explicação...

\*

### **Sétimo ato: final?**

Carlos Cubas Fonseca – Quando cheguei, achei tudo muito estranho, como todos ao chegarem. Não sabia exatamente onde estava. As pessoas a andar para um lado e para o outro, a gritar desesperadamente, perdidas assim como eu, deixavam-me ainda mais aflito. Procurava incessantemente por meu pai... Até hoje não o encontrei.

– Aqui, tudo é estranho e, de certo modo, interessante; parece que cheguei hoje... Sempre uma novidade...

– Às vezes fico pensando em minha vida. Aqui o que mais faço é pensar. Mesmo com toda essa gente a gritar, a chorar... Isso me faz recordar do tempo de criança, quando ia à Igreja aos domingos.

– Os domingos eram da Igreja, sabe? Acho que nem falei isso, né? Sempre acompanhado de meu pai, sentava-me bem próximo ao púlpito para acompanhar todo o ensinamento com maior tranquilidade... Agora que estou aqui, fico incerto...

– Ah! Acabou de entrar o Cândido, lembrem-se dele?

– Está desconfiado, aflito... Vou falar com ele e retirá-lo do meio daquela gente.

– Por que o espanto, Cândido!?

Cândido Costa de Matos Guimarães – Carlos!? Que bom encontrar alguém conhecido! Como vim parar neste lugar? O que está a acontecer? Que lugar é este? Quem são estas pessoas? Por que você também está aqui?

Carlos Cubas Fonseca – É uma longa história, não queira saber.

É... de fato estava mais curioso por notícias do que para fazer sala para o amigo.

Foi necessário algum tempo para acalmá-lo... Imagine você?

– E Iracema? E Thiago Borba? Disse.

Cândido Costa de Matos Guimarães – Não soube o que aconteceu com os dois?

– Eles foram assassinados pela velha Geralda.

Carlos Fonseca – Como assim, Cândido? A velha nem andava direito!  
Cândido Costa de Matos Guimarães – É... Disseram que ela os encontrou nos fundos da casa e os matou!

Carlos Cubas Fonseca – Mas quem disse isso?

Cândido Costa de Matos Guimarães – Foi isso ou algo parecido, não me recordo bem... Não acreditei muito, mas foi a versão do delegado Antônio de Morais.

Carlos Cubas Fonseca – Então quer dizer que a velha miserável matou nossos amigos, que coisa Cândido... Que coisa!

### **Oitavo ato: pasmo**

Carlos Cubas Fonseca – Foi exatamente assim que fiquei, caros amigos. Pasmado, imóvel, desconcertado e pensativo. Minha vida foi marcada por dois grandes erros: primeiro, o nascimento, na verdade nem sei quem foi a infeliz parideira que me deixou na porta da casa do senhor Mario de Andrade, meu pai...

### **Novo ato: segundo grande erro**

Carlos Cubas Fonseca – Quem nunca ouviu algo a respeito da intuição humana? Pois bem, confies nela e provavelmente me farás companhia.

Meu segundo grande erro começou na manhã seguinte à ação não pensada, no momento em que passava em frente à casa de D. Geralda. Naquele momento, ao perceber que a velha mirava-me firmemente enquanto conversava com o delegado Antônio de Morais, senti que já sabia de tudo; o problema não era ela saber, o erro foi ter sido dominado pelo medo e pela tensão, que não me deixavam pensar em nada, somente em não ficar por ali. Assim eu me autossabotei.

Algo me impelia a correr, fugir, esconder-me. Era a tal da intuição alertando-me sobre o perigo iminente.

Corri, fugi e me escondi. O resto você já sabe; maldita intuição!

Por que não fiquei em casa quieto? Quem sabe não precisaria fazer o que fiz? Se não fosse por essa intuição dos infernos que me fez fugir, estaria melhor agora.

Dona Geralda? Bem... Estaria presa ou morreria por desgosto, que diferença faria para uma velha?

– Maldita intuição!

\*

“Boa noite senhoras e senhores!”

\*

Dizia o ator logo após Carlos sair de cena.

\*

– Percorrendo as trilhas da razão humana, no tempo e no espaço, chegamos aqui, lugar comum, agitado; espaços cercados. Um encontro dos (des)encontrados com as “verdades” e os “mitos” estabelecidos nos Campos cercados. Palco com muitos atores, mas poucos (re)conhecidos... Grandes plateias de contempladores e histórias... Histórias sem fim, sem ritmos, sem sentidos, histórias afins.

Cheguei e, já de saída para não mais voltar, não me despeço... “Se o leitor teve a amabilidade e a paciência de a percorrer em minha companhia, pode agora julgar, no caso de lhe agradar contribuir para fazer deste atalho uma estrada real, se o que tantos séculos não puderam executar não poderia ser alcançado antes do final deste, ou seja, conduzir a razão humana até a plena satisfação numa matéria que sempre ocupou, até hoje, embora inutilmente, a sua curiosidade”. Assim dizia Kant (2001)...

\*

Abrem-se novamente as cortinas do palco. Os atores retornam e saúdam a grande plateia, que, provavelmente, esperava mais. Conceitos não explicados e ideias não muito claras... Os críticos, desconhecidos – malditos –, saem silenciosamente por entre as poltronas sem destino certo e com a única certeza de que a peça não terá fim; cientes de que têm em suas mãos o destino da criação... Eis a autonomia relativa do “gênio incriado”.

Para finalizar e referenciar... Referenciar um “grande” entre outros “grandes” – quer queiramos ou não: “a arte existe porque a vida não basta” (Ferreira Gullar)... Ah! Mas Gullar é um poeta! E como já dizia Zaratustra, “os poetas mentem demais”... Mas mesmo que não mintam, também não têm a natureza ajoelhada, apaixonada por eles... A natureza é um Campo.

A arte, reconhecida e legitimada enquanto tal, não existe porque a vida não basta, existe porque existem grupos que “têm interesse na arte e na existência da arte, que vivem da arte e pela arte, produtores de obras consideradas artísticas, críticos, colecionadores, intermediários, conservadores, historiadores da arte, etc.” (BOURDIEU, 2003, p. 230-231).

Como diria Zaratusta: “Ah! Como estou farto dos poetas”.



Zaratustra, contudo, também é poeta.

## Referências

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Ed. Comemorativa do 25º aniversário: revisada e aumentada. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Mas quem criou os “criadores”? In: **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003a, p. 217-231.

\_\_\_\_\_. Algumas Propriedades do Campo. In: **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003b, p. 119-126.

\_\_\_\_\_. **A Distinção**. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo. Coimbra: Edições 70, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003. Disponível em:< <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>>. Acesso em 25 de dezembro de 2013.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. 5ª ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.



## Capítulo LV

# Hospício é Deus, de Maura Lopes Cançado: Uma Máquina de Guerra no Estado Disciplinar

Márcia Moreira Custódio<sup>1</sup>

---

1 - Doutoranda em Letras / Universidade Federal do Espírito Santo  
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo  
Graduada em Letras – Português/Inglês pela Faculdade de Ciências Humanas de Curvelo (2002).  
Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros (2014). Atualmente  
é doutoranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES),  
desenvolvendo, como bolsista da FAPES, a pesquisa intitulada “A escrita de Maura Lopes Cançado: um  
contraponto com a (des)articulação da linguagem do louco”.



Durvaldina tem um olho roxo. Está toda contundida. Não sei como alguém não toma providência para que as doentes não sejam de tal maneira brutalizadas. Ainda mais que Durvaldina se acha completamente inconsciente. Hoje fui ao quarto-forte vê-la. O quarto-forte fica nos fundos da Seção M. B., onde Isabel está. Isabel é considerada 'doente de confiança', carrega as chaves da seção, faz ocorrências e tem outras regalias. Abriu-me o quarto para que eu visse Durvaldina. Durvaldina abraçou-me chorando, pediu-me que a tirasse de lá. O quarto é abafadíssimo e sujo. Fiquei mortificada, perguntei-lhe se sabia quem lhe batera, e ela: '- Não. Alguém me bateu?'. (CANÇADO, 1991, p. 117).

O texto que inicia este trabalho foi extraído da terceira edição (1991) da obra *Hospício é deus – diário I* (1965), escrita por Maura Lopes Cançado, durante sua terceira internação no Hospício Gustavo Riedel, Engenho de Dentro-RJ. Entendendo tratar-se de uma máquina literária, o objetivo aqui é de interpretá-la e analisá-la como máquina de guerra e de resistência.

Com essa paradigmática obra, Maura demonstra que a relação entre o louco e o “normal” se processa pelo abismo da separação nos alienantes manicômios bem como pelo olhar desconfiado das academias. Uma vez inserido no hospício, ao doente mental se reafirma sua condição marginal por meio da força imposta pelo corpo da psiquiatria sobre o corpo do paciente. Sua narrativa desvela o testemunho dentro do manicômio que a história oficial tenta apagar ou insiste em esconder. Como nômade, Maura subverte a ordem, constituindo-se resistência com os escritos que narram sua experiência de hospiciada. Por conseguinte, essa máquina de guerra, ou seja, seu testemunho de paciente louca, se torna também arma de combate contra a máquina de poder do Estado, contra o controle institucional, próprio do estado de exceção hospitalar dentro do complexo aparato – aparelho manicomial.

Essa escritora, natural de São Gonçalo do Abaeté, no Alto São Francisco, em Minas Gerais, desde os 19 anos, vivencia uma série de internações em clínicas psiquiátricas. Na década de 1950, muda-se para o Rio de Janeiro, trabalhando inicialmente no Ministério da Educação para, tempos depois, entre 1958 e 1961, tornar-se colaboradora do *Jornal do Brasil*, na seção do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o SDJB, publicando contos e poemas.

Devido a recorrentes crises de esquizofrenia, passa por várias

internações. Em razão de uma doença pulmonar, morre em 19 de dezembro de 1993, deixando, além do seu romance-diário, o livro de contos *O sofredor do ver* (1968).

Diante do seu relato de internações, é possível mapear um recorte contextual da psiquiatria no Brasil, levando em consideração o traçado histórico da loucura e da doença mental realizado por Michel Foucault em *História da loucura* (2010). Para o filósofo, concebida como espaço de “purificação e exclusão”, os antigos leprosários europeus, no interior da cultura medieval, outrora habitado por um grupo social marcado pelo abandono, cedem lugar a um novo fenômeno constituído a partir do século XVII. Esclarece Foucault,

Esse fenômeno é a loucura. Mas será necessário um longo momento de latência, quase dois séculos, para que esse novo espantinho, que sucede à lepra nos medos seculares, suscite como ela reações de divisão, de exclusão, de purificação que no entanto lhe são apresentadas de uma maneira bem evidente. (FOUCAULT, 2010, p.8).

O que se depreende é que a transferência da loucura para uma instituição própria, processo denominado por Foucault de “internação”, traduz-se em medida social preventiva, quando então ela é “percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de se integrar no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade” (FOUCAULT, 2010, p. 78).

Cúmplice dos valores morais, a medicina utilizou o castigo e o remédio como medida de tratamento, imprimindo ao desatino um caráter de culpabilidade e de pecado. Em diversos contextos, há locais onde ocorriam práticas punitivas de violência e de aprisionamento, cujo propósito foi o da dominação do corpo. Foucault define estes locais como “espaço fechado para confronto, lugar de disputa, campo institucional onde se trata de vitória e de submissão” (FOUCAULT, 2012, p. 203). Herdeiros do modelo de tratamento europeu, as práticas terapêuticas em muitos manicômios, já no século XX, reproduziam técnicas violentas de intervenção no organismo do paciente.

No Brasil, a história da loucura passa por um processo parecido, porém, a assistência ao insano em espaços de tratamento específico aconteceu tardiamente. Segundo Jurandir Freire Costa,

Até a segunda metade do século XIX, os doentes mentais que habitavam o Rio de Janeiro não se beneficiavam de nenhuma assistência médica específica. Quando não eram colocados nas prisões por vagabundagem ou perturbação da ordem pública, os loucos erravam pelas ruas ou eram encarcerados nas celas especiais dos hospitais gerais da Santa Casa de Misericórdia. (COSTA, 2007, p. 39).

Essa situação se modifica quando em 1852 é inaugurado o Hospício D. Pedro II, no Rio de Janeiro, ficando os loucos sob os cuidados religiosos da Santa Casa de Misericórdia. Só alguns anos depois, em 1881, é que o doente mental passa a ter a assistência de um médico generalista. Mesmo depois de tantos anos, Isaías Pessotti demonstra o pequeno avanço quanto ao tratamento psiquiátrico no Brasil, quando expõe uma reportagem no jornal *Folha de S. Paulo*, de 15/06/1996, caderno 3, p. 4, denunciando uma clínica psiquiátrica particular de São Paulo, em 1996, onde os pacientes recebiam maus tratos, vivendo em ambientes sujos, trancados e acorrentados.

A obra *Hospício é deus* desvela uma realidade de tratamento psiquiátrico recorrente ao rigor institucional e ao sistema repressor configurados no início do século XIX, com tratamento à base de punições e aprisionamentos. A prisão em quartos-fortes, a violência física e verbal, eletrochoques, constituem táticas de adestramento, marginalização e subjetivação do louco, que ainda vinham sendo aplicadas nos hospícios desde o início da história da psiquiatria no Brasil.

Em seu trabalho sobre a *História da psiquiatria no Brasil*, Jurandir Freire Costa disseca a Psiquiatria da Liga Brasileira de Higiene Mental, recortando o período que vai de 1928 a 1934, e deflagra essas práticas em que a relação do saber médico cedia o passo à relação do poder. Como afirma Jurandir,

Não se tratava mais do saber sobre a doença mental. O psiquiatra tinha que dominar a loucura a qualquer preço. O louco era, por excelência, aquele que resistia à normatização. O louco rerepresentava – e era – a realidade que feria incomodamente a ilusão narcísica do psiquiatra. A Psiquiatria tornou-se um campo de batalha e não de conhecimento. A loucura resistia à Psiquiatria, que tentava domesticá-la por todos os meios. (COSTA, 2007, p.23).

Os métodos de domesticação do louco não se restringiram ao

período estudado por Jurandir. Vítima desses métodos, Maura relata na obra o cotidiano hospitalar, revelando sua extensão aos doentes internados no Hospital Pedro II, do Engenho de Dentro-RJ, em cujos corpos eram aplicadas essas medidas e tratamento. Resistente, Maura vê como absurdo do tratamento dado ao louco:

Compreendi: o absurdo disto. É monstruoso. Os médicos são de uma incoerência escandalosa; por mais que queiram negar, estão de acordo com os ‘castigos’, aprovam-nos ou mandam até mesmo aplicá-los. [...] Entretanto, o médico, depois de rotular um indivíduo de irresponsável, inconsciente, exige deste mesmo indivíduo a responsabilidade de seus atos, ao mandar (ou permitir que se faça) castigá-lo. De que falta pode um louco ser acusado? De ser louco? É o que venho observando e sentindo na carne. (CANÇADO, 1991, p. 78).

A narrativa de Maura coloca em questão as relações de poder próprias da prática psiquiátrica, os dispositivos de força de ordem disciplinar, desencadeando discussões que se estendem a questões de ordem política e social vigentes no Brasil no final dos anos 1950 e início dos 1960, constituindo-se uma das primeiras denúncias na literatura das condições de tratamento desumano em que viviam as loucas no Rio de Janeiro nesse período. Foucault ainda ressalta que “esse corpo deve se impor ao doente como realidade ou como aquilo através de que vai passar a realidade de todas as outras realidades. É a esse corpo que o doente deve ser submetido” (FOUCAULT, 2006, p. 227).

O corpo de Maura, no entanto, faz-se contraponto a essa realidade, demonstrando que, mesmo por trás da loucura, ocorre uma apreensão de uma realidade psíquica, subjetiva e social. Assim, como máquina de guerra, sua obra mantém uma relação de oposição, em permanente tensão, coexistindo com o aparelho de Estado. Como afirmam Deleuze e Guattari,

Não é em termos de independência, mas de coexistência e de concorrência, num campo perpétuo de interação, que é preciso pensar a exterioridade e a interioridade, as máquinas de guerra de metamorfose e os aparelhos identitários de Estado. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 24).

Os filósofos, portanto, procuram enfatizar a presença de um devir-



problematizante que não para de ameaçar tudo aquilo que é da ordem do saber como conquista ou posse, ocupando um lugar central na cultura. Esse pensamento, por assim dizer, “guerreiro”, faz surgir no campo epistemológico um tipo de ciência nômade ou “menor”. É assim que se caracteriza a obra de Maura, uma literatura menor em confronto com o aparelho opressor hospitalar do Estado. Camille Dumoulié vai dizer:

Essencialmente oposta ao aparelho de Estado, a máquina de guerra o é também histórica e geograficamente: ela é coisa própria dos povos nômades. Mas o nomadismo não é uma característica só dos povos não sedentários. Ele ocorre até no seio da organização de Estado ou capitalista, quando grupos, [...], artistas ou criadores, inventam novas linhas de fuga. Trata-se de outras máquinas de guerra que libertam os fluxos do desejo e despertam, no corpo social repressivo, as micro-rachaduras que alimentam a grande linha de rachadura que não é senão a do desejo. (DUMOULIÉ, 2005, p.292).

*Hospício é deus* se apresenta como fluxo desejante (a literatura e a arte são movidas pelos fluxos do desejo) que escorrendo por entre linhas de fuga, por infinitésimas fissuras, vaza de dentro do hospício e escorre para além dos seus muros. A obra de Maura, portanto, se configura em campo de luta, afirmação e resistência. Maura faz soar alto uma voz reincidentemente calcada à marginalidade, ao silêncio de tudo o que ela representa.

Numa dicção consciente de sua posição de excluída da sociedade e da literatura, Maura, ao afirmar “Minha vida não é importante, não sou imprescindível a ninguém. Ao contrário: consideram-me inútil, até pernicioso. Socialmente não tenho nenhum valor” (CANÇADO, 1991, p. 37), reconhece que a sociedade não lhe atribui utilidade, por isso esquecida, não desiste:

Avanço, cega e desnecessária – não é este o meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência – apesar de enclausurada. Que sou eu? Não importa. Quem poderia julgar-me – Neste mundo vazio encontro-me tranquila – angustiada. Obrigada a marchar com os outros, aparentando ser o que não sou, ou perturbo a ordem. Regredir é minha preocupação permanente. Dançar como os que me cercam. É o que procuro em vão, minha preocupação permanente – porque não me agrada ser vítima de um erro. (CANÇADO, 1991, p. 157).

Atentando para o fato de que os corpos não são produtos naturais, mas culturais, o que se verifica é que Maura se distancia da representação dos padrões dos discursos sociais construídos em torno da mulher. Guacira Lopes Louro salienta que há uma imposição sobre o corpo, marca de definição entre o aceitável e não aceitável:

As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintivamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens e de mulheres. (LOURO, 2001, p. 15).

O corpo se torna marca de identidade onde são decodificados e classificados os sujeitos pelas formas que se apresentam corporalmente, pelos seus gestos e comportamentos. Pelo corpo, marca-se a diferença, excluem-se os que fogem à regra e destoam com aquilo que nos é familiar e “correto” ou “normal”. É nessa marcação da diferença que queremos situar a significação da mulher louca. Congregando comportamentos de negação dos valores sociais agregados a perturbações psíquicas, Maura ocupa o lugar do excluído.

A forma de tratamento aplicada aos doentes está associada ao regime disciplinar, cujo poder imanente se espalha por todo o corpo social através de procedimentos marcados por um tempo linear, subdivisível e evolutivo, na pressuposição de que responde a uma demanda interna do progresso orientado para orquestrar as vidas, torna-las dóceis e produtivas, razão pela qual, da sociedade disciplinar não se inscreve no poder de vidas, sobre as vidas, através delas.

A sociedade disciplinar é a dos espaços de confinamento, conforme salienta Foucault, cujo objetivo é o de concentrar e distribuir no espaço e de ordenar no tempo, razão pela qual a fábrica, a escola, o quartel, a casa, a prisão, o hospício formam no conjunto, um diagrama de fabricação de corpos dóceis, delineado e planejado, para, em conformidade com o seguinte trecho de *Em defesa da sociedade*, constituir-se com o objetivo de:

[...] a nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como

o nascimento, a morte, a produção, a doença. [...] Depois da anatomopolítica do corpo humano, instaurada no decorrer do século XVIII, vemos aparecer, no fim do mesmo século, algo que já não é uma anátomo-política do corpo humano, mas uma que eu chamaria de uma biopolítica da espécie humana (FOUCAULT, 2005, p. 289).

Esse fenômeno, sem dúvida, não atinge apenas as vítimas da insanidade enclausuradas e controladas nos hospitais. Em todas as suas proporções, não há como negar que a biopolítica se caracteriza por deixar marcas, sinais, estereótipos e sequelas. Há, ainda, outra característica nesse processo que faz o contrário, a saber, apaga as marcas. Marcas de história, de cultura, de humanidade enfim, que, através do discurso de poder, silenciam suas vidas, como se depreende na fala de Maura:

Jamais alguém me visita. Não falo nunca com alguém de fora. Nem ao menos leio os jornais. Ainda assim considero minha vida rica. Rica de beleza interior. Sei perfeitamente existir comigo mesma. Escrevo sempre, isto me parece um ato de fé, de esperança. (CANÇADO, 1991, p. 138).

Paradoxalmente, tratando-se dessa autora, o fator que potencializa sua visibilidade se situa na própria invisibilidade manifestada e banalizada por quem está de fora, ou seja, os que estão do lado da “normalidade”. São as vicissitudes no plano pessoal e social que, para Maura, vão constituir material caro e fecundo para sua criação, traduzindo-se, por conseguinte, em conteúdo e forma de sua produção.

A leitura de sua obra remete-nos às experiências de resistências e nos leva a pensar em nossa atualidade, nas lutas empreendidas pela minoria e nos caminhos de todos aqueles que ousaram desafiar, mesmo de maneira leve e com volume reduzido, as subjetividades impostas pelo Estado, a Família e a Igreja. Daí o caráter eminentemente político que pode ser extraído de sua escrita.

Digno de observação é seu distanciamento crítico de Maura, mantido a duras penas. Suas interrogações, inevitavelmente, passam por um filtro intelectual com o qual peneira o saber dos médicos, a ignorância das enfermeiras e a alienação das pacientes.

Apesar da segurança com que se movem, fazendo ou não fazendo alguma coisa, alguns dos nossos médicos tentam

impressionar. Evidentemente só pensam no hospital quando estão aqui dentro, constrangidos diante dessa iminência chamada doença mental. Assim eles se manifestam, de uma ou outra forma. O que já é bastante, se levando em conta a liberdade de escolher que possuem: podiam passar lendo Françoise Sagan durante seus expedientes. Fazer ou não fazer? Posso estar enganada, confundida, diante destes hamletianos da medicina. (CANÇADO, 1991, 84).

Afinada com problemas de uma extraordinária modernidade, dentre os quais a questão do homem controlado pelos mecanismos sociais, submetido a uma normalização de uma realidade dominante, vendo-se forçado a dar conta do ritmo imposto pela realidade, *Hospício é deus* convida à reflexão sobre a incapacidade de inserção, ou mesmo a recusa a inserir-se. Nas palavras de Foucault, loucura e literatura se comunicam, principalmente na sensação do desconforto:

Ela apareceu como uma palavra que envolve a si própria, dizendo por baixo daquilo que diz outra coisa, da qual ela é, ao mesmo tempo, o código único possível: linguagem esotérica, se quisermos, já que detém sua língua no interior de uma palavra que, finalmente, não diz outra coisa além dessa implicação. (FOUCAULT, 1999, p.195).

Loucura e literatura, a partir do final do século XIX, possuem em sua palavra, nela própria, seu princípio de deciframento. A obra literária não comunga mais com as outras linguagens, ou mesmo, em cada palavra e em cada frase, suporia a mudança dos valores ou das significações da língua, num gesto de escrita essencialmente transgressivo e autocriador. Ultrapassando a linguagem da representação, a literatura resvala para o domínio da autocriação, produzindo-se, com sua autonomia, na mesma dinâmica da linguagem desconfortante da loucura: excedente, transgressiva, esotérica, tal como a narradora de *Hospício é deus* afirma:

Não me agrada estar comprometida com alguém, constantemente, ou com alguma coisa. Faço literatura se desejo, não possuo disciplina, ignoro esquema de trabalho, abomino que me imponham deveres para com as coisas que me agradam. Venho sozinha para o hospício; se me obrigassem, lutaria com todas as minhas forças para não vir. Naturalmente faz parte da minha esquizofrenia esta maneira de ser. E a maneira de ser deles deve fazer parte

da sua mediocridade. Percebo certa imoralidade na luta que caracteriza as pessoas para conseguirem um lugar no mundo. (CANÇADO, 1991, p. 136).

Desse modo, a dobra emerge como flexão da força, do fora, do poder. O conceito deleuziano de dobra aqui se aplica na compreensão da experiência subjetiva que se ficcionaliza, por problematizar tanto a subjetividade enquanto aspecto existencial e interior quanto os processos de subjetivação, produzidos na interação com o exterior, o lugar e o momento histórico específicos. Segundo Deleuze,

O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora. (DELEUZE, 1998, p. 104).

Ao dobrar-se na relação com o fora Maura expressa um mundo possível, abrindo muitas janelas por onde passam também devires impossíveis, outros mundos, outras vidas, outras histórias. Sua escrita traz as marcas do contexto sócio-histórico, onde se abarcam os códigos da instituição manicomial de seu tempo, uma vez que, pela autobiografia, consegue-se essa relação entre sua vida e a obra, ou seja, ficção e realidade, permitindo analisar a relação que se estabelece com a vida, com o mundo.

Na sua narrativa ela denuncia as linhas de segmentaridade dura na qual os sujeitos, os relacionamentos e os conjuntos (Estados, instituições, classes) são segmentarizados, previstos, controlados. Mas também é possível cartografar linhas moleculares, de fluxos e de intensidade como também de linhas de fuga onde o território previsto é desterritorializado no intuito de traçar um território próprio:

Se eu transpusesse os limites desse denso existir, meu coração se abriria surpreso, um ponto no mais profundo do meu ser se constrangeria de dor aguda e clara. – Como vêem [sic] o mundo as pessoas do outro lado? Não esse existir sem momentos: luz fria avançando lenta, uniforme, enquanto o corpo é um carro blindado. A ausência do inimigo eleva o perigo a proporções desconhecidas. À minha volta olhos invioláveis atestam a presença do que sempre será o irreal. (CANÇADO, 1991, p. 72-3).

Maura constata que a barreira a transpor constitui-se de discursos. Uma modalidade de produção de verdades se utiliza de dispositivos de poder que subvertem a realidade, com discursos persuasivos de que não há perigo ou inimigo iminente. Por isso ela escreve e expõe o inimigo. Sua obra é essa máquina que faz guerra contra a linha dura do sistema disciplinar manicomial.

Conforme se lê, entende-se que a obra de Maura vai além de um relato individual de uma esquizofrênica. Sua enunciação não se refere unicamente a quem a preparou ou a uma história privada, pois a coletividade contamina todo o enunciado e torna o livro maior que sua autora. Desse modo, pode-se concluir que a existência da escrita de uma única louca produz uma obra que descortina e traz a palco um sujeito socialmente obscuro, ou seja, o que se encontra fora de cena, esquecido e até desconhecido na história cultural, social e política brasileira.

## Referências bibliográficas

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

COSTA, Jurandir Freire. *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. 5v.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

DUMOULIÉ, C. *O Desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 25. ed. São Paulo: Graal, 2012.

\_\_\_\_\_. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *O poder psiquiátrico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. A loucura, a ausência da obra. In: *Ditos e escritos I. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 190-198.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 14-16

PESSOTTI, Isaiás. *O século dos manicômios*. São Paulo: Editora 34, 1996.





## Capítulo LVI

# O Estado de Exceção da Tradição do Oprimido nas Canções dos Racionais Mcs e do Facção Central

Marcos Rocha Matias<sup>1</sup>

---

1 - Marcos Rocha Matias, professor de português do Estado do Espírito, Graduado pela UFMG e mestre em Literatura pela UFES.



## 1. Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar a questão do estado de exceção da tradição do oprimido nas canções dos grupos de rap Racionais Mcs e Facção Central. As canções selecionadas são as seguintes: *Diário de um detento e A pomba branca*. A primeira do grupo Racionais MCS e a segunda do grupo Facção Central.

As canções de rap selecionadas serão analisadas a partir de uma perspectiva teórica interdisciplinar, com contribuições da musicologia, ciências sociais e filosofia. Os conceitos que serão utilizados são os seguintes: estado de exceção; minorias; anátomo-política e biopolítica. O primeiro conceito foi desenvolvido pelos filósofos Walter Benjamin e Giorgio Agamben; o segundo pelos filósofos Félix Guattari e Giles Deleuze; o terceiro e o quarto pelo pensador francês Michael Foucault. Além disso, far-se-á uma contextualização histórica do gênero rap, buscando traçar suas origens no mundo e no Brasil.

O estado de exceção é um conceito que foi desenvolvido inicialmente pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Esse, no ensaio “*Conceito de história*”, do livro *Magia e técnica, arte e política* (2012), em sua oitava tese, define o estado de exceção da seguinte maneira:

A tradição dos oprimidos nos ensina que “o estado de exceção” (“*Ausnahmezustand*”) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos, assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção” (BENJAMIN, 2012, p.245)

Benjamin entende o estado de exceção como um fenômeno que atravessa a história humana, tornando-se por isso mesmo não uma exceção, mas uma regra geral. A narrativa do estado de exceção é a história das diversas sociedades da tradição do oprimido, em que há sempre relações de dominação, opressão, polarização e hierarquização. Essas ocorrem entre grupos dominantes e minoritários.

Deleuze e Guttari, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), chamam de minorias ou grupos minoritários justamente aqueles que se opõem ao padrão dominante, o qual tem as seguintes características: ser homem, adulto, branco, heterossexual, rico, colonizador, morador de uma cidade grande e falante de uma língua padrão européia. As minorias,

portanto, só podem ter os seguintes traços: ser mulher, criança, negro, homossexual, pobre, morador do meio rural, falante de uma variedade de língua não padrão, asiático, africano ou latino-americano. A história, então, para os três, pensadores acima, é uma narrativa de conflitos de gênero, etário, étnico, sexual, de classes, de meio (rural/urbano), linguístico e geopolítico.

Anátomo-política e biopolítica são técnicas e estratégias de poder-saber que surgiram no interior da sociedade disciplinar, que se constitui entre o final do século XVIII e início do XIX. A anátomo-política tem como objetivo produzir indivíduos com corpos e comportamentos dóceis, submissos e obedientes do ponto de vista político; e eficientes e produtivos do ponto de vista econômico. São indivíduos produzidos em uma sociedade composta por instituições panópticas como a escola, o hospital, o hospício, o exército, a fábrica e a prisão. Essas são instituições que utilizam três técnicas básicas para produzir um saber-poder sobre os indivíduos: a vigilância hierarquizada, a sanção-normalizadora e o exame. A primeira estabelece relações do tipo comandante-comandado, que pode ocorrer entre um soldado e um sargento, entre o professor e o aluno, entre o carcereiro e o presidiário; a segunda diz respeito a conjunto de punições-gratificações oferecidas àqueles que transgridem ou agem conforme as regras; a terceira e última resume os mecanismo do primeiro e do segundo, pois possibilita observar e extrair um saber de cada um e, além disso, punir ou gratificar os indivíduos conforme seu desempenho nas avaliações.

Enquanto a anátomo-política é um poder que se exerce sobre o homem-corpo, a biopolítica é um poder que se exerce sobre o homem-espécie. Esse poder se exerce por meio do controle estatal de diversos processos que envolvem as multiplicidades como: controle de natalidade, mortalidade, das doenças e da velhice. Isso se dá por meio da criação de mecanismos e instituições, por exemplo, saneamento básico e vigilância sanitária, hospital e a seguridade social.

O biopoder é um poder que tem como função a valorização da vida, ao contrário do poder soberano, que era o poder de matar ou deixar viver, um poder de espada, aquele é um poder de fazer viver e deixar morrer, dando ênfase para o primeiro termo da proposição. Embora dê maior importância à vida, o biopoder tem sua contraparte ou seu poder

de matar, que é exercido através do mecanismo do racismo de estado, que justamente tem por finalidade matar fisicamente e socialmente os anormais: colonizados, pobres, negros, loucos, delinquentes, crianças, mulheres, velhos e homossexuais. Esses chamados de oprimidos por Benjamin, de minorias por Deleuze e Guattari e anormais por Michel Foucault.

## **2. As minorias e o nascimento do rap**

O rap é um gênero musical nascido no interior do movimento hip-hop. Esse surgiu na década de 1970, no bairro do Bronx, localizado na periferia da cidade de Nova York, Estados Unidos da América. Essa era uma região onde moravam negros e hispano-americanos, que eram em sua maioria operários de indústrias. Foi justamente na década de 70 que essa região sofreu com fortes problemas econômicos e sociais. Esses foram gerados por causa de cinco fatores: 1) a implementação das políticas econômicas neoliberais no sistema capitalista estadunidense, que descentralizava a produção, passando não mais a produzir um produto em sua totalidade numa fábrica ou país, mas em várias fábricas ou países; 2) Houve também a introdução de novas tecnologias, que automatizaram a produção, gerando a demissão de um contingente enorme de operários; 3) a reforma urbana implementada, que demoliu vários conjuntos habitacionais no Bronx; 4) construção de uma via expressa cortando o bairro e o desvalorizando; 5) redução de investimentos estatais na área social (educação, saúde, seguridade social). Todos esses fatores juntos fizeram com que os moradores dessa região passassem a viver em péssimas condições econômico-sociais.

O desemprego, a falta de escolas, hospitais e de moradias descentes fez com que a criminalidade e a violência aumentassem, pois os jovens passaram a traficar e a usar drogas, a entrar em Gangues e quadrilhas de assaltantes.

O rap, o grafite, Breakdance e o Disc-jóquei (DJ) são os quatro elementos que compuseram o movimento artístico, cultural, social e político chamado Hip-hop. Esse tinha como finalidade justamente reagir às mazelas trazidas pelo desemprego, pelas drogas, pelo crime e exclusão socioeconômica e racial. O rap foi um dos elementos mais importantes do Hip-hop criado pelos jovens negros do Bronx, já que era um gênero musical que procura narrar o cotidiano das periferias e das pessoas que

viviam nela, buscando denunciar e refletir sobre os problemas das drogas, da violência, da repressão policial, da exclusão social de negros, latinos, pobres e das minorias de modo geral.

## 2.1 O rap no Brasil

O rap tornou-se com o tempo um gênero musical mundial, produzido nas periferias dos países europeus, africanos, latino-americanos. No Brasil, ele surgiu na década de oitenta, nas periferias das principais cidades do país. São Paulo, a maior e mais rica cidade do Brasil, mas também uma das mais desiguais do ponto de vista sócio-econômico, destacou-se neste processo de criação do rap nacional, tendo os principais

grupos de rap, que são nacionalmente conhecidos. Entre esses grupos se destacam os Racionais MCS e o Facção Central. Por serem os grupos mais representativos de São Paulo e do Brasil, selecionou-se algumas de suas músicas para a nossa análise a respeito da autorrepresentação dos oprimidos ou minorias nas canções de rap.

## 3. Diário de um detento ou uma reflexão sobre o estado de exceção disciplinar e biopolítico.

A canção, *Diário de um detento*, foi escrita por Jocenir, um dos detentos do presídio Carandiru, em parceria com Mano Brown, do grupo de rap Racionais MCS. Essa canção canta e conta o cotidiano da vida de Jocenir e de milhares de detentos do presídio Carandiru, visto que o diário é um gênero literário cuja função principal é contar os acontecimentos do dia-a-dia. Mas o narrador não conta somente os fatos, mas faz uma reflexão sobre a penitenciária, os detentos, as autoridades presente nele e sobre o Estado brasileiro.

Ele canta e conta o cotidiano do Carandiru a partir da batida do toca-discos, marcada por um ritmo constante, binário, que se parece com um tic-tac que reproduz o som de um relógio, marcando em princípio a monotonia de dias aparentemente normais, mas que ficarão marcados na história do Brasil como os dias mais macabros e trágicos do país.

Inicialmente, o narrador-personagem nos apresentam o espaço, o tempo, o ambiente e algumas personagens deste universo:

“São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã.  
Aqui estou, mais um dia.

Sob o olhar sanguinário do vigia.  
Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de  
Uma HK.  
Metralhadora alemã ou de Israel.  
Estraçalha ladrão que nem papel.  
Na muralha, em pé, mais um cidadão José.  
Passa fome, metido a Charles Bronson.  
Ele sabe o que eu desejo.  
Sabe o que eu penso.  
O dia tá chuvoso. O clima tá tenso.  
Vários tentaram fugir, eu também quero.  
Mas de um a cem, a minha chance é zero

Vemos uma prisão tal qual a que fora criada no final do século XVIII, com uma vigilância total e com o intuito de produzir corpos e mentes dóceis, obedientes e submissos, mas ao mesmo tempo, vemos nesses versos um indivíduo bastante crítico, indócil, desobediente e insubmisso, já que é uma pessoa que pensa em fugir, embora saiba que as possibilidades são muito pequenas, visto que o prédio é vigiado por pessoas fortemente armadas. Aparece também nesses versos o personagem do vigia, em relação ao qual o narrador tem um ponto de vista dúbio, pois ao mesmo tempo em que o percebe como inimigo potencial (Sob o olhar sanguinário do vigia), o vê como um pobre coitado ou “um pau mandado” do Estado brasileiro, pois é “mais um cidadão José.”

Ao longo dessa canção sobre Carandiru, o narrador nos apresenta seus companheiros, nos fala sobre as origens deles, de quantos e quanto custam ao Estado brasileiro:

Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D’Abril, Parelheiros,  
Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela,  
Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis.  
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada.  
Mas pro Estado é só um número, mais nada.  
Nove pavilhões, sete mil homens.  
Que custam trezentos reais por mês, cada.

Os lugares acima listados são todos bairros de periferia de São Paulo, nos quais vivem as pessoas mais pobres da cidade: os negros, mestiços, nordestinos, operários do comércio, da indústria, os trabalhadores informais e os desempregados. Lugares nos quais, muitas vezes, não há

saneamento básico, escolas, hospitais e transporte público precário. Como se pode ver, o Estado brasileiro é um estado que faz parte da tradição dos estados de exceção dos oprimidos ou das minorias, visto que impõem somente deveres, sanções e penas a eles e a elas; enquanto dá privilégios e benesses as classes dominantes, possibilitando que somente essas se apropriem da riqueza e do bem-estar-social produzidos coletivamente.

Momento de transição de um dia-a-dia banal monótono, tranquilo, com o tempo passando lentamente, ocorre a partir do verso “o relógio da cadeia anda em câmera lenta”, no qual o batido do toca-discos é acelerado, acelerando com isso o tempo, os dias e atmosfera do Carandiru. Esse será abalado a partir da briga de dois detentos, que gerará uma rebelião no presídio, a qual é cantada nos seguintes versos:

Fumaça na janela, tem fogo na cela.  
Fudeu, foi além, se pã!, tem refém.  
Na maioria, se deixou envolver  
por uns cinco ou seis que não têm nada a perder.  
Dois ladrões considerados passaram a discutir.  
Mas não imaginavam o que estaria por vir.  
Traficantes, homicidas, estelionatários.  
Uma maioria de moleque primário.  
Era a brecha que o sistema queria.  
Avisar o IML, chegou o grande dia.  
Depende do sim ou não de um só homem.  
Que prefere ser neutro pelo telefone.  
Ratatátá, caviar e champanhe.  
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!  
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...  
quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!  
O ser humano é descartável no Brasil.  
Como modess usado ou bombril.  
Cadeia? Claro que o sistema não quis.  
Esconde o que a novela não diz.  
Ratatátá! sangue jorra como água.  
Do ouvido, da boca e nariz.  
O Senhor é meu pastor...  
perdoe o que seu filho fez.  
Morreu de bruços no salmo 23,  
sem padre, sem repórter.  
sem arma, sem socorro.  
Vai pegar HIV na boca do cachorro.  
Cadáveres no poço, no pátio interno.  
Adolf Hitler sorri no inferno!  
O Robocop do governo é frio, não sente pena.



Só ódio e ri como a hiena.  
 Ratatató, Fleury e sua gangue  
 vão nadar numa piscina de sangue.  
 Mas quem vai acreditar no meu depoimento?  
 Dia 3 de outubro, diário de um detento.”

A partir do ponto de vista do narrador-personagem, assistimos à invasão do presídio pela polícia, que havia recebido a ordem do governador do Estado de São Paulo à época Fleury Filho, as quais são seguidas sem questionamento, pois eles como “robôs” são programados para obedecer. Os soldados da polícia militar são formados em uma instituição disciplinar, na qual o poder disciplinar se exerce mais fortemente, na qual se educa mais fortemente para obedecer e se submeter às ordens e hierarquias, na qual os corpos e mentes são mais domesticados e subjugados, na qual o questionamento e a reflexão são rechaçados com veemência.

A chacina do Carandiru foi considerada uma das maiores já ocorridas em penitenciárias na história do Brasil, matando 111 e ferindo 44 presos. Em *Vigiar e punir* (1999), Foucault analisou justamente o mecanismo por meio do qual os Estados modernos, cujo poder é exercido principalmente por meio de uma biopolítica da população, na qual é mais importante multiplicar a vida, com o objetivo de se apropriar de suas forças produtivas, do que matá-la. A parcela de morte do biopoder é exercida pelo racismo de estado, mecanismo por meio do qual os Estados modernos podem deixar morrer ou matar e que foi primeiramente usado nas colônias latino-americanas e africanas, nas quais era necessária uma justificativa para os homicídios e genocídios de índios e africanos, que não se submetessem a colonização europeia. Mas também passou a ser utilizado no interior das diversas sociedades ocidentais modernas para matar os tidos como anormais em relação à norma estabelecida: negros, crianças, velhos, mulheres, pobres, loucos, criminosos. Seu objetivo é eliminar fisicamente ou socialmente todo aquele que foge da norma ou metro padrão.

A chacina do Carandiru foi uma limpeza étnico-social, praticada contra as minorias negras, mestiças e pobres que ali se encontravam. E assim como os genocídios de índios e africanos, teve como principal instrumento de justificação e realização o racismo de Estado da sociedade brasileira, que se materializa no senso comum nas seguintes expressões: criminoso tem que morrer, bandido bom é bandido morto, por que a polícia não mata essa escória.

#### 4. O estado de exceção, luta de classes e guerra civil no Brasil na música: *A pomba branca*

O grupo de rap Fação Central ironicamente deu o título de *A pomba branca* a uma de suas canções de rap. A pomba branca é um animal que simboliza a paz, no entanto, esse sentido contrasta com o conteúdo da canção, que tem uma retórica conflitiva, guerreira e bélica. O estribilho “a pomba branca tem dois tiros no peio, a pomba branca tem dois tiros no peito” juntamente com a onomatopeia que reproduz o barulho do tiro pá,pá,pá, quebra essa ironia inicial e estabelece uma relação antitética entre a paz, representada pela pomba e a guerra, representada pelos tiros de revólver. Parece que com esse contraste entre paz e guerra, o Mc quer denunciar ao mesmo tempo uma falsa paz, e a guerra velada no interior da sociedade brasileira contemporânea. Querem revelar ou desvelar a guerra civil ou de classes que existe no Brasil. Isso fica explícito nos seguintes versos da música *A pomba branca*:

Se Deus der rolê com cartão magnético,  
Nem com marca de nascência reconhece no exame médico.  
Pro boy a causa é o código fora de época,  
O cuzão quer pena de morte, prisão perpétua.  
Acha que com menor cumprindo como adulto  
Não vai ter na CNN político do Brasil com furo  
Aposta na repressão, na polícia hostil,  
Um gambé me torturando num terreno baldio.  
Enquanto era pobre disfigurado no caixão preto  
Vale o ditado: no cú dos outros é refresco.  
Só que o vulcão explodiu, entrou em erupção  
E a lava que escorreu foi derreter sua mansão.  
Acordou pra vida com cem bolhas no corpo,  
Com ladrão apagando na pele dois maços de Marlboro.  
O ódio atravessou a fronteira da favela  
Pra decretar que paz é só embaixo da terra.

O conflito entre ricos e pobres, entre favela e o asfalto, entre a exclusão sócio-econômica das minorias e os privilégios das classes dominantes fica evidente no trecho acima. O enfretamento se dá em termos econômicos, com roubo do cartão magnético, em termos físicos com um corte no rosto do burguês assaltado, em termos jurídicos com a proposta do boy de mudar o código penal, propondo penas mais duras, como a pena de morte e a prisão perpétua para os criminosos das classes baixas e em termos políticos

com uma repressão mais firme da polícia por meio da tortura por exemplo.

A tensão entre as classes é aprofundada a partir dos questionamentos sobre os privilégios jurídicos dados a alguns setores da burguesia e da classe política brasileira. Esse conflito é visto, por exemplo, nos versos abaixo:

Não sou eu que a impunidade beneficia,  
 Me diz quantos Nicolau tão na delegacia  
 Quero o fim do barulho de tiro a noite  
 Faz abaixo-assinado contra taurus colt  
 A fabrica de armas tá a mil na produção  
 Contrabandeando pro Rio, SP, Afeganistão  
 E a cada bala no defunto, um boy sai no lucro  
 Na guerra o mais inocente é o favelado de fuzil russo.  
 Hoje deus anda de blindado, cercado e protegido por dez  
 anjos armados.  
 Hoje deus anda de blindado, cercado e protegido por dez  
 anjos armados.  
 A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito.  
 A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito.  
 Raciocina a arma tá no navio do porto,  
 A cocaína no táxi aéreo chegando no aeroporto,  
 Tem erro na pintura da imagem do inimigo,  
 Perigo não põe camisa na cara no destrito.  
 É o que tem estilista e usa seda,  
 Tem curso superior pra matar criança indefesa  
 No outdoor publicitário deixou falha  
 Não viu ladrão de terno com a glock engatilhada.  
 Sequestrador a mídia cobra, um mês, ta morto  
 Diferente de quem rouba com a caneta de ouro  
 Se por milagre preso fica emocionalmente abalado  
 E é receitada prisão domiciliar pra arrombado.  
 O ladrão de seis galinhas tá no presidio,  
 O banqueiro tá livre por que tem endereço fixo  
 Sonha que o congresso vai aprovar lei mais severa  
 É o mesmo que o deputado atirar na própria testa  
 Com a justiça reformulada não sou eu que estou fudido  
 É a madame que vai levar jumbo pro marido,  
 O que me faz roubar não é pena branda  
 É ver a lata de arroz sem um grama  
 Eu sou só a consequência que te dá fita amarela  
 Efeito do prefeito com dólar em Gênêbra  
 O sangue do morro é o combustível do jato  
 Na seguradora até o manto sagrado.

O Mc questiona a pretensa universalidade do sistema jurídico brasileiro, cujas leis deveriam ser aplicadas a todas as pessoas, independentemente de sua classe social e etnia. No entanto, a justiça se demonstra classista e racista, visto que pune as ilegalidades de baixo, das classes populares, dos pobres, negros e mestiços, deixando impune a classe de cima, elite, burguesia. As primeiras são representadas nos versos acima pelos traficantes de droga, seqüestradores e assaltantes, os quais são punidos com penas pesadas ou até mortos pela polícia; enquanto a segunda é representa pelo juiz corrupto e pelo banqueiro que dá um prejuízo com sonegação de impostos e lavagem de dinheiro, mas que têm penas levíssimas ou nenhuma pena decretada pela justiça. Pode-se traçar um paralelo entre os questionamentos do grupo Facção Central e os de Foucault a respeito do sistema jurídico-político das sociedades disciplinares modernas. O sistema jurídico-político da sociedade de soberania tolerava ou permitia algumas ilegalidades das diversas classes sociais do antigo regime: nobreza, burguesia e camponeses. No capítulo “*Punição*”, de *Vigiar e punir* (1977), Foucault diz o seguinte sobre as ilegalidades no Antigo Regime:

Podemos dizer esquematicamente que, no Antigo Regime, os diferentes estratos sociais tinham cada um sua margem de ilegalidade tolerada: a não aplicação da regra, a inobservância de inúmeros editos ou ordenações eram a condição do funcionamento político e econômico da sociedade (FOUCAULT, 1977, p.76).

Nesse capítulo, Foucault analisa o momento de transição do modelo jurídico e político de uma sociedade de soberania para uma sociedade disciplinar, com as novas técnicas e estratégias de poder, que tinham como finalidade justamente conter, controlar e reprimir as ilegalidades populares, já que elas traziam prejuízos econômicos para a burguesia, que se tornara a classe dominante. Ainda sobre as ilegalidades populares e os instrumentos legais de seu controle, o pensador francês nos diz:

O desenvolvimento dos portos, o aparecimento de grandes armazéns onde se acumulam mercadorias, a organização e oficinas de grandes dimensões (com uma massa considerável de matéria-prima, de ferramentas, de objetos fabricados, que pertencem ao empresário e são difíceis de vigiar) exigem também uma repressão rigorosa da ilegalidade (FOUCAULT, 1977, p. 79).

As técnicas e táticas de vigiar, punir e controlar as ilegalidades populares diferentemente das ilegalidades da classe dominante, que se originaram no final do século XVIII na Europa e Estados Unidos, ainda permanecem as mesmas, sendo a das classes populares relacionadas aos bens; enquanto as da classe dominante relacionada ao direito, isto é, crimes relacionados à evasão de divisas, de sonegação de impostos e de contrabando de mercadorias e lavagem de dinheiro. As primeiras punidas veemente com a prisão ou morte; enquanto as segundas com pagamento de pequenas multas ou impunidade.

A canção, *A pomba branca*, além de desvelar todo esse processo de discriminação classista da justiça brasileira, questiona as origens do tráfico, da violência e da criminalidade, as quais não seriam geradas na favela, mas fora dela, por uma sociedade mundial produtora e exportadora de armas e drogas. Os versos abaixo explicitam essa posição do grupo:

Raciocina a arma tá no navio do porto,  
A cocaína no táxi aéreo chegando no aeroporto,  
Tem erro na pintura da imagem do inimigo,  
Perigo não põe camisa na cara no destrito.

Para o grupo Facção Central, o verdadeiro inimigo não é a favela e as pessoas que vivem nela, mas as grandes multinacionais produtoras e exportadoras de drogas e armas, as quais não são perseguidas, investigadas ou punidas pelas chacinas diárias nas diversas periferias do mundo. Ao contrário, elas e seus membros estão a cada dia mais ricas e prestigiadas.

#### **4.1. A confluência da letra e música na canção *A pomba branca*.**

A relação entre letra e música na canção *A pomba branca* se dá a partir da confluência entre o ritmo das batidas do toca-discos e o ritmo do canto, em que o canto é mais rápido quando as batidas são aceleradas, mais lento quando as batidas são desaceleradas. O encontro letra e música ocorre também a partir da relação entre a batida do toca-discos e o tema da letra. Aquela reproduz constantemente o som de uma metralhadora pá,pá, praaaaaaaaaaaaaaaaá, o qual se superpõe a temática da guerra civil, da luta de classes, do estado de exceção; os estribilhos a pomba branca tem dois tiros no peito, a pomba branca tem dois tiros, no peito; hoje deus anda de

blindado, protegido por dez anjos armados, hoje deus anda de blindado, protegido por dez anjos armados, reforçam também essa conexão entre letra e música. Pode-se também ressaltar nesta canção, uma característica que foi observada por Francisco Bosco no ensaio: *Canção-cinema* (2006), no qual ele diz que uma das características da canção-*rap* está relacionada a um canto próximo da fala, no qual há quase uma ausência de melodia, em que o canto é seco, duro, quase linear, com pouca variação na entoação da voz entre tons altos e baixos. A composição desta canção de *rap* busca, assim como a maioria dos *raps*, somar a escolha do tema, a escolha do léxico, os quais são estruturados como poemas, sobretudo o poema rimado que tem uma longa tradição na poesia e no cancionário popular de origem oral, que busca explorar a potência da musicalidade dos versos rimados, mas também sua função de facilitadora da memorização e a síntese das ideias e imagens da canção-*rap*. Também deve ser ressaltado o devir minoritário da língua empregada pelo grupo Facção Central nessa e outras canções, nas quais as gírias, palavrões e expressões rasgadas procuram transformar e subverter a língua maior por meio de processo criativo oriundo do português falado nas periferias.

## 5. Conclusão

Ao longo deste artigo, procurou-se fazer uma reflexão sobre o estado de exceção disciplinar e biopolítico na sociedade brasileira. Para tanto, buscou-se analisar as canções *Diário de um detento* e *A pomba branca*. Esta do grupo Facção Central e aquela do grupo Racionais MCS. Nessas canções, ambos os grupos fazem uma reflexão sobre a luta de classes e étnica no Brasil, mostrando os processos de opressão e exclusão socioeconômica no interior da sociedade e de suas instituições disciplinares e biopolíticas.

## 6. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 2ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: editora 34, 1995.

FACÇÃO CENTRAL. *Direto do campo de extermínio*. São Paulo: Face da morte produções, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Lígia M. Pondé. Petrópolis: Vozes, 1977.

RACIONAIS MCS. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.





## Capítulo LVII

# O Golpe de 64 e Gota d'água: Uma Análise da Peça de Chico Buarque e de Paulo Pontes com o Contexto Socio-Político do Brasil Durante os Anos de Repressão

Maria Eduarda Pecky Lopes<sup>1</sup>

---

1 - Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Maria Eduarda Pecky Lopes é graduanda em Letras - Português na Universidade Federal do Espírito Santo e bolsista da CAPES no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Entre 2014 e 2015, estudou francês, com ênfase em Literatura Francesa, Cinema e Teatro Francês durante um mês na escola EF Paris, na França. Atualmente é representante discente do Departamento de Línguas e Letras na UFES.



## Introdução

O interesse em realizar este estudo acerca da peça literária de Chico Buarque de Hollanda com a sociedade do pós-64, nasceu do grande interesse que a autora sempre teve pelas obras – tanto musicais, quanto literárias – de Chico Buarque. Além disso, existe uma intenção de homenageá-lo: neste ano de 2014, um dos grandes nomes da cultura brasileira completa 70 anos de idade e 50 anos de carreira, e o início do golpe civil-militar no Brasil também completa os seus 50 anos.

O outro interesse em estudar *Gota d'água* está no fato de que a peça trágico-musical de Chico Buarque e de Paulo Pontes – que tem como texto fonte *Medeia*, de Eurípedes (480-405 a.C.) – é a menos estudada até hoje. Todos esses fatores acima aliados à riqueza cultural do Brasil durante a ditadura e ao grande valor histórico que *Gota d'água* tem na História do Brasil permitiram que a peça trágica fosse o objeto do presente estudo.

## A relação entre a tensão política pós 64 e a ascensão cultural brasileira

Em 1945 o mundo se polarizou. De um lado, os Estados Unidos da América defendendo ideais capitalistas e do outro, a antiga União Soviética abraçando a ideologia socialista. A divergência entre essas duas potências foi refletida na política brasileira, aliando-se às ideias norte-americanas. A partir daí, desencadeou-se um firmamento nas relações comerciais entre os Estados Unidos e o Brasil.

É com essa pequena síntese da Guerra Fria que todo esse estudo se norteia. Depois desse vínculo amistoso entre o país das antigas Treze Colônias e o país sul-americano, no ano de 1961, João Goulart, o *Jango*, foi eleito como presidente da República do Brasil. Conhecido por suas políticas e ideias reformistas e populistas, tais como a Reforma Agrária, o controle de capitais estrangeiros e, sobretudo, a relação amigável com os países socialistas, Jango foi derrubado em 1964 pelos militares, com grande apoio dos Estados Unidos, tendo em vista que o presidente brasileiro ameaçava os seus interesses capitalistas e conservadores.

Após os militares tomarem o poder do país, sob o comando do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, configura-se, então, uma

nova sociedade, sob uma política antidemocrática e autoritária. Mas é em 1968, no governo de Artur Costa e Silva, que a liberdade do povo fica ainda mais comprometida com a implementação do Ato Institucional Número Cinco, o AI-5. O decreto visava à proibição de atividades ou manifestações sobre assunto de natureza política, à suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais, à liberdade vigiada, à proibição de frequentar determinados lugares e outras restrições impostas por Costa e Silva. Durante uma década, o AI-5 prendeu e matou pessoas, censurou obras artísticas, perseguiu intelectuais, artistas e estudantes, além de ter exilado ícones da cultura popular brasileira. Nesse contexto, o cineasta Gustavo Dahl reflete:

“No momento em que a censura decide o que é bom ou mau para a população, mais que policial, ela passou a ser antropológica. Não é possível deixar de constatar em suas intervenções, tomadas como um todo, uma proposta de comportamento humano, uma filosofia de vida (...). Por inusitado que possa parecer, a censura produz cultura (...). Na sociedade atual, a censura, sempre presente na criação ou na expressão, participa do processo de informação ou elaboração artística, conjuntamente com o produtor de cultura”. (DAHL, Gustavo, Opinião, 21/03/75 apud PELLEGRINI, 1996, p. 07)

No livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Marcelo Ridenti traz um panorama de influências comunistas em meios artísticos desde a década de 50, quando o ator e diretor de cinema Sérgio Ricardo escreveu um livro analisando a cultura brasileira da década de 40 a 90, afirmando que a primeira pessoa a falar do comunismo e de Karl Marx foi João Gilberto, ícone da Bossa Nova. A partir daí, sobretudo durante os anos 60, artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso se destacaram na cultura popular brasileira e entre as classes proletárias, justamente pela identificação desses artistas com os trabalhadores e por suas declarações à imprensa e/ou participações em campanhas políticas de esquerda.

Além de Chico Buarque e Caetano Veloso, destacaram-se também na cultura brasileira durante o pós-64, o cantor e compositor Gilberto Gil, a banda de rock Os Mutantes, o poeta Ferreira Gullar, os cineastas Cacá Diegues e Glauber Rocha e outros artistas que compactuaram de forma direta ou indireta com a ideologia comunista. De forma paradoxal, as artes

brasileiras produzidas durante os anos de terror ainda são bem marcantes na nossa sociedade do século XXI, quer por suas origens de repressão, quer por suas harmonias, cantadas, assistidas e/ou interpretadas.

Chico Buarque: o engenho poético e a transgressão da cultura popular brasileira

Filho do historiador, sociólogo e jornalista brasileiro, Sérgio Buarque de Hollanda e da pintora e pianista Maria Amélia Cesário Alvim, Chico Buarque nasceu em um ambiente repleto de artes, o que contribuiu para o seu engajamento com a cultura, tendo em vista que ele pôde ter contato com grandes artistas e intelectuais da época, além de formadores de opinião.

Chico Buarque é autor de mais de quatrocentas canções, de sete romances, de quatro peças teatrais e ainda participou como roteirista e/ou autor de cinco filmes. Em 1964, o musical *Balanço de Orfeu* procurou Chico para que ele compusesse uma música para o espetáculo. Assim, ele compôs *Tem mais samba*, considerada o marco zero de sua carreira.

Mas foi a partir do ano de 1965, contrariando a ditadura militar, durante o Festival da Música Popular Brasileira, que o jovem cantor foi revelado. Esse evento foi transmitido por várias emissoras da televisão brasileira (TV Record, Rede Globo, TV Rio) e teve outros nomes revelados, além de Chico Buarque, tais como Elis Regina, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. Na segunda edição do Festival da Música Popular Brasileira, em 1966, Chico Buarque ficou entre os primeiros lugares com *A banda*, dividindo o prêmio com *Disparada*, de Théo de Barros e Geraldo Vandré.

Apesar de Ridenti afirmar que Chico Buarque “jamais foi ativista político militante, embora considerado próximo do Partido Comunista Brasileiro e de outras tendências de esquerda” (RIDENTI, 2000, p. 229), em 1968, Chico participou da Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro – passeata que reuniu artistas, intelectuais e estudantes que objetivava o fim do comando dos militares no governo. Após a instauração do AI-5, Chico, com receio de sua participação na Passeata dos Cem Mil e da atitude repressiva que aconteceu durante a encenação da peça *Roda Viva* (1968), da qual atores e produtores da peça foram espancados por um grupo do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), autoexilou-se na Itália. Em 1970, retornou ao Brasil e compôs a polêmica canção *Apesar de você*, uma crítica

ao regime político ainda vigente no Brasil.

Com o passar do tempo, Chico Buarque se fechou um pouco mais para fazer declarações políticas, entretanto, continuou a desempenhar o seu papel de cidadão, participando de campanhas políticas de candidatos da esquerda e, sobretudo, continuou a escrever e a compor à luz da temática social e política. Além da peça trágica aqui analisada – *Gota d'água* (1975) – Chico escreveu *Roda Viva* (1967/8), *Calabar* (1973), *Ópera do Malandro* (1978) e *O Grande Circo Místico* (1983). Ainda escreveu romances como *Estorvo* (1991) – com este, ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria melhor ficção –, *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2009).

## Medeia: a tragédia grega da Antiguidade Clássica

Antes de explorar *Gota d'água*, faz-se necessário voltar à Antiguidade Clássica para retomar sobre Eurípedes e *Medeia*, tendo em vista que a peça grega serviu de exemplo e de adaptação para Chico Buarque e Paulo Pontes. Primeiramente, é preciso saber a origem da palavra tragédia. De acordo com Gabriela Azeredo Santos:

“A palavra tragédia vem do grego *trogoida* (*tragos*, bode; *aïeden*, cantar) e significa canções dos bodes. Deriva-se da Poética de Aristóteles e da tradição religiosa da Grécia. A princípio tratava-se de um rastreamento de cantos e danças em honra a Dionísio, grego, e a Baco, romano. Acreditava-se que as apresentações foram criadas por sátiros, seres meio bodes que rodeavam Dionísio” (SANTOS, 2008, p. 774).

Em sua Poética, Aristóteles conceituou a tragédia como um gênero elevado, uma vez que envolvia interpretação (expressão facial), verbalização, canto e dança:

“É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2002, p. 24 apud SANTOS, 2008, p.774).

A tragédia sempre traz temáticas fora do comum, tais como assassinato

familiar, incesto e traição, uma vez que, para Aristóteles, explorando terror e a piedade, o efeito da tragédia será o de purificação para o espectador. Na poética de Aristóteles, o filósofo grego afirma que a tragédia só se realiza por meio da catarse, ou seja, pelo sentimento de dor, medo ou piedade que o espectador tem durante um ato de tensão, liberando os seus sentimentos. Esses são um dos principais e dos muitos conceitos de tragédia elaborados por Aristóteles.

*Medeia* é uma tragédia grega escrita por Eurípedes, datada de 431 a.C. A peça conta a história de Medeia e Jasão, um casal que foi perseguido pela população de Iolcos e que teve que se refugiar em Corinto. Porém, Jasão se apaixonou por Glauce, filha do rei de Corinto (Creonte) e dispensou Medeia para casar-se com o seu novo amor.

Nessa altura, Medeia se rebela contra Jasão e Glauce e passa a ser perseguida. Estrangeira, ela se rebela contra tudo e contra todos, fugindo do conformismo comum, e prepara um plano de vingança contra seu ex-marido: tomada de ódio e amor, paradoxalmente, Medeia mata os filhos que teve com ele e se automortifica.

A peça de Eurípedes influenciou muitos escritores, dentre eles, Chico Buarque e Paulo Pontes durante o século XX. Os autores brasileiros escreveram *Gota d'água*, uma tragédia com a adaptação de *Medeia*, cuja análise será feita a seguir.

### ***Gota d'água*: a tragédia carioca relacionada ao contexto sócio-político do Brasil durante a ditadura civil-militar**

A peça de Chico Buarque de Paulo Pontes foi escrita em 1975, sob o contexto da ditadura civil-militar e, conseqüentemente, dos impactos econômicos que o Brasil sofreu durante esse período. A peça foi encenada em dezembro do mesmo ano e contou com atores como Bibi Ferreira (Joana), Roberto Bomfim (Jasão), Oswaldo Loureiro (Creonte), Luiz Linhares (Egeu) e outros. A direção geral foi de Gianni Ratto.

A tragédia é dividida em dois atos e conta a história de Joana que foi traída por Jasão. Este quis terminar o casamento com sua esposa a fim de casar-se com a filha do dono da Vila do Meio-Dia, sabendo que Creonte o ajudaria em sua carreira de sambista. Não foi diferente: devido ao poder que tem, o novo sogro de Jasão coloca a sua nova canção intitulada de *Gota D'Água* para tocar em todas as rádios e em todas as horas. Assim, o sambista

torna-se muito famoso e, vislumbrado com a fama e com sua nova família rica, Jasão não trai somente Joana, mas também todos os seus vizinhos que travam uma batalha dia após dia para conseguir o sustento.

Joana é consolada pelas vizinhas que tentam de qualquer forma mudar o humor e a vida da amiga. Na primeira parte da peça, Joana é uma pessoa deprimida e triste devido à traição do marido. Na segunda parte, ela é tomada pelo ódio e pela vingança e, para dar o troco em Jasão, mata os dois filhos que eles tiveram juntos e, em seguida, suicida-se no dia da festa de casamento de Jasão e da filha de Creonte.

Na Vila do Meio-Dia, os moradores e Creonte são analogias claras ao sistema econômico do Brasil durante a década 70. Os moradores são pessoas muito pobres, que fazem de tudo para conseguir o sustento e pagar as prestações de suas residências na vila. Porém, Creonte, que é uma pessoa autoritária e o símbolo do capitalismo, superfatura as prestações pagas pelos moradores, além de iludi-los, prometendo construção de quadras de esportes, parques para crianças, reforma dos prédios e abono das prestações atrasadas dos moradores:

“CREONTE — Mas não fica aí só, não. Todo aquele prédio, a Vila do Meio-Dia inteira já tem que ser repintada. Já tá me dando tédio aquela sujeira toda, perdão, perdão. Então, o que é que vocês acham?...”

TODOS — Acertada a medida... — Falou! — Hei! — Boa decisão

CACETÃO — E o botequim, também não vai melhorar nada?

CREONTE — Galego é que é nosso ministro da Cachaça, fale com ele... (Todos riem.) Bem, agora, pessoal, eu tenho o prazer de comunicar à praça, mas sem estardalhaço, a notícia final: aqui ninguém tem mais prestação atrasada. Isso mesmo que eu disse. Abono especial. Prestação antiga já pode ser riscada do mapa. Quem estiver atrasado e tal, passe no escritório que o meu advogado cuida de caso por caso...

TODOS — (Aplaudindo:) Falou! — Legal!



Aíí, muito bem! — Muito boa! — Tá falado!” (BUARQUE E PONTES, 1975, p. 136)

Apesar de alegrar e iludir quase todos os moradores, Egeu, símbolo do pensamento crítico da Vila do Meio-Dia, discorda da proposta de Creonte:

“CREONTE — Mas... Mas... Prestem atenção pro que eu vou falar

Agora vocês estão com a vida em dia,  
já não têm mais que se afligir e se abafar,  
não é? Acabou pesadelo e correria  
Mas ninguém pode atrasar daqui por diante,  
não é? Falei certo? Ninguém vai mais cagar  
na gaiola, né?, e esperar que a merda cante

TODOS — (Aplaudindo:)

Tá certo! — Falou! — Tem razão — Pode deixar

CREONTE — Agora... Muito bem, qual é o outro problema?  
(Um tempo; todos olham para Egeu.)

EGEU — Antes, seu Creonte, eu queria discordar

CREONTE — De quê?...

EGEU — É que o grande e verdadeiro dilema  
não é esse. Tem que discutir e estudar  
direito o próprio sistema de pagamento,  
essas correções...

BOCA — Mas, mestre, tá resolvido  
O homem não tava falando neste momento  
que ninguém deve mais nada? Tá decidido...

EGEU — Vai ser difícil não atrasar se a cada  
mês a taxa...

AMORIM — Mestre, a gente pode ver isto  
depois, calmamente... Por enquanto foi dada  
u'a solução...

CREONTE — Bom. Mais que isso só Jesus Cristo  
(Olha o relógio.) Meus amigos, eu estou com hora  
[marcada

Qual é o outro problema?... (Tempo.)” (BUARQUE E PONTES, 1975, p.136 e 137)

Na epígrafe do livro, os próprios autores descrevem a peça como “uma reflexão sobre esse movimento [capitalismo] que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas” (BUARQUE e PONTES, 1975, p. 15).

Além de prometer e enganar seus inquilinos, Creonte expulsa Joana da vila, alegando que ela está fazendo feitiços para ele e sua filha, expondo assim, um caráter autoritário, que pode ser relacionado ao caráter do presidente da república vigente no período em que a obra foi escrita, Emílio Médici, na época em que anunciou o “milagre econômico” que, segundo Marise Gândara serviu para “disfarçar as desigualdades sociais – o rico ficava mais rico e o miserável, mais miserável”. (GÂNDARA, p. 121)

Outra temática que Chico Buarque explora na tragédia é a exclusão social das minorias, tais como seguidores das religiões afrodescendentes e sambistas – tendo em vista, que o samba é o um ritmo que foi criado e perpetuado nas favelas durante muitos anos. Em todo o momento, Creonte mostra que não é satisfeito com a profissão de Jasão, por este ser um típico malandro sambista, apesar de divulgar a sua canção, *Gota D'Água*, em todas as rádios a fim de que a sociedade soubesse que seu genro é uma pessoa famosa. Joana também é excluída pelo símbolo conservador da peça por ser seguidora de religião de origem africana, mantendo a semelhança com a personagem Medeia, de Eurípidés, já que a personagem principal é acusada de ser feiticeira.

Apesar de ser um dos feitos menos estudado de Chico Buarque, *Gota d'água* é uma obra completa: musicalizada e escrita em versos. Um retrato fiel da sociedade brasileira dos anos 70.

## Considerações finais

Exposto o estudo, fica ainda mais clara a capacidade de produção artística de Chico Buarque de Hollanda, o “artesão da linguagem” (MENESES, 1982, p.17 apud GÂNDARA, p. 121). Sua habilidade de conduzir a política por meio de palavras e métricas é tamanha. *Gota d'água* talvez seja a peça mais completa da literatura brasileira já escrita. Chico Buarque autoexilou-se da ditadura na Itália com receio de suas composições e de suas declarações, entretanto, não deixou de provocar o

regime capitalista e autoritário que se perpetuou após 1964, evidenciando a sua preferência pela ideologia marxista. Soube utilizar com mestria as metáforas, as ironias e as analogias em tudo o que compôs, escreveu e dirigiu. Assim, não existiria outro momento mais propício para fazer esse tipo de estudo, visto que neste ano de 2014 comemora-se os 70 anos de Chico Buarque, o cinquentenário de sua carreira e da instauração do regime civil-militar no Brasil.

## Referências

ARISTÓTELES. **A Arte Poética**. file:///C:/site/livros\_gratis/arte\_poetica.htm (53 of 53). Acesso em 11 ago. 2014, às 20h08min.

BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. **“Gota d’Água”**. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1975.

COELHO, Claudia. **“A trajetória do músico popular que virou escritor premiado”**. Conhecimento Prático: Literatura, São Paulo, edição 53. p. 32-39, 2014.

DE SOUSA, Dolores. **“Tradições e apropriações da tragédia: Gota d’água nos caminhos da Medeia clássica e da Medeia popular”**. Revista de História e Estudos Culturais. Universidade Federal de Uberlândia: n. 3, ano II, vol. 2, p. 1-23, 2005.

EURÍPEDES. **“Medeia”**. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009.

GÂNDARA, Marise. **“Gota d’água de Chico Buarque e Paulo Pontes: o trágico musical, criação e historicidade”**. Universidade Federal de Uberlândia: s/ data. p.120-128.

PELLEGRINI, Tânia. **“Uma área de sombras”**. In. *Gavetas vazias*. Ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar - Mercado das Letras, 1996.

RIDENTI, Marcelo. **“A canção do homem enquanto seu lobo não vem”**. In. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

RIDENTI, Marcelo. **“Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV”**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, Gabriela. **“A representação estética em Medeia: uma leitura schilleriana”**. Goiânia, vol 18, n.9/10, p.773/784, set/out. 2008.

# Capítulo LVIII

## O Hiato da Forma à Desforma

Maryllu de Oliveira Caixêta <sup>1</sup>

---

1 - FAPESP

Pós-doutoranda, maryllucaixeta@yahoo.com.br

Faculdade de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo

Realizou seu pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de LCLV da FFLCH, na USP. Pesquisa “A inscrição do nome do autor na ordem ficcional de Tutaméia” sob a supervisão do Prof. Dr. João Adolfo Hansen (FAPESP). Cursei Doutorado em Estudos Literários pela UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, de 2009 a 2013. Com Pesquisei A ironia nas Terceiras estórias: tutaméia de João Guimarães Rosa (FAPESP). Concluí o Mestrado em Estudos Literários pela UFU, Universidade Federal de Uberlândia (2008).



O conto “Hiato” de *Tutaméia* propõe uma alegoria da desforma que deforma o conceito de forma. Desde o romantismo alemão, a noção clássica de forma torna-se particularizada segundo as correlações dela ao ponto de vista do autor acerca da representação. O conceito de forma é muito usado na teoria da literatura, principalmente desde o Formalismo russo e tchecoslovaco; os pressupostos dele também são discutidos e questionados desde então. Os teóricos da Recepção propuseram formulações da constituição concreta, prática, da noção de forma que contribuem na discussão de alguns impasses devidos à associação do conceito à tradição idealista.

### **A forma e o formalismo russo**

No sentido filosófico geral e particularmente metafísico, forma é a “figura interna de um objeto”; “figura latente e invisível”; “figura interna apreensível apenas pela mente”; um correlato da ideia. Especialmente na Física e na Metafísica, Aristóteles define forma como figura interna, modelo da composição ou da concepção de algo. A origem de todas as coisas é a forma pura ou sem matéria do Primeiro Motor que gera os diferentes gêneros. Platão considerava a forma como o que há de Cognoscível, como algo que tem graus de acolhimento do ser longe do qual a matéria perde definição e regride rumo ao não-ser; se essa regressão estender-se ao infinito, a matéria confunde-se com um receptáculo indeterminado. Segundo Aristóteles, o receptáculo indeterminado platônico deve ser excluído da consideração exclusiva do que há de positivo e racionalmente determinado na forma. A apreciação moderna do conceito complementa-se na definição kantiana da *matéria* do fenômeno como uma correspondente da sensação; e a *forma* resulta de relações que ordenam a diversidade das matérias no fenômeno. Gradualmente, as definições kantianas foram facilitadas por seus leitores que reduziram a forma a um ponto de confluência de conteúdos tomados como realidade. Muitos românticos tematizaram o feio e o disforme para se oporem ao bem proporcionado ou *formosus* que identificavam à forma clássica (FERRATER MORA, 2005, p.1130-1134). O romantismo encontrou um melhor rendimento da forma ao apostar em representações que deslocam as identidades nas matérias e potencializam as relações de umas às outras, como no romance e na poesia universal progressiva, com vistas à formação contínua da experiência estética.

Alguns críticos de literatura contrapõem a forma ao conteúdo, outros propõem a unidade dinâmica deles; os que acolhem o conceito costumam considera-lo como coisa sensível dada no uso que o autor faz da língua que estudam como objeto que resguarda um valor significante. Os Formalistas são criticados por terem dado pouca atenção ao papel do autor que mobiliza, secciona e prepara pontos de interferência em valores socialmente admitidos ao propor determinada forma. Eikhnenbaun chegou a definir forma da seguinte maneira: “uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo nela própria, fora de qualquer correlação’ (B. EIKHENBAUN, in TODOROV 1965:44)” (MASSAUD MOISÉS, 2013, p.194).

Frequentemente, critica-se essa ênfase na ausência de correlação com o externo como uma falsa autonomia da forma que os formalistas russos privilegiaram negligenciando as relações dela com o público, a ideologia, o mercado, as situação e épocas envolvidas na elaboração e na recepção. De uma perspectiva distanciada, as críticas à autonomia da forma evidenciam a alienação na qual o trabalho crítico incorre quando analisa a forma como objeto da linguagem considerada em si mesma ou fora da prática do discurso. A ausência de um estatuto próprio da literatura dificulta a formulação teórica agravada também pela situação acessória da literatura e da teoria da literatura em relação às ciências.

Na primeira fase de seus estudos, sob influência da fenomenologia, Bakhtin fez críticas ao formalismo russo, que era uma corrente teórica muito prestigiada em seu tempo, e assinalou a negligência do movimento quanto ao valor da autoria e do ponto de vista motivador do ato discursivo. Depois, no chamado período sociológico e marxista, na última parte de seu *Dostoievski* e na última parte do ensaio “O discurso no romance”, Bakhtin define a linguagem como discurso, ato ou enunciação de alguém em determinada situação, em correção à poética formalista e à linguística estrutural que tratavam a linguagem como código e a obra como produto (TODOROV, 2011, p.XXVII). Em vez da ênfase aristotélica na unidade do enredo, que os historicistas adotaram ao valorizar o conteúdo do produto segundo seu reflexo clarificador do processo histórico, e em vez do interesse formalista pela arquitetura do produto, Bakhtin chama a atenção para as vozes da cultura que a atividade estética mobiliza.



## **Formalistas e historicistas: valorações do produto que excluem o autor**

Aspectos concretos como a recepção do texto literário e a autoria daquilo que ele comunica vinham sendo ignorados pela abordagem historicista e pelos formalistas russos. Tanto o formalismo russo, ou o imanentismo crítico, como o historicismo incorreram em certo idealismo da forma e da prática da forma.

Os críticos formalistas suspendiam a pergunta pelo sentido e forneciam instrumental para a categorização das matérias na forma. A abordagem do texto como uma estrutura em si mesma negligencia o autor, condiciona-nos a perceber o autor como um pressuposto auto evidente e a confundi-lo com a origem do sentido manifesto na forma.

A crítica também desfoca o autor quando foca o texto como o cumprimento da tarefa de representar algum conteúdo que reflete o processo histórico. A estética da produção resguarda a biografia dos autores e glosa as obras. Sem deter muito a atenção nas demandas do público e nos lugares de fala, o historicismo alinha-se às vertentes românticas que afirmavam a singularidade da produção do autor contrapondo-a às normatividades do classicismo tardio cuja base humanista já se desgastara. O gênio romântico individualiza uma experiência estética substancial, colocada acima dos condicionantes históricos da escrita, do texto e das leituras; uma perspectiva privilegiada autoriza-o à produção ou à representação de algo (COSTA LIMA, 2002, p.49).

## **O leitor e os vazios do texto ficcional**

As teorias da recepção correlacionam as questões estéticas à análise dos modelos hermenêuticos implicados na constituição do texto e nas leituras, o que apresenta uma via alternativa para superarmos as fragilidades do formalismo russo e do historicismo. A estética da recepção começou com Jauss como uma reação ao imanentismo dos formalistas russos.

Jauss coloca em questão a práxis estética contrapondo-a à concepção clássica e essencialista do belo e da forma. Propõe o objeto estético como uma estrutura impessoal da compreensão desencadeada pelo prazer estético que, a princípio, considerou um reflexo do objeto estético e,

mais tarde, concebeu como experiência estética. Depois dessa primeira experiência do efeito, um leitor mais metódico, especialmente quando lê um texto escrito em uma época anterior, avança na leitura quando procura nas marcas do texto um caminho para estudar quais poderiam ter sido os condicionantes históricos da experiência dos leitores de épocas passadas e quais os determinantes dos efeitos do texto hoje (JAUSS, 2002, p.71). Jauss privilegia o leitor especulativo e interessado na reflexão despertada pela experiência estética. Kant vincula o prazer estético ao juízo ou ao conhecimento formador; Jauss reitera a interdependência dessas faculdades ao afirmar que a arte proporciona prazer estético por criar condições para uma experiência da alteridade. Luiz Costa Lima, que tem traduzido e organizado edições de textos da estética da recepção, pondera sobre as limitações práticas do potencial transformador da experiência estética.

A falha do raciocínio é prévia à sua feita: prende-se à suposição de que a experiência estética contém necessariamente um potencial renovador. Isso será verdadeiro apenas no caso do êxito absoluto. O *parti pris* era indispensável para justificar a crença do autor no potencial de renovação da sociedade que conhecemos. Gostaria que isso fosse inquestionável. Mas da data do original, 1977, para cá, é a sensação contrária que se acumula. (COSTA LIMA, 2002, p.22)

O estruturalismo Lévi-straussiano e a psicanálise haviam concebido a linguagem como algo que também se constitui por lacunas ou como um jogo com matérias conhecidas que encena algo novo, o que serve como crítica ao objetivismo. Mais tarde, Iser reitera que todos os textos têm efeito nos leitores graças às lacunas que permitem ao leitor correlacionar o significado do que lê aos saberes prévios dele. O jogo da linguagem atende à necessidade antropológica de lidar com o inesperado e conceber significados para experiências que nos faltam; também acode à necessidade epistemológica de negar a autenticidade do que nos apresentam (ISER, 2002, p.105, 117 e 118). Os textos ficcionais privilegiam esses lugares vazios (*Leerstellen*), o que amplia as dificuldades nas correlações e efetua indeterminação dos saberes anteriores do leitor. “Estes [lugares vazios] podem ser definidos como relações não formuladas entre as diversas camadas do texto e suas várias possibilidades de conexão.” (COSTA LIMA, 2002, p.26 e 58) Iser (2002, p.107 e 109) considerou os textos de Joyce e

Beckett como exemplares da prática de ampliar esse espaço de entrada do leitor que deve relacionar os significados pontuais, na orquestração do texto. Nos lugares vazios do texto literário, o leitor visualiza o mundo e essa imagem pessoal interfere na visão anterior dele. O texto literário é um *ato intencional do autor* que prepara condições para que essa interferência se dê como um *jogo* livre que expande nossas chances de dar significação às nossas experiências e às dos demais.

Stierle dá continuidade aos estudos de Iser. Considera o que há de específico no texto ficcional e ajuda a pensar sobre questões como a experiência estética do texto ficcional, que faz um uso pseudo-referencial da linguagem, e qual o referente dele.

O significado do texto ficcional é o significante de sua forma. Isso não exclui, nem inclui a referência deste significado a uma realidade. Se desejássemos descrever este problema, seguindo Gadamer e Jauss, com o paradigma de pergunta e resposta, deveríamos dizer que o texto ficcional oferece respostas que são metáforas de perguntas. (STIERLE, 2002, p.152-153)

O texto ficcional pontilha significados na demarcação de um tema em um horizonte determinado para oferecer ao leitor condições de correlacioná-los em uma significação de complexidade equivalente à de uma experiência. Sem a ajuda da ficção, a materialidade dos fatos permaneceria indiferenciada no enquadramento convencional de um esquema de ação ou de um gênero. Segundo Stierle, os pressupostos do leitor são problematizados no uso pseudo-referencial que o texto ficcional faz da linguagem para modificar, operar uma variação imprevisível de efeitos, problematizar e ampliar as concepções de realidade ao incorporá-las. A caracterização da ficção como um texto pseudo-referencial difere, propositalmente, da função auto-referencial proposta por Jakobson (COSTA LIMA, 2002, p.31 e 61). O leitor entra no texto presumindo esquemas de ação verbal presentes nos textos e discursos em circulação no mundo que vivencia; ao relacionar os esquemas de ação já conhecidos aos significados do texto, o leitor realiza uma síntese ou uma redução do sentido que o faz sentir-se pronto para uma decisão ou para uma ação. Quando se trata de ficção, o caráter auto-reflexivo do texto coloca questões para o leitor que concebe um mundo diverso como referente, na medida que cria

significações com respaldo nos significantes do texto. Como é indispensável a entrada transfiguradora do leitor na ficção, a experiência que dela resulta não redunde em alienação; uma experiência satisfatória de leitura implica em deslocamentos nos esquemas prévios de ação que os torna perceptíveis e passíveis de crítica pelo leitor. A comunicação imprevista do texto ficcional gera consciência acerca do caráter problemático dos significados orquestrados no texto; o texto ficcional requer do leitor uma pausa, um prolongamento da reflexão e uma apropriação da diversidade de aspectos envolvidos em um esquema da experiência. A auto-reflexividade impede que a referência seja identificada como o mundo da ficção ou como um referendo do mundo do leitor (STIERLE, 2002, p. 124, 126, 132 e 155). Ao correlacionar o mundo da ficção ao mundo da experiência dele, o leitor abre mão da ilusão de uma referência para produzir a referência do texto ficcional que altera a configuração inicial desses mundos.

Essa prática da faculdade de julgar, por seu relacionamento do universal com o particular, exigido pelo texto ficcional, está sempre incluída, para além da recepção concreta de um texto, em uma evolução da faculdade de julgar, que, teoricamente, é interminável, mas que, na prática, encontra seus limites na história da vida do leitor. (STIERLE, 2002, p.142)

A recepção de um texto ficcional, como o de Mallarmé, dá ao leitor condições de suspender noções anteriores e a não precisar passar pela formação da ilusão ou pela empatia com determinado referente imprescindível a outros tipos de recepção.

## **O hiato e a desforma**

O título do conto “Hiato” diz respeito a um acontecimento rápido em torno do qual a estória propõe uma alegoria da desforma. Em um trajeto pelo cerrado, dois vaqueiros acompanhavam e escoltavam o narrador. Quando atravessavam o mato alto que margeava uma vereda, surgiu um touro preto que o narrador qualifica assim: “touro mor”, “impossível”, “total desforma”, “hausto mineral” (energia inorgânica), seus olhos eram os “ocos da máscara”, “velho como o ser, odiador de almas”, “sozinhão”, “enorme e nada”, “ingerado”, “ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem

conteúdo” (ROSA, 1979, p.61-62). A total desforma, mistério sem forma e sem conteúdo, propõe uma operação regressiva como a do receptáculo indeterminado.

Essas descrições reiteram a reversão do conceito clássico de forma resumido na expressão “total desforma”. Em vez da forma, que compõe um correlato do ser e pressupõe a alma, o touro mor é a energia regressiva do artifício, do não ser, pela qual os gregos antigos também se interessavam; até que Aristóteles, rejeitando o receptáculo indeterminado de Platão, propôs uma poética da verossimilhança para educar e purgar a cidade segundo valores e saberes admitidos pelos sábios. O touro mor é como uma máscara de olhos ociosos que encobre o não ser; ou a regressão ao infinito do ser na forma que abre um lugar vazio, onde algo se desforma, para uma formação futura.

Um dos predicados do boi é um neologismo, “ingenerado”, que nomeia uma forma inédita da sensibilidade. Para entendê-lo, vamos categorizá-lo como verbo semelhante ao radical do verbo latino *generalis*, e que o dicionário Houaiss dá como etimologia do verbo generalizar. Se acrescentamos o prefixo negativo in- à tradução do verbo latino no particípio, o neologismo assume o significado de algo não universalizado ou não generalizado. Uma generalidade sobre os neologismos: eles não agregam gerações de sinônimos e efetuam significações das quais se privam os significados da cultura registrados nos dicionários.

A pseudo-referencialidade do conto evidencia-se na incorporação de matérias de uso geralmente “ingenerado” que a alegoria da desforma amplia, problematiza e modifica. Os vaqueiros que acompanham o narrador são o cafuzo Nhácio a quem o jovem índio Põe-Põe respeita como parente mais velho e experiente. Depois que sobem a colina, o distanciamento traz segurança e torna oportuna uma pausa crítica: com humor que desfaz a tensão do grupo, Nhácio observa que o animal mostrou-se manso. O narrador chega a uma suma da alegoria, que deforma o conceito clássico de forma, perguntando pela origem do medo que sentiram do “hausto mineral”; e propõe uma imagem, que inverte o platonismo, do mundo dos seres como um lugar de sombras iludidas pelo sol. Em seguida, Põe-Põe pergunta choroso pelo paradeiro do assassino do pai; Nhácio responde que não sabe e afirma crer em uma justiça natural obrada até pelas pedras. O vaqueiro Nhácio recomenda a prática da coragem e valoriza a

cadência na campeação, o movimento do jogo. Se a “total desforma” não é necessariamente temível, a consideração dessa possibilidade sucede a experiência temerosa do confronto; feita pelo vaqueiro Nhácio, experiente, avô, bonachão, casado e nascido no Verde-Grande. Da colina, à distância, pensam no touro “escuro como o futuro, mau objeto para a memória.” O narrador compreende a total desforma inerente à matéria sem forma, quando os viajantes encontravam-se na pausa e na altura distanciada da colina, mais próximos da ilusão do sol. No momento de distensão, prestes a chegar no local de pouso e acender o fogo, na “bem-aventurança do bocejo” (ROSA, 1979, p.63). Os juízos já haviam se exercitado nas decisões sobre como representar a situação de risco; a desforma ou o receptáculo indeterminado refere o futuro do qual podemos fazer uma figura ampla, como a forma, à distância segura. Na companhia segura do índio e do cafuzo, o narrador de uma memória da viagem tece uma alegoria ao redor do instante decisivo, do encontro com o touro, fabulado na poesia que tematiza a paisagem da vereda e na narrativa da colina que apresenta o horizonte ou o lugar de onde falam os vaqueiros, mestres do narrador.

## Referências

COSTA LIMA, Luiz. Prefácio à 2ª edição. Prefácio à 1ª edição. In: \_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.7-66.

FERRATER MORA, J. *Dicionário de filosofia*. 4 v. São Paulo: Loyola, 2005, v. II, p. 1130-1134.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.105-118.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.67-84.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p.61-62.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.119-172.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.XIII-XXXII.





## Capítulo LIX

### Julio Cortázar: la vida puesta en obra.

Mónica Bueno Celehis<sup>1</sup>

---

1 - UNMdP

Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es profesora titular en la cátedra de Literatura Argentina de la carrera de Letras en esa universidad. Se ha especializado en el estudio de la vanguardia argentina, especialmente en la obra de Macedonio Fernández que forma parte de su tesis de posgrado. Dirige el grupo de investigación Cultura y política en la Argentina en el Celehis (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la UNMdP



## 1. El sentido de la experiencia

La noción de experiencia ha adquirido una importancia central en los debates actuales. Desde las reflexiones de Walter Benjamin y Theodor Adorno sobre la imposibilidad de la experiencia hasta cierto sentido de reconstitución que postulan los postestructuralistas, la experiencia aparece en el campo de la historia intelectual moderna como un núcleo productivo, heterogéneo y múltiple.

Dos variantes alemanas del término, “*Erlebnis*” y “*Erfahrung*”, definen, en la tradición filosófica, dos significaciones muy precisas y complementarias de experiencia. La *Erlebnis* designa lo vivido, tiene que ver con la percepción y el conocimiento extraído de esa capacidad perceptual. La *Erfahrung* es la capacidad de obtener un sentido de lo vivido, es decir, darle una capacidad conceptual y una eficacia a un fenómeno. Indica entonces también la estrategia de la repetición como dispositivo que permite reflexionar y diferenciar conceptualmente lo vivido. La *Erfahrung* -su etimología lo muestra- indica una duración en el tiempo y es, en principio, comunicación, relato.

El concepto de experiencia, su pérdida o imposibilidad, la constitución de la experiencia como experimento, la diferencia entre experiencia estética y experiencia de vida son algunos de los puntos de significación que el concepto despliega. Como señala Martin Jay, en esas múltiples “canciones sobre la experiencia” que la historia de la filosofía -y de la cultura- permite observar, existe una pasión y una intensidad que excede la mera definición de un concepto. (JAY, 2005, 13)

Esta intensidad nos lleva a pensar que la experiencia articula relaciones entre la vida y la obra de un sujeto en una interacción singular y diferente cada vez. Hace posible conjeturar que en las grandes obras de la literatura circula un concepto de experiencia particular. Podemos suponer, entonces, que Julio Cortázar construye una noción de experiencia que describe de una manera singular la relación vida/obra donde poner en juego la vida en la escritura instituye un modo particular de la experiencia y, por lo tanto, un sentido de esa experiencia que es puro lenguaje.

“Escribir es a la vez revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector” dice Barthes y alude evidentemente a las dos notas características de la experiencia. (BARTHES, 1994, 134) La decisión

de escribir es la marca de un sujeto que transfigura su vida en la escritura. La escena que define esta decisión es la de la soledad de un hombre que se pone a escribir. Se trata de un gesto de una nueva identidad: el autor. “El autor se sitúa en el límite de los textos” señala Agamben y recupera esa idea de Foucault de que el autor no precede a la obra sino que es simplemente una función, es decir, una subjetividad constituida y unificada en la obra. (AGAMBEN, 2005, 84). Las notas de esa identidad están en el entramado del corpus de textos “marcados” por un nombre propio. Poner la vida en juego en una obra resulta una decisión ética en donde la “Erlebnis” se hace “Erfahrung” y el espacio de lo íntimo es “factum” de lo escrito. “La vida puesta en obra” resulta de esa ecuación misteriosa e inquietante del nombre de autor en la obra, que, como señala Agamben, se enuncia en esa “puesta en juego de la vida”<sup>1</sup>. El sentido de experiencia adquiere así un estadio diferente que se expresa en la forma que esa vida logra en la obra. La forma es también una ética de la escritura y las estrategias, decisiones del autor para que esa experiencia se vuelva, al mismo tiempo, epifanía de lectura. Es posible pensar que la experiencia se define en un espacio que podríamos llamar “vida literaria”. “Cortázar cambió la forma de hacer literatura de izquierda” declara Piglia en una entrevista del año pasado y entra de lleno en una de las cuestiones más revisitadas por la crítica. Sabemos que la literatura de Cortázar tiene zonas que han sido cuestionadas, que han sido leídas como contradictorias. Si esta conjetura es cierta, su sentido de experiencia está puesto a jugar en ese entramado literario.

La vida puesta en obra en Julio Cortázar es la marca de una figura que se asoma y desaparece en los entramados del diseño de ese espacio íntimo, de una intimidad que habilita formas secretas, perdidas, olvidadas. Espacio de lo íntimo que se juega como un presente puro hecho acto en el momento del encuentro de la literatura con el hombre.

## 2. La experiencia de la vida

El concepto de “vida literaria”, decíamos, aparece como dispositivo y estrategia de la literatura. La figura de autor diseña en el espacio literario

---

1 - “El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra por eso el autor no puede permanecer en la obra incumplido y no dicho” reclama Agamben. El borde enigmático que Foucault había marcado como la “función autor” Agamben la transforma en gesto de la escritura que dispone siempre un “umbral” donde se puede atisbar el secreto. Escurridizo el autor se define en ese borde de la obra que lo expresa y lo esconde. El lector asume la tarea de reconocer el gesto y aceptar la ausencia. Op. Cit. Agamben, 90

otras figuras y se diseña a sí mismo. En el caso de Julio Cortázar, por un lado, su posición como escritor le hace entrar en debate con el conjunto de la cultura, con sus prefiguraciones y tradiciones - y por otro, establece la posibilidad de fundar una tradición propia.<sup>2</sup>

Es fácil comprobar cómo tempranamente en su vida aparece una relación fuerte entre la vivencia del mundo y su experiencia. En su Conferencia en la Universidad Católica Andrés Bello en 1982 dirá el escritor:

Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante. (CORTÁZAR, J., 1975, 18)

Es este sentimiento, como Cortázar lo llama, la experiencia de mundo en la infancia aparece con una fuerza que el escritor recordará años después. La anécdota del amigo de Banfield que rechaza su fascinación por la novela de Julio Verne ““El secreto de Wilhelm Storitz” con el juicio “demasiado fantástica” es la constancia de su singularidad “Y allí apareció la palabrita” confiesa Julio Cortázar en una entrevista televisiva: “Descubrí, y era un poco penoso, que yo me movía con naturalidad en el territorio de lo fantástico sin distinguirlo demasiado de lo real”. (CORTÁZAR, 1977, AUDIO) Se trata de uno de los grandes puntos de la experiencia, tanto la percepción de los fenómenos ocurridos en los intersticios de la vida cotidiana como la literatura le confirman un espacio excepcional pero al mismo tiempo solitario. Se trata de lo que Saúl Yurkievich llamó “lo teratológico”, es decir, de lo fantástico atisbado en el ámbito de lo cotidiano. Cortázar admitía, en efecto, que su “realidad” era una realidad en donde lo fantástico y lo real

2 - En este sentido, queremos destacar el excelente libro de la colega brasileña Eneida de Souza en el que articula las relaciones teórico-ficcionales entre obra y vida. Para Eneida, la vida del escritor se revierte en escritura y la biografía se traduce en literatura. Cfr. De Souza, Eneida Maria, *Janelas indiscretas*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

se entrecruzaban cotidianamente y descubre tempranamente la percepción como modo de adquirir conocimiento sobre el mundo que constituye el punto primario y elemental de la experiencia. La “Erlebnis” -decíamos anteriormente- parte de la exploración a través de los sentidos. Agamben describe que, mientras en la modernidad el valor de este tipo de experiencia aparece desplazada por la eficacia de la ciencia, sobreabundan los ejemplos de la antigüedad que depositan en la percepción la fuerza reveladora del mundo. Son las vanguardias las que reponen ese sentido absoluto de la percepción (Merleau Ponty) como experiencia y retoman la premisa del empirismo: cuando se habla de un objeto *real* se está hablando, en verdad, de la percepción del objeto.<sup>3</sup> Para Cortázar percepción y conocimiento son los atributos de su infancia. Evidentemente ese conocimiento del mundo y de sí mismo define un sentido singular de la lógica, de la causalidad del tiempo y del espacio. “todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible (...) se ve bruscamente sacudido por una especie de viento interior que los desplaza y que los hace cambiar”. (CORTÁZAR, 1977, AUDIO)

Es evidente que encontrará en la literatura el espacio de la *erfharung* de este “sentimiento” y su “casa natural” en el cuento. Descubrirá, entonces, en esta figura, la del escritor, que inventa para sí la condición de la intransitividad del acto de escribir. Escribir es un verbo que impugna, al mismo tiempo, la transitividad de su acción -esto es el objeto sobre el que se escribe- y su intransitividad, es decir, el propio escritor. ¿Dónde está entonces la voz de la acción de escribir? “Escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura” Barthes señala al respecto. (BARTHES, 1984, 31-32)<sup>4</sup>

3 - Señala Merleau Ponty en una de sus conferencias sobre el tema de 1948: “uno de los méritos del arte y del pensamiento modernos (con esto entiendo el arte y el pensamiento desde hace cincuenta o setenta años) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar” . Más adelante agrega: “Mientras que la ciencia y la filosofía de las ciencias abrían así la puerta a una exploración del mundo percibido, la pintura, la poesía y la filosofía entraban resueltamente en el dominio que les era así reconocido y nos daban de las cosas, del espacio, de los animales y hasta del hombre visto desde afuera, tal y como aparece en el campo de nuestra percepción, una visión muy nueva y muy característica de nuestro tiempo” Cfr. Maurice Merleau -Ponty, *El mundo de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, p 9-14.

4 - Más adelante Barthes concluye: “escribir se convierte en un verbo medio, cuyo pasado es integrante, en la misma medida en que el escribir se convierte en un entero semántico indivisible; de manera que el auténtico pasado, el pasado correcto de este nuevo verbo (...)

Así pues, en este *écrire* medio, la distancia entre el que escribe y el lenguaje disminuye asintóticamente. Cfr. Barthes, R. *El susurro del lenguaje*, Barcelona- Buenos Aires- México, 1984, 31-32.

“La obra de Julio Cortázar es invasora de pólipos, enjambre incontenible, transmigración de anguilas, pero también es poliedro de cristal tallado, sextante, sistema planetario (...) es Free Jazz y clave bien temperado”, concluye Yurkievich y define esa manera particular de encontrar en lo cotidiano lo extraordinario. (YURKIEVICH, 2007, 139)

Julio Cortázar diseña esa voz media desde un lugar particular, que siempre intenta ver “el lado del revés de las cosas” como pedía Macedonio Fernández. Es posible conjeturar que para Cortázar esta percepción del mundo que tempranamente hace experiencia de vida y luego literatura constituye, en principio su marca política fuerte. La literatura no solo es para él el relato de su propia experiencia sino también el lugar donde el sujeto encuentra para decirlo en términos benjaminianos “el reino de la libertad”: Lo fantástico es «el derecho al juego, a la imaginación, a la fantasía, el derecho a la magia» nos dice Cortázar. (CORTÁZAR, 1975, 137)

Al mismo tiempo, la relación que su literatura propone entre lo real y lo fantástico tiene, y el mismo Cortázar lo reconoce, una significación particular, diferente, a la que su época propone. Entra al debate sobre la relación entre literatura y vida, con una refutación al vínculo que el realismo. “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse” nos dice. (CORTÁZAR, 1971, 404)

Freud, en “La negación”, sostiene que la representación es garantía de la realidad de lo representado. (FREUD, 1977, 45)<sup>5</sup> El realismo es una certificación de esa garantía: nos dice que el mundo puede ser aprehendido; la literatura es uno de los lugares que exhiben esa certificación.

Ian Watt, al analizar la relación del realismo con la novela, diferencia con claridad la escuela francesa del realismo filosófico. Asimismo, la distinción entre la Escolástica universal y el realismo moderno a partir de Descartes, le permite entender la forma de la novela. Por una paradoja que sorprenderá sólo el neófito, el término “realismo” en la filosofía se aplica estrictamente a una visión de la realidad diametralmente opuesta a la de

---

5 - Completamos la cita: “Para comprender este progreso hemos de recordar que todas las imágenes proceden de percepciones y son repeticiones de las mismas. Así, pues, originalmente, la existencia de una imagen es ya una garantía de la realidad de lo representado. La antítesis entre lo subjetivo y lo objetivo no existe en un principio. Se constituye luego por cuanto el pensamiento posee la facultad de hacer de nuevo presente, por reproducción en la imagen, algo una vez percibido, sin que el objeto tenga que continuar existiendo fuera.”

uso común: para la opinión sostenida por los escolásticos de la Edad Media el realismo se trata de los universales, clases o abstracciones, y no los objetos concretos particulares de la percepción sensorial” WATT, 1957,11)<sup>6</sup>

Lo que Watt pone en discusión a partir de esta relación de la novela con el realismo filosófico es, evidentemente, el cambio epistemológico que también Agamben reconoce cuando se refiere a la experiencia. La oposición entre los universales y los particulares se torna la marca constitutiva de la subjetividad. Esa marca está dada por un sentido de experiencia fundado en la relación del sujeto con el mundo. En Cortázar, su “sentimiento de lo fantástico” apuesta a este “realismo” de los universales: «Lo fantástico (...) está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria” nos dice el escritor.(CORTÁZAR, 1973, 136) Es por eso que elige un modo de representación que se define en esa relación de los universales con la subjetividad y la percepción particular del mundo.

Cortázar marca un “tiempo-ahora” que no es el de su época y diseña su sentido de experiencia que tiene una huella específica del pasado por la que el conocimiento se adquiriría a partir de la imaginación. “Pues la imaginación, que actualmente es expulsada del conocimiento como “irreal” era en cambio para la antigüedad, el médium por excelencia del conocimiento.” nos dice Agamben. “Desde el momento en que la fantasía, según la Antigüedad, forma las imágenes de los sueños, se explica la relación particular que en el mundo antiguo vincula el sueño con la verdad (como en las adivinaciones per *somnia*) y con el conocimiento eficaz (como en la terapia médica por incubatione)” agrega.(AGAMBEN, 2001, 25-26)<sup>7</sup>

El sentido de la literatura que Cortázar postula juega con esas abstracciones que refieren lo humano y que la imaginación hace concreciones en la forma del relato. La fenomenología se ha ocupado en particular de este modo de la experiencia vinculada más con la imaginación que con “lo real”. Gastón Bachelard encuentra en la imaginación la base de la experiencia estética y es también, para él, una forma de conocimiento y la imaginación está indefectiblemente ligada al ensueño como estructura

6 - Completamos la cita: “By a paradox that will surprise only the neophyte, the term “realism” in philosophy is most strictly applied to a view of reality diametrically opposed to that of common usage – to the view held by the scholastic Realists of the Middle Ages that it is universals, classes or abstractions, and not the particular concrete objects of sense-perception, which are the true “realities”.

7 - Completamos la cita de Agamben: “Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre *el mundo sensibilis* y *el mundus intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento” Agamben, G. Op. Cit p.25-26



contrarreal.<sup>8</sup>

Cortázar ha argumentado sobre esta marca fundamental que la literatura ofrece. En “Algunos aspectos del cuento”, en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” o en “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” la tesis que se repite tiene que ver con las posibilidades de lo fantástico pero también con la marca del conocimiento y las imaginación. “En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo” nos dice.(CORTÁZAR, 1971, 407) En ese sentido, nuestro escritor es fiel continuador de las vanguardias y su sentido de experiencia se funda en el experimento. La experiencia de sí se hace experimento en el sentido que Nietzsche le hace decir dice a Zarathustra al final de la peregrinación”Uno sólo se experimenta a sí mismo”.

En Cortázar, entonces la experiencia es experimento como construcción excepcional de las condiciones cotidianas; Para darles un sentido nuevo reclama una manera diferente de narrar esa experiencia, a la vez que intenta una conceptualización, ética y estética, de la forma literaria y define una imagen de escritor. El concepto de “vida literaria” aparece, entonces, como dispositivo y estrategia de su literatura. La figura de autor diseña en el espacio literario otras figuras y se diseña a sí mismo. Su figura de lector exige de esa complicidad que taxativamente había reclamado.<sup>9</sup>

La primera persona es una legitimación escrituraria de esa autoridad y al mismo tiempo una evidencia de la experiencia de lenguaje: “No bien el pronombre ‘yo’ aparece en un enunciado donde evoca explícitamente o no – el pronombre *tú* para oponerse en conjunto a él, se instaura una vez más una experiencia humana y revela el instrumento lingüístico que la funda.” Nos dice Benveniste(BENVENISTE, 1979,67)<sup>10</sup> Los relatos de experiencias

8 - Bachelard señala que la imaginación “no es, como lo sugiere la etimología la facultad de formar imágenes de la realidad, es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad” Cfr. Bachelard, G. *La poética del espacio*, México: F.C.E., 1975, 8

9 - En este sentido, queremos destacar el excelente libro de la colega brasileña Eneida de Souza en el que articula las relaciones teórico-ficcionales entre obra y vida. Para Eneida, la vida del escritor se revierte en escritura y la biografía se traduce en literatura. Cfr. De Souza, Eneida María, *Janelas indiscretas*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

10 - El lenguaje sería imposible sin la experiencia cada vez nueva debiera inventarse, en boca de cada quien, una expresión cada vez distinta, esta experiencia no es descrita, está ahí, inherente a la forma que la trasmite, constituyendo la persona en el discurso y por consiguiente toda persona cuanto habla” Cfr.

límites tienen en la primera persona su fundamento y su tragedia: la destrucción de una subjetividad que se reconstruye en y por la escritura. *Si esto es un hombre* de Primo Levi define ya desde el título esa tensión irresoluta.<sup>11</sup> La tercera, en cambio, señala Benveniste, “representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona” (BENEVENISTE, 1976, 175)

La decisión entre la primera o la tercera persona indica un equilibrio diferente entre la legitimidad de quien cuenta o la fuerza narrativa de la historia que se cuenta. Cortázar juega con esas posibilidades. Si en “Anillo de Moebius” es la tercera persona la que va a narrar la experiencia límite de Janet y Robert, en “Reunión” es la primera persona la que autoriza la ficción en el relato histórico y adelgaza la referencia que el epígrafe del Che explicita. “La experiencia límite es la respuesta que encuentra el hombre cuando ha decidido ponerse radicalmente en entredicho.” define Blanchot refiriéndose a Bataille.<sup>12</sup> (BLANCHOT, 1969,15)

“Sobre el programa de la filosofía futura” es un ensayo particular en la red de textos que Walter Benjamin escribe sobre la experiencia. Su apuesta por la filosofía pretende no sólo un sentido nuevo de experiencia y de metafísica sino un nuevo método para construir esa experiencia. En sus formulaciones críticas inquiera una nueva relación entre metafísica, experiencia y conocimiento que a su vez podría ofrecer una relación diferente en lo que llama “el reino de la libertad”. En un momento del ensayo, Benjamin reclama ese sentido nuevo al arte. La literatura de Julio Cortázar le pide ese mismo sentido a la complicidad del lector. Son las condiciones estéticas y éticas de su literatura la que diagraman ese horizonte utópico.

Giorgio Agamben en un encuentro con otros filósofos europeos en Portugal reunidos para discutir el concepto de política, concluye que el arte no es una actividad humana de orden estético que puede, eventualmente, y en determinadas circunstancias adquirir también un significado político. Dice Agamben: “el arte es en sí es constitutivamente político por ser una operación de la inoperatividad, (este es su concepto fundamental) y agrega “una operación que contempla los sentidos y los gestos habituales de

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general* T. II México: Siglo XXI, 1979, 67

11 - “¿Cómo –siendo destruido como Sujeto, es decir, y en este sentido, esencialmente destruido-puede responder a la exigencia que es la de la presencia en él?” Se pregunta Blanchot en referencia al libro de Robert Antelme *L'espèce humaine*. Cfr. Blanchot, M *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Avila, 1969, 15

12 - “¿Cómo –siendo destruido como Sujeto, es decir, y en este sentido, esencialmente destruido-puede responder a la exigencia que es la de la presencia en él?” Se pregunta Blanchot en referencia al libro de Robert Antelme *L'espèce humaine*. Cfr. Blanchot, M *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Avila, 1969, 15

los hombres y que, de esta manera, les abre un nuevo uso posible. Por eso el arte, concluye, se aproxima a la política hasta casi confundirse con ellas”. Julio Cortázar lo sabía y, por lo tanto, Piglia tiene razón.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001

-----“El autor como gesto” *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, 81-94

Barthes, R., *S/Z*, México- Madrid: siglo veintiuno editores, 1999, 134.

Benjamin Walter , “Sobre el programa de la filosofía futura” en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona: Planeta- Agostini, 1986, 7 a 19.

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general* T. II México: Siglo XXI, 1979, 67

Blanchot, M *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Avila, 1969, 15

----- “La naturaleza de los pronombres”, *Problemas de Lingüística General*, México: siglo veintiuno editores, 1976, 172-178.

Cortázar, Julio Algunos aspectos del cuento

Cuadernos Hispanoamericanos Núm. 255, marzo 1971

----- Entrevista de Margarita García Flores RADIO UNIVERSIDAD DE MÉXICO 1975

-----Entrevista por Joaquín Soler Serrano en “A Fondo”, TVE 1977<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>

Jay, Martin, *Songs of experience*, Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2005.

Merleau -Ponty , Maurice *El mundo de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica

Ortega, Julio (comp) “El sentimiento de lo fantástico” en *La casilla de los Morelli*. Barcelona, Tusquets. 1973, pp. 133-152.

Watt, Ian *The rise of the novel*, Berkeley and Los Angeles: University California Press, 1957.

Yurkievich, Saúl *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid: Iberoamericana, 2007.

## Capítulo LX

### Conferência 4 – Mónica Bueno (UNMdP - Argentina): “Releituras da vanguarda e da tradição: a poética de Ricardo Piglia”.

Mónica Bueno<sup>1</sup>

---

1 - MÓNICA BUENO (UNMP) - Professora Titular da Área de Literatura Argentina na Universidade Nacional de Mar del Plata e pesquisadora no Centro de Letras Hispanoamericanas. Diretora do grupo de pesquisa “Cultura e política na Argentina” onde atualmente é desenvolvido o projeto “O sentido da experiência nas produções literárias da pós-ditadura no Brasil e na Argentina”. É Professora visitante de Pós-Graduação na UFMG. Especializou-se na obra de Macedonio Fernández. Publicou vários artigos sobre esse autor e os livros Piglia, Ricardo (Ed) Diccionario sobre la novela de Macedonio Fernández (2000). Macedonio Fernández: un escritor de fin del siglo. Genealogía de un vanguardia (2001). Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández: jornadas de homenaje sobre Madedonio Fernández (2002). “Macedonio Fernández: Historia Literaria de una vida”. In: Macedonio Fernández: Historia de la literatura argentina (2006), dentre outros.



Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades  
de nuestra lucha  
Bertold Brecht

Le pedimos al lector que recuerde el epígrafe porque volveremos a él. Ahora nos interesa una afirmación de Carlos Marx: “Si los sentimientos, pasiones, etc. del hombre no son solo determinaciones antropológicas en sentido estricto sino afirmaciones esenciales (naturales) verdaderamente *ontológicas*, y si solo se afirman realmente por el hecho de que su objeto es verdaderamente *sensorial* para ellas, se entiende así que la forma de su afirmación no es en absoluto una y la misma, sino mas bien la forma diferenciada de la afirmación construye la particularidad de su existencia, de su vida”. Más adelante agrega: se trata de “la existencia de objetos esenciales para el hombre, tanto en cuanto objeto del goce como de la actividad” (MARX, 2003,77). Es en el tercero de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844v* donde Marx sostiene esta idea de “los objetos esenciales” para los hombres y es un disparador para hablar del dinero, la propiedad y Shakespeare. Nos quedamos con esta idea de “objetos esenciales” y la trasladamos a la figura de un hombre que se pone a escribir literatura. ¿Cuáles son los objetos esenciales de un escritor?

“El escritor pertenece a la obra” declara Roland Barthes y revela en la figura el acto de escribir. (BARTHES, 1984,31) Subjetividad definida en el acto decisivo, apremiante de hacer escritura de la experiencia. Escribir es un verbo que impugna, al mismo tiempo, la transitividad de su acción -esto es el objeto sobre el que se escribe- y su intransitividad, es decir, el propio escritor. Cuánto de su época, de su lugar elige un escritor en la construcción de esa voz media, ese espacio que la sintaxis nos muestra entre la actividad del sujeto y su pasividad, epifanía de la literatura. La mónada de la “vida literaria” que se diseña en ese trazo, transfigura esos “objetos esenciales” de los que hablara Marx y les hace decir algo lo que no quieren hablar. Al mismo tiempo, la literatura describe la forma de otros objetos, elididos u olvidados.

Se podría pensar que la poética de un escritor está marcada por la forma de este universo de objetos, por los atributos que el escritor le asigna y por la colocación de su propia figura. Ricardo Piglia siempre se ha definido como un escritor de izquierda. ¿Qué significa eso hoy en la

Argentina? ¿Cómo una vida revela esa decisión?

## 1. *Los libros*. El lector Ricardo Piglia

Hace dos años, en un suplemento literario, leía una entrevista a un escritor noruego llamado Karl Ove Knausgård que escribió una obra descomunal y autobiográfica con el polémico título de “Mi lucha”. Su primer tomo se presentaba en Buenos Aires. El escritor cuenta que el libro iba a titularse Argentina. Dice: “yo siempre tuve un sueño sobre la Argentina. Toda mi vida. Aunque nunca estuve ahí, para mí la Argentina es la literatura”.

Más allá del exotismo del noruego, la analogía me pareció disparadora. Si la Argentina es la literatura, la literatura argentina es un territorio construido por sobre otro territorio. Nuestros grandes escritores son entonces extraordinarios arquitectos o ingenieros.

La poética de Ricardo Piglia tiene una ingeniería precisa de intervención, relectura y colocación de la tradición propia y ajena. Pero además construye un tono, o mejor dicho muchos tonos en esa relación del narrador con la historia que narra. Es una música disonante, a veces apasionada, otras irónica, también elegíaca.

Nuestro colega Edgardo Berg lo ha definido con claridad: “ En la novela de Piglia nada parece casual y el libro no podrá pasar de mano en mano como un objeto cómodo. Siempre habrá un relato valija que nos lleve a otro lugar, una palabra llave que nos permita abrir alguna puerta”.(BERG, 2003, 35)<sup>1</sup>

Ricardo Piglia diseña su figura de escritor en el medio de esa alianza que Barthes ha marcado con los términos *écrivain- écrivain* . El *écrivain* es “un hombre que absorbe radicalmente el porqué del mundo en un cómo escribir”. “Los *écrivains*, por su parte, son “hombres transitivos”, plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos la palabra soporta un hacer, no lo constituye.(BARTHES, 1987,177) El *écrivain/ écrivain* es una figura bifronte, paradójica que hace de su experiencia algo singular y, al mismo tiempo, profundamente humana. Podemos pensar que esa experiencia hecha puro lenguaje es una especie de negociación con un estado de la lengua. La experiencia social con el

---

1 - Este dispositivo deleuziano del “relato valija” con el que Berg lee la novela de Piglia nos estimula para pensar su poética de un modo fractal : una magna ópera que cuyas partes dialogan y se reclaman.



lenguaje –el estado presente de la lengua- resulta el punto de inflexión de la constitución del estilo de un escritor.

La colocación de Piglia como escritor tiene dos indicaciones precisas: su huella de lector de la que ha hecho ejercicio preciso de su escritura, laboratorio de su literatura y, por otra parte, su ética de las acciones que define su posición de izquierda. Planteamos aquí una mirada genealógica y encontramos un punto nodal en esta arquitectura literaria. Nos referimos a la revista *Los Libros*. Desde sus inicios en los meses de 1969 que siguieron al Cordobazo,<sup>2</sup> Ricardo Piglia perteneció al Comité Editor, junto con Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Héctor Schmucler su fundador, entre otros, hasta 1975. La revista deja de publicarse poco después del golpe de estado de 1976.<sup>3</sup> Es posible ver en las intervenciones de Piglia ciertas marcas que indican su particular poética y la definición de literatura que esgrime en su poética. Coincidimos con Jorge Wolff “Específicamente en *Los Libros* –sólo uno de los diferentes periódicos en los que entonces publicaba– sus intervenciones son cuantitativamente escasas pero ideológicamente decisivas para el diseño del perfil de la revista, de etapa en etapa, en exactos diez textos.”(WOLFF, 2009, 152)

Elegimos algunos de sus artículos que indican su política de

2 - Importante movimiento de protesta obrera y estudiantil ocurrido en mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, que dio lugar a una fortísima represión y a violentos enfrentamientos. El episodio, de enorme valor simbólico, fue el inicio una ola de movilización social que se prolongó hasta 1975.

3 - *Los Libros*, Nº 1, julio de 1969, p.3. Disponible: <http://izquierda.library.cornell.edu/> >> Browse Los Libros Los Libros n. 1, Julio 1969. Patricia Somoza y Elena Vinelli, “Para una historia de *Los Libros*”, prologa la edición facsimilar de los cuatro volúmenes de la Revista *Los Libros*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2011, pp. 9-19. En la introducción a la serie de entrevistas que Patricia Somoza y Elena Vinelli realizaron a los principales protagonistas de *Los libros* y que antecede a la edición facsimilar, las entrevistadoras señalan: “ En julio de 1969 empieza a ser editada la revista Los Libros. Fundada y dirigida por Héctor Schmucler, que acababa de llegar a la Argentina luego de estudiar en Francia con Roland Barthes, la revista toma como modelo la publicación francesa La Quinzaine Littéraire. El primer subtítulo de Los Libros, “Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo”, da cuenta del propósito de la publicación y de la relación con su modelo: como La Quinzaine, pretendía intervenir en el mercado reseñando libros de literatura, antropología, lingüística, comunicación, psicoanálisis, teoría marxista, filosofía, y sostenía un criterio riguroso a la hora de elegir a sus colaboradores, escritores, críticos, investigadores, que posteriormente serían reconocidos como destacadas figuras del campo intelectual argentino. Publicada por la editorial Galerna de Guillermo Schavelzon, la revista comienza a salir mensualmente, aunque con cierta irregularidad, en formato tabloide. En sus siete años de vida y sus cuarenta y cuatro números, fue cambiando de subtítulos, formato, propuesta, dirección, colaboradores y auspiciantes.” Más adelante agregan: “Con Sarlo, Altamirano y Piglia al frente de la revista, se inicia un momento radicalmente diferente, que ha sido denominado “la etapa de la partidización”: una vuelta de tuerca en relación con la etapa de “politización” demarcada a partir del número 1516. Con la nueva dirección la revista comienza a publicarse bimensualmente y en formato A4.” Nos interesa resaltar que este “collage de entrevistas” que Vinelli y Somoza realizaron forma parte de una investigación mayor próxima a publicarse bajo mi dirección y la del Dr. Miguel Taroncher.”El sentido de la experiencia en las dictaduras de Brasil y Argentina” es el título de esa investigación financiada por la Secty de la UNMdP

“écrivain”. Su mirada crítica tanto sobre la tradición argentina cuanto sobre la tradición norteamericana definen esa posición. En “Una lectura de *Las cosas concretas*” analiza la novela de David Viñas y en el análisis de la novela ajena, deja ver su propia perspectiva sobre la literatura y el mercado. “La literatura que actúa en la legalidad del mercado es el reverso del discurso clandestino silencioso de la práctica revolucionaria” concluye. (PIGLIA, 1969,3) De esta manera lee la tradición literaria como un doble circuito, un anillo de Moebius que se reconoce y se rechaza. Su trabajo sobre la narrativa norteamericana, en este sentido, es complemento de esa doble implicancia ya que reconoce en esa tradición “zonas de aislamiento en el interior de la estructura, espacios de resistencia y de oposición a la voracidad del sistema. Piglia lo ha señalado en varias entrevistas: lee la literatura como un modo de pensar lo social y no al revés. juega con la irreverencia que Borges reclamaba en su célebre ensayo “El escritor argentino y la tradición”. El margen, pedía Borges, debe ser un lugar productivo por transgresor de los modelos centrales. Las dos frases que marcamos en estos dos artículos de *Los libros* resultan, entonces, fundamento de su poética.

Ricardo Piglia relea las marcas del pasado propio y resignifica las huellas del relato nacional en función de esa postulación borgeana. En la relectura de la tradición cultural argentina, señala Piglia, a partir de Lugones, está enmarcada la crisis del modelo de Sarmiento y la inversión de la dicotomía: donde antes estaba la civilización, la ciudad, se encuentran ahora los inmigrantes, los bárbaros. La civilización hay que ir a buscarla al campo, nos dice. Según Piglia, podríamos incorporar en esta zona otro polo, la vanguardia, que forma parte del mismo contexto de crisis de las grandes líneas del pensamiento liberal que define la tradición cultural en el siglo XIX. Macedonio Fernández y Roberto Arlt funcionan como un reverso de Lugones, en polémica al mismo tiempo con Lugones y con la tradición liberal. Esta conjetura de Ricardo Piglia supone un tipo de noción nueva de lo que es la historia de la cultura, la historia de la literatura. Piglia elige un legado. Sarmiento, Arlt, Macedonio Fernández Witold Gombrowicz son algunos de los nombres del elenco que elige. No solo son los nombres propios los que señalan su particular uso de la tradición sino la perspectiva y la colocación de esas figuras. Por ejemplo, Para Piglia, Macedonio Fernández constituye “una nueva enunciación” de “una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura”.(PIGLIA, 1993, 178) “Quiero

decir que Macedonio definió las condiciones para una poética de la novela en la Argentina y estableció en el Museo de la Novela de la Eterna las bases para una historia del género” concluye. (PIGLIA, 24,1997)

El número de *Los libros* de septiembre de 1972 comienza con un editorial titulado “Hacia la crítica” que formula la posición del Comité de la revista al respecto:

*Los Libros* se inscribe en una zona que se define por la producción de ideologías (en la que se ubica el campo de “lo cultural”) para diseñar una propuesta: la crítica a la forma de producción de la cultura dominante. Y esto significa articularse en el contexto de la lucha de clases en la Argentina. (LOS LIBROS, 1972,3) <sup>4</sup>

Ricardo Piglia en el inicio de su intervención afirma: “Parafraseando a Gramsci podríamos decir: “todos los que saben escribir son ‘escritores’, ‘ya que alguna vez en su vida han practicado la escritura. Lo que no hacen es cumplir en la sociedad la función de escritores” y agrega “A mi juicio, preguntarse por esta “función” es (aparte de tener en cuenta sus efectos ideológicos) analizar los códigos de clase que decretan la propiedad de lo literario a partir de un recorte, que en el conjunto de los textos escritos, señala como “literatura” a un cierto uso privado del lenguaje.” (PIGLIA, 1972, 6-7) La cita de Gramsci y la definición propia de literatura son hitos del recorrido de su vida literaria y son procedencias claras de su colocación con respecto al Estado pero también en relación con la vida académica, los circuitos y las exhibiciones y las intervenciones. Piglia ha diseñado un movimiento tanto de su figura como de su literatura que es siempre imprevisible, inasible y que destruye cualquier fijación. Sorprende, incomoda y genera polémicas.

“Notas sobre Brecht” en el número 40 de la revista es otro hito de esta cartografía que intentamos diseñar “La aparición de los trabajos inéditos de Bertolt Brecht sobre la literatura y el arte es sin duda uno de los acontecimientos más importantes en la crítica marxista desde la publicación

4 - La posición de la revista marca la intención de debatir el lugar de la crítica cultural. Al respecto señalan: “Este número de *Los Libros* ha tomado como eje temático a la crítica, para tratar de explicitar de qué manera se articula hoy esta problemática en la Argentina. Nos interesaba averiguar algo sobre lo que las preguntas realizadas explicitan y sobre lo que se evoca en este texto. Las preguntas fueron formuladas a Noé Jitrik, Santiago González, Adolfo Prieto y David Viñas, que no contestaron. Obtuvimos las respuestas de Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer, Ángel Núñez y Ricardo Piglia, incluidas a continuación” Cfr “Hacia la crítica”, *Los libros, Para una crítica política de la cultura* Año 4 • No. 28 • SETIEMBRE DE 1972.

de los cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci”. (PIGLIA, 40, 1972) Así comienza Piglia el artículo. La marca brechtiana de su poética tiene en su lectura del escritor alemán dos huellas indelebiles: la contradicción entre capitalismo y arte, por un lado y la definición revulsiva del realismo entendido como aquel capaz de producir otra realidad, por otro. Ahí creemos ver la forma de la ficción que es, para Piglia, un dispositivo político. El concepto de utopía de Ernst Bloch será otro elemento fundamental y complementario para entender su concepto de ficción. Para Piglia, la novela no sólo narra la tensión entre lo real y lo ficcional sino que es un procedimiento básico de construcción de lo no-real, de lo que todavía no es. La huella blochiana de lo aún no acontecido se muestra en esta idea del acontecimiento que la literatura puede mostrar como “conciencia anticipadora”.<sup>5</sup> En varias entrevistas se ha referido a esta posibilidad de la ficción literaria, en sus ensayos ha desarrollado esta premisa pero también en sus novelas y cuentos ha puesto a funcionar las formas del “espíritu utópico” de Ernst Bloch. (Basta recordar *Respiración artificial*)

El artículo de Piglia publicado en el número 25 de Los libros “Mao Tsé Tung, práctica estética y lucha de clases” tiene un epígrafe de Brecht que resulta una suerte de condensación de su análisis (PIGLIA, 1972, 22-26) . Piglia lee en las reflexiones de Mao las respuestas a las preguntas fundamentales del escritor” ¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer? “

Podemos ver, cuarenta años después, que sus preguntas son clave para entender las acciones de su política de escritor. En sus conclusiones aparece con claridad la marca de su poética: “Una práctica revolucionaria “en el arte y la literatura” debe tener en cuenta este momento productivo, experimental, de trabajo contra el verosímil“ declara al final del artículo. (PIGLIA, 1972,26)<sup>6</sup>. Esa decisión del experimento como dispositivo fundamental es su ejercicio de la literatura y explica la variedad de sus tonos, del uso de los géneros y las formas.

Su lectura del marxismo, sus cuestionamientos, su interés en

---

5 - En *El Principio Esperanza*, Ernst Bloch desarrolla su peculiar concepto de “función utópica”. Es interesante observar cómo, para Bloch, ciertas producciones artísticas, Fausto, Don Juan, Hamlet, Don Quijote, por ejemplo, encarnan el “espíritu utópico”. “Esperanza”, “posibilidad”, “conciencia anticipadora” son elementos de esa red ontológica que Bloch diseña y que fundamenta el peso de lo “aún no acontecido”. Piglia toma esta resignificación del concepto de utopía en clave marxista.

6 - “El arte es una práctica social, con sus características específicas, y su propia historia: una práctica entre otras, conectada con otras. Bertold Brecht” Cfr. Mao Tsé Tung, práctica estética y lucha de clases” Mao Tsé Tung, práctica estética y lucha de clases” *Los libros Para una crítica política de la cultura* . Año 3, No 25 - Marzo 1972.

el debate marcan esa productividad de los conceptos que definen siempre su mecanismo descolocación- colocación de las cosas del mundo, muy parecido al de Borges. La diferencia entre uno y otro está en las constelaciones de análisis que implican la mirada ideológica de cada uno. La voluntad de debatir es también en Piglia una práctica constante. Transcribimos la cita del final del artículo.

Sofocada por el monolitismo administrativo y burocrático de estética stalinista, esta corriente alcanzó, sin embargo, a crear una nueva alternativa: desde allí tenemos que leer, no sólo a Mao Tse-tung, sino también a Marx, a Lenin, a Trotski, a Gramsci, porque este ejercicio de relectura de los clásicos quizás ayude a sacar el debate marxista sobre “arte y literatura” del lugar ciego en el que lo anclaron a la vez el stalinismo y el liberalismo (momentos internos de un mismo pensamiento revisionista que puede mostrar su paradigma en las opiniones de Krutchev sobre arte que el PC argentino diera a conocer en 1963). (PIGLIA, 1972, 22-26)

De esta manera, la literatura de Piglia y sus ejercicios de pensamiento y debate han sabido construir y ampliar su “comunidad de lectores”. Su relación con los críticos, sus intervenciones en la cultura popular y en los medios de comunicación, sus conferencias, su actividad como editor son acciones claras que definen esa comunidad pero también indican su vocación ética. Hay en él un sentido del deber de intelectual. Piglia cierra el artículo con la cita de Brecht que utilizamos como epígrafe de nuestro trabajo.

En este sentido, si las intervenciones públicas de Piglia son fundamentales, sus omisiones y renunciaciones son indicativas de su política de escritor. *Los libros* también exhibe ese gesto siempre autónomo de su figura de *ecrivain-ecrivant*. En el número 40, el mismo donde sale su artículo sobre Brecht, Piglia renuncia al Comité de Dirección de la revista por divergencias políticas con Sarlo y Altamirano: “apoyar a Isabel Perón y pensar que la presidenta resiste la ofensiva golpista es no tener en cuenta que la política represiva, reaccionaria y antipopular de Isabel Perón, en verdad *favorece* el golpe de estado y alienta a los personeros de ‘imperialismo yanqui que trabajan por la restauración’ señala en forma contundente. La

respuesta de Sarlo y Altamirano aparece a continuación.<sup>7</sup>

## 2. Crítica y ficción

La posición de lector crítico que Piglia diseña para sí, en los años setenta (podríamos agregar Punto de vista y otras intervenciones de Piglia en un periodo político particular de la Argentina) exhibe procedencias insoslayables de su poética. Ficción, teoría y crítica encuentran en el espacio de su escritura alianzas peculiares. Desde su primera novela *Respiración artificial*, Piglia define esa marca de lo real que reconocía en Brecht. Desde Tinanianov a Wittgenstein, los traslados se hacen evidentes; la estrategia de la erudición encierra estas postulaciones teóricas ficcionales que llevan indefectiblemente el estigma borgeano.

Como decíamos más arriba, en diferentes entrevistas, en sus trabajos críticos, Piglia ha sostenido una política de la literatura frente al Estado. Esta política para Piglia implica definitivamente una política de la lengua. Lo ha dicho hasta el cansancio y lo ha llevado a la práctica: no es sólo su preferencia por personajes ubicados en el margen, no es sólo su reiterada fascinación por las locas pitonisas, se trata de un ejercicio que

---

7 - Citamos algunos fragmentos de esta respuesta que muestra, por otra parte, la particular posición de Sarlo y Altamirano con respecto al peronismo y que resulta sorprendente, cuanto menos, respecto a la colocación que esgrimen hoy como intelectuales en relación con el gobierno peronista de Cristina Fernández. "Compañero Ricardo Piglia: Después de dos años de trabajo conjunto en *Los Libros*, a partir de su número 29 hasta hoy, las diferencias que pudieron superarse en otros momentos se convierten ahora en contradicción que no puede resolverse en el marco de la revista. Así es. La caracterización correcta del gobierno peronista, de la coyuntura actual y, en consecuencia, de las políticas concretas que debemos desarrollar los revolucionarios y patriotas argentinos son el eje fundamental de nuestras discrepancias. Nosotros pensarnos como vos que Isabel de Perón no debe ser confundida con el imperialismo yanqui y sus aliados locales, es decir con el enemigo principal. Pero pensamos además que la acción del gobierno peronista hegemonizado por un sector de burguesía nacionalista y tercermundista no puede ser definida políticamente al margen de la actividad conspirativa del imperialismo yanqui y del socialimperialismo soviético. Y debe ser instructivo para nosotros que dos viejos socios de esa coalición antipopular que fue la Unión Democrática, el diario *La Prensa* y el partido comunista revisionista, exijan a su manera y según los intereses de sus mandantes "salidas" a la actual situación.(...) P Pensamos que sólo el pueblo hegemonizado por la clase obrera puede asegurar el desenlacepositivo de la actual situación y que las masas organizadas y armadas son la única garantía de un triunfo definitivo.

Con todo esto pretendemos señalar que el mayor error que hoy puede cometerse es repetir el alineamiento de fuerzas que apoyaron y celebraron a la "libertadora" en 1955..Los intelectuales no deben equivocarse en 1975 su ubicación, debilitando la unidad del campo del pueblo y ensanchando así el campo de maniobras para la restauración proyanki o para un golpe de estado que se presente bajo las banderas de la democracia y el progresismo pero que en los hechos signifique la inscripción de nuestra nación en la órbita de otra su• prepotencia.

se hace militancia. Interrogado sobre la especificidad de la ficción, Piglia responde “me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción con la verdad” (PIGLIA, 1993, 12) y agrega en los noventa “la Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal”. (PIGLIA, 1993, 13) Frente a este lenguaje que enmascara la verdad con la forma de una ficción que nos torna paranoicos, la literatura resulta para el escritor un lugar revulsivo, contraideológico que en las construcciones ficcionales encierra las formas de lo posible<sup>8</sup>. Para Piglia, la literatura es Scherezade: resiste las leyes del poder.

Pensar mundos alternativos es privilegio de la Filosofía, llevarlos a la práctica, obligación de la Política, relatar sus extravagancias y diferencias, fundamento de la literatura. *La ciudad ausente* es una novela-máquina y fórmula, en esa paradoja, a la modernidad. Dónde empieza el relato de la ficción y dónde están sus límites son preguntas impertinentes en la sintaxis del mundo creado en la paranoia de una ciudad que no está pero que se muestra en los relatos.

En *La ciudad ausente* muchos relatos se pierden, se fragmentan, se esfuman porque la máquina no puede parar (la máquina es una mujer Elena la Eterna de Macedonio, Eva (Perón), en definitiva, la Sherezade que habla e interpela al poder). El relato de la isla es uno de los últimos. (Piglia publica este relato como uno de los Cuentos morales en 1997) Si en “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, el famoso cuento borgeano, la metafísica es una rama de la literatura fantástica, en la isla de Finnegans, la lingüística es la religión ominosa, la ciencia omnipresente. Una teoría del lenguaje encierra una teoría sobre las formas de vida. Desde Wittgenstein lo sabemos. En esa isla, la multiplicidad de formas de vida se da en la superposición de lenguajes. Si un hombre y una mujer se aman en una lengua, se odian en otra, nos cuenta la máquina. La ficción de la isla anula la brecha entre lo posible y lo imposible porque todas las posibilidades coexisten por la simple efectuación de la lengua. Utopía de la anulación de la univocidad de lo real, política de la ficción frente al lenguaje del Estado. Las coordenadas del tiempo y el espacio se anulan mutuamente por la superposición de lenguajes. Los lenguajes siempre están aunque sean restos o vestigios del pasado. En las

8 - Completamos la cita: “...no hay campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad” Cfr. “La lectura de la ficción” en *Crítica y ficción* Buenos Aires: Siglo Veinte. 15

lenguas exiliadas, cifradas o perdidas se encuentran, para Piglia, las fisuras del discurso que acota lo real.

La isla de Finnegans ingresa en el terreno de la imposibilidad lógica. “El hombre posee una capacidad innata para crear símbolos” dice Wittgenstein “sin tener la mínima idea de lo que significa cada palabra” en la isla la proliferación de esta posibilidad se exagera. De esta manera la imagen de la realidad como un edificio sólido se desvanece.

“Dicen lo que quieren y lo vuelven a decir, pero ni sueñan que a lo largo de los años han usado cerca de siete lenguas para reírse del mismo chiste”. (PIGLIA, 1992, 121-122) La realidad de la isla, decíamos es difusa e inestable porque inestable es el lenguaje que la nombra. La distorsión de las lenguas es la distorsión del tiempo y del espacio y la irregularidad de una ciudad que muta y siempre se define por lo que ha dejado de ser. En la isla, esta ciudad ausente es casi como un secreto. Los ritos de los hombres quieren recuperarla y con ella el sentido primero, el sentido de patria.<sup>9</sup> Es en este punto cuando el texto deja ver su dimensión utópica: despierta detrás del desideratum la anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser. La imposibilidad lógica se vuelve posibilidad utópica porque muestra los contenidos no aparecidos y también los no decididos. Magia de la literatura de Piglia que diseña ficciones que revelan lo aún no acontecido. Volvamos a Ernst Bloch:

No hay realismo que merezca tal nombre si prescinde de éste, el más intenso elemento de la realidad en tanto que inacabada. Sólo la utopía socialmente lograda puede dar precisión a aquella pre-apariencia en el arte. (BLOCH. 1977, 122)

Esta pre-apariencia en el arte a la que se refiere Bloch es la que sustenta la política de la ficción que Piglia esgrime. Política de los lenguajes que agrietan, exploran y continuamente redefinen lo real, trabajando el complot dentro de la institución literaria. Un compromiso político es para Piglia un compromiso con la ficción. Si la literatura es un no lugar productivo de todas las posibilidades -las deseadas y las necesarias- el escritor exaspera

---

9 - “ Si llega a captarse así y si llega a fundamentar lo suyo, sin enajenación ni alienación, en una democracia real, surgirá en el mundo algo que a todos nos ha brillado ante los ojos en la infancia, pero donde nadie ha estado todavía: patria” Esta afirmación a un tiempo, utópica y poética, no es de la novela de Piglia, pero podría serlo. Se trata de Ernst Bloch que postula su utopía social. *El principio esperanza*, t I II, Madrid: Aguilar, 1977.



las formas de buscarlas. “El mejor de los mundos posibles” debe tener un lenguaje; todos los mundos posibles pueden tener todos los lenguajes.

La figura de la isla nos parece una condensación de su ingeniería, un efecto de su poética, un diseño perfecto del tono polifónico de su literatura argentina. Ahí vemos también las resonancias de sus lecturas de Brecht, Gramsci y Mao, su posición frente al marxismo y su mirada siempre peculiar y corrosiva de la forma de una tradición.

Esta ficción que nos propone la isla trabaja con el presupuesto, como decíamos antes, de la imposibilidad lógica. Si una de las marcas características de la utopía es la diferencia y esa diferencia se pone en evidencia en la formulación de un lenguaje, la isla de Piglia establece la diferencia por exasperación del absurdo de la mutación existente en todo lenguaje. Por otra parte, Piglia ha puesto a prueba la relación de la utopía con la ficción en *Respiración Artificial* y, por supuesto, ha elaborado una teoría.<sup>10</sup> La diferencia se muestra sobre todo en la construcción de un lenguaje que anula la lógica de la retórica del poder. En la serie utópica Gabriel de Foigny es el que llega más lejos en la descripción de ese lenguaje<sup>11</sup>. Como Borges en Tlön, como Foigny en su utopía, Piglia describe un sistema lingüístico que se basa en la simultaneidad, la pérdida y la memoria. En la descripción de ese complejo sistema está la clave de la crítica política que toda utopía despliega, está el complot que desde la literatura las ficciones organizan para desenmascarar las otras ficciones que desde el poder, desde el Estado, se cuentan como verdaderas. Los nudos blancos de la ficción existen en ese entramado lingüístico que Piglia ensaya con la metáfora de la isla; esos nudos apretados se instalan en la estrecha marca de sus lazos para trabajar el libro del mundo desde el lenguaje que lo nombra y que siempre es una lengua cifrada<sup>12</sup>. Pavel nos propone una distinción interesante entre los

10 - Citemos y luego comentemos: “Ahora bien, he pensado hoy: ¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*” dice Osorio. Y más adelante aclara: “La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse de las reglas clásicas del género en un punto esencial: negarse a reconstruir un espacio inexistente”. Osorio decide colocar la utopía en el tiempo porque como hombre del siglo XIX desecha la alternativa en el espacio para apostar al desafío del tiempo futuro. Lo sabemos “las utopías tienen horarios” (Bloch). Lo sabe Piglia que en *La ciudad ausente* retoma la idea que descarta Osorio y construye la isla. Cfr. *Respiración Artificial*, Buenos Aires: Seix Barral, 1994. 77-79.

11 - Pierre-Francois Moreau en *La utopía. Derecho natural y novela del Estado*, señala que Gabriel de Foigny en su *Tierra Auatral* el lenguaje que inventa es “solamente uno de los tres sistemas de comunicación (...)”. Su lengua no es solamente extraña; también es simple y bien hecha, y tan bien hecha que revela mejor que la nuestra la naturaleza de las cosas. Lo extraño, es, pues, signo de superioridad.” En la extrañeza de ese lenguaje reside también la crítica política de la utopía a los modos de representación de una sociedad. Cfr. Buenos Aires: Hachette 1986 55-56.

12 - Dice Piglia: “Los espías y los poetas escriben en una lengua cifrada. El más complejo de los sistemas

mundos de ficción que la literatura nos ofrece: aquéllos que se postulan como bases de ida y vuelta al mundo existente, por un lado y los que apuestan quemar las naves e instan a la investigación y la aventura<sup>13</sup>. Esa isla que encierra todos los lenguajes pertenece a la segunda de las opciones: uno puede decidir ser un naufrago que se lanza a la aventura de desbordar una homogeneidad apócrifa, inventada por el discurso de la globalización. Entonces surge esa posibilidad utópica de la que nos habla Bloch, como el ángel de Klee, da vuelta la cabeza hacia el pasado y tiende la mano hacia el futuro. Buscar en el lenguaje lo que no está y alguna vez estuvo es también construir la posibilidad ontológica de lo real y desechar la absolutización ideológica del presente como un tiempo homogéneo y sólido.

El final de la novela es indicativo: para Piglia, la literatura es una máquina- mujer eterna, infinita y contestataria. (“Estoy llena de historias, no puedo parar”). La insistencia es privilegio de la literatura:

Las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titilla, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir.

### 3. La tercera persona en el próximo milenio: el lugar de la literatura

“Su obra –como la de T. Bernhard o la de Samuel Beckett– está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie que es el lugar mismo de la literatura...” dice Ricardo Piglia sobre Juan José Saer. Si plagiamos su frase y la pensamos para él, podemos decir que esa tierra es una isla proliferante, múltiple donde un viajero puede arribar en cualquier momento, es también la marca de “la vida literaria”. En esa siempre nueva relación entre la vida y la literatura, Piglia dibuja en “una magna ópera” sobre el relato de la experiencia que encuentra sentido en la escritura y que tiene algunos movimientos constitutivos: la tradición, el secreto, el

---

de cifrado trabaja con permutaciones lineales del alfabeto (en lugar de A pone B, en lugar de C pone D) . A menudo, sin embargo, estas modificaciones son arbitrarias” En esta frase resume la ficción de la isla y deja ver su política acerca de la literatura. Cfr, “La cita privada” *Crítica y ficción* op. Cit. 76

13 - Cfr. Thomas G. Pavel *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Avila. 1991. 106. Al respecto, una cita para completar: “Los márgenes, los territorios, los asentamientos de ficción, tod esto clama por viajeros metafóricos”

complot, la máquina. En su relato, la imagen del tiempo que se expande o se reduce, que destella como una epifanía o desaparece está la inexorable huella de su poética.

En *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* Piglia define su utopía literaria pero también determina su búsqueda. Como vimos, para este escritor, “crítica”, “ficción” y “teoría” son zonas de su universo que se reclaman y se corresponden; delinean, de esta manera, la relación entre política y literatura. Las tres propuestas: la búsqueda de la verdad como horizonte político, la distancia de la palabra propia y el desplazamiento a la ajena y, finalmente, la lengua privada de la literatura frente a los usos oficiales del lenguaje, son evidentes dispositivos de su poética y dibujan el perfil del “escritor de izquierda”. Sus “objetos esenciales” (aquellos que Marx reconoce en la vida de los hombres) son aquellos que lo instalan en el mundo y definen la forma de su vida literaria. Es por eso que vuelve a Brecht una y otra vez porque las dificultades, para Piglia, para Brecht, implican la marca política:

En “Cinco dificultades para escribir la verdad”, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y los resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla. (PIGLIA, 2001,17)

Volvamos a las propuestas de Piglia. Roberto Espósito ha historiado en diversos trabajos el dispositivo de la persona como una construcción filosófica y cultural. En su libro *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal* Espósito concluye: “trabajar conceptualmente sobre la tercera persona significa abrir paso a un conjunto de fuerzas que, en vez de aniquilar a la persona, la empujan hacia afuera de sus confines lógicos e incluso gramaticales”. (ESPÓSITO, 2007,204) La tercera persona es el ejercicio de la lengua más extremo y, como bien señalara Benveniste, más complejo. Si la primera persona implica la configuración del ego, la subjetividad manifiesta, la tercera, en cambio, señala Benveniste “representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona” (BENVENISTE, 1976,175)

A la literatura siempre le ha interesado la ficción de un sujeto que da la voz al otro. (Nuestra literatura gauchesca, por ejemplo, hace de este procedimiento un estilo colectivo que tiene en el *Martín Fierro* su forma más dramática). Se trata del experimento que deja la experiencia personal de lo vivido para mostrar lo humano: el yo y se hace otro. Piglia lo propone como forma utópica que es deseo de vida literaria y homenaje a otros escritores como Rodolfo Walsh y Bertold Brecht. Dice Piglia al respecto:

Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir.

Más adelante, concluye:

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.(PIGLIA, 2001,17)<sup>14</sup>

Ricardo Piglia siempre ha diseñado una voz que es propia y ajena al mismo tiempo. Siguiendo ciertas tradiciones literarias ha inventado a Emilio Renzi que es el joven alter ego del escritor pero, al mismo tiempo, no lo es; en *Blanco nocturno* aparece por primera vez el comisario Croce. Piglia parece mostrarnos en él un funcionamiento particular de ese desplazamiento que la literatura debe intentar según su propuesta. Croce es un viejo detective que busca la verdad desde un lugar particular, nombra el mundo con su propio lenguaje, sin ataduras, mucho más libre que el joven Renzi y es capaz de dejar su propia voz para escuchar los tonos ajenos. Croce sale de la novela y aparece en varios cuentos posteriores “La

14 - La clave de la tercera persona resulta para Piglia un ejercicio ético. Completamos la cita:”Podríamos hablar de extrañamiento, de ostranenie, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo. Ese conscripto que vio morir a su hija y le cuenta cómo fue. Ese desconocimiento, ese hombre que ya es inolvidable, en el tren, que dice algo que encarna su propio dolor, el otro soldado, el que muere solo, insultando”. Op. Cit. 17

música” es uno de ellos. Piglia lo publica primero en el diario *Página 12* (en diciembre de 2013) y luego, forma parte de su *Antología personal* que acaba de aparecer. Dice Croce:

“Suerte que ya no soy más policía”, pensó Croce mientras se alejaba. No podía dejar de pensar en el joven encerrado en la celda. “No tiene a nadie con quien hablar”, pensó mientras salía del presidio y subía al auto y lo ponía en marcha. La ruta estaba medio vacía. “¿Qué podía hacer por el chico?”, pensaba mientras conducía y caía la tarde; la luz de los ranchos ardía, a lo lejos, en el campo abierto, y en el horizonte se oía ladrar los perros, uno y más lejos otro, y después otro. “Los que no salen nunca de la cárcel son los cristianos como éste”, pensaba Croce mientras entraba en el pueblo. Cruzó la calle principal y saludó a los que lo saludaron desde las mesas en la vereda del Hotel Plaza. (PIGLIA, 2014)

Pensamiento y acción en la voz de un personaje que desplaza su yo hacia el pensamiento y el dolor de otro. Eso nos muestra el cuento y nos revela también otro “objeto esencial” del universo pigliano: la ética. El cuento (podríamos haber elegido cualquier otro. Se nos ocurre “La película”) define un modo de lo humano que funciona siempre en relación con la propuesta de Piglia. Recordemos la frase de Walsh que Piglia elige para explicar su propuestas: “Y después escribe: “Hoy en el tren un hombre decía *Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año*” Y concluye Walsh: “Hablabas por él pero también por mí.” En esa escena de Walsh, Piglia ve el desplazamiento de uno a otro y lo llama “la experiencia del límite” que se trata, en definitiva, de “una toma de distancia de la palabra propia”. (PIGLIA, 2001, 16). Croce piensa el dolor y la soledad del muchacho extranjero encerrado en la cárcel, desplaza su propio dolor y su propia soledad y logra el punto de encuentro de lo humano. La acción de Croce es consecuencia de ese modo del pensamiento.

Como sabemos, la constitución del personaje literario implica no solo una cuestión estética sino también filosófica acerca de lo humano. Se trata de ficcionalizar lo que Hanna Arendt ha reconocido como el rango milagroso del “acontecimiento” frente al automatismo de los hechos. “Lo infinitamente improbable” es lo que efectúa una acción y define “lo real, nos muestra Arendt. (ARENDR, 1991,3)<sup>15</sup>

15 - “Está en la naturaleza de cada nuevo comienzo el irrumpir en el mundo como una “infinita

Jacques Rancière en “El viraje ético de la estética y la política” propone:

Si queremos salir de la configuración ética de hoy, lo que precisamos es devolver a su diferencia las invenciones de la política y del arte, eso también quiere decir, justamente, recusar el fantasma de sus purezas, quiere decir devolver a esas invenciones de la política y del arte su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Este trabajo supone en todo caso una condición esencial, que es sustraer las invenciones de la política y del arte toda teología del tiempo, a todo pensamiento de trauma original o de la salvación por venir. (RANCIÈRE, 2005, 23)

Política y arte pertenecen a la esfera de lo posible y la ética es, entonces, un ejercicio de invención en esos territorios. Piglia nos muestra en Croce esa pureza de las acciones como si fuera el reverso de las cosas, la huella indeleble de lo imperceptible, que nadie sabe, secreto y epifánico, al mismo tiempo. El cuento se cierra con una consecuencia magnífica donde el acontecimiento tiene más relevancia que el autor de la acción que lo provoca. Desplazamiento y límite, recordamos.

Volvemos al epígrafe de nuestro trabajo. La cita de Brecht tiene un nuevo resplandor que las ficciones que Piglia iluminan en esta época de virajes y replanteos. (“Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha”). Como vimos, Piglia ya lo pedía en los años setentas: debatir es generar pensamiento y acción. Su trabajo se cierra con la cita de Brecht.<sup>16</sup> Michel Löwy en una entrevista en *Página 12*, en noviembre del año pasado, parece continuar la reflexión de Piglia en *Los libros*. Para Löwy “El marxismo es el único método, el único instrumento de teoría

---

improbabilidad”, pero es precisamente esto “infinitamente improbable” lo que en realidad constituye el tejido de todo lo que llamamos real. Después de todo, nuestra existencia descansa, por así decir, en una cadena de milagros, el llegar a existir de la Tierra, el desarrollo de la vida orgánica en ella, la evolución de la humanidad a partir de las especies animales. Visto desde afuera y sin tener en cuenta que el hombre es un inicio y un iniciador, la posibilidad de que el futuro sea igual al pasado es siempre abrumadora. No tan abrumadora, por cierto, pero casi, como lo era la posibilidad de que ninguna tierra surgiera nunca de los sucesos cósmicos, de que ninguna vida se desarrollara a partir de los procesos inorgánicos y de que ningún hombre emergiera a partir de la evolución de la vida animal. La diferencia decisiva entre las “infinitas improbabilidades”, sobre la cual descansa la realidad de nuestra vida en la Tierra, y el carácter milagroso inherente a esos eventos que establece la realidad histórica es que, en el dominio de los asuntos humanos, conocemos al autor de los “milagros”. Son los hombres quienes los protagonizan, los hombres quienes por haber recibido el doble don de la libertad y la acción pueden establecer una realidad propia.”

16 - Dice Piglia en el final de su artículo sobre Mao: “Abrir una polémica sobre estos problemas parece ser la forma más productiva de hacer cargo de aquella vieja consigna que Brecht había aprendido en Lenin: “Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha”

crítica capaz de inspirar una resistencia crítica contra esta ola de políticas neoliberales desastrosas”.<sup>17</sup>

Cuando Martínez Estrada escribe su ensayo sobre Martín Fierro, al referirse a José Hernández elige dos figuras. “Retrato de frente” (ahí cuenta los datos de la vida de Hernández). “Retrato de espaldas” parte de una anécdota. Parece que Hernández enamorado de una señorita se hizo sacar una foto de frente y otra de espaldas, los puso en un portarretrato y se lo regaló a su enamorada. Dice Martínez Estrada que dicen que la señorita, horrorizada, rompió el doble retrato. Fin del romance. Más allá de la misoginia interpretativa de Martínez Estrada sobre la anécdota (Hernández no quería a las mujeres. No parece confirmar esta hipótesis los siete hijos que tuvo más algunos no reconocidos “naturales” como se decía en la época, que le adjudican algunos biógrafos ) al ensayista le sirve la figura del autor retratado de espaldas para preguntarse por esa dimensión del “otro”, por ese secreto que permite su gesto literario (el de Hernández), más contundente: darle la voz al otro.

En junio del año 2011, la fotógrafa Alejandra López puso en el Teatro San Martín una muestra titulada “Algunos escritores”. La fotógrafa, en una entrevista, explica que intentó una representación de cada uno de los retratados, una suerte de interpretación, dice, “en algún aspecto más inasible que el de la mera apariencia”.<sup>18</sup>

17 - Completamos la cita: “Estas políticas se imponen en Europa, sea con la derecha o con los gobiernos de centroizquierda. Es más o menos lo mismo. Pero el marxismo no ofrece los instrumentos para proponer alternativas. Ahora bien, hay una condición: que el marxismo no se limite a repetir lo que está escrito en los libros de Marx o de Engels. Debemos ser capaces de abrirnos a los nuevos planteos que no estaban previstos por los fundadores. Estos temas van desde la Teología de la Liberación, los movimientos indígenas en América latina hasta, sobre todo, la cuestión ecológica. Esto es fundamental para un socialismo o un marxismo del siglo XXI. El marxismo debe ser actualizado en función de los desafíos, las luchas y los movimientos sociales de nuestra época” Frente a la pregunta del periodista acerca de la posible desaparición de la izquierda, Löwy reconoce que esa probabilidad existe en tanto y en cuanto no debate y no se actualice.

“Puede ser que la izquierda desaparezca” entrevista de Eduardo Febbro a Michael Löwy, 2 de noviembre de 2014. [://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html)

18 - Completamos la cita: “Estas políticas se imponen en Europa, sea con la derecha o con los gobiernos de centroizquierda. Es más o menos lo mismo. Pero el marxismo no ofrece los instrumentos para proponer alternativas. Ahora bien, hay una condición: que el marxismo no se limite a repetir lo que está escrito en los libros de Marx o de Engels. Debemos ser capaces de abrirnos a los nuevos planteos que no estaban previstos por los fundadores. Estos temas van desde la Teología de la Liberación, los movimientos indígenas en América latina hasta, sobre todo, la cuestión ecológica. Esto es fundamental para un socialismo o un marxismo del siglo XXI. El marxismo debe ser actualizado en función de los desafíos, las luchas y los movimientos sociales de nuestra época” Frente a la pregunta del periodista acerca de la posible desaparición de la izquierda, Löwy reconoce que esa probabilidad existe en tanto y en cuanto no debate y no se actualice.

“Puede ser que la izquierda desaparezca” entrevista de Eduardo Febbro a Michael Löwy, 2 de noviembre de 2014. [://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html) nuestra época” Frente a

Por supuesto, Ricardo Piglia está en esa muestra. Pero tiene dos retratos: uno de frente donde está el escritor, crítico y profesor. El otro retrato es de espaldas. (según nos cuenta la autora, ocurrencia del escritor). Si seguimos la línea de análisis de Martínez Estrada respecto a José Hernández, podríamos ver en el retrato de espaldas de Ricardo Piglia algo del orden de lo inasible, profundamente humano, secreto y visible, al mismo tiempo, que el escritor quiere mostrarnos cuando exhibe su figura. Huellas de una ética que vislumbra otra figura: la del poeta, experimentando el mundo. Su ingeniería literaria nos da pistas para pensar esta figura. En *Respiración artificial*. (Dice Marconi: )”Vinieron unos amigos a comer a casa, trajeron un vino chileno increíble y nos bajamos como seis botellas; después me fui a dormir y a la madrugada me desperté con el poema en la cabeza. Lo anoté tal cual lo había soñado; ahí va, dijo.

Soy  
el equilibrista que  
en el aire camina  
descalzo  
sobre un alambre  
de púas.”

---

la pregunta del periodista acerca de la posible desaparición de la izquierda, Löwy reconoce que esa probabilidad existe en tanto y en cuanto no debate y no se actualice.

“Puede ser que la izquierda desaparezca” entrevista de Eduardo Febbro a Michael Löwy, 2 de noviembre de 2014. [://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html) Completamos la cita: “Estas políticas se imponen en Europa, sea con la derecha o con los gobiernos de centroizquierda. Es más o menos lo mismo. Pero el marxismo no ofrece los instrumentos para proponer alternativas. Ahora bien, hay una condición: que el marxismo no se limite a repetir lo que está escrito en los libros de Marx o de Engels. Debemos ser capaces de abrirnos a los nuevos planteos que no estaban previstos por los fundadores. Estos temas van desde la Teología de la Liberación, los movimientos indígenas en América latina hasta, sobre todo, la cuestión ecológica. Esto es fundamental para un socialismo o un marxismo del siglo XXI. El marxismo debe ser actualizado en función de los desafíos, las luchas y los movimientos sociales de nuestra época” Frente a la pregunta del periodista acerca de la posible desaparición de la izquierda, Löwy reconoce que esa probabilidad existe en tanto y en cuanto no debate y no se actualice. “Puede ser que la izquierda desaparezca” entrevista de Eduardo Febbro a Michael Löwy, 2 de noviembre de 2014. [://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html)



## Bibliografía

Arendt, H. "Qué es la Libertad?", Zona Erógena. N° 8.1991. [http://www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S\\_BD\\_ZONAEROGENA08/ZE0813.PDF](http://www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S_BD_ZONAEROGENA08/ZE0813.PDF)

Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos y voces. Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós, 1980.

----- *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1987.

Barthes, R. *El susurro del lenguaje*, Barcelona- Buenos Aires- México, 1984, 31-32.

Berg, Edgardo • "La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia" en Mesa Gancedo, Daniel. (coord.) *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2006, 35

BLOCH, E., "El Principio esperanza", I-II-III, Aguilar, Madrid 1977-1979-1980, (Traducción de Felipe González).

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo I. 1974. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Marx, Karl, "Sobre Shakespeare" en Engels, Friedrich y Marx, Karl, *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires: Colihue, 2003, 77.

Piglia, R. "Una lectura de *Cosas concretas*". *Los Libros* no 6, Buenos Aires, diciembre de 1969.

\_\_\_\_\_. "Nueva narrativa norteamericana". *Los Libros* no 11, Buenos Aires, septiembre de 1970.

\_\_\_\_\_. "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases". *Los Libros* no 25, Buenos Aires, marzo de 1972.

\_\_\_\_\_. “Hacia la crítica” (Encuesta). *Los Libros* no 28, Buenos Aires, septiembre de 1972.

\_\_\_\_\_. “A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano”. *Los Libros* no 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.

\_\_\_\_\_. “Notas sobre Brecht”. *Los Libros* no 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.

-----*Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1993.

----- *Cuentos morales*. Buenos Aires: Espasa Clape, 1994.

----- *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

----- *Nombre falso*. 1975. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

-----*Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

-----*Respiración artificial*. 1980. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

----- “Poéticas de la novela en América Latina” en *Comprar(a)ison*, Macedonio Fernández, Ed. Juan Rígoli, Berlín: Meter Lang, 1997

Piglia, R y Rozitchner, L *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)-MiBuenos Aires querida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Colección popular Breves 2001

-----*Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama, 2010.

-----*El camino de Ida*, Barcelona: Anagrama, 2013

----- Antología Personal, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014 Rancière, Jacques . “El viraje ético de la estética y la

política” en Fractal , Revista trimestral. Santiago de Chile, 11 de abril de 2005  
file:///C:/Users/User/Desktop/diciembre/%C3%A9tica%20Jacques%20Ranciere.html

Stewart, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1993.

Wolff, Jorge “Ricardo Piglia: entre Mao y Las Panteras Negras.  
BOLETIM DE PESQUISA NELIC Vº 9 - Nº 14 *Decálogo Piglia – Los libros, 2009*



## Capítulo LXI

### Sartre, homem e muro numa homenagem à trois

Paulo Muniz da Silva<sup>1</sup>

---

1 - Doutor em Letras pelo PPGL/Ufes



Os contos de Sartre (1987a) inscrevem homens e muros na política, na literatura e na filosofia, enredando seus personagens na repugnância, na imprecisão e na viscosidade (SARTRE, 1987b) de 3 contextos precisamente demarcados: as circunstâncias da guerra civil espanhola, os âmbitos da Primeira Guerra Mundial e os palcos contingentes no cotidiano da França do início do século XX. O livro *Le mur (O muro)* foi editado por Jean-Paul Sartre na França em julho de 1937 em *La nouvelle revue française*. Em 1939, foi publicado em livro, trazendo 5 contos: “Le mur” (“O muro”); “La chambre” (“O quarto”); “Érostrate” (“Erostrato”); “Intimité” (“Intimidade”); e “L'enfance d'un chef” (“A infância de um chefe”). Nesses escritos se flagra também uma relação intrínseca entre teoria e prática e entre estética e ética, que a filosofia de Sartre proporá, posteriormente, por meio do engajamento literário e filosófico de seu pensamento ligado à ação mediada pela palavra.

Nesses domínios, cada personagem apanhado em suas coexistências acidentais, porém livremente escolhidas nas superfícies mais abauladas do banal, se vê em face da liberdade, seja nas horas que antecedem a morte dos prisioneiros por fuzilamento (“O muro), seja nas premeditações de confinar-se na loucura (“O quarto”), seja no isolamento para a prática do sadismo e a elaboração dos planos que culminam com uma chacina frustrada (“Erostrato”), seja na intenção dolosa que camufla, na privacidade do casal, a frigidez sexual e a traição (“Intimidade”), seja na proteção da solidão eloquente com que se atira ao deslumbramento numa iniciação nos mistérios do erotismo de cuja parceria se tenta ocultar a identidade (“A infância de um chefe”).

Assim, o guerrilheiro encarcerado Pablo Ibbieta e os demais prisioneiros condenados ao fuzilamento, em “O muro”; o louco Pierre e Ève, sua esposa, em “O quarto”; o sádico Paul Hilbert, em “Erostrato”; o impotente Henri e sua frígida e infiel esposa, Lulu, em “Intimidade”; e o antisemita Lucien, com sua sexualidade indefinida, em “A infância de um chefe” (SARTRE, 1987a), todos, enfim, partilham o exercício da liberdade numa situação limite, em cuja origem está a culpa.

Pablo Ibbieta (“O muro”), Paul Hilbert (“Erostrato”) e Lucien (“A infância de um chefe”) são personagens de ação. Eles não vivem as mesmas concepções de muro que Pierre, Ève (“O quarto”), Henri e Lulu (“Intimidade”), personagens mais sedentários, em seus respectivos

mundos. Uma diversidade de sentidos atravessa a percepção que cada um tem sobre seu ambiente. Para os personagens de ação, os muros constituem uma variável coercitiva, cujas barreiras, sobretudo as alheias, devem ser cruzadas ou demolidas. Para os personagens mais sedentários, os muros evidenciam um significado social mais abrangente, como espaço de reprodução sociocultural. Circunscritos pelo signo *d'O muro* que intitula o livro, esses personagens partilham a liberdade de escolha, ficando, assim, diante de suas responsabilidades pelos atos praticados.

Nesses cinco contos, leem-se homens e muros associados a temas como liberdade, finitude, contingência, fragilidade, alienação, solidão, comunicação, segredo, o nada, o tédio, a ânsia, a angústia, o desespero, a preocupação, o projeto, o engajamento e o risco, cujas linhas de fuga sempre rebatem contra algum muro. Segundo o próprio Sartre (JONGENEEL, 2009, p. 52: tradução nossa),

[...] ninguém quer encarar a Existência frontalmente. Estão aqui cinco pequenos desvios – trágicos ou cômicos – diante dela, cinco vidas. [...] Todas essas fugas são impedidas por um Muro; fugir da Existência é, ainda assim, existir. A existência é um pleno que o homem não pode abandonar.

Para Arbex (2009, p. 239) esses cinco textos exploram também as sexualidades patológicas, as mazelas das famílias burguesas, “[...] os labirintos da consciência, a loucura [e] a morbidez. Essas ‘viagens ao fundo da noite’ foram, inclusive, colocadas em referência a Céline.” Trata-se de Louis-Ferdinand Céline, pseudônimo de Louis-Ferdinand Destouches, conhecido simplesmente por Céline, em cujo primeiro romance, *Voyage au bout de la nuit*, 1932 (*Viagem ao fim da noite*, 1934) estabelece uma ruptura com a literatura da época, fazendo uso do baixo calão, expressando-se, assim, numa linguagem mais consistentemente vulgar do que outros escritores tentaram, a exemplo de Émile Zola, como o constata Kristeva (1988) em *Poderes de la pervesión*, edição mexicana e argentina.

O primeiro e o último conto, “O muro” e “A infância de um chefe”, respectivamente (SARTRE, 1987a), trazem aspectos políticos da Guerra Civil Espanhola e do fascismo na França. Os outros 3 contos, “O quarto”, “Erostrato” e “Intimidade”, teriam levado a crítica, principalmente de extrema-direita, a associar o texto literário sartreano



à imagem do repugnante e do obscuro. O sintagma nominal, *O muro*, que intitula a obra parece assumir concepções distintas em cada conto. No conto “O muro”, a concepção de reclusão tem amplas referências às representações físicas do elemento muro. Descreve a “[...] prisão do arcebispo, uma espécie de masmorra que devia datar da Idade Média”, onde se achava apenas Pablo Ibbieta, o guerrilheiro antifranquista, narrador autodiegético do texto em questão. O narrador autodiegético é aquele que, como personagem, conta em primeira pessoa suas próprias experiências numa história, ou seja, narra e protagoniza.

O conto “O muro” refere-se, também às paredes da nova cela improvisada, para onde o narrador fora transferido, em que já havia 2 prisioneiros: Juan Mirbal e Tom Steinbock. Tal cela, o narrador descreve como um “[...] porão de hospital. [...] terrivelmente frio, por causa das correntes de ar” (SARTRE, 1987a, p. 10 e 12). Esse conto ainda faz alusão ao paredão em que se apoiariam as costas dos condenados à morte por fuzilamento, como se lê nos angustiantes diálogos entre o narrador e Tom Steinbock que entretencem o enredo.

Nesse recinto, os 3 personagens, em suas últimas horas de vida, são observados por um quarto elemento, o médico belga, que tenta dialogar com os prisioneiros. Nessas interlocuções entre as paredes da cela, Sartre instaura uma situação extrema em que os tecidos que limitam a própria pele se tornam precários para ocultar as intimidades de sensações como o medo, a inveja, a ira etc., que os seres não querem compartilhar publicamente entre si, mas que lhes escapam como os suores, as lágrimas, os odores, as palavras etc. Aí, nas palavras de Souza (2014), a filosofia volve-se para o concreto. Assim, “[...] quanto mais se distancia de uma metafísica que se coloca como superior, [posto que] abstrata, mais a literatura é reconhecida pelos filósofos como forma essencial de retratar criticamente e pensar a realidade”.

As primeiras 5 concepções de muro, apesar de serem mais recorrentes em cada conto, interpenetram-se nos 5 textos, associando-se à filosofia existencialista de Sartre e à política de seu tempo nos domínios do texto literário. Associam-se a essa filosofia, primeiro, porque se faz com palavras em ação, que medeiam relações concretas entre os homens e suas situações, cujas percepções, sob quaisquer dos aspectos de suas experiências, podem trazer a razão de suas existências, pois, na filosofia

de Sartre (1987b, p. 21), o homem “[...] está sempre por fazer”. Segundo, porque se as obras teóricas mostram os fundamentos filosóficos de Sartre, “[...] o teatro, o romance e o conto revelam concretamente essas ideias” (CHAUÍ, 1987, p. XII).

No conto “Erostrato”, Paul Hilbert planeja matar homens, pois aspira à liberdade pura na contradição de fechar-se ao Outro. Erostrato refere-se a um incendiário grego que, com seu único desejo de alcançar fama a qualquer preço, incendiou o templo de Ártemis, na atual Turquia, considerado uma das Sete Maravilhas da Antiguidade, por volta de 20 de julho de 356 a. C. (EROSTRATO... Acesso em 15 jun. 2009). Esse personagem admite que odeie tanto os homens que mataria meia dúzia deles. “Por que meia dúzia? Porque meu revólver não tem mais que seis cartuchos” (SARTRE, 1987a, p. 79).

Na tensão entre o dominar-se nos âmbitos privados e expor publicamente sua desorientação retraída, transbordada de anseios concebidos nos domínios murados, Paul Hilbert coloca-se no limite do existencialismo sartreano. Se, por um lado, para interagir socialmente teria de abdicar de seu desejo de destruição, por outro lado, recusá-lo para imitar a integridade aparente geraria ainda mais culpa que pesaria em seus domínios particulares onde o outro, o alheio, seguiria dando-lhe sentido à vida.

Quando Paul Hilbert entra em contato, por acaso, numa conversa com colegas de escritório, com a história de Erostrato, a autopercepção de sua insignificância individual atinge um limite crítico. Assim, resolve seguir o exemplo desse personagem, que passa a ser um de seus admiráveis “héros noirs” (SARTRE, 2010, p. 87). Desde então, também se aplicará a passar para a história, autenticando sua vida pela prática duma ação vandálica, que teria de ser grandiosa. Mesmo amurando-se, nesse personagem misantropo a cada momento podia emergir a angústia que derruiria seus muros erguidos para ocultar sua situação original de um ser acuado, exilado. Sua casa é lugar de autoproteção, mas, também, de sevícias contra Renée, uma prostituta que usou para saciar-se sadicamente, mediante grave ameaça.

Paul Hilbert lança-se numa adesão espontânea à causa do pastor de Éfeso, Erostrato – também grafado como Eróstrato ou Heróstrato (em grego Ἡρόστρατος) –, que destruíra com fogo, “[...] em 21 de julho

de 306 a. C.,” o templo da deusa Ártemis (Artemisa), avaliado como uma das 7 maravilhas da antiguidade. Sob tortura, aquele iconoclasta teria admitido que seu ato visasse apenas à própria fama no porvir. A despeito da interdição que sofrera o incendiário mítico após sua execução, seu nome ecoou na ciência, nas línguas e literaturas até aos nossos dias. Por exemplo, a Psicologia diagnosticaria como portador de complexo de Erostrato a pessoa que buscasse distinguir-se a qualquer custo como centro das atenções (ERÓSTRATO... Acesso em: 05 mar. 2013).

Mas será que em face da liberdade existencialista de Sartre (1987b, p. 15), “[...] que define o homem pela ação”, não se poderia prescindir dos muros? Nossas pesquisas apontaram que não. As distintas percepções em relação aos recintos murados deflagram conflitos que polarizam as concepções sobre os espaços internos e externos, ativando armas para manter ou transformar o recinto social, na medida em que ali se defendam diferentes posições e interesses, ora derrubando muros, ora erguendo-os.

Mas para além de seu uso como abrigo, os muros que encerram os personagens de Sartre estão ligados às atuações da má-fé dessas figuras, pois embora persigam os valores sociais que orientam suas condutas, às vezes admitem que esses lhes sejam preexistentes e impostos socialmente. Segundo Sartre (1987b, p. 19), em se definindo a situação do homem como uma escolha livre, sincera e lúcida, sem desculpas, todo aquele que se protege por detrás do pretexto de suas paixões, forjando desculpas e inventando “[...] um determinismo, é um homem de má-fé”.

Diante da existência do outro, não se pode ter como alvo a própria liberdade a não ser que essa seja também a alheia. Entre a má-fé – a mentira que mascara a total liberdade – e a liberdade, interpõem-se os muros no mundo intersubjetivo, separando os sujeitos uns dos outros. Mas esse *Outro* é tão imperativo à existência de um quanto à noção que alguém tem de si mesmo. Em se revelando a intimidade de alguém, ficasse exposto o existir do outro como um alvedrio à sua frente, logo, esse alguém também se expõe, porque esse livre-arbítrio só pensa algo e só quer alguma coisa que seja ou a favor de si ou contra si mesmo. A prática desse livre-arbítrio, ora velando-se, ora desvelando-se, Sartre a chamou de mundo intersubjetivo, no qual “[...] o homem decide o que ele é e o que são os outros” (SARTRE, 1987b, p. 16). O procedimento de má-fé e

a liberdade sartreana seriam específicos e circunstanciais, assim como o muro, que ali não pode ser considerado como uma categoria dada, pois alguma coisa análoga acontece com a liberdade e a má-fé, podendo absorver amplas e antagônicas abordagens práticas e discursivas.

## REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. Um olhar irônico sobre a guerra civil espanhola: a novela “O muro”, de Jean-Paul Sartre. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Jan.-jun, 2009, n. 2, v. 19, p. 237-246. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/>. Acesso em: 28 mar. 2013.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Sartre: vida e obra (prefácio). In: **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método**. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas e Bento Prado Júnior. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987b, p. IV-XIV. (Col. Os pensadores).

ERÓSTRATO. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/>. Acesso em: 05 mar. 2013.

JONGENEEL, Els. “La chambre”: un flirt avec la folie. Disponível em: <http://www.revue-relief.org>. Acesso em: 01 jun. 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **O muro**. 13. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1987a. 226 p.

\_\_\_\_\_. O existencialismo é um humanismo. Tradução de Rita Correia Guedes. In: **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987b, p. 4-32. (Col. Os pensadores).

\_\_\_\_\_. **Bosquejo de una teoría de las emociones**. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

SOUZA, Thana Mara de. O engajamento literário a partir de Sartre:

da ação ao reconhecimento de liberdades. Resumo de miniconferência. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL E O XVI NACIONAL MODERNISMO E MARXISMO EM ÉPOCA DE LITERATURA PÓS-AUTÔNOMA, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, anais, 2014. Disponível em: <http://eventos.ufes.br/index.php/ModernismoeMarxismo/index/index>. Acesso em 26 set. 2014.



## Capítulo LXII

# A Primazia da Substância: Graciliano Ramos e Theodor Adorno

Pedro Antônio Freire <sup>1</sup>

---

1 - doutorando Capes/Ufes

Com Graduação em Letras-Português na Ufes (2000), Mestrado (2005) e, atualmente, doutorando na Pós do referido curso e instituição. Auxiliar pedagógico, instrutor de marcenaria e agenciador de leitura na Obra Social Nossa Senhora das Graças entre 1995 e 2002. Professor de curso superior no extinto Cesat entre 2006 e 2009; hoje, Multivix (Serra), e na FAVI (Vitória) entre 2008 e 2010. Também com experiência em bancas de vestibular e Enem. Dúplê de cronista e poeta, respectivamente, em <http://contextocronico.blogspot.com.br/> e <http://contextocronico.blogspot.com.br/>.





A ênfase aqui dada ao termo “substância” origina-se de uma passagem das memórias de Graciliano Ramos em que este se refere à presença precária da tal nos “artifícios” romances românticos lidos pelo próprio quando ainda muito criança. Ali, embora já assíduo leitor de literatura, era ele filho de uma família bem tradicional e de alternadas benesses financeiras. Entenda-se isso como algo que agravaria bem mais suas relações com os seus genitores. Eis o contexto:

Feria-me às vezes, porém, uma saudade viva das personagens de folhetins: abandonava a agência, chegava-me à biblioteca de Jerônimo Barreto, regressava às leituras fáceis, revia condes e condessas, salteadores e mosqueteiros brigões, viajava com eles em diligência pelos caminhos da França. Esquecia Zola e Victor Hugo, desanuviava-me. Havia sido ingrato com meus pobres heróis de capa e espada. Não me atrevia a exibi-los agora. Disfarçava-os cuidadoso e, fortalecido por eles, submetia-me de novo ao pesadume, ia buscar o artifício e a substância, em geral muito artifício e pouca substância (RAMOS, 1995, p. 228).

Nota-se claramente na citação que o narrador apresenta um impasse entre a literatura de cunho realista/naturalista, aqui emblematizadas nas figuras de “Victor Hugo” e “Zola”, e a já plenamente consagrada literatura romântica com seus “heróis de capa e espada”. A dureza daquelas gozava ainda de pouco prestígio, principalmente nos rincões brasileiros do século XIX para o XX; enquanto que a outra, muito pelo contrário, pois até o nosso autor apresenta-a na condição de indispensável para suportar os “pesadumes” da época em que a conheceu.

Inclusive, o ali citado Jerônimo Barreto, então tabelião da cidade, mereceu um capítulo no respectivo livro de memória, aqui em questão, não por acaso chamado de *Infância*. O acontecido foi por ele ter apresentado ao nosso autor sua vasta biblioteca: “Jerônimo abriu a estante e entregou-me sorrindo *O Guarani*, convidou-me a voltar, franqueou-me as coleções todas” (*Infância*, 1995, p. 213). Também não fortuitamente, o primeiro livro ali a ele emprestado fora “prosa fofa”, segundo o próprio Graciliano, de José de Alencar, cujos heróis foram primordiais para a fabulação de uma nacionalidade brasileira. Para o Alfredo Bosi, por exemplo: “[...] O lugar de centro [no Romantismo], pela natureza e extensão da obra que produziu, viria a caber com justiça a José de Alencar” (p. 134). Ou ainda:

“[...] importava a Alencar cobrir com sua obra narrativa passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, e compor uma espécie de *suma romanesca* do Brasil (p. 137).

Deve-se aqui realçar que a pilhéria feita a Alencar parte de um Graciliano já maduro, quando já da consistente busca pela referida “substância” em detrimento ao “artifício”. Por outro lado, se faz pertinente salientar novamente que desde muito cedo o escritor alagoano alimentava críticas incomuns para a idade principalmente perante sua família, a exemplo do capítulo “inferno”, também do livro *Infância*. O episódio por sinal virou uma peripécia de um de seus personagens no seu romance *Vidas secas*. Depois, maduro e assumidamente ateu, se tornou recorrente travar constantes confrontos com os aspectos messiânicos da cultura nordestina e a confluência destes nos heróis românticos. A exemplo, esta passagem do autor sobre o protagonista da insurreição de Canudos presente em outro de seus relatos memorialísticos chamado de “Pequena História da República”:

Antônio Conselheiro, um pobre diabo, tencionava, com ladainhas e benditos, salvar a humanidade. A humanidade está sempre em perigo na opinião de indivíduos assim. Nascido no interior do Ceará em 1835, numa família de malucos, esse infeliz foi caixeiro, negociante e escrívão. Casou e tomaram-lhe a mulher. Achou então que tudo ia errado e tratou de endireitar o mundo, o que outros menos idiotas que ele tentaram, inutilmente (RAMOS, 1979, p. 151).

A título de referências, Graciliano Ramos nasce em 1892 e Canudos é literalmente varrido do mapa pelo governo brasileiro de então em 1897, estando o autor com cinco anos de idade. Nessa época, as confluências do espírito épico dos heróis europeus, que serviram fielmente para a consolidação dos estados nacionais nas respectivas ex-colônias, misturavam-se às expectativas místicas de um Brasil patriarcal e arcaico. Pode se notar tal tendência na tentativa do nosso autor em desmitificar outro personagem emblemático para o contexto do seu tempo:

Lampião nasceu há muitos anos em todos os estados do Nordeste. Não falo está claro, no indivíduo Lampião, que não poderia nascer em muitos lugares e é pouco interessante. Pela descrição publicada vemos perfeitamente que o salteador cafuzo é um herói de arrição bastante

chinfrim. Zorolho, corcunda, chamboqueiro, dá impressão má. Refiro-me ao lampionismo, e nas linhas que se seguem é conveniente que o leitor não veja alusões a um homem só (RAMOS, [1976], p. 130).

Diferente do ícone Lampião, para Graciliano, o lampionismo, sendo mais importante, é fruto dos maus-tratos inerentes ao sertanejo, a exemplo do seu personagem Fabiano do já citado *Vidas secas*; até porque, como este, nem todos desembocariam no assassino que se tornou o original: “Às vezes utiliza outras vítimas [além dos poderosos]. Isto se dá porque precisa conservar sempre vivo o sentimento de terror que inspira e que é a mais eficaz de suas armas” (idem, p. 131). Em todo o caso, nosso autor ainda lhe faz importantes ressalvas:

Não podemos esperar que ele [Lampião] proceda como os que têm ordenado, os que depositam dinheiro no banco, os que escrevem em jornais e os que fazem discursos. Quando a polícia o apanhar, ele estará metido numa toca, ferido, comendo uma cascavel ainda viva. [...] É possível que haja em nós, escondidos, alguns vestígios da energia de lampião. Talvez a energia esteja apenas adormecida, abafada pela verminose e pelos adjetivos idiotas que nos ensinaram na escola (idem, p. 132).

Nota-se que as ressalvas de Graciliano são feitas à maneira de um *mea culpa* com o jagunço, pois, iconoclasta como é, parece nosso escritor insatisfeito com o maior “artifício” inerente ao chamado homem civilizado: a retórica e seus desdobramentos. Nesse aspecto é que talvez se possa pensar o complexo conceito adorniano de “conteúdo de verdade”. Mesmo incorrendo no risco de simplificar a exigente teoria do pensador alemão, leva-se aqui Graciliano a cabo de que tal conceito talvez esteja relacionado com a necessidade permanente de autocritica daquilo que se concebe como sujeito perante certa impotência dos ditames da História, até porque esta permanece sobrecarregada das falácias metafísicas. Dando vazão a tamanha audácia, ousou ainda dizer que, como escritor e questionador meticuloso da matéria literária, Graciliano poderia ter dito a sua maneira coisas muito parecidas às ditas por Adorno com relação a seus pares. Cita-se aqui o pensador alemão:

Ocupando habilmente as lacunas e adquirindo, com a expansão da imprensa, uma maior influência, os críticos acabaram alcançando exatamente aquela autoridade que a sua profissão pretensamente já pressupunha. Sua arrogância provém do fato de que, nas formas da sociedade concorrencial, onde todo ser é meramente um ser para outro, até o próprio crítico passa a ser apenas medido segundo seu êxito de mercado, ou seja, na medida em que ele exerce a crítica. O conhecimento efetivo dos temas não era primordial, mas sempre um produto secundário, e quanto mais falta ao crítico esse conhecimento, tanto mais essa carência passa a ser cuidadosamente substituída pelo eruditismo e pelo conformismo (p. 9).

Em todo o caso, se não disse ao menos praticou: 1) Graciliano nunca se quis jornalista por achar sacal a rotina da produção de periódicos, além de envolta entre glamoures e a bajulações. Muito a contragosto foi revisor de jornal; 2) embora sua austeridade e autodeterminação tenham sido mais de uma vez confundidas com “arrogância”, ele sempre fora Introspectivo e ensimesmado, alheio ao convívio social por receio de dever favores ou que citassem seu possível êxito literário; 3) nos trechos aqui realçados para confecção deste trabalho, sobre Antônio Conselheiro e Lampião, nota-se que nem de longe se trata de um rigoroso historiador. A factualidade não é a premissa principal de sua plataforma literária, mas seus desdobramentos possibilitados pela reflexão. Sendo assim, personagens e passagens empíricas da História podem servir constantemente de pano de fundo para as suas discussões.

Sobre o último ponto, nota-se que os aspectos das referidas passagens são alicerçados no mínimo por ironias e hipérboles. Quando ele diz sobre Antônio Conselheiro: “Achou então que tudo ia errado e tratou de endireitar o mundo, o que outros menos idiotas que ele tentaram, inutilmente (p. 151). Não se trata claramente de ser mais ou menos idiota, pois a tarefa em si já se faz impossível, porque megalomaniaca. Ou quando diz sobre nossa pouca coragem perante a de Lampião: “Talvez a energia esteja apenas adormecida, abafada pela verminose e pelos adjetivos idiotas que nos ensinaram na escola”. Nem Lampião nem nenhum de nós estamos livres da verminose e nem ele como escritor que é irá achar a escola um poço de inutilidades. No máximo, de contradições, como toda sociedade.

Assim, Graciliano tenta demonstrar que somente por um modo

de contradição é que se pode lidar com as mazelas da existência. Eis, portanto, o seu “conteúdo de verdade”. Ou seja: sua “primazia da substância”. Lembrando que o pensamento de Adorno, em conformidade ao que se defendo aqui em Graciliano, pertence ao limiar dos paradoxos humanos, desmitificando “ideologias” e já realçando outros processos artificiosos do conhecimento. Algo extremamente atual quando hoje aquilo que Marx intitulou um dia de “má-consciência”, como algo que deveria ser combatido, pode ser visto, sem muito esforço, se apresentando de modo bastante literal na nossa sociedade:

O homem medieval era alienado; seu sucessor moderno é cético e racional. A transformação em sujeito, todavia, foi paga com uma crescente reificação da existência. Os indivíduos são cada vez menos enganados pelo discurso ideológico, mas não têm claro o que querem, fora dos ordenamentos estabelecidos. O resultado é o aparecimento de uma espécie de vontade de ilusão, o surgimento de um desejo pela imagem de um mundo feliz e sorridente: apenas maquiado é que aparecerá às massas o lado obscuro e problemático da existência (RÜDIGER, 2004, p. 171-72).

A sociedade, assim como o indivíduo, é sujeito e objeto do conhecimento e vice-versa, e ainda como tal, são fontes e produtos de angústias permanentes, exigindo do pensamento o que ele faz de melhor: pensar. Refletir, por exemplo, na previsibilidade incômoda dos dias atuais. Esta que fica a ordenar a supracitada “verdade de ilusão” em busca de bodes expiatórios para nossa pouca atitude perante os fatores que realmente supliciam nossa existência. Vê-se, por exemplo, uma culpabilidade extrema por boa parte da sociedade com relação a determinadas classes, grupos, etnias, gêneros etc. Em contrapartida, se demonstra um acanhamento medonho da população em geral com o contumaz pouco caso à educação e à saúde, com o mais que conhecido baile das empreiteiras, com a consumação do agronegócio, com o lucro exorbitante dos banqueiros, com o recuo da proposta de um Estado laico, ou seja, com a promoção e espetacularização da intolerância e extermínios de toda ordem. Junta-se a isso o fato de que os filmes românticos ou messiânicos (de super-heróis) continuam sendo produzidos e consumidos demasiadamente. Vale ainda frisar uma mídia convenientemente cética (sensacionalista), embora também bracional (repleto de estatísticas).

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Matos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 07-26.

BOSI, Alfredo. Alencar. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 132-133.

RAMOS, Graciliano. Jerônimo Barreto; Mário Venâncio. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 211-216; p. 225-230.

\_\_\_\_\_. Lampião. In: \_\_\_\_\_. *Viventes das Alagoas*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, [1976], p. 130-132.

\_\_\_\_\_. Pequena História da República. In: \_\_\_\_\_. *Alexandre e outros heróis*. 17 ed. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 126-174.

\_\_\_\_\_. *Vidas secas*. 69 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

RÜDIGER, Francisco. Cultura e ideologia: o véu tecnológico. In: \_\_\_\_\_. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. Porto Alegre: EdiPucRS, 2004, p. 165-186.

## Capítulo LXIII

# A Transliterariedade na Constituição de Sagas Fantásticas: O Universo de Guerra dos Tronos Retratado em Diferentes Linguagens

Pedro Afonso Barth<sup>1</sup>

---

1 - UPF- Universidade de Passo Fundo

Mestrando do PPGL/UPF na linha de leitura e formação do leitor sob orientação da Profa. Dra. Fabiane Verardi Burlamaque. Especialista em Novas metodologias de ensino de Língua portuguesa e graduado em Letras, Português e Espanhol pela UPF. Atualmente, pesquisa questões acerca de letramentos, ensino de literatura, multimodalidade, mediações de leitura e sagas fantásticas.





O capitalismo de ficção promoveu o fomento de uma literatura de massa, consolidando uma importante influência na formação de leitores. Além disso, nos últimos tempos, o uso da internet, especialmente das redes sociais, está transformando a maneira com que os jovens se relacionam com a linguagem e com suas leituras. Os leitores passaram a serem ativos, navegantes de diversas mídias e linguagens e por isso, não se contentam em apenas ler passivamente. Esse novo leitor precisa viver suas leituras, escrever sobre elas, discutir nas redes sociais, adentrar inteiramente nesse universo. Tais mudanças são sentidas na própria configuração de uma nova categoria, as sagas. Uma saga seria composta por um universo criado e autoconsciente que seria reproduzido em diversas linguagens – escrita, audiovisual, cartográfica - e fazem uso de recursos visuais. Os leitores da saga alimentam e necessitam de tal diversidade.

Levando em conta a importância de refletir sobre o fenômeno das sagas o presente artigo debruça-se diante do seguinte problema: Qual o papel da transliterariedade na configuração de uma saga? Partimos da hipótese que ao ter seu universo perpetuado por meio de uma variedade de linguagens - como o cinema, televisão, cartografia, quadrinhos, games, *fan fictions*, a saga acaba sanando uma necessidade de interação presente nos leitores atuais. O objetivo do presente trabalho é o de refletir sobre as sagas como um fenômeno de engajamento de leitores. Tem-se a necessidade de refletir sobre as configurações de uma saga e a forma que leitores e espectadores – e o mercado capitalista de ficção - promovem e disseminam sua popularidade.

As sagas fantásticas são um fenômeno que tem revolucionado a relação dos leitores com as obras literárias e tem exigido dos professores e mediadores de leitura uma maior reflexão para entender as razões do seu sucesso e popularidade. Configuram um território absolutamente novo de investigação e exigem - segundo o estudioso espanhol Alberto Martos García (2009) - ferramentas e conceitos apropriados para a análise. Um exemplo de saga fantástica é o conjunto de livros das *Crônicas de Gelo e fogo*, juntamente com a série, HQ's, jogos e todos os produtos audiovisuais que abordam o mundo inaugurado pelo escritor George R. R. Martin no livro *A Guerra dos Tronos*. Para a compreensão do fenômeno das sagas literárias usaremos como principal referencial teórico a obra dos espanhóis Alberto Martos García (2009, 2011) e Eloy Martos Núñez (2007).

O universo das *Crônicas de gelo e fogo* se desdobra nos livros, na série televisiva, nas HQ's, nos mapas, nas árvores genealógicas, entre outros gêneros. A saga foi iniciada na obra *A Guerra dos Tronos* - e possui uma trama complexa e intrincada e nenhum personagem pode ser considerado como protagonista da história. São muitos os personagens mencionados e os focos narrativos apresentados. A história acontece em um mundo que possui semelhança com a Europa medieval: existem suseranos e vassalos, reis e senhores, códigos de cavalaria, famílias com tradições e estirpe. O curioso é que, apesar de ser uma série de fantasia, a magia é apenas sugerida. Existem elementos sobrenaturais presentes na obra - como os "zumbis" do norte e os ovos de dragões de Daenerys -, porém só no final do livro há a insinuação que terão um papel importante nas sequências. O que move o enredo são as tramas políticas, as batalhas entre as grandes famílias, a traição e a ganância pelo poder. A história desenvolve-se no continente de Westeros, conhecido como Sete Reinos, durante um período indeterminado. Nesse mundo, as estações duram anos, e o ano em que a história inicia - ano 298 após a unificação dos Sete Reinos -, é o décimo de um longo e luminoso verão. Um longo verão significa um longo inverno, e com o inverno, virão maus presságios, criaturas estranhas e malignas.

García (2009, p. 26), em sua obra *Introducción al mundo de las sagas*, caracteriza as sagas como sendo um "um bom exemplo de narrativa pós-moderna, que não se limita ao esquema do relato de espada e bruxaria ou do mito do herói, mas excede esses moldes e elabora utopias e distopias, heróis e anti-heróis e, a nível de linguagem, analógico e digital". Em uma saga há a criação de uma nova realidade, pois mais do que um plano de fundo para as histórias, um mundo completo e autoconsciente é forjado. García utiliza o conceito de paracosmos para explicar essa criação de um universo alternativo que é autoconsciente e dotado de regras próprias.

Segundo Rivera (2013), paracosmos tem dois sentidos, um restrito e outro amplo. No sentido restrito, herdado da psicanálise, se refere a um tipo de fantasia infantil que se caracteriza pela criação de um mundo paralelo pela criança, um mundo própria em que se pode brincar, jogar, desenhar, fabular, um mundo paralelo a sua vida real. No sentido amplo, sob o ponto de vista literário, paracosmos seria a criação de um universo inventado, representado em formas icônicas e verbais. Rivera (2013, p. 556) pontua que os paracosmos promovem novos alfabetismos, pois se apoiam

em visualizações, em imagens, que são mais do que uma rota para leitores, são cartografias cosmológicas que marcam as paisagens da história. Desta maneira, um paracosmos possibilita um aproveitamento didático, pois permite a gênese de uma topografia imaginária, a construção de uma nova geografia, favorecem a invenção de novos códigos, usos e costumes, criação de bestiários, entre outras... O paracosmos de uma saga não se limita a um livro, mas se estende para continuações e mais, ultrapassa a linguagem escrita e abarca a linguagem audiovisual, cartográfica, games entre outras. Assim, um livro pode dar origem a um universo que será expandido em outras plataformas e muitas vezes por autores diferentes. Núñez (2007) afirma que a narração serial e a possibilidade de leitura não linear são inerentes às sagas modernas. A partir de um tronco inicial, a história se desdobra, e podem se desenvolver múltiplos itinerários narrativos que dividem o mesmo paracosmos.

O primeiro volume de *As crônicas de Gelo e Fogo, Guerra dos Tronos*, foi publicado originalmente no ano de 1996. Nos últimos anos, a história recebeu as mais diversas adaptações: para série de televisão, quadrinhos, glossários, livros com histórias paralelas sobre o universo da saga entre outros. Os produtos que surgiram a partir da história original ampliaram a mitologia do mundo criado por Martin, inserindo novos elementos e tornando-o ainda mais complexo.

O que iguala um universo inventado é um espaço comum (geografia), um tempo comum (cronologia) e/ou um repertório de personagens mais ou menos pré-desenhados. Entretanto não se pode afirmar que tais mundos sejam completamente diferentes da realidade do autor ou do leitor, pois, para García (2009), não se pode fabular sem ter alguma relação com a realidade comum. No caso de *Crônicas de Gelo e Fogo* vemos similaridades com episódios da história, como o feudalismo europeu na idade média, a Guerra das Rosas na Inglaterra, entre outros episódios. Além disso, os personagens reproduzem valores e atitudes que dialogam com os dilemas do nosso tempo, provocando assim uma identificação com seus leitores.

Com o objetivo de dar meios ao leitor incorporar melhor os elementos do paracosmos, a grande maioria das sagas necessita de paratextos, como por exemplo, mapas cartográficos, linha cronológica de acontecimentos, árvores genealógicas, brasões e símbolos heráldicos. E em alguns casos, observam-se nas sagas até a criação de novos idiomas, próprios do universo

criado. No caso de *Guerra dos Tronos*, observa-se a publicação de mapas, linhas genealógicas, e até livros de história relacionados a cronologia de Westeros, o mundo criado por Martin.

Martos García (2009) aponta que as regras do mundo criado em cada ficção não são explícitas nos primeiros momentos de uma leitura, pois vão se configurando conforme o leitor vai adentrando no universo da saga e vão emergindo os protótipos, os diferentes repertórios de coisas e eventos que povoam esse mundo. O mundo ficcional criado prescinde da cooperação essencial do leitor, que passa a coabitar esse mundo, participando de forma emocional, empática.

Por sua constituição híbrida, complexa, intertextual por excelência, Martos García (2009) afirma que se deve evitar rotular uma saga como literatura infantil ou literatura juvenil ou apenas ficção fantástica para adultos, pois uma saga pode compreender tudo, portanto são necessárias perspectivas mais amplas de análise. As sagas somente se configuram um fenômeno, por três importantes fatores: por se alimentarem da mescla dos mitos, do folclore, da oralidade com tendências da fantasia moderna, pelos incentivos e fomentos do capitalismo de ficção e principalmente pela existência de um novo perfil de leitor – um leitor ativo e multimedial. Assim, torna-se complexo traçar um perfil do leitor de *Guerra dos tronos* e até mesmo definir se os telespectadores da série de televisão tornam-se leitores da obra escrita e vice-versa.

Martos Garcia (2009) aponta que os leitores modernos seguem cada vez menos a forma linear, isolada de leitura, mas sim, buscam relacionar com outras leituras mediáticas, sejam literárias ou visuais, sejam como quadrinhos ou músicas, cinema ou mangás. Isto quer dizer que as sagas são histórias que possuem uma predisposição para serem jogadas, representadas, visualizadas recontadas, exploradas, dramatizadas, reproduzidas e até executadas. Portanto, para compreender tal mutabilidade de uma saga, torna-se pertinente refletir sobre as adaptações e para tanto, nos reportaremos aos estudos de Linda Hutcheon (2011).

Segundo a estudiosa canadense Linda Hutcheon (2011), uma adaptação não pode ser compreendida considerando apenas filmes e romances. O conceito precisa ser mais abrangente já que a adaptação de uma história pode ocorrer entre as mais diferentes mídias. A autora considera que a análise de uma adaptação exige, fundamentalmente, a contemplação

das formas de contato do público com as obras em seus diferentes meios, destacando três diferentes paradigmas de narrativa: contar, mostrar e interagir e

todos são, de diferentes maneiras e em graus variados, ‘imersivos’, porém alguns gêneros e mídias são utilizados para contar histórias (romances, contos, etc.); outros para mostra-las (as mídias performativas, por exemplo); outros permitem-nos interagir com elas física e cinesteticamente ( como os vídeo games e passeios em parques temáticos). Esses três diferentes modos de engajamento fornecem a estrutura de análise para essa tentativa de teorizar o que pode ser chamado de o que, quem, por que, como quando e onde da adaptação. (HUTCHEON, 2011, p.15)

Apesar das adaptações terem um papel fundamental para a cultura ocidental, muito frequentemente são descritas com as seguintes palavras: interferência, violação, traição, deformação, perversão, infidelidade e profanação. Hutcheon (2011) alerta que devemos ter cuidado com o argumento de que a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação. Torna-se fundamental conceber a adaptação, não como uma cópia, mas realmente como sendo uma adaptação, nem inferior e nem superior à obra adaptada, mas sim com diferenças que merecem ser analisadas, pois, um texto adaptado possui existência própria apesar de possuir uma ligação com a obra original. Quem conhece o texto anterior, “senté” a presença dele pairando sobre a adaptação.

A ideia de fidelidade não deve guiar nenhuma teoria de adaptação (HUTCHEON, 2011, p.29). O que deve guiar a análise de uma adaptação são três perspectivas distintas. Em primeiro lugar, necessário perceber o texto adaptado como uma entidade ou produto formal, ou seja “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”. Em segundo lugar, como um processo de criação, um ato criativo e interpretativo de apropriação e de recuperação de uma história e, finalmente, deve ser entendido também, como sendo um engajamento intertextual com a obra adaptada. As três perspectivas se completam e criam mecanismos coerentes de análise, pois levam em conta que uma “adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica”. (HUTCHEON, 2011, p.30)

Linda Hutcheon (2011) aponta uma restrição ao conceito de

adaptação. Não pode ser considerado como texto adaptado aquele decorrente da ampliação de uma história, como por exemplo, *fan fictions*, seqüências, prequelas de filmes. Assim, a continuação do livro *Guerra dos Tronos*, não é uma adaptação, pois não adapta, não transforma os elementos de uma história de outra maneira e sim dá prosseguimento à narrativa. Já a primeira temporada da série *Game of Thrones* é uma adaptação, pois o mesmo enredo é adequado para o novo suporte, no caso, uma série de televisão. Assim, podemos considerar que uma saga é constituída por adaptações e também por ampliações do seu universo narrado.

Hutcheon (2011) afirma que muito frequentemente as adaptações são comparadas às traduções, pois da mesma forma que não há tradução literal, não há adaptação literal. A transposição para uma mídia ou até mesmo o deslocamento para uma mesma sempre significa mudança. A autora canadense utiliza o termo reformatação para explicar tal fenômeno, considerando que as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos para outro. Porém, mais importante que analisar a forma, é a análise dos modos de engajamento que a obra propõe ao seu público. Nas palavras de Linda Hutcheon (2011, p. 47), “Uma definição dupla de adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação extensiva e particular) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno amplo da adaptação. É necessário incluir um estudo sobre os modos de engajamento, além dos estudos comparativos e midiáticos”. A autora pontua que é preciso refletir como os membros do público interagem com as histórias e pontua que há três formas possíveis: história contada, mostrada e a interativa.

No caso de *Crônicas de Gelo e Fogo*, nos livros temos uma história contada, na série de televisão, ela é mostrada, e nos jogos de vídeo game, ela é interativa. Porém, os eventos narrativos são os mesmos, pois são adaptações a cada suporte. Hutcheon (2011, p. 59) ressalta que “as histórias não são imutáveis, elas evoluem com as adaptações ao longo dos anos”.

No intuito de compreender a popularidade das sagas, o leitor massificado tem um papel fundamental. Entretanto, Martos García (2011) alerta que é preciso perceber o surgimento de um leitor mais ativo, muito mais diversificado em seus gostos e que, além disso, não tem uma visão compartimentada das artes. O leitor de uma saga vive e incorpora em sua

vida os elementos do paracosmos que se identifica. Não apenas lê e assiste, como produz, escreve e discute sobre Esse novo leitor transita com muita facilidade por diferentes linguagens e meios semióticos. Sendo assim pode passar da leitura de um livro à visualização de um filme ou então pode jogar no vídeo game algum jogo estratégico, e em todos eles, de alguma forma, pode haver mostras da saga preferida. Por esta razão que não podemos levemente afirmar que é somente o mercado que torna as sagas populares, pois se não houvesse um leitor que acolhesse tal gênero, não haveria a ênfase mercadológica. García (2011, p. 25) aponta que “escolher uma saga não é somente um ato mercantil, como queria o mercado; é também uma adesão e, quiçá, uma ruptura, pois o fan, o blogueiro, o jogador de RPG, sempre aspiram a personalizar e completar esse mundo de ficção com outros novos elementos”. Desta maneira, o que é importante é que através das sagas o jovem apreende, de forma explícita ou implícita, universos alternativos.

O presente trabalho pretendeu refletir sobre o fenômeno das sagas, tomando como eixo norteador a seguinte questão: Qual o papel da transliterariedade na configuração de uma saga? A *saga Guerra dos Tronos* foi o *corpus* da análise. A hipótese enunciada nos primeiros parágrafos - que ao ter seu universo perpetuado por meio de uma variedade de linguagens a saga acaba sanando uma necessidade de interação presente nos leitores atuais - foi confirmada, pois verificamos que uma saga é composta da criação de universo autoconsciente - paracosmos - que se desdobra e é desenvolvido em múltiplos itinerários narrativos, em diferentes linguagens e exige que o seu leitor a vivencie e a incorpore em sua vida e assim, além de ler, assistir e ouvir, ele produz, escreve, discute.

Porém, a origem incontestável de uma saga é a literatura e sua influência é sentida nos demais sistemas de signos. A compreensão da transliterariedade como elemento constituinte do fenômeno das sagas é importante, tanto para estudiosos, como para que professores tenham meios de desenvolver um trabalho crítico sobre as sagas nos ambientes escolares. Nesse sentido o objetivo do artigo foi alcançado. Porém temos que ressaltar que o assunto não se esgota, há muitas possibilidades de problematizar a ocorrência do fenômeno saga na modernidade e sua influencia nos demais sistemas de signo. O presente trabalho deixa como contribuição o impulso inicial para que maiores reflexões e estudos sejam feitos a respeito do assunto, principalmente, ressaltando o papel das sagas

na formação de leitores.

Acreditamos que uma saga pode ter uma função dupla na formação de leitores: conquistar alunos não leitores, ao mesmo tempo em que podem possibilitar a ampliação do horizonte de leituras dos leitores habituais de uma saga. Porém, mais do que simplesmente integrá-las nas aulas e práticas escolares, a escola precisa levar em conta os letramentos exigidos na leitura dos diferentes gêneros como, por exemplo, a leitura de um mapa do universo das *Crônicas de Gelo e Fogo* que mobilizam diferentes habilidades e capacidades.

## REFERÊNCIAS

GARCIA, Alberto Martos. Introducción al mundo de las sagas. 1.ed . Badajoz: Universidade de Extremadura, 2009. 243 p.

\_\_\_\_\_. Os jovens diante das telas: novos conteúdos e novas linguagens para a educação literária. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (Coord.). Questões de literatura na tela. 1.ed. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011. p.13-36.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. 1.ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. 279 p.

MARTIN, George R. R. Guerra dos tronos - As crônicas de gelo e fogo. Tradução de Jorge Candeias. 1.ed. São Paulo: Leya, 2011. 592 p.

NÚÑEZ, Eloy Martos. Hipertexto, cultura midiática e literaturas populares: o auge das sagas fantásticas. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (Coord.). Questões de leitura no hipertexto. 1.ed. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2007. p. 50-63.

RIVERA, Glória García. Paracosmos. In: Red Internacional de Universidades Lectoras. Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura. 1.ed. Espanha: Santillana, 2013. p. 554-557.



## Capítulo LXIV

# Estado, Capitalismo, Nomadismo e Captura a Partir da Obra 1984 – George Orwell

Rafael Santos da Luz Monteiro<sup>1</sup>

---

1 - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Rafael Monteiro possui Licenciatura plena em Geografia pela UFES no ano de 2008. Professor do quadro efetivo da rede estadual de Ensino Médio no estado do Espírito Santo desde agosto de 2009. Aluno de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGG-UFES).



## A MÁQUINA DE GUERRA E A CAPTURA

Na externalidade do Estado está o nômade, aquele que constantemente é capturado e foge de suas fagocitoses. Assim como o nômade é a máquina de guerra, a destruição do velho, a abertura para a criação do novo. É pela sua externalidade e constante desencaixe com o hegemônico que a torna fundamental para compor a mobilidade das estruturas instituídas. A corrosão das estruturas é correlata ao rebelde, quem não está no controle das bases Estatais (ZANOTELLI, 2014, p. 107). Portanto, as fugas são equivalentes ao escape, à mobilização do pensamento e, por conseguinte relativas às ações de rebeldes ou do nômade, aquele que escapa e rompe com os modelos hegemônicos, aqui discutidos nas formas do Estado e do capitalismo.

Imanente à concepção de máquina de guerra dirigimo-nos a noção de captura, cuja ideia pode ser considerada como um enquadramento, uma oposição à fuga, a captura relativa aos movimentos hegemônicos do Estado e projetos capitalistas de tencionarem suas ações. A realidade não é unívoca e nem se fecha numa essência, mas é composta pelas relações estabelecidas, sendo assim misturas, uma realidade mediada por composições. As máquinas de guerra “serão capturadas pelo Estado, mas sempre estarão em processo de rebelião, sobre linhas de fuga, apesar de estarem relativamente anexadas ao Estado”. Nesse sentido, as capturas e nomadismos estarão presentes em todos os processos que envolvem o poder e dominação, a cidade, sociedade, capitalismo e Estado. Junto aos filósofos Deleuze e Guattari, Zanotelli dispara:

A máquina de guerra não se reduz a uma forma ou formação específica, ela é sempre exterior e funciona por fluxos, ‘[...] em todos esses fluxos e correntes que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente’ (MPs, v.5, p. 24). Há, portanto, uma coexistência e uma perpétua interação conflituosa entre máquinas de guerra e Estado. A exterioridade e a interioridade sociais. (ZANOTELLI, 2014, p. 118).

“A lei do Estado não é a do Tudo ou Nada [...], mas a do interior e exterior. O Estado é a soberania. No entanto, a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de apropriar-se localmente” (MPs, v.5,

p. 23 Apud ZANOTELLI, 2014, p, 118). Por conseguinte, pode-se delinear uma diferença básica da máquina de guerra, mesmo sendo amorfa em corresponder à especificidade de alguma coisa, funda-se pela exterioridade e escape. Pelo mesmo raciocínio o Estado se define pela soberania, domínio ou a capacidade de interiorizar, capturar. Nesse viés, o Estado “se apropria ao longo da história da ciência nômade. [...] particularmente daqueles situados à margem dos corpos científicos estabelecidos. [...] O Estado procura criar suas escolas, submetendo-as a regras [...] (ZANOTELLI, 2014, p. 119)”.

A experiência do índio brasileiro apresentada por Zanotelli (2014) e ação conflituosa entre os Estados pré-modernos e os povos tradicionais discutidos por Bauman (1999, p.31-32) também mostram parte do caminho de englobar o “externo” por meio de inserção de nova memória, pela medição padrão e mapeamento. No caso indígena, destaca-se a tentativa jesuíta de conversão do índio num trabalhador produtivo era feita a partir da inserção de novos deuses, reorganização socioespacial da configuração do espaço aldeão no intuito de enfraquecer as tradições e mitos que sustentam as subjetividades indígenas (ZANOTELLI, 2014, comunicação oral). No segundo caso, a guerra foi travada em nome da reorganização do espaço das comunidades tradicionais por meio da cartografia e um sistema de medidas padrão com a finalidade de maior controle no recolhimento de impostos e conhecimento das áreas de seu domínio.

As tribos externas ao domínio coexistiam em meio a diversas medidas antropomórficas (referência que usa o corpo humano para calcular distâncias, peso etc.). A subjetividade correspondente ao modo particular como os indivíduos interagem com a paisagem colidia e confundia com os métodos aplicados pelos intrusos.

Onde alguns não encontram a menor dificuldade, outros podem se sentir desorientados e perdidos. Enquanto as medidas foram antropomórficas, tendo como pontos de referência práticas locais variadas e mutuamente descoordenadas serviram às comunidades humanas de escudo para se protegerem da curiosidade e intenções hostis dos intrusos, e acima de tudo, das imposições de intrusos com poderes superiores (BAUMAN, 1999, p. 32).

Os senhores e monarcas incapazes de lidar com as dificuldades

impostas pelas diversidades de medidas individuais recorriam à violência. No entanto, a eficácia em englobar as tribos na trama do poder foi desenvolvida a partir da imposição da cartografia e de um sistema de medidas (praxeomórficas) que tornaram impessoais maneira de mapear e medir, cuja gradual imposição auxiliou o domínio Estatal perante as populações externas.

Desse modo, [...] revelam-se máquinas de guerra no interior das ciências e do pensamento. [...] passa-se de um estado de constatação e apropriação mitológico-histórico-antropológico para uma ordem de pensamento e de ciência que reproduz no interior e exterior do Estado as lutas entre os guerreiros minoritários dos aparelhos de ciência e de saber e os reis do saber instituído. Mais uma vez, o pensamento mestiço das misturas (ZANOTELLI, Cláudio. 2014, p. 119.).

Portanto, a máquina de guerra flui na língua, na cidade, no pensamento, técnica, saber e tecnologia. É tanto a ruptura quanto a mistura com o hegemônico a qual permite a composição de novas coisas que permitem o novo para o mundo e/ou um mundo novo.

Harvey (2014), apesar de não dialogar diretamente a partir dos conceitos de captura e máquina de guerra, percebe a cidade como *produto e meio* do embate desses conteúdos que orbitam entre a dominação e a resistência. A cidade primeiramente apresenta-se pela teia hegemônica (análogas às capturas), as quais promovidas por grandes banqueiros, agentes imobiliários, acionistas, entre outros, que operam o capital como interventor direto e indireto na constituição da cidade. Contudo, o próprio autor considera que esses agentes não estão absolutos no que tange a realização cidadina, “há todo tipo de movimentos sociais urbanos em evidência buscando superar o isolamento e reconfigurar a cidade de modo que ela passe a apresentar uma imagem social diferente [...]” (HARVEY, 2014, p.49) das impostas pelas estruturas hegemônicas.

No que tange a cidade, desde o século XIX, as cidades são cada vez mais regidas pela força das esferas de valorização e desvalorização do mercado, processos muitas vezes escamoteados pela noção de “revitalização” que são articuladas sob a voz de grandes projetos e discursos urbanísticos modernistas. Em acordo com Alvarez “aqui usamos preferencialmente o termo urbanismo por querer enfatizar as ações de intervenção territorial

intraurbanas, que são acompanhadas de um desenho ou plano, de um discurso técnico, de normas e ações que revelam (e também ocultam) sua concepção e finalidade” (2013, p. 124).

Assim, cabe a perguntar o que desejamos diante de um mundo cuja “a qualidade da vida urbana tornou-se uma mercadoria para os que tem dinheiro” (HARVEY, 2014, p.30) e se caracteriza gradualmente por “cidades cada vez mais divididas, fragmentadas e propensas a conflitos.”[...] É infeliz pensar que “[...]o modo como vemos o mundo e definimos possibilidades depende do lado da pista em que nos encontramos e a que tipo de consumismo temos acesso” ( HARVEY, 2014, p. 47). As disparidades socioespaciais são progressivamente perpetuadas e os extremos são passo a passo mais comuns, visto o número crescente de bilionários e favelados, desabrigados e moradias vazias sob a espreita da especulação imobiliária.

A produção da cidade vai além de sua instância concreta, no qual a forma sugere um conteúdo, e nessa dinâmica também se inscreve o desejo. Podemos arriscar dizer que a complexidade encarada atualmente engendra uma confusão de processos intrincados que “os últimos cem anos significam, por exemplo, que fomos refeitos várias vezes, sem saber como ou por quê. [...] Tornamo-nos meras mônadas lançadas ao sabor das ondas de um oceano urbano?”. A questão pode ser explorada na ordem do pensamento, desejo, razão e discurso como elementos de capturas tanto do capitalismo, quanto do Estado. Assim, o discurso é um alicerce desse plano de reurbanização sendo um instrumento vital ao longo da história do capitalismo para o avanço da aplicação dos investimentos de excedente de capital. Nesse sentido, esteve principalmente disposto como um implantador de desejos que viabilizam a aprovação essa prática.

O plano capitalista de produção da cidade vai além da imposição via mecanismos de força, vigilância e outras coerções. Estamos diante de um mundo no qual o tempo, as imagens e até o pensamento, foram envolvidos pela lógica da produção-consumo. Segundo Zanotelli (2014), o homem está disposto numa malha de mecanismos, como linguagem, informação, desejo, etc., inclusive de uma razão dissimulada, que produz uma imagem do pensamento que faz do sujeito um escravo. Dentre os elementos de captura,

o capitalismo prolonga e radicaliza os processos de subjetivação e sujeições sociais por meio da criação de

uma subjetividade global que capitaliza todos os processos, todas as atividades sem distinção, levando a atividade produtora em geral a uma “essência subjetiva da riqueza”. (ZANOTELLI, 2014, p. 172)

A contradição de desejarmos um mundo melhor e os resultados muitas vezes correspondentes num sentido oposto são emanados de instrumentos que mecanizam o humano numa inércia de sujeição, cujo efeito o leva a “sujeitos do enunciado’ que se creem como ‘sujeitos de enunciação’” (ZANOTELLI, 2014, p. 176).

O Estado utiliza o mesmo artifício ao levantar o estandarte da legitimidade e justiça por meio da máscara de uma “razão” que dá suporte aos seus costumes. Zanotelli (2014) procura desmascarar uma racionalidade dissimulada do Estado que molda o pensamento do súdito fazendo tudo se passar “[...] como se o indivíduo obedecesse a si mesmo, às suas “ideias”, ao que pensou quando, de fato, estaria pensando aquilo já pensado e moldado no próprio Estado e em seus “órgãos de poder [...]” (ZANOTELLI, 2014, p. 122.).

E, sobretudo, a “razão” constrói uma moral que leva todos a buscar um ideal de vida em comum, que alimenta a ficção de uma razão rainha de todas as coisas, fazendo-nos crer na possibilidade de uma sociedade e de um Estado com leis instituídas válidas para todos e a todos submetendo a seu julgamento justo: a razão servindo como um paradigma dos tribunais superiores de um Estado soberano que construiria a ficção de um contrato coletivo (ZANOTELLI, 2014, 123).

A couraça de legitimidade é fundada na convergência de sua tradição, aparato da formulação da verdade, monopólio da violência e do tribunal, que o faz legislador de si mesmo, ou seja, funda seu poder e bases de justiça por seu próprio juízo. O Estado age em função de si e modela uma razão conveniente enquanto “[...] a função essencial da razão seria a legislação e os tribunais, que deveriam indicar leis à natureza e à liberdade” (ZANOTELLI, 2014, p. 122.). Porém, o poder judiciário “(que deveria se denominar poder dos tribunais ou simplesmente tribunais) - que capturou a palavra ‘justiça’ – favorecem, em muitos casos, aqueles que têm o capital econômico e cultural” (ZANOTELLI, 2014, p. 199).

A supremacia do Estado se dá pela sua interiorização (via captura), a

partir dela e de seu poder de legitimidade (ou tornar legítimo) que mantém o monopólio da violência e dos impostos. Da mesma forma, foi sua gênese, que “em realidade, está fundado, em sua origem, numa extorsão [...]” (ZANOTELLI, 2014, p. 124) na qual se procura esquecer, pois

o Estado, assim, gradualmente, instaura sua dominação – por meio de métodos que se chamariam hoje de criminosos e que de fato continuam a se desenvolver no Brasil, por exemplo, com as extorsões que agentes públicos “legítimos” organizados em gangues fazem dos cidadãos e dos agentes civis, como no caso das milícias e esquadrões da morte – mas elimina, também, relativa e gradualmente ao mesmo tempo, disputas entre diferentes chefes de guerra (e de gangues) (ZANOTELLI, 2014, p. 124).

O Estado a fim de manter seu domínio absorve as máquinas de guerra por meio da constante captura. Logo, ele realiza a guerra, a interioriza, e cada vez mais, se define por ela em diversos sentidos. Enquanto centralizador o Estado usa a guerra para si, para seu proveito e sua manutenção. Absorve-a gradualmente no âmbito da cidade por meio de câmeras, mapeamento, helicópteros, tanques blindados, soldados “robocops”, etc., que provém o duplo monopólio (dos impostos e da violência). Na guerra e pela guerra ele se articula em conter as externalidades que são às vezes poderes paralelos e manifestações que desafiam a sua ordem.

## **NINETEEN EIGHTY-FOUR – ENTRE A CAPTURA E A MÁQUINA DE GUERRA**

Eric Arthur Blair, mais conhecido pelo pseudônimo de George Orwell, viveu ativamente na militância política, participando de forma atenta ao cenário geopolítico de sua época. A experiência de tensão geopolítica vivida por Orwell na primeira metade do século (imperialismo, regimes totalitários, guerras) foi a base de sustentação da obra 1984, que se trata de uma denúncia satírica perante a sede de poder dos estadistas e pela insignificância da vida humana. O autor estava inserido num cenário em que os humanos viviam sob a lógica de um sistema de produção fabril, pequenas engrenagens do Estado e sistema capitalista.

O livro trabalha sob a perspectiva assombrosa de controle, paranoia, ódio e violência no ano de 1984. O nome do livro trabalha uma noção



futurista da sociedade, visto que o livro foi escrito na década de 1940. A trama ocorre na Oceânia, onde equipamentos de vigilância e controle descrevem o cenário claustrofóbico que perturba a vida de Winston Smith, um homem de 39 anos rodeado por teletelas, as quais emitem as notícias de um Estado em constante guerra com a Eurásia e Lestásia, ameaças aos súditos do Grande Irmão. A obra de George Orwell descreve de certa forma a experiência dos regimes totalitários, com seus sistemas de vigilância, controle da informação e ufanismo, alimentados por meio do ódio e o medo de uma ameaça externa, representados no livro pela figura de Goldstein.

O controle da língua (Novilíngua) e do pensamento entrelaçam-se como estratégia de articulação do pensamento a partir da técnica do “duplipensar”, uma forma de comunicação desenvolvida pelo partido INGSOC no qual a confusão de sentidos debilita o poder de julgamento dos membros inferiores. Assim, eram propagadas as políticas do partido: “Guerra é paz, liberdade é escravidão, ignorância é força” (ORWELL, 2009, p. 38). Nesse sentido, a língua e o pensamento são um dos principais artificios de legitimidade e longevidade da instituição. “Tudo se passa como se o indivíduo obedecesse a si mesmo, às suas ‘ideias’, ao que pensou quando, de fato, estaria pensando aquilo já pensado e moldado no próprio Estado e em seus ‘órgãos de poder’” (ZANOTELLI, 2014, p. 122).

O Partido dizia que a Oceânia jamais fora aliada da Eurásia. Ele, Winston Smith, sabia que a Oceânia fora aliada da Eurásia não mais de quatro anos antes. Mas em que local existia esse conhecimento? Apenas em sua consciência que, de todo modo, em breve seria aniquilada. E se todos os outros aceitassem a mentira imposta pelo Partido - se todos os registros contassem a mesma história - a mentira tornava-se história e virava verdade. “Quem controla o passado,” rezava o lema do Partido, “controla o futuro: quem controla o presente controla o passado.” E com tudo isso o passado, mesmo com sua natureza alterável, jamais fora alterado. Tudo o que fora verdade desde sempre, a vida toda. Muito simples. O indivíduo só precisava obter uma série interminável de vitórias sobre a própria memória. “Controle da realidade”, era a designação adotada. Em Novafala: “duplipensamento” (ORWELL, 2009, p. 47).

A língua é um (des)articulador do qual “a nomeação pode vir a ser no mundo, sem ser uma essência, ser ato criador, perigoso, que faz corpo

com a existência” (ZANOTELLI, 2014, p. 112). Assim, como o personagem Winston reage perante a Novilíngua, Zanotelli busca o “escape” de uma língua colonizadora, a partir do perspectivismo, da “[...] experiência do lugar, da classificação – e desclassificação – social, da nação e das lutas e significações que se desenrolam para estabelecer uma configuração espacial que refunda a tradição, memória e língua” (ZANOTELLI, 2014, p.112), ou seja, “em vez de uma nomeação, de um verbo, poderíamos falar de uma relação generalizada que não é pelos nomes, mas pela forma dos corpó-nomes, anunciando um por vir, um devir índio, [...] uma forma de encontro e mistura” (ZANOTELLI, 2014, p.113). Surge a possibilidade de um novo mundo pela postura desobediente de Winston à língua e ao pensamento instituído pelo hegemônico.

Winston é o herege, o corajoso cometedor da “crimedéia”, no qual “o pensamento-crime não acarreta a morte: o pensamento-crime é a morte” (ORWELL, 2009, p. 40). Winston fazia parte do partido e o negava constantemente em seu manifesto silencioso ao escrever em seu diário: “abaixo o grande irmão”! Zanotelli também refaz a trilha da língua e do pensamento e acredita ser possível “[...] através do Estado – incorporar e fazer predominar os interesses coletivos por meio da elaboração doutra linguagem, doutra política e, portanto, doutro pensamento, podendo dessa maneira produzir uma ‘justiça social’ [...]” (ZANOTELLI, 2014, p. 123).

Nesse sentido, os desafios no âmbito cidadão somam-se exploração de riqueza, desigualdades, inculcação de enunciados, leis, desejos, pensamentos, coerções, etc. A produção da cidade vai além das relações de trabalho, que muito claramente não são as únicas a serem capturadas pelo sistema capitalista e Estado. Por isso, em meio à vastidão de capturas, existem, e sempre existirão, as fugas dos moldes hegemônicos. Apesar, do quadro mostrar a força englobante hegemônica, é nas impossibilidades que se dão outras possibilidades. “Desse modo, os cidadãos, diante da ‘impossibilidade do real’, da passividade ambiente da parcela considerável dos cidadãos, constataam que as práticas e discursos revelam ‘a impossibilidade de mudar como impossibilidade de viver’”(ZANOTELLI, 2014, p. 186), ironicamente, podem encarar isso como algo impossível de aceitar, e assim, deriva-se o possível da impossibilidade, ou seja, eclode a explosão das massas.

A cidade para Harvey e Zanotelli são resultados de quem somos, de nossas crenças e do que desejamos. Muito do que se deseja não tem força suficiente para superar as estruturas maiores, e, portanto, as cidades são contraditoriamente a imagem que reúne os conflitos, fragmentações, vazios, indiferença e a competição desleal. A suplantação de desejos e pensamentos no torna reféns e obedientes a uma ordem que instaura o caótico que desmancha o “vivo” das cidades. Para isso, em acordo com Zanotelli, acredito na força destruidora da razão pensante, nos devires menores, orgânico, índio, etc..

Os dois autores produzem um pensamento-pensante, máquinas de guerra valiosíssimas numa era do “homem-máquina” e dos “sujeitos do enunciado”. Perante tais circunstâncias, fica o exercício perpétuo de ser estranho ou “estrangeiro de si mesmo”. Cabe a nós a missão de desconfiar num mundo tão repleto de convictos sobre a verdade, justiça, leis, Estado, instituições ecumênicas, etc., para produzir uma cidade em que o novo possa ser mais próximo do coletivamente justo. Nesse sentido, as palavras de Winston também são um reforço a esse debate, uma trilha de encontro

ao futuro ou ao passado, a um tempo em que o pensamento seja livre, em que os homens sejam diferentes uns dos outros, em que não vivam sós – a um tempo em que a verdade exista e em que o que for feito não possa ser desfeito: Da era da uniformidade, da era da solidão, da era do Grande Irmão, da era do duplimentamento – saudações! (ORWELL, 2009, p.40)

## REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Isabel Pinto, et al. *A segregação como conteúdo da produção do espaço urbano*. In: A Cidade contemporânea: segregação sócio espacial. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução – Marcus Penchel. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1999.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução*

urbana / David Harvey; tradução Jeferson Camargo. ed. São Paulo: Martins, 2014.

ORWELL, George. 1984 / George Orwell; tradução Alexandre Hubner, Heloisa Jahn; posfácios Erich Fromm, Ben Pimlott, Thomas Pynchon. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ZANOTELLI, Cláudio Luiz. *Geofilosofia e Geopolítica em Mil Platôs*: . 0. ed. Vitória: EDUFES, 2014.

## Capítulo LXV

# O Ensaio como Forma na Filosofia Estética de Theodor Adorno

Robson Loureiro<sup>1</sup>

---

1 - PPGE/UFES

Pós-doutorado em Filosofia - Título da Pesquisa: Rubble films e desnazificação da Alemanha no pós-Segunda Guerra Mundial: reflexões a partir do conceito Aufarbeitung der Vergangenheit de Adorno. Professor Associado Integrante da Linha de Pesquisa Educação e Linguagens do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFES. Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação e Filosofia (NEPEFIL) da UFES. E-mail: robbsonn@uol.com.br



## Introdução

Será que em *O ensaio como forma*, Adorno (2003) sinaliza uma sobreposição da estética, própria da forma literária de escrita, à objetividade que se requer em face da narrativa histórica? Seria ainda possível, quer seja na filosofia ou no campo da literatura, defender a tese de que há limites entre o que é ficção, aqui concebida como a dimensão do real simbólico produzido pela linguagem que constrói cenários no palco da imaginação, e a realidade como referência da criação da fantasia de cada sujeito singular? A realidade é apenas uma construção linguística ou esta só pode existir porque ontologicamente depende daquela? O escopo, aqui, é apresentar alguns elementos da reflexão adorniana, em particular no seu *O ensaio como forma* e defender a hipótese segundo a qual mesmo tendo defendido uma forma específica de exposição da reflexão acadêmica, menos sisuda e emoldurada nos cânones endurecidos pelo cientificismo, Adorno não abandona, tampouco depõe contra a objetividade por meio da qual pode-se chegar à verdade. Em outros termos, a ideia de ensaio como forma não reduz a exposição textual à mera ficção literária, mas compõe com ela a narrativa sobre o mundo objetivo: eventos, fatos, acontecimentos históricos, por exemplo.

Com relação aos limites entre ficção e realidade, evento ou fato histórico e interpretação, as respostas a estas questões remetem a uma discussão sempre instigante e atual. A existência ou não da realidade e a possibilidade de conhecê-la têm sido objeto da reflexão de gerações de filósofos. Platão e sua escola defendem que a realidade imediata é uma cópia infiel do mundo perfeito das ideias e nossos sentidos sempre nos enganam. Aristóteles e a tradição aristotélica, por sua vez, defendem a substância e descartam a tese platônica de uma separação entre este mundo que se percebe por meio dos sentidos e a ideia de um mundo perfeito, puro e eterno. Mais do que um capricho filosófico, o debate entorno da reflexão sobre a realidade reverbera na dimensão prática (ética) da existência. Afirmar que não há fatos, apenas versões; considerar que a realidade é uma construção textual pautada em uma narrativa que funda o mundo e que não há verdade, mas, sim, verdades, todas essas afirmações trazem consequências éticas para o conjunto da sociedade.

É justamente no espaço privilegiado da criação artística que parece

acontecer a liberdade para se exercitar a fantasia e a iconoclastia que simbolicamente rompe com as barreiras entre verdade e ficção. Para efeitos de ilustração, tomo apenas um evento histórico: o Holocausto promovido pelos nazistas. Sobre esse bárbaro episódio da história, há quem defenda a tese de acordo com a qual os campos de concentração de extermínio de judeus, criados pelos nazistas alemães, são uma fábula, ou seja, trata-se de uma narrativa, de uma ficção pois de fato nunca existiram a não ser no palco criativo da imaginação de escritores judeus interessados em galgar fama com a venda de livros, roteiros de cinema, peças de teatro etc. Esse discurso, aliás, circula tanto dentro como fora do ambiente acadêmico, ou seja, intelectuais e não intelectuais defendem publicamente esse argumento.

O debate sobre essa questão chega ao sórdido absurdo de haver legiões de intelectuais, conhecidos por negacionistas, e também os revisionistas históricos, que desde 1945 insistem no argumento de que o Holocausto e os campos de concentração não existiram (negacionismo histórico) ou, então, conforme defendem os revisionistas, se aconteceu não foi da forma como é narrado. Para estes, é bem menor a quantidade de judeus que foi assassinada nos campos de concentração. Defendem que as câmeras de gás foram utilizadas com fins profiláticos. Ou seja, elas existiram, mas o objetivo do gás (Ziklon B) era matar piolhos e outros parasitas que pudessem comprometer a saúde dos presos (LOUREIRO; DELLA FONTE, 2010).

Dentre os episódios de terror do século XX, o Holocausto, que se abateu sobre os judeus, bem como a perseguição e assassinatos em massa de ciganos, pessoas com deficiências, homossexuais, dissidentes políticos, comunistas, socialistas, anarquistas, membros de agremiações religiosas contrários ao nazismo, foi um dos exemplos cabais de como o esclarecimento, atrelado à ideologia de um estado deliberadamente nacionalista e extremista de direita, foi usado para promover um dos genocídios mais bem qualificados e administrados de que se tem notícia na história. No programa nazista conhecido como a *Solução Final* (*Endlösung*), o assassinato em escala industrial era um assunto técnico discutido entre os experts da área econômica e da engenharia de produção comandada pelos especialistas em administração, pois os “problemas” deviam ser resolvidos de forma racional (MEZAN, 1997). Assim, ao refletir sobre a exacerbada racionalidade técnico-instrumental, Adorno (1995) entende que a razão, na sociedade capitalista administrada, tende a se instrumentalizar; nesse



contexto, não apenas a ciência positivista, matematizada, mas a técnica também passa a ocupar uma posição de destaque. Ele observa que a fonte dessa exacerbação da racionalidade instrumental ocorre porque, de forma geral, os indivíduos tendem a considerar a ciência e a técnica por si mesmas, como se fossem um fim nelas próprias. Nesse processo de fetichização da técnica, esquece-se de que ela é a extensão do braço humano. Esse fenômeno ilustra como a racionalidade sempre se transmuta em irracionalidade quando se volta para a destruição do humano (ADORNO, 1995). O recrudescimento desse processo conduz a uma cegueira que impede o indivíduo de perceber o sofrimento no próprio passado. A dominação da natureza capta sua força dessa cegueira e apenas o esquecimento a torna possível. É como se a condição transcendental da ciência, sob os auspícios de uma sociedade capitalista, residisse na perda da lembrança. Em outros termos, “Toda reificação é um esquecimento” e as trevas da história podem ser visualizadas nos campos de concentração engendrados pelos nazistas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 215).

Em *O que significa elaborar o passado*, Adorno (1995) desconfia de que, em verdade, pairava na sociedade alemã, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, um desejo de enterrar o passado, “[...] se possível inclusive riscando-o da memória” (ADORNO, 1995, p. 29). Ele reconhecia que, naquela época, imperava, na Alemanha Ocidental, uma disposição geral em *negar* ou *minimizar* o ocorrido, por mais difícil que fosse compreender a existência de pessoas que não se envergonhavam de usar um argumento como o de que teriam sido assassinados apenas cinco, e não seis milhões de judeus. Quem protesta contra as trevas que abalaram e abalam a história, observa Adorno (1995) logo é taxado de obscurantista. A tentativa de destruição do passado foi uma tendência histórica e como consequência, observa Adorno, implicava o desaparecimento da consciência da continuidade histórica na Alemanha. Ele observa que a questão se agravou quando, no pós-guerra, os Estados Unidos impuseram a ojeriza à história, típica da consciência pragmática estadunidense. Um emblema crasso dessa situação é exemplificado com a citação de *A história é uma charlatanice*, de Henry Ford, livro que, segundo Adorno, representaria “[...] a imagem terrível de uma humanidade sem memória” (ADORNO, 1995, p. 32). Na acepção adorniana, sem a memória nenhum conhecimento que valha a pena pode ser alcançado, pois a memória não

é uma síntese transcendental, fora do tempo, mas é algo que possui uma essência temporal que deve ser encontrada nos gritos das vítimas da(s) catástrofe(s). Daí que a precondição para toda verdade é permitir que o sofrimento se manifeste (TIEDEMANN, 2003). A elaboração do passado consiste na incorporação desse sofrimento de modo que ele não se repita. Trata-se, portanto, de uma incorporação por negação determinada.

O esquecimento de práticas nazifascistas deve ser explicado a partir de uma situação social geral, e não apenas por meio de uma psicopatologia do indivíduo. A tentativa de matar a memória seria muito mais um resultado de uma consciência alerta do que de sua fraqueza em face da superioridade daquilo que não se controla: o inconsciente (ADORNO, 1995). Assim, na Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial, o fato de a democracia ou mesmo a efetiva elaboração do passado terem se apresentado como insuficientes ou inadequadas foi entendido como um problema relacionado ao tempo necessário para que ambos se concretizassem. A ideia vigente foi: com o tempo, isso se resolverá. A perda da memória, na acepção de Adorno, está diretamente relacionada ao recrudescimento dos princípios burgueses, à atemporalidade das relações de troca e dos ciclos ritmados e idênticos da produção. Daí porque, “Quando a humanidade se aliena da memória, esgotando-se sem fôlego na adaptação ao existente, nisto reflete-se uma lei objetiva de desenvolvimento” (ADORNO, 1995, p. 33).

É de fato surpreendente a capacidade criativa e o que se pode fazer por meio da fantasia que domina a ficção no âmbito da arte. Ao se defender o rompimento do limite entre ficção e realidade, igualar evento e narrativa sobre os fatos, fragiliza-se qualquer possibilidade de se chegar à verdade e, sem a verdade não há como se sustentar a possibilidade da justiça. O argumento que defende a existência de múltiplas verdades, típicas de uma postura relativista, a rigor reforça a razão cínica daqueles que sustentam a barbárie. Se o Holocausto foi uma construção ficcional, de fato, quando se pensa no julgamento de Nuremberg, por exemplo, está-se diante de uma mera teatralização que encena aquilo que poderia ser a justiça. Aliás, é bem possível que no imaginário de milhões de pessoas, mundo afora, o julgamento de Nuremberg seja concebido como uma mera encenação cinematográfica. Talvez o julgamento não tenha se desenrolado da forma como se esperava que acontecesse. Mas ele de fato aconteceu. Se o Holocausto é uma narrativa literária, mais do que um evento histórico,

é inimaginável qualquer tipo de punição para os carrascos do nazismo e, nesse sentido, o palco do absurdo está armado para que outros crimes contra a humanidade aconteçam e os criminosos saiam impunes.

Walter Benjamin afirmou que todo documento de cultura é um documento de barbárie. Acontece que o documento, as provas, os indícios sobre os quais se debruça o historiador para conhecer o passado, são registros frios que pouco ou quase nada sensibilizam, afetam os sentidos e o sentimento de quem indiretamente têm contato com eles. Em outros termos, a arte, por meio da estética da obra, pode ser um excelente recurso para se lidar com diversos episódios traumáticos que acometeram e que ainda se fazem presentes em nossa existência histórico-coletiva. A impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz representa a forma hiperbólica com a qual Adorno recorre para instigar a produção de uma arte autêntica que tenda, pela forma de expressão, proceder no caminho da negação determinada do fenômeno.

Primas-irmãs, a filosofia, a história e a literatura, assim como a totalidade das ciências humanas, operam no nível da interpretação. Estes são campos de conhecimento exegéticos e a exegese requer doses significativas de imaginação fincada em uma reflexão criteriosa sobre o objeto e isso implica estabelecer relações. No caso mais particular da literatura, exige-se um constante exercício de liberdade para a fantasia. Contudo, o fato de a interpretação ser a principal “arma” da crítica filosófica e literária, bem como da narrativa histórica, em nada destitui a importância de se lidar com os indícios, as pistas que conduzem à materialidade da existência de um acontecimento.

Ainda que a prova tenha sido forjada, isso não significa a impossibilidade de se chegar à verdade. A interpretação não é o fato, tampouco as diversas interpretações sobre um acontecimento em nada anulam a existência da verdade. A possibilidade de um fato ser interpretado de forma polissêmica e de haver disputas no campo ideológico para que se prevaleça esta ou aquela versão (sobre o fato), não significa que a verdade é inatingível e que o que há são múltiplas verdades.

Em *O pensamento de direita hoje* (1955), a filósofa francesa Simone de Beauvoir, apresenta sólidos argumentos que contribuem para a compreensão de correntes teóricas contemporâneas que defendem a ideia de relativismo cultural, múltiplas verdades etc. O objetivo de Beauvoir,

nesse ensaio, é analisar o pensamento de direita de seu tempo sob vários aspectos (artístico, ético, político, filosófico, entre outros). A primeira frase do livro, que aparece na forma de epígrafe, já soa explosiva aos ouvidos atuais: “A verdade é una; o erro, múltiplo. Não é por acaso que a direita professa o pluralismo” (BEAUVOIR, 1972, s.p.). O pensamento burguês adota o pluralismo “como uma verdade definitivamente adquirida” (BEAUVOIR, 1972, p. 50). Assim, fala-se de escravidões, feudalismos, capitalismo, cada um desses fenômenos com uma história própria, que o fez diferir de si mesmo e dos demais. Por esta razão, se a arte tem alguma condição de evidenciar algo sobre a realidade social, este algo é justamente o mecanismo, historicamente produzido, que condiciona a sensibilidade e o entendimento e formata nossa compreensão do mundo. Essa formatação pode, sim, ter origem na fantasia, mas esta está fincada em uma realidade objetiva.

Quando se abre mão de qualquer referente objetivo (considerado inexistente ou incognoscível), perde-se qualquer critério para avaliação de nossas crenças e, assim, todas ganham, igualmente, legitimidade. Será que esta é a perspectiva que Adorno adota no seu *O ensaio como forma*? No próximo item abordo mais de perto a proposição adorniana e proponho uma ponte para se refletir sobre os limites entre arte/ficção, fato e interpretação.

## **Adorno, a arte moderna radical e o ensaio como forma**

Na sua *Teoria estética* (1982), Adorno observa que a arte deduz seus temas, suas estruturas formais, seus materiais e sua força crítica do próprio contexto do capitalismo industrial: a materialidade objetiva da história. Moderna, é “[...] a arte que, segundo o seu modo de experiência e enquanto expressão da crise da experiência, absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes” (ADORNO, 1982, p. 47). Contudo, ao contrário de uma *arte moderna moderada*, que refreia a racionalidade estética e se torna consonante e integrada às relações de produção dominantes, Adorno defende uma *arte moderna radical*, que não apenas entra em conflito com as relações de produção, mas tende a excluir, na sua própria estética interna, os elementos gastos e os procedimentos técnicos ultrapassados. A *arte moderna radical* contesta e hostiliza os processos de modernização capitalista a partir dos quais ela emerge. Esse atributo

moderno da arte radical de negar e afastar-se da realidade manifesta-se tanto em seus procedimentos experimentais como nos seus princípios formais: a fragmentação, a falta de conclusão, o enigma, a dissonância e o ensaio. Adorno concebe a arte moderna radical como o conhecimento negativo da realidade (EAGLETON, 1993, p. 266).

Existiria algum elo, entre as proposições adornianas de filosofia e estética? Em que medida se relacionam a filosofia *crítica* (a filosofia que resiste) e a experiência estética autêntica, concebida a partir da arte moderna radical? Em que a filosofia crítica precisa da experiência estética? Por sua vez, em que a experiência filosófica precisa da arte? Haveria, no pensamento de Adorno, uma simetria entre filosofia e estética? Mais precisamente, a filosofia estaria subsumida à estética? Por fim, o que, efetivamente, Adorno entendia por *ensaio*?

“Estetizar a filosofia, no sentido de reduzir a cognição à intuição, está fora de questão para Adorno [...]” (EAGLETON, 1993, p. 261). Wiggershaus (2002, p. 682) compartilha posição similar ao afirmar que,

Em Adorno, não se poderia tratar de estetizar a própria teoria. Se a arte era o refúgio do mimetismo, por seu lado a ‘teoria’ era a cidadela do conhecimento conceitual. A cabeça da emancipação dos homens é a filosofia, o coração é o proletariado, havia dito Marx. Além disso, a realização da filosofia e a *Aufhebung* do proletariado só seriam possíveis a partir do interior. A filosofia e a arte também só poderiam tornar-se supérfluas – se isso fosse possível alguma vez –, em comum: em uma sociedade libertada. Aliás, elas eram aliadas, defensoras, mantendo dorso contra dorso de uma união da mimese com a razão, da *Aufklärung*; ambas em certos pontos ameaçadas; ambas preocupadas em abalar modos instalados de percepção e comportamento; ambas visando manter viva a admiração ou mesmo despertá-la.

Adorno rejeitou toda estetização do procedimento filosófico (BUCK-MORSS, 1981). Essa posição é ratificada na *Dialética* negativa: “Uma filosofia que imitasse a arte, que aspirasse a definir-se como obra de arte se eliminaria a si mesma” (ADORNO, 1975, p. 23). Para ele, não há coincidência entre a forma ou o processo construtivo da arte e da filosofia. Cada qual se mantém fiel ao seu conteúdo específico. Em sentido contrário, também se deve evitar a subsunção da estética à filosofia: “Assim como a estética não deve situar-se na retaguarda da arte, assim também não deve

permanecer atrás da filosofia” (ADORNO, 1982, p. 378). Portanto, a arte não pode fazer dos conceitos o seu *tema* (ADORNO, 2001a, p. 25), ou seja, “[...] traduzir as ideias filosóficas em imagens sensuais” (ADORNO, 2001a, p. 23). A arte implica o conhecimento da realidade: “[...] a arte, como forma de conhecimento recebe todo seu material e suas formas da realidade – em especial da sociedade – para transformá-la [...]” (ADORNO, 2001b, p. 13).

Há, para Adorno, uma ligação entre a experiência erótica e a estética, tal como sugerida por Platão, uma vez que ambas buscam a experiência do conhecer verdadeiro: a união entre *Eros* e *Logos* (GAGNEBIN, 1997, p. 104). Além dessas contribuições da arte para a filosofia, há a chance de o pensamento conceitual se deixar permear pela estética, sem nela se esvaír. Essa possibilidade aparece quando Adorno discute o ensaio como forma. O ensaio não é uma *forma artística*. Aproxima-se da autonomia estética à medida que se preocupa com a tensão entre o conteúdo que se quer veicular e a sua forma de apresentação. Ou seja, no ensaio, o cuidado com o elemento expressivo se entrelaça com o próprio conteúdo (assim como na arte, reconhece-se a não-identidade entre a apresentação e a coisa). Preocupar-se com a forma ou o elemento expressivo da exposição filosófica ou científica não é transformar a ciência ou a filosofia em arte. O ensaio (filosófico ou científico) se diferencia da arte em um duplo aspecto: ele trabalha com conceitos e seu fim volta-se para a verdade desprovida de aparência estética (ADORNO, 2003, p. 18). O ensaio assume várias características: ele remete para a liberdade do espírito e para a possibilidade de expressão de uma reflexão séria, mas não dogmática; põe em xeque o direito incondicional do *método*; priva-se de qualquer redução a um fundamento. É pelo caráter fragmentário com o qual opera que o ensaio expõe o parcial diante do total (ADORNO, 2003, p. 25). Por isso, a descontinuidade é um de seus traços peculiares. Nas palavras de Adorno (2003, p. 35), o ensaio é o pensar em fragmentos e, nesse sentido, “[...] deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada. Ele corrige o aspecto contingente e isolado de suas intuições [...]”. O ensaio revolta-se, sobretudo, contra a doutrina, segundo a qual tudo que é transitório não é digno da filosofia; ele rebela-se contra o conceito imutável e intemporal e contra a verdade absoluta. A historicidade do conceito evocada por Adorno se relaciona à historicidade da própria existência humana factual à qual o conceito sempre se refere:

Assim como é difícil pensar o meramente factual sem conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade. Mesmo as criações da fantasia, supostamente liberadas do espaço e do tempo, remetem à existência individual, ainda que por derivação. É por isso que o ensaio não se deixa intimidar pelo depravado pensamento profundo, que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis. Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade [...] A relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história (ADORNO, 2003, p. 26).

Se o ensaio está no campo teórico, exercício que ele propõe é autorreflexivo. O ensaio critica as teorias mais próximas, inclusive aquelas que toma como ponto de partida: “O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*, [...] o ensaio é crítica da ideologia” (ADORNO, 2003, p. 38), ele “[...] é a forma de pensamento que garante o necessário elemento reflexivo no esclarecimento” (DUARTE, 1997, p. 80). O ensaio sinaliza a proximidade sugerida por Adorno entre arte, filosofia e ciência, sem a pretensão de diluir o conhecimento específico de cada área. A expressão *filosofia atonal*, utilizada por Jay (1988) ao referir-se ao pensamento adorniano, sugere mais que uma simples metáfora. Essa expressão aceita, por exemplo, as analogias realizadas pelo próprio Adorno entre pensamento crítico e composição musical (BUCK-MORSS, 1981, p. 269). Como conhecimento, a arte possui relação com a verdade, assim como a filosofia: “A filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico” (ADORNO, 1982, p. 151). Porém, a verdade da obra de arte não está em seu aparecer imediato, mas na “aparência da não-aparência” (ADORNO, 1982, p. 152).

Por fim, pode-se afirmar que Adorno não perde a noção de objeto, portanto não cai em um subjetivismo que anula a objetividade, a materialidade de qualquer narrativa, artística ou não ficcional.

## Referências

ADORNO, T.W. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 15-46.

ADORNO, T.W. Teses sobre religião e arte hoje. In: PUCCI, Bruno et al. **Teoria estética e educação**. Campinas/Piracicaba: Autores Associados/Unimep, 2001a. p. 19-26.

ADORNO, T.W. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno et al. **Teoria estética e educação**. Capinas/Piracicaba: Autores Associados/Unimep, 2001b. p. 11-18.

ADORNO, T.W. O que significa elaborar o passado. In: \_\_\_\_\_. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-50.

ADORNO, T.W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T.W. **Teoria estética**. (Tradução de Artur Mourão). São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, T.W. **Dialectica Negativa**. Madrid: Taurus, 1975.

BEAUVOIR, S. **O pensamento de direita hoje**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

BUCK-MORSS, S. **Origen de la Dialéctica Negativa**: Theodor Adorno, Walter Benjamin y El Instituto de Frankfurt. México: Siglo XXI, 1981.

DUARTE, R. A. P. **A ensaística de Theodor Adorno**. In: \_\_\_\_\_. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 64-83.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.



GAGNEBIN, J. M. O que significa elaborar o passado? In: PUCCI, Bruno et al. (Orgs.) **Tecnologia, cultura e formação...** ainda Auschwitz. São Paulo: Cortez, 2003. p. 35-44.

JAY, M. **As ideias de Adorno.** (Tradução de Adail Ubirajara Sobral). São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

LOUREIRO, R; DELLA FONTE, S.S. *Revisionismo histórico e o pós-moderno: indícios de um encontro inusitado.* **Impulso**, Piracicaba (SP), 20(49), 85-95, jan.-jun. 2010.

MEZAN, R. Os que não foram heróis: sobre a submissão dos judeus ao terror nazista. In: SLAVUTZKY, A. (Org.). **O dever da memória: o levante do gueto de Varsóvia.** Porto Alegre: AGE/FIRGS, 1997. p. 83-104.

TIEDEMANN, R. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (Org.) Theodor W. Adorno: **Can One Live After Auschwitz?** Carolina: Standford University Press, 2003. p. xi-xxvii.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política.** Rio de Janeiro: Difel, 2002.



## Capítulo LXVI

# O Preconceito Étnico e Racial em Corações Migrantes, de Maryse Condé

Rosana Carvalho Dias Valtão<sup>1</sup>

---

1 - Instituto Federal do Espírito Santo (IFES)

Mestranda da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

É mestranda em Letras - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes/Campus de Alegre). Desenvolve pesquisas sobre práticas de leitura literária e análise literária.



## Para início de conversa

*Corações Migrantes* (1995 – a obra lida e analisada é a publicação em português, de 2002), de Maryse Condé, é uma reescrita do clássico inglês *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Émile Brönte, a história de amor entre uma menina mestiça e um negro órfão. Porém, a obra de Condé é contextualizada basicamente no cenário caribenho, demonstrando a formação cultural de um povo marcada pelo primitivismo e pela africanidade, por um lado, e por outro, pela herança europeia de sua colonização.

Maryzé Condé traz à baila, com isso, o sofrimento pessoal do negro e sua problemática construção de identidade nas sociedades de raízes coloniais e escravistas das Américas, demonstrando uma realidade detalhada, sem utopias e idealizações, libertando-se do elitismo literário e expondo um novo realismo, um realismo social; em que expõe o entrelaçamento entre homem e espaço social.

Na obra, a autora procura dar uma versão da realidade caribenha em sua produção, para isso, lança mão da história de amor entre Razyé e Catherine – uma relação separada pela posição social e, principalmente, pela cor da pele dos personagens que viviam em uma sociedade dividida entre os que são brancos, os *békés*, e os que são negros, os que têm e os que não têm dinheiro – como artifício para expor uma identidade nacional mais próxima do que é vivido por seus compatriotas.

## Por dentro da obra

*Corações Migrantes* (1995/2002) narra a história de um amor impossível entre dois jovens, Catherine Gagneur e Razyé. Ele, criança abandonada pelos pais e criada pela família dos Gagneurs, era negro com cabelos enroscados e com cachos como de um cafuzo, por sua cor e condição era rejeitado e ignorado pela sociedade “... não se podia achá-lo (Razyé) bonito por causa da cor de sua pele, de seus traços, e de sua grande boca arroxeadada.” (CONDÉ, 2002, p. 28), ele possuía condições piores que a de sua amada.

Enquanto, Cathy, filha de Hubert Gangeur que era filho bastardo de um *béké* – como era chamada a elite rica e de pele branca da sociedade da

época – com uma negra; era mulata, “cor do caramelo que acabou de sair do fogo (...), cabelos negros como os fios da noite e os olhos verdes (...)” (CONDÉ, 2002, p. 24). A família da garota não tinha boa reputação e nem muitos bens, o que fazia com que a sociedade a rejeitasse e a excluísse pela cor e pelas condições financeiras.

A amizade entre Cathy e Razyé gerou uma paixão avassaladora e impossível diante da sociedade. Ela, que não possui a cor e muito menos a situação econômica favorável, via na relação com Razyé sua condenação social e econômica; embora, ele fosse o seu grande e único amor. O rapaz, por outro lado, sabia que não era aceito pelo primogênito dos Gagneurs e nem pela sociedade, mas sua grande decepção acontece quando é desprezado por sua amada.

Esse amor impossível em vida entre Razyé e Catherine (Cathy) Gagneur é contado por diversas vozes através de *flashback* – Nelly Raboteur, empregada da família Gagneur, que cuidou de Cathy depois da morte de sua mãe; Lucinda Lucius, empregada da família dos Linsseuil, responsável por Cathy após seu casamento com Aymeric de Linsseuil; Ada, mulher negra, analfabeta, pobre e simples que se torna amiga de Cathy (filha de Catherine) em Roseau; além de Razyé II (Primogênito de Razyé com Irmine de Linsseuil), Justin Gagneur e outros. Toda história é envolta em misticismo, ódio e em uma paixão desenfreada.

A história se inicia em Havana, em Cuba, segue-se para Guadalupe e passa por várias regiões do Caribe, esse cruzamento geográfico e cultural percorrido por diversos personagens é o primeiro plano ao qual o título da obra se remete. Todavia com a morte de Cathy, Razyé instaura uma busca incessante para encontrar o espírito de seu grande amor. Coser (2008) ressalta a dicotomia do sentido do título, referindo-se a uma constante tentativa de migração do personagem principal, Razyé, para o plano espiritual com intuito de rever sua amada, remetendo-se ao espaço habitado pelos espíritos, ao processo mediúnicos, à reencarnação, enfim, ao vasto mundo das crenças que povoam o Caribe.

A partir desse pressuposto, a presença de seguidores do espiritismo – cuja crença consistia na comunicação com o mundo dos mortos – é uma constante na obra, bem como a referência a rituais para conseguir o encontro entre Razyé e sua amada morta, uma tentativa de migração entre os dois mundos. Tentativa essa punida com a morte àqueles que de alguma

forma a buscaram.

Como uma Literatura Pós-colonialista, a obra traz em si algumas estratégias que causam impacto no leitor, afastando-se das convenções literárias eurocêntricas, que foram impostas como universais e aplicáveis para todos, Fonseca (2011, p. 135) afirma que “Condé produz um texto cujas falas dos personagens atacam diretamente e de forma ácida, a opressão imposta a eles pelos povos e classes sociais das metrópoles que os subjugaram”. Glissant (1981) vai um pouco além ao se referir ao discurso do autor pós-colonialista, ele nos propõe a ler além do que está escrito, a ler por que está escrito assim e não de forma diferente, já que “o discurso não se contenta em dizer, mas exprime ao mesmo tempo a razão pela qual ele diz desta maneira e não de outra” (p. 4).

Em sua reescrita do Romance Europeu, Maryse Condé introduz, sem tradução no idioma do colonizador, palavras e frases em créole, todos os termos típicos da cultura caribenha são destacados em fonte itálica pela autora, são exemplos *mabo, béké, vénéré, monsieur, bwa-bwa, “-Dèro,! Dèro, mwen di-w! Mache!”*, o que faz “dar uma versão da realidade” caribenha em sua escrita, como demonstra Coser (2008, p. 168), estabelecendo a resistência de sua gente durante sua formação enquanto nação colonizada, expõe a “tentativa de combater a implantação do idioma do colonizador e autoafirmação da linguagem e do contexto cultural existentes antes de seu assalto” identitário, como vemos em Glissant (1981, p. 3).

A epopeia amorosa desmarcara a realidade Caribenha, demonstrando como a estrutura social influência na vida das pessoas. Condé faz de sua escrita um retrato de sua nação, dando à produção o nacionalismo real, não um nacionalismo fictício ou idealizado, ela faz da obra um veículo para deflagrar a realidade de sua terra, expondo o exótico de sua pátria e criticando as raízes do preconceito colonial. Sua produção literária possui as funções de sacralizar e dessacralizar a formação e institucionalização de sua terra, como propõe Glissant.

Consideremos a obra literária em seu alcance mais amplo; podemos convencionar que ela satisfaz a dois usos: existe função de dessacralização, de heresia, de análise intelectual, que consiste em desmontar as engrenagens de um sistema dado, em pôr a nu os mecanismos escondidos, em desmistificar. Mas existe também função de sacralização, função de agrupamento da comunidade em torno de

seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário ou de sua ideologia. Digamos, parodiando Hegel e seu discurso sobre o épico e a consciência comunitária, que a função de sacralização seria o fato de uma consciência coletiva ainda ingênua, e que a função de dessacralização é o fato de um pensamento politizado. O problema contemporâneo das literaturas nacionais, tais como as concebo aqui, é que elas devem aliar o mito à sua desmitificação, e a inocência primeira à inteligência adquirida (GLISSANT, 1981, p. 2).

Dessacralizando sua realidade, vemos que um dos principais aspectos abordados na obra é o preconceito étnico e racial; fica claro a representação do negro como escória da sociedade, mesmo a história sendo contextualizada meio século depois da abolição da escravidão, eram “os grandes *békés* que faziam as leis e os negros amargavam a miséria” (CONDÉ, 2002, p. 24). Em trabalho recente, Coser (2008) afirma que

Condé ficcionaliza as tensões sociais e raciais que foram herdadas do sistema colonial e prolongadas séculos afora, tanto no arquipélago de Guadalupe quanto em Cuba e na pequena ilha de Dominica (...). Maryzé Condé dramatiza, assim, a identidade fraturada e o sofrimento pessoal do negro nas sociedades de raízes coloniais e escravistas das Américas (COSER, 2008, p. 168 e 172).

Para entender a maneira de viver da sociedade e por que vive de determinada forma, se faz necessário compreender qual representação de sociedade a permeia, quais práticas e estruturas são produzidas pelos indivíduos e grupos que forjam esse mundo especificadamente deles. Segundo Chartier (1990, p.23), “essas representações se referem a conjuntos de ordenações simbólicas que permitem não apenas dar significado à(s) realidade(s), mas produzi-la(s)”.

Ou seja, através das representações presentes em dada obra, pode-se perceber o que é importante para o indivíduo/personagem e para a sociedade em que ele está inserido, pode-se conhecer o que é valorizado para os mesmos e a sua realidade. Pesavento (2008, p. 39) ainda afirma que as representações “fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência”. Partindo do que é visto e valorizado pelo meio social é que o ser humano irá considerar como importante ou não para si. É o grupo social que dita as regras de seu contexto, sendo essas regras que



vão criar a identidade social de um determinado grupo.

São as representações que dão origem as práticas dos indivíduos. As práticas sociais são frutos das representações, para o historiador Roger Chartier (1991, p. 177) uma rede de práticas específicas pode contribuir para decifrar as sociedades, entendendo suas relações e tensões, sendo que não há práticas ou estrutura que não seja produzida pelas representações, sendo através das quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles.

A representação do negro na sociedade e as práticas sociais em relação a eles dentro do contexto caribenho eram tão esmagadoras que de *mabo* Julie, personagem negra da obra, uma das empregadas dos *Linsseuils*, descrevia sua existência com desgosto e tristeza, ao afirmar que “existe apenas em mim nojo, ódio e ressentimento pelo destino, que me impondo minha cor, condenou-me ao inferno” (CONDÉ, 2002, p. 112).

Ser negro era estar condenado à exclusão, pois, para aquela sociedade, negro não era gente, era como se fosse um “brinquedo”, um bicho, um empregado, sem vida, sem vontades próprias, sem sonhos e ambições, vivendo exclusivamente para servir aos brancos, para garantir a existência de seus senhores, para sofrer a tirania dos *békés*; “Ah, não! A escravidão não acabara para alguém como eu. Vou continuar sendo sempre e sempre uma preta dos brancos” (CONDÉ, 2002, p.113), afirmava *mabo* Julie.

Mesmo depois da abolição da escravidão, os negros continuam sofrendo com a discriminação. A sociedade dominante conseguiu desenvolver mecanismos que fizeram com que os dominados interiorizassem sua própria inferioridade ou ilegitimidade, a escravidão não existia mais, porém a cultura dominada preservava em si a coerência simbólica da divisão social; mesmo livres, os negros continuavam vivendo para servir aos brancos, uma servidão imposta pela época. Razyé II, o Primogênito de Razyé, também deixa claro em seu discurso as práticas de discriminação racial que ele sofria, “(...) quanto tempo ainda irei continuar na servidão?” (CONDÉ, 2002, p. 294). Mesmo já, há meio século, não existindo mais escravos perante a lei, mesmo havendo políticos negros lutando por seus direitos; o negro ainda sofria a ditadura do branco. Com isso a sociedade não respeitava e nem admitia os negros em seu meio; sua representação em relação a essa raça criou práticas de rejeição e discriminação.

Por isso, Cathy na tentativa de ter uma vida melhor abre mão de

seu envolvimento/amizade com Razyé e se casa com Aymeric Linsseuil, um branco, *béké*, dono de terras. Demonstrando mais uma forma de exclusão para Razyé. A escolha da menina acontece, principalmente, pois se ficasse com o Negro seria seu fim na sociedade, amargaria para sempre a exclusão social; a personagem afirma que “jamais *me* casaria com Razyé. Isto seria por demais degradante. Seria recomeçar a viver como nossos ancestrais, os selvagens da África” (CONDÉ, 2002, p. 18).

De acordo com Chartier, as representações do que é importante e correto para uma sociedade é determinado pelo grupo social que a domina, ou seja, a personagem sofre por não poder ter quem amava, pois a elite de sua sociedade jamais a aceitaria casada com um negro, por isso, o casamento com um *béké*, mesmo que a fizesse sofrer, era uma forma de agradar a sociedade, o grupo majoritário; esse casamento, mesmo como um esmalte da realidade, era a forma de se obter prestígio social. Ou seja, as representações de mundo social e as práticas existentes no mesmo fizeram a personagem se apropriar de tal representação e a partir daí produzir suas práticas, mesmo não sendo ela uma *béké*.

Por outro lado, a própria elite da época rejeita Cathy, por sua cor, por seus modos e por sua relação com Razyé, ela não é aceita entre os Linsseils, nem mesmo pelos empregados. Como se esse casamento rompesse com as regras da elite, *béké* só se casaria com outro *béké*. Tal norma demonstra a conduta social ditada pela representação que seria correto para aquele grupo, esse discurso representa o que o grupo social pensava e é o que geraria suas práticas.

As representações sobre o mundo fazem o homem perceber sua realidade e pautar sua existência, são elas matrizes geradoras de condutas e práticas sociais. Com isso, em uma tentativa de ser aceita Cathy de Gagneur se torna Cathy de Linsseuil, todavia, sua atitude não mudou a forma como ela era vista pelo meio do qual passou a fazer parte. Para eles, esse casamento foi considerado como o princípio do fim do mundo, em que famílias brancas se aliariam com os mulatos e com os negros, sendo a morte preferível para os patriarcas dos *békés* a ter que passar por essa situação. Essa sociedade não vê o negro como gente, humilha e desqualifica-o como sendo um ser sem caráter, sem índole, sem moral. “Nem o juiz nem os jurados – todos *békés* – podiam aceitar a ideia da inocência de um homem negro (...). Triste é a sociedade onde

os méritos são medidos conforme a cor da pele” (CONDÉ, 2002, p. 88 e 89).

O preconceito atinge seu auge em Razyé, que mesmo depois de adquirir alguns bens, de maneira lícita ou não, era visto com desprezo e desdém, as pessoas tinham medo dele e de suas atitudes. “Aquele tal Razyé voltou. Bem calçado, bem vestido. Se não fosse pela sua cor, poderia ser bem recebido não importa em que salão” (CONDÉ, 2002, p. 61). Mesmo se aliando à política, tendo uma condição de vida melhor, a história de Razyé não mudou muito, o preconceito e a infelicidade de não ter sua amada o acompanham até a morte; sendo na morte, para ele, a maneira de encontrá-la. Depois de reconhecer sua paternidade na segunda Cathy, a filha que tivera com sua amada depois do casamento dela com Aymeric, ficou surpreso e viu na moça uma forma de concretização de sua relação com Cathy.

O encontro deixa Razyé abatido, e, pressentindo a morte, fez um único pedido: ser enterrado ao lado de Cathy no cemitério de L'Engoulvent – o cemitério dos brancos. Foi o túmulo que os uniu, longe do preconceito, da desconfiança e dos julgamentos daquela sociedade.

## Considerações Finais

A escrita de Maryse Condé expõe a realidade de um povo marcada pelo preconceito e pela discriminação, nos apresenta uma literatura não preocupada em agradar seu público leitor, mas em decifrar as relações intrínsecas do processo de formação de sua nação – uma sociedade dividida pela cor dominante e por aquela que amarga a dor de ser diferente, os que mandam e os que devem obedecer.

Em Corações Migrantes, ficam claros nas representações e práticas sociais os resquícios do processo de colonização europeia – o negro à margem da sociedade, vivendo com o resto que lhe oferecido pelos brancos. Contudo, a produção de Condé, por outro lado, se erige como forma de resistência, de luta para ser ouvida e (re)conhecida, o que abandona o regionalismo folclórico e mítico e baliza a construção de uma literatura regional, realista e legítima, com cor, crenças, sofrimento e alegrias que atravessam a identidade caribenha e apresentam ao leitor sua verdadeira terra.

A obra instaura a produção de um regionalismo social engendrado pela relação indivíduo e meio social, homem e poder, demonstrado através do entrelaçamento dos personagens e práticas sociais.

No cenário fictício que dá visibilidade ao histórico, a autora apresenta o amor de Catherine e Razyé impedido pelas convenções sociais, restando aos protagonistas tristeza e ódio diante da separação. Todavia, se durante a vida a cor da pele os separou, os humilhou e os fez sofrer, a morte os juntou, no túmulo nada disso mais importava. Lá as pessoas não são vistas pela cor de sua pele ou por sua condição financeira.

Imbricado a isso, ao ser enterrado no cemitério de L'Engoulvent, Razyé é inserido no universo dos *békes*, se torna como um deles, ele, então, passa pelo processo de *embranquecimento*, tornando-se um igual; anulando sua resistência e soberania, rompendo com toda superioridade e estigma que ele construía ao redor de sua pessoa. Para Condé (2002, p. 263), eis aí o grande privilégio da morte: “tornar todos os humanos iguais”.

## Referências Bibliográficas

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand Brasil; Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. **O mundo como representação** (1991). Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-4014199100010010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-4014199100010010&script=sci_arttext). Acesso em: 20 abr. 2013.

CONDÉ, Maryse. **Corações Migrantes**. Tradução de Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

COSER, Stelamaria. **Reinscrevendo gêneros: o feminino, o diário e a nação**. Revista Brasileira do Caribe, vol. IX, núm. 17, julho-diciembre, 2008, p. 165-196, Universidade Federal de Goiás, Brasil.

FONSECA, Daise Lilian. **A subversão das relações coloniais em O Morro dos Ventos Uivantes: questões de gênero**. Tese de doutorado

em Letras. Universidade Federal da Paraíba, 2011.

GLISSANT, Edouard. Tradução: Normélia Parise. 1981. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>> Acesso em: 23 junh. 2014.

PESAVENTO, Sandra Jataí. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.



# Capítulo LXVII

## Marx, Filosofia e Literatura

Sandra Soares Della Fonte <sup>1</sup>

---

1 - UFES

Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Fez mestrado em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (SP) e doutorado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realiza estudos e pesquisas na área da Filosofia da Educação, em particular nos campos da formação humana, estética e tradição marxista. É professora da Universidade Federal do Espírito Santo desde 1997.





Vários relatos indicam que, em sua vida cotidiana, Marx tinha apreço pelas manifestações estéticas artísticas, em especial, a literatura. Uma das suas filhas – Eleanor –, em um escrito meses após sua morte, lembra que Marx aprendeu a gostar de Racine com seu pai e da “Escola Romântica” com seu sogro, o Barão von Westphalen: “[...] enquanto seu pai lia Voltaire e Racine, Westphalen lia Homero e Shakespeare, que se tornaram seus escritores preferidos” (MARX, E., 2011, p. 11).

Por sua vez, seu genro Paul Lafargue (1974, p. 238) descreve com detalhes algumas de suas preferências literárias:

Sabia de cor as obras de Henrique Heine e Goethe, que citava frequentemente quando conversava. Lia os poetas de todas as literaturas europeias. Todos os anos relia *Ésquilo* no original. Considerava *Ésquilo* e Shakespeare como os dois maiores gênios dramáticos de todos os tempos. Tinha estudado profundamente Shakespeare, por quem sentia uma admiração sem limites. Conhecía, sem exceção, todas as personagens do dramaturgo inglês. Toda a família Marx professava uma espécie de culto por ele. As três filhas sabiam-no de cor. [...] Dante e Robert Burns contavam-se entre os seus poetas favoritos. Sentia grande prazer ao ouvir as filhas declamar ou contar os poemas de amor e as sátiras do poeta escocês.

### **Lafargue ainda sinaliza:**

Gostava dos contos alegres e das narrativas de aventuras. Cervantes e Balzac foram os seus romancistas preferidos. Via em *Dom Quixote* a epopeia da cavalaria moribunda, cujas virtudes iriam tornar-se, no mundo burguês que nascia, motivo de ridículo e de zombaria. Tinha por Balzac uma admiração de tal ordem que tencionava escrever um livro de crítico acerca da *Comédia Humana*, depois de terminar a sua obra econômica (LAFARGUE, 1974, p. 239).

O texto de sua esposa Jenny Marx (1976) em dezembro de 1876 sobre os estudos shakespearianos na Inglaterra sugere, senão uma filiação direta a sociedades shakespearianas de Londres, uma grande proximidade familiar com essas instituições.

Suspeita-se, ainda, que o apelido de Mouro que Marx tinha entre amigos e familiares não se devia apenas à sua tez escura, mas tenha um

rasto literário. Ao considerar uma carta a Jenny na qual Marx afirma que seu amor por ela era maior do que aquele um dia sentido pelo Mouro de Veneza, White (1993, p. 90) entende ser o apelido uma referência a Otelo de Shakespeare. Por seu turno, para Gabriel (2013), quando Marx se envolveu, aos 19 anos, nos debates filosóficos e políticos dos jovens hegelianos, aí ganhou o apelido de Mohr (Mouro), alusão a seu cabelo negro, pele escura, “mas também uma referência ao criminoso, porém carismático, herói robinhoodiano de Schiller, Karl von Moor, da peça *Os bandoleiros*, que liderava um bando que combatia a aristocracia corrupta” (GABRIEL, 2013, p. 51).

Desde jovem, Marx também nutriu o desejo de se tornar poeta. Seu pai dizia não compreender sua poesia: “Ele se esforçava para tentar entender quando Karl se lançava nas direções intelectuais mais díspares – queria ser advogado, dramaturgo, poeta, crítico teatral” (GABRIEL, 2013, p. 42). Suas tentativas de escrever versos foram inúmeras e, segundo Lifschitz (1976), em geral, não foram bem sucedidas.

Em carta ao pai em 1837, Marx (2012b, p. 295) descreve com detalhes a expressão do seu afã no primeiro ano na universidade berlinense “nos campos da ciência, da arte e da vida privada”. Em paralelo aos estudos jurídicos e à vontade crescente de ocupar-se da Filosofia, Marx também cuidou do que ele próprio chamou “da dança das musas e da música dos sátiros” (MARX, 2012b, p. 300). Começou a aprender inglês e italiano por conta própria; escreveu uma novela humorística (*Escorpião e Felix*) e peça de inspiração fáustica (*Oulanem*), ambas inconclusas (GABRIEL, 2013, p. 46) e também leu “todas as novidades da literatura” (MARX, 2012b, p. 300). Alimentou o desejo de editar uma revista de crítica teatral, incentivado pela promessa de cooperação de “todas as celebridades estéticas da escola hegeliana” (MARX, 2012b, p. 302). Nesta mesma carta, depois de relatar adoecimento em função do ritmo frenético de estudo, o jovem Marx escreve quase que tranquilizando o pai: “Com a saúde recuperada, queimei todas as minhas poesias e esboços de relatos literários etc., com a esperança de que, desde então, possa me manter afastado destas coisas, e disso até agora não há nenhuma prova contrária” (MARX, 2012b, p. 301-302).

Essas narrativas assinalam hábitos e gostos artísticos de Marx. Entretanto, cabe questionar até que ponto a filosofia marxiana se deixou embeber por essa experiência estética. Na verdade, trata-se de indagar

até que ponto os juízos estéticos de Marx se circunscrevem ao âmbito dos gostos pessoais ou chegaram a penetrar sua teoria filosófica.

A nosso ver, essa questão pode ser abordada, pelo menos, por duas vias. Na primeira, talvez a perspectiva mais explorada pela produção acadêmica existente, cabe evidenciar as reflexões desse pensador (muitas vezes, em parceria com Friedrich Engels) sobre os problemas estéticos em gerais e, de modo específico, os artísticos. Na segunda, trata-se de perquirir em que medida o conhecimento artístico (em especial à literatura) adentra o universo filosófico do autor a ponto de se tornar elemento propulsor e constituinte de seu filosofar. Neste artigo, pretendemos explorar essa segunda via e perscrutar a presença de obras literárias nos textos filosóficos e seu papel inspirador para o exercício do filosofar.

## **A estética como inspiração filosófica**

A nosso ver, a apreciação artística de Marx nutre, em parte, suas reflexões sobre a estética e também suas argumentações filosóficas e científicas em geral. Nossos estudos até o momento indicam que a arte aparece como inspiração filosófica para Marx de várias maneiras: a) a arte oferece conhecimentos para o desenvolvimento das reflexões filosóficas; b) a “invasão” literária impacta na exposição e enunciação desse filósofo; c) ela ainda oferece metáforas para a filosofia e, em alguns casos, categorias.

Em sua tese iniciada em 1839 e finalizada em 1841, Marx se utiliza da prosa dramática para caracterizar uma certa interpretação de que a filosofia grega pós-aristotélica teria perdido o vínculo com a grandeza das filosofias anteriores e se reduziria a um amontoado eclético, incongruente e estreito de formulações: “Parece acontecer à filosofia grega o que não deve suceder a uma boa tragédia: apresentar um desenlace sufocado” (MARX, [19\_\_], p. 17). Contra essa compreensão de um final incoerente da filosofia grega materializada nas filosofias da natureza de Demócrito e Epicuro, Marx busca conceder a esses sistemas “direitos de cidadania intelectual” (MARX, [19\_\_], p. 18); recorda, assim, a sua importância e conexão com as filosofias predecessoras. Em sua visão, a filosofia pós-aristotélica encerra um ciclo à semelhança de uma “boa tragédia” na qual “[...] a morte dos heróis assemelha-se ao pôr do sol e não ao rebotar de uma rã que tenha inchado [...]” (MARX, [19\_\_], p. 17).

Talvez esse procedimento de recorrer ao drama trágico para jogar luz sobre uma certa situação ganhe seu momento ápice em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. A qualificação de Engels desse texto como “exposição concisa e epigramática” (ENGELS, 1988, p. 5) dos eventos da França de fevereiro de 1848 a dezembro de 1851 está longe de apenas indicar o matiz mordaz e crítico da análise marxiana do golpe de estado do sobrinho de Napoleão. Além de inúmeras referências literárias, o “fio dos acontecimentos” (MARX, 1988, p. 14) é retomado e refletido por Marx a partir de inúmeras alusões teatrais. A relação entre história, tragédia e farsa apenas inicia uma série de outras citações: a cena política (p. 12), cena pública (p. 12) e a cena revolucionária (p. 12), encenações (p. 59), os atores (p. 30), atos da peça (p. 71), máscara (p. 7, p. 8, p. 45, p. 44), “Prólogo. Comédia da confraternização geral” (p. 70). Isso tudo para demonstrar, nas palavras do próprio Marx (1988, p. 3), “como a *luta de classes* na França criou circunstâncias e condições que possibilitaram a uma personagem medíocre e grotesca desempenhar um papel de herói”. Em outros termos, essas expressões “[...] são somente algumas das metáforas teatrais que Marx emprega em seus esforços para desacreditar Napoleão III e seus seguidores/sua comitiva. Eles são atores incompetentes parodiando uma obra de melhor qualidade” (PRAWER, 2011, p. 179). O universo teatral adentra a estrutura narrativa marxiana de modo que sua retomada dos eventos assume a composição de um drama teatral que revela a farsa histórica de suposta *repetição* dos feitos de Napoleão Bonaparte. A distinção entre a grandeza da tragédia e a dramaturgia burlesca torna-se elemento central em sua compreensão da própria história.

Uma outra via para explorar e avaliar a “invasão” estético-artística no texto filosófico se dá pela investigação das menções marxianas a obras artísticas. Eagleton (1993, p. 7) assinala que há “alusões impressionantemente eruditas de Marx à literatura mundial”. Em *O capital*, inúmeras são as referências a obras literárias ou a alguns de seus trechos e personagens: recorre-se ao romance sobre Dom Quixote para evidenciar a incompatibilidade da cavalaria com qualquer estrutura econômica da sociedade (MARX, 1985a, p. 91); cita-se *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, ao tratar do amor da mercadoria pelo dinheiro (p. 120); lança-se mão de *Timon de Atenas*, de Shakespeare, para explicar o desaparecimento das diferenças qualitativas das mercadorias no dinheiro

(p. 146); cita-se trecho de *Antígona* de Sófocles ao abordar a valorização do outro na sociedade moderna (p. 147). Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, especificamente, em *Propriedade privada e carências e Dinheiro*, Marx refere-se a Êsquilo e Goethe. Há uma frase de uma das fábulas de Esopo em *O 18 Brumário* (MARX, 1988, p. 10), assim como menção ao herói Crapulinski, tirado do poema de Heine Dois cavaleiros (MARX, 1988, p. 14). Em *A ideologia alemã*, Marx e Engels (2007, p. 491) recuperam versos de Heine para criticar Karl Grün. Marx era bem familiarizado com o trabalho de Shakespeare e se pode achar, dispersa por sua obra, a referência a, pelo menos, 25 peças shakespearianas (WHITE, 1993, p. 90).

Essas menções não são aleatórias; elas decorrem dos juízos de gosto de Marx. Em outras palavras, a apreciação artística de Marx alimenta, em parte, suas considerações estéticas e também se faz presente em suas argumentações filosóficas e científicas em geral.

Em um olhar apressado, as menções marxianas a obras literárias podem assumir apenas o caráter de epigrafar, finalizar ou ilustrar o texto filosófico. Tal é o caso da inserção de excerto de *A divina comédia*, de Dante, no final do prefácio à 1ª edição e no final do prefácio de *Para a crítica da economia política*. Em geral, a maioria dessas alusões cumprem essas funções e, desse modo, fazem dialogar filosofia, ciência e arte por um caminho mais modesto.

No entanto, essas funções parecem não ser as únicas exercidas pelas citações literárias; por vezes, elas resultam em outro proveito e cumprem, por exemplo, uma estratégia retórica irônica. Lembramos aqui que “[...] a ironia dentro do escopo marxista não deve ser pensada meramente como uma ferramenta de persuasão via desmoralização da corrente oposta ou, até mesmo, via bufonaria. A ironia, dentro de Marx e Engels, pode ser considerada como uma importante ferramenta de crítica social” (VENÂNCIO, 2008, p. 11).

Ao descrever as condições de vida do trabalhador, o fluxo do esgoto e a pestilência, a imundície e precariedade de suas casas, Marx (2004a, p. 140) contrasta de modo sarcástico: “A habitação-luz que Prometeu, em Êsquilo, denota como uma das maiores dádivas pelas quais ele fez do selvagem um homem, cessa de existir para o trabalhador. Luz, ar etc., a mais elementar limpeza *animal* cessam de ser, para o homem, uma carência”. Por sua vez, após destacar que os economistas se esforçam por demonstrar ao

trabalhador que eles não têm direito de participar do lucro e isso se mostra vantajoso, pois, ao menos, eles possuem uma fixidez de renda, ao contrário do capitalista sujeito às instabilidades do capital, Marx (2011, p. 35) salienta, de modo provocador: “Exatamente como Dom Quixote consola Sancho Pança [com a ideia] de que, embora certamente leve todas as surras, ao menos não precisa ser valente”.

Em artigo na *Shakespeare survey*, White lança, segundo suas palavras, “[...] uma tentativa modesta de iniciar o preenchimento da necessidade que existe de um estudo do uso que Marx faz de Shakespeare que sugira esse uso ilumina Shakespeare e como Shakespeare pode ter influenciado o pensamento de Marx” (WHITE, 1993, p. 89). White sublinha, em vários momentos, que Marx tem um grau tão elevado de conhecimento do poeta que discute não só interpretações, mas detalhes de grafia e problemas de traduções das publicações shakespearianas. Além disso, o autor destaca algumas alusões literárias feitas por Marx que, longe de serem instrumentais, indicam “seu profundo respeito pela visão dos poetas acerca dos processos sociais [...]” (WHITE, 1993, p. 99). Nesse sentido, White evidencia que, em alguns momentos, Marx toma Shakespeare como fonte primária adiantando um dos seus principais conceitos referente ao poder de alienação e desumanização do dinheiro (WHITE, 1993, p. 99).

Depois de apresentar versos de *Timão de Atenas*, Marx (2004a, p. 154) reconhece: “Shakespeare descreve acertadamente a essência do dinheiro”. A arte ganha dignidade gnosiológica; ao seu modo, ela torna sensível conteúdos objetivos do mundo. Assim, encontramos o reconhecimento de Marx em relação a Balzac “que analisou tão profundamente todos os matizes da avareza” (1985b, p. 685). De modo mais direto, Engels (2012a, p. 68) assevera:

Em torno deste quadro central, Balzac concentra toda a história da sociedade francesa, a sociedade que conheci mais em seus livros – inclusive no que tange a detalhes econômicos (por exemplo, a redistribuição da propriedade da realza e da propriedade privada depois da Revolução) – que nos textos de todos os especialistas do período, historiadores, economistas e estatísticos tomados em conjunto.

Alguns neologismos usados por Marx cumprem uma função bastante

peculiar no seu corpo filosófico. O mais famoso, de tom irônico, encontra-se na Introdução de *Para a crítica da economia política* quando ele declara: “O caçador e o pescador, individuais e isolados, de que partem Smith e Ricardo, pertencem às pobres ficções das *robinsonadas* do século XVIII” (MARX, 1987, p. 3). O termo *robinsonadas* foi cunhado em referência ao personagem Robinson Crusoe do romance de Daniel Defoe publicado 1719 no Reino Unido e inicialmente atribuído às imitações desse gênero literário. Para Marx, as ficções de *robinsonadas* têm correlatos no campo filosófico. O romance não é somente uma alegoria do individualismo moderno. O sentido é que o ser humano abstrato, desprendido de suas relações sociais, ilustra não apenas o coração da sociedade civil moderna, esfera regida pelos interesses particulares, mas é transformado em modelo da gênese da humanidade, um ponto de partida da história e não o seu resultado. Ao tomar emprestado a expressão *robinsonadas*, Marx extrai do âmbito estético-literário uma figuração que lhe permite, com algum grau de liberdade, explorá-la e ampliá-la de modo a atribuí-la um conteúdo filosófico: a naturalização da história.

## Considerações finais

Em termos amplos, são comuns pesquisas que sublinham não apenas as ideias estéticas de Marx e seu trabalho como teórico e crítico da arte, mas também o desenvolvimento das reflexões estéticas da tradição marxista ou a elaboração de críticas literárias a partir do marxismo. Ao focar a relação filosofia e arte, caminhamos para outra direção e indagamos a presença de obras literárias nos textos filosóficos e seu papel inspirador para o exercício do filosofar. Para além de um uso “instrumental” e ilustrativo, a arte, em especial a literatura, aparece como motor do filosofar marxiano ao: a) oferecer conhecimentos para o desenvolvimento das reflexões filosóficas; b) impactar na exposição e enunciação desse filósofo; c) sugerir metáforas para a filosofia e, em alguns casos, categorias. Esses caminhos de diálogo entre filosofia e arte parecem sugerir aprofundamentos e/ou novos caminhos de abordagem desse filósofo de modo a contribuir para se dissipar simplificações e preconceitos e a impulsionar o desenvolvimento criativo dessa orientação filosófica.

## Referências

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Unesp, 2011.

ENGELS, Friedrich. Prefácio de Engels a terceira edição alemã. In: MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 5-6.

\_\_\_\_\_. Carta a Margaret Harkness. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 67-69.

GABRIEL, Mary. **Amor e capital**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GUNNARSON, Gunnar. **Estética marxista**. Brasília: Alva, [19\_\_].

LAFARGUE, Paul. Os gostos literários de Marx. In: MARX, Karl;

ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Lisboa: Estampa, 1974. p. 237-242.

LIFSCHITZ, Mikhail. **The philosophy of art of Karl Marx**. 2. ed. London: Pluto Press Limited, 1976.

MARX, Eleanor. Karl Marx por Eleanor Marx. **Mouro** – Revista Marxista, Ideo/Graphos, ano 3, n. 4, p. 11-18, jan. 2011.

MARX, Jenny. Shakespearian studies in England. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **On literature and art**. Moscow: Progress Publishers. 1976.



MARX, Karl. **Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro**. São Paulo: Global, [19\_\_].

\_\_\_\_\_. **O capital** (livro 1). 10. ed. São Paulo: Difel, 1985a. v. I.

\_\_\_\_\_. **O capital** (livro 1). 10. ed. São Paulo: Difel, 1985b. v. II.

\_\_\_\_\_. **Introdução [à Crítica da Economia Política]**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

\_\_\_\_\_. **Grundrisse**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Boitempo/ UFRJ, 2011.

\_\_\_\_\_. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004a.

\_\_\_\_\_. Carta ao pai. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012b. p. 295-304.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

PRAWER, S. S. **Karl Marx and the world literature**. Londres/Nova York: Oxford University Press/Verso, 2011.

VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. Ironia e o jornalismo de Karl Marx e Friedrich Engels. **Rhêtorikê**, n. 2, p. 1-15, abril/2009.

WHITE, Robert S. Marx and Shakespeare. **Shakespeare survey**. Cambridge University Press, n. 45, 1993, p. 89-101.



## Capítulo LXVIII

### **Marxilar: Oswald de Andrade – antropofagia e marxismo**

Sérgio da Fonseca Amaral <sup>1</sup>

---

1 - UFES

SÉRGIO DA FONSECA AMARAL - Professor Associado III da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Possui Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e Pós-Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, atuando nos seguintes temas: movimentos insurrecionais na ficção, antropofagia e a vida ficcional dos objetos.



No Prefácio ao *Serafim Ponte Grande*, há o conhecido mea-culpa antropófago de Oswald de Andrade, defrontando-se com o outro dele próprio. Para indagar sobre a sua controvertida trajetória existencial e político-intelectual enfatizada no texto, destacarei a auto-avaliação, reavaliações, farpas, desilusões, repúdios e expectativas ali contidos.

A auto-avaliação vasculha-se, precisa e rapidamente, da vida pessoal ao engajamento modernista. Nesse texto veloz – como costumam ser os de Oswald, onde palavras chocam-se entre si, tensionando as frases e possibilitando miríades de significados em curtas proposições<sup>1</sup> – o escritor desfila aos nossos olhos *flashes* do por ele vivido da década de 1910 à de 1930, sintetizando um percurso pessoal, porém sintonizado com o contexto sócio-político e cultural e revendo ex-companheiros de viagem, que ficaram pelo caminho. No rápido balanço há uma lista de traços, comportamentos e convicções tais como personalidade, religiosidade, afinidades, desavenças, ignorâncias, repúdios; posicionamentos e julgamentos: morais, políticos e estéticos. Ao elaborar contrita auto-avaliação, o autor a faz com clareza, dureza, mesmo impiedosa, varrendo do mapa um caráter diagnosticado como uma inutilidade desprezível: “A situação ‘revolucionária’ desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!” (ANDRADE, 2007, p. 55). Seria isso, além de uma severa auto-crítica, uma espécie de autoflagelo, uma reminiscência do Oswald católico? De qualquer maneira, ensejada pela auto-avaliação, colocando-se a si próprio na berlinda, as palavras metralham aos quatro ventos. A boêmia, o anarquismo, a vanguarda, a economia cafeeira, o modernismo, poetas, escritores, amigos e até a antropofagia foram lançados por terra sem piedade. A modernistas e não-modernistas que ocupavam, ou mantinham, posições retrógradas, segundo o Prefácio, os dardos eram lançados contra tudo e contra todos. A auto-avaliação funciona como *data venia* para permitir ao, auto-declarado, ex-modernista exibir suas diatribes contra um passado – talvez alegre, rico, viajante, bem vivido,

1 - Ou, para acompanhar a precisa análise de Haroldo de Campos: “Agora, no *Serafim*, a preocupação de Oswald com o arcabouço de seu livro o leva a uma espécie de *continuum* da invenção, a uma estrutura protética, lábil, de caixa de surpresas. Se no *Miramar* a grande inovação se punha sobretudo no nível da sintaxe da escritura, no nível microestético do encadeamento estilístico das unidades do texto (palavras e frases), aqui é a grande *sintagmática* da narrativa que merece a atenção especial do autor. No *Miramar*, pudemos reconhecer um estilo cubista ou metonímico, na maneira pela qual Oswald recombina os elementos fráscos à sua disposição, arranjando-os em novas e inusitadas relações de vizinhança, afetando-os em seu nexo de contiguidade, como se fosse um pintor cubista a desarticular e rearticular, por uma ótica nova, os objetos fragmentados em sua tela”. (CAMPOS: In: ANDRADE, 2007, p. 17). (Grifos do autor).

feliz, deleitoso, inocente, ingênuo, credo – com hora marcada para prestar contas a uma inescapável perspectiva aberta no presente: o engajamento marxista e a revolução proletária. Juntamente com essa onda furiosa que atinge a si mesmo em primeiro lugar – pelo menos o discurso é armado de modo a causar tal espécie – Oswald, além de atacar, reavalia o período, as artes, a cultura, a política e a sociedade brasileiros. Ao reavaliar, procura ajustar o relógio nacional, sob a visada revolucionária, declarando estar pronto para a luta que despontava, e preparado para a ação, esconjurando o vanguardismo. O plano de fundo do discurso não deixa de revelar uma certa desilusão, retalhada pelo sarcasmo, tom não perdido desde o seu “fundamental anarquismo”, assinalado no Prefácio. A desilusão, tanto com o passado pessoal, quanto com o político-cultural, parece ser a fonte que anima o autor a construir o novo caminho a percorrer. Da desilusão nasce o divórcio. Aqui fulgura um ponto relevante para se refletir sobre as dobras do pensamento do autor, pois, de tudo pesado, o repúdio mais veemente recai sobre a antropofagia, depreciativamente tratada como “sarampão antropofágico”, agora classificada como doença, febre que o teria acometido, juntamente com os da *Revista*, por um momento, mas porventura curada pela eficaz vacina: o marxismo.

Uso o termo “vacina” não por acaso, pois, como conceito é precisamente aplicado por Oswald para potencializar a antropofagia como cura. No “Manifesto Antropófago” ele pontificou

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. *Necessidade da vacina antropofágica*. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores. (ANDRADE, 1928, p. 3.). (Grifos meus). (Grafia atualizada).

Uma indubitável leitura indica que

Trata-se de descartesianizar a filosofia. Tratava-se de descartar Descartes. Ou seja, recusar o paralelismo cartesiano e propor a este um antídoto “a vacina antropofágica”. Ela mesma um *conceito*. Estamos diante de um médico da civilização, de um psicólogo da cultura, como Nietzsche, produzindo a sintomatologia da modernidade enferma. Oswald parece evocar o sentido da ideia de “grande saúde” em Nietzsche com seu pensamento antropofágico. (VASCONCELLOS, 2011, p. 7). (Grifo meu).

Por consequência, a visada erosiva e derrisória à tradição metafísica recalitra em continuar a cartografar o mundo com o pensamento dogmático, levantando suspeitas sobre os arquivos dos saberes para delimitar a insuficiência, e o limite, tanto das nossas disciplinas, quanto de nossas crenças, independente de construções teóricas ou teológicas<sup>2</sup>, para em seguida, sugerir um novo lugar, uma perspectiva, para o pensamento, o *pharmacon* do antropófago. É nesse sentido que Viveiros de Castro desloca Descartes, sob a ótica do *perspectivismo ameríndio* – a antropofagia oswaldiana sob novos termos, segundo ele mesmo – e declara que “o outro existe, logo pensa” (CASTRO, 2008, p. 117), subvertendo a metafísica cartesiana. Por isso, como um importante atualizador e propagador da antropofagia oswaldiana, Viveiros de Castro lembra que

[...] Oswald de Andrade, esse grande entre os grandes da filosofia brasileira, por sua vez, recomendava uma “vacina antropofágica”, nome poético para a urgentemente necessária esquizoanálise altermundialista da cultura em que vivemos, com a qual pensamos, e pela qual, ao que parece, estamos dispostos a morrer. Levando muita gente (humana e não-humana) conosco, a começar, como sempre, pelos que não têm nada a ver com isso. (CASTRO, Acesso em: 08/02/2014).

Retomando o encaminhamento inicial, antes desse desvio, a desilusão, decantada no prefácio, seguida do repúdio, torna esse texto oswaldiano um documento chave para se compreender o encontro e a convivência entre o pensamento antropofágico e o marxismo, não sem rugas e com mútuas desconfianças. Numa conferência proferida em 1950, portanto, cinco anos após desfiliar-se do PCB, comparando Marx e Proudhon, Oswald faz o seguinte julgamento

A primeira, a de Marx, trazendo um aspecto apocalíptico e messiânico que lembra suas origens hebraicas. A outra, a de Proudhon, mediterrânea e clara, dubitativa e profunda demais para se alastrar pela superfície das revoluções armadas e das conjuras pretorianas. É uma revolução de gabinete. Mas é nela que hoje, num crescente renascimento, se busca o antídoto contra o execrável e teimoso sectarismo dos marxistas. (ANDRADE, 1992, p. 216).

2 - “Em outras palavras, estamos sempre no interior. A margem é um mito. A fala do exterior é um sonho que não se cessa de reconduzir”. Como bem ironizou Foucault um certo pensamento esquerdista. (FOUCAULT, 2011, p. 396).

Como se nota, Oswald já regressara à antropofagia, investindo contra o que ele denominava messianismos da cultura ocidental. Se há empréstimos efetuados do barbudo revolucionário pelo antropófago, certamente o encontro se deu por devoração, que não significa

que o elemento local deve engolir e digerir o elemento estrangeiro. Trata-se antes de afirmar a necessidade de nos voltarmos para aquilo que nos compõe - o solo enlameado em que cresce o vegetal, a matéria trabalhada pelos artistas e que lhes possibilita mudar. Nesse sentido, “comer” o europeu, como faziam os Tupinambás, não é de modo algum uma operação de assimilação que conduziria a um ajuste entre as diferenças, mas o ato pelo qual poderíamos, enquanto sujeitos de um meio ou de um território mental, descobrir outras possibilidades de vida a partir do encontro com o outro, que aparece aqui como uma espécie de limite de nossa imagem identitária. (ONETO, 2011, p. 6).

Atitude defendida e assumida pela antropofagia desde sua plataforma inicial. Da desilusão ao repúdio, desponta no horizonte a esperança na luta socialista encabeçada pelo marxismo, após a radicalização das posições no final dos anos de 1920 e início dos de 1930. No Prefácio (na verdade um anti-prefácio) encontramos, ainda, uma ligeiríssima consideração crítica do autor sobre seu romance ali anunciado, assinalado como o epitáfio do que foi. A irônica e ambígua apreciação do repudiado livro nos deixa com uma pulga atrás da orelha, pois, publicá-lo indica um juízo estético e um compromisso ético-político. Pelo juízo, a certeza da obra como um ponto alto do vanguardismo modernista; pelo compromisso, renegar a mesma obra para assinalar o marco zero de sua virada revolucionária.

É razoável supor no anti-prefácio um libelo de Oswald, deliberadamente provocativo, contra o leitor de comportamentos bastante *serafinistas*, provavelmente encontráveis em “seletos” grupos sociais. O anti-prefácio ambiciona traçar um roteiro de leitura contra o modernista pequeno-burguês, boêmio, interpretado sob a luz do agora casaca de ferro do proletariado. Evidentemente, qualquer autor tende a imaginar o seu leitor, e o prefaciador, instigado pela retórica revolucionária, o “conscientiza” a realizar no *Serafim* o necrológio da burguesia; ou seja, o receptor é chamado também a vestir a casaca de ferro tanto quanto o prefaciador. Isso quer dizer que o leitor do romance-invenção é convidado a ler a narrativa



ao revés, de acordo com a interpretação crítica do prefaciador.

Como ruiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária. Ficou da minha este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro atoa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fanchono. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico. No apogeu histórico da fortuna burguesa. Da fortuna mal-adquirida. (ANDRADE, 2007, p. 57).

Ao interpretar o *Serafim Ponte Grande*, o anti-prefaciador Oswald de Andrade destaca como pontos críticos e alvos de ataque o personagem Serafim, qualificando-o de “brasileiro atoa, fanchono, oportunista, revoltoso, conservador, sexual etc.” (identificação?), e o fragmento final do livro “Os antropófagos” (por ser uma teoria não marxista?, lembrar que o autor é um recém convertido). A interpretação da obra encaminhada pelo anti-prefácio foca dois aspectos políticos diferentes e complementares: o comportamento de e da classe social, inspirado na figura do personagem e do anárquico transatlântico. As leituras empreendidas pelo prefaciador – do autor e homem que foi, do modernismo, da vanguarda, da antropofagia, da política e da economia nacional e mundial, do capitalismo e do romance – interconectam-se de maneira a ressaltar o novo rumo político adotado, depois de enojar-se não só com o passado, mas com o presente brasileiro,

enquanto os padres, de parceria sacrílega, em São Paulo com o professor Mário de Andrade e no Rio com o robusto Schmidt, cantam e entoam, nas últimas novenas repletas do Brasil. (ANDRADE, 2007, p. 57-8),

conclamando os leitores do romance *deslido*, a refletir sobre o futuro que se aproxima, pois a “História caminha para a frente”. O prefácio é um manifesto que declara o fim, mais do que o do vanguardista, do antropófago para colocar em seu lugar o militante comunista marxista. Neste exato momento a relação é de denegação e de nova profissão de fé. Tal declaração de voto pretende preencher o vácuo existente entre o ex-antropófago e o neo-marxista, lamentado pela cara ignorância que foi paga.

O único sujeito que conhecia a questão social vinha a ser meu primo-torto Domingos Ribeiro Filho, prestigiado no Café Papagaio. Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio.

[...]

Enfim, eu tinha passado por Londres, de barba, sem perceber Karl Marx. (ANDRADE, 2007, p. 55-6).

Dois fatos de grande monta redirecionam o contexto histórico: no internacional, a quebra da bolsa de 1929; no nacional a assunção de Getulio Vargas, líder de uma “revolução” que desestabilizou a antiga política da aliança oligárquica entre Minas Gerais e São Paulo. Na vida pessoal, o crack de 1929 quebrou as finanças de Oswald, empobrecendo-o; socialmente, redimensionou o capitalismo mundial, causando transformações políticas em toda a parte. De modo geral, as políticas de Estado se orientaram para o conservadorismo, o totalitarismo, o personalismo e a massificação, construídos sobre os novos meios técnicos de fabricação, reprodução e veiculação de imagens e de ideias. Racismo, fascismo, nazismo tudo iria florescer a partir dessa situação que em 1939 levaria à segunda guerra mundial. Com o recrudescimento do conservadorismo, os intelectuais se seccionaram em facções nas guerras ideológicas que se travavam. As posições se acirravam. Um caso, sobejamente sabido no Brasil: de um lado o grupo da Anta, que aplainou o caminho do Integralismo; do outro, os antropófagos, contíguos à esquerda.

Essa reviravolta é rica em acontecimentos pessoais e político-sociais. O casamento de Oswald de Andrade com Tarsila do Amaral está terminado em fins de 1929<sup>3</sup>, assumindo publicamente o relacionamento com Pagu, ele com 40 e ela com 19 anos. Com isso, Oswald, um ex-boêmio agora descapitalizado, que frequentou os *chic* salões da burguesia, não apenas deixa para trás um casamento com a filha de uma tradicional família de fazendeiros, mas dá uma guinada na vida com a nova companheira.

Nascida no interior de São Paulo no ano de 1910, e criada na capital, Patrícia Galvão, Pagu, foi uma jovem anárquica e ainda bem moça se interessou pelo comunismo, engajando-se em 1931, com Oswald de

---

3 - Cf.: (AMARAL, 2010, pp. 333-336). Cf. também (GALVÃO, 1998, pp. 10-15).

Andrade<sup>4</sup>, no Partido Comunista do Brasil (PCB)<sup>5</sup>. Ainda em 1931, Oswald e Pagu fundaram um jornal voltado para as lutas populares, um tablôide de cunho panfletário vinculado à esquerda.

*O homem do povo* foi um periódico de vida curta, contudo de grande estardalhaço. Depois de oito números, estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, São Paulo, revoltados com um editorial, ameaçam empastelar o jornal. Após esse fato, a polícia da oligarquia paulista aproveita o pretexto e encerra as atividades do jornal. Essa experiência é emblemática da transição de Oswald de Andrade da antropofagia para a militância comunista como quadro do PCB. A verve ferina de Oswald mergulha na luta político-partidária, agredindo contundentemente o reacionarismo da vida político-social brasileira em geral e a paulista em particular. Desse modo o inevitável aconteceu: o confronto direto com os estudantes de direito, filhos diletos das elites, quadros do aparato judiciário do Estado em vias de reordenamento pela República Nova.

Depois de 1929, um ano crucial, os integrantes, acólitos, incentivadores e patrocinadores do movimento modernista forçosamente se dividem, cada qual com suas convicções, no cenário que se delineava. A vida pessoal e a social se casam para um período que se renunciava como capital para os rumos e os embates políticos que viriam, sendo no Brasil, mais tarde, radicalizados na criação do Estado Novo de Getúlio Vargas, implantando uma ditadura e decretando mais uma vitória da direita enraivecida. No contexto que se inaugurava então é fácil entender o papel do jornal *O homem do povo* como porta voz do pensamento de esquerda, por vezes em tons anárquicos, que se engajava na luta para forçar uma torção socialista na patriarcal, conservadora e reacionária sociedade brasileira, quase um ano depois da revolução de 30 e a revolução de Vargas.

Enquanto a *Revista de antropofagia* focava assuntos de ordem filosófica, cultural, literário e, é forçoso dizer, intrigas e ataques pessoais, *O homem do povo*, mesmo não descurando desses temas, tinha uma maior preocupação com a economia e as finanças públicas. Mas, é verdade, a *Revista*

4 - Cf.: (BOAVENTURA, 1995, 153-164).

5 - "O Partido Comunista do Brasil (PCB) foi fundado em 25 de março de 1922. A partir do V congresso do PCB (realizado em setembro de 1960) põe como tarefa imediata a conquista da legalidade, para o que era necessário o Partido se adequar juridicamente à legislação partidária, inclusive com a mudança do nome "Partido Comunista do Brasil (PCB)"; que existia desde a fundação, em março de 1922, para Partido Comunista Brasileiro (PCB). Posteriormente, o nome Partido Comunista do Brasil seria restaurado por dirigentes e militantes comunistas que saíram do PCB e criaram, em fevereiro de 1962, o PC do B." Disponível em: [http://pcb.org.br/portal/docs/historia.pdf].

*de antropofagia*, 2ª denteição, já prenunciava a virada oswaldiana, e o seu fundamental anarquismo terminou por desaguá-lo no marxismo, embora mantendo um olhar oblíquo a ponto de afirmar num editorial: “quanto a Marx consideramo-lo um dos melhores ‘românticos’ da Antropofagia”. Isso não é difícil de entender se nos reportarmos àqueles dias em que, pela polarização com o mundo capitalista, causada pela existência da União Soviética, a revolução proletária estava na ordem do dia, com o marxismo sendo o pensamento oficial da revolução bolchevique.

O encontro da antropofagia com o marxismo não deixaria de ser frutífero e conflituoso: *O rei da vela* é um exemplo disso. Um artigo assinado por Marxillar, muito provavelmente Oswald de Andrade, publicado na *Revista de Antropofagia*, segunda denteição, nº 6, de 24 de abril de 1929, àquela altura prognosticava a retomada primitiva para afirmar a revolução social.

#### **Porque como**

(O índio é que era são. O índio é que era homem. O índio é que é o nosso modelo).

O índio não tinha polícia, não tinha recalcamientos, nem moléstias nervosas, nem delegacia de ordem social, nem vergonha de ficar pelado, nem luta de classes, nem tráfico de brancas, nem Ruy Barbosa, nem voto secreto, nem se ufanava do Brasil, nem era aristocrata, nem burguês, nem classe baixa.

Porque será?

O índio não era monógamo, nem queria saber quais eram seus filhos legítimos, nem achava que a família era a pedra angular da sociedade.

Porque será?

Depois que veio a gente de fora (porque?) gente tão diferente (porque será?) tudo mudou, tudo ficou estragado. Não tanto no começo, mas foi ficando, foi ficando. Agora é que está pior.

Então chegou a vez da “descida antropofágica”.

Vamos comer tudo de novo.

Contudo, à diferença de muitos, talvez da maioria, Oswald soube mastigar bem o marxismo, inserindo um senso de humor escrachado, sarcástico, fugindo daquela sisudez comum em muitos marxistas. A blague continuou solta em Oswald. Desse modo, como não poderia deixar de ser,

ele também não foi levado muito a sério no PCB<sup>6</sup>.

Entretanto, em obras da década de 1930, como *O homem e o cavalo*, *O rei da vela* e *A morta*, sintomaticamente peças teatrais (seria pelo didatismo do teatro, meio utilizado décadas depois pelos CPCs da UNE?), talvez sejam os melhores lugares para avaliar a conexão do Oswald artista com o político, o marxista e o antropófago. Ali um Marxilar mordaz atacava os banquetes capitalistas, lembrando o teatro de Bertold Brecht, mesmo antes deste ter publicado o *Pequeno organon para o teatro*, que é de 1948, ou seja, quase uma década antes Oswald já imaginava um teatro com personagens desnaturalizados, criando o efeito de distanciamento para iluminar o estrato social, a rede de interesses, as alianças, assim como a conduta moral e ética, para ressaltar os posicionamentos políticos dentro da luta de classes que os movem.

Oswald de Andrade, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, bandeado para as fileiras marxistas, não abandona, como alardeado no Prefácio ao *Serafim*, nem o “sarampão antropofágico”, nem o legado modernista. De fato, na peça seguinte, *O homem e o cavalo*, de 1934, o texto radicalizará nas tintas panfletárias, ou, no dizer de Sábato Magaldi

A sequência da ação mostra a derrota do velho mundo caduco e a nova era da vitória proletária. [...] A revolta operária se engrandece com frases épicas, embora extraídas do lugar-comum da revolução comunista, enquanto os espécimes do capitalismo são tornados impotentes. [...] A adesão irrestrita do texto, repetindo slogans partidários, significou para Oswald desejo de disciplina, quando em toda a existência ele teve o comportamento de incoercível individualista anárquica, avesso às convenções de qualquer grupo humano. (MAGALDI: in: ANDRADE, 1990, p. 9 e 13).

Para ficar apenas num exemplo, transcrevo a fala da 1ª Criança, personagem do 7º Quadro “A verdade na boca das crianças”

Ora! Decerto! A teoria de Marx penetrou nas massas e tornou força social. Os ricos e politiquinhos, que ficaram vivos e quiseram trabalhar conosco, envelhecem hoje honradamente esmolando nas portas das usinas socialistas... (ANDRADE, 1990, p. 82).

6 - Cf.: (CAMPOS, 2009, p. 56).

Como se percebe, na medida em que filiação ao partido definiu-se, as palavras de ordem stalinistas impregnaram o marxismo do intelectual de modo a convencer o artista a ser um prócere da revolução. Como dito no Prefácio ao *Serafim*, parece que, nas peças ele realmente tinha se transformado no “casaca de ferro na Revolução Proletária”. Denegando a antropofagia e o seu “fundamental anarquismo”, as obras teatrais recheadas de retórica comunista caíram no ostracismo. Quem sabe ainda não se recupere das peças do ambíguo Oswald, enquadrado pela linha partidária, o reprimido desejo anárquico de escapular das amarras estatais, representadas pela disciplina partidária? Ao submeter-se aos ditames do Partido, Oswald paga tributo ao seu pensamento ao subsumir a antropofagia aos dogmas da revolução. Oswald procurou ser um bom militante, defendendo causas populares, perseguido, xingado, agredido, fugindo da polícia, ridicularizado, enfim tudo o que teve direito. Tanto na literatura, nas artes plásticas e no teatro, como no jornalismo e em palestras e ações, ele sempre esteve ao lado do ideário popular e socialista, do relaxamento dos costumes, como o casamento, por exemplo. Provavelmente, hoje se colocaria ao lado da legalização do aborto, do casamento homossexual, da descriminalização das drogas etc. Isso significa dizer que o escritor e o intelectual Oswald entendiam que uma sociedade justa, igualitária e livre não se fundamenta somente em matar a fome do povo, em criar mais postos de trabalho, em socializar os meios de produção, mas, também, reconfigurar as máquinas ético-morais imaginárias, produtoras, controladoras e guardiãs das vidas *in vitro* fabricadas no laboratório estatal, como ironicamente encerra a peça *A morta*:

O HIEROFANTE (*aproximando-se da plateia*) – respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo! (ANDRADE, 1991, p. 73). (Grifo do autor).

## Referências

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4 ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, Ano I, nº 1, maio de 1928. (In: *Revista de Antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1976).

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9 ed. São Paulo: Globo, 2007. (Obras completas).

\_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. (Obras completas).

\_\_\_\_\_. *A morta*. São Paulo: Globo, 1991. (Obras completas).

\_\_\_\_\_. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo, 1990. (Obras completas).

ANDRADE, Oswald de & GALVÃO, Patrícia. *O Homem do Povo*: Março/Abril 1931. Edição completa fac-similar. 3 ed. São Paulo: Globo, 2009.

CAMPOS, Augusto de. “Notícia impopular de *O homem do povo*”. In: ANDRADE, Oswald de & GALVÃO, Patrícia. *O homem do povo*: Março/Abril 1931. Edição completa fac-similar. 3 ed. São Paulo: Globo, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. “*Serafim*: um grande não livro”. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9 ed. São Paulo: Globo, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros. *Encontros: entrevistas*. Organização de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

\_\_\_\_\_. “‘Transformação’ na antropologia, transformação da ‘antropologia’”. In: *Sopro: panfleto político-cultural*, 58, setembro de 2011. Disponível em: [<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/transformacoes>].

html] Acesso em: 08/02/2014.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Coleção Ditos & Escritos VII).

FUNDAÇÃO ASTROJILDO PEREIRA. Disponível em: [<http://www.fundacaoastrojildo.com.br/index.php/conheca-astrojildo>] Acesso em: 19/08/2014.

GALVÃO, Patrícia. *Patrícia Galvão (Pagu) como King Shelter – Safra macabra: contos policiais*. Introdução de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MAGALDI, Sábato. “A mola propulsora da utopia”. In: ANDRADE, Oswald de. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 5-14). (Obras completas).

ONETO, Paulo Domenech. “Geofilosofia e Antropofagia: esboco de leitura deleuzo-guattariana do pensamento modernista de Oswald de Andrade”. In: *Revista Periferia*, vol. 3, nº 1, 2011. Disponível em: [<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/issue/view/269>], pdf. (Acesso em: 08/08/2014).

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1976.

VASCONCELLOS, Jorge. “Oswald de Andrade, filósofo da diferença”. In: *Revista Periferia*, vol. III, nº 1, 2011. Disponível em: [<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/issue/view/269>] Acesso em: 07/06/2014. (Arquivo Oswald 18).



## Capítulo LXIX

# Cidade Fera: Quem Poderá Olhar-te Dentro dos Olhos?

Simone Silva de Paula<sup>1</sup>

---

1 - UFRJ

Simone Silva de Paula, mestranda em Teoria Literária (UFRJ). Linha de pesquisa: visão crítica da modernidade. Dissertação: Cidade fera: quem poderá olhar-te nos olhos?. Corpus literário: Passageiro do fim do dia (Rubens Figueiredo) e Eles eram muitos cavalos (Luiz Ruffato). Especialista em Docência do Ensino Superior (UCAM). Graduada em Letras Português Literaturas (UFF)



Luiz Ruffato tem sido reconhecido como um dos intérpretes da vida urbana e seu material me pareceu um bom ingrediente a ser inserido no diálogo trazido pelo proponente ao Simpósio, Cláudio Zanutelli, de discutir acerca da produção literária sobre a cidade. Em 2011, Ruffato finalizou o projeto literário *Inferno Provisório*, uma pentalogia que pretende, em meio a outras possibilidades de leituras, montar um cenário do processo de modernização do Brasil, desde os anos cinquenta, do ponto de vista e a voz do proletariado. Contudo, neste ano, Ruffato mudou o rumo da sua escrita lançando os livros *Flores artificiais e Minha primeira vez*, apostando em outras temáticas. O que não o impede de em breve, retomar a um novo projeto estético-político.

Afinal, uma das tendências da literatura brasileira do presente é justamente essa multiplicidade na produção, em que não há obrigatoriedade de convergência estética ou temática. Percebe-se uma flexibilidade e liberdade na trajetória individual do escritor. Como aponta a estudiosa de literatura contemporânea, Beatriz Resende, em seu livro *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*.

Postas lado a lado, as obras de escrita literária parecem mesmo se contradizer, opor a cada tese uma antítese. [...] É claro que essa não é uma característica exclusivamente da Literatura brasileira, é própria da arte contemporânea, radicalmente pluralista (RESENDE, 2014, p.12).

Parafraseando Giorgio Agamben, ser contemporâneo é antes de tudo, uma questão de coragem, por que significa ser capaz, não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda, ser pontual em um compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, p.65). Essa multiplicidade na produção literária de Ruffato me parece ser lampejos de coragem em ser um escritor contemporâneo ao seu tempo. E, por sua escrita pluralista, seja pelas imposições pessoais ou imposições de mercado, e ou ambos, não é esse o assunto, ainda que seja sedutor pensar a respeito, hoje podemos dialogar como a cidade é representada na literatura brasileira. Com suas novas estratégias estéticas e temáticas, experimentação na escrita com elementos que nos ajudam a pensar acerca da reconfiguração do próprio termo literatura.

Reconfiguração percebida por Antônio Cândido ao refletir sobre

a *nova narrativa*, detectando as linhas experimentais e renovadoras na escrita literária. Cândido reconhece uma legítima pluralidade na escrita do início dos anos setenta, com tendências como o desdobramento dos gêneros conto e romance, narrativas que são cenas de teatro, textos feitos de recortes, a influência do concretismo. Levanta a hipótese de que o ânimo de experimentar e renovar talvez enfraqueça a ambição criadora, mas termina o ensaio reconhecendo o caráter intrigante e o estímulo de investigação crítica que nos oferece a literatura em curso (CÂNDIDO, 2006, p. 209-215). O que em parte, concordo com o crítico, que de fato, a literatura brasileira contemporânea está em fase efervescente no quesito produção, nos desafiando a mergulhar e fixar o olhar no escuro da época. Mas, no momento, vamos tentar fixar o olhar na *cidade fera*.

Representada em 69 fragmentos, um dia, 9 de maio, terça-feira, na cidade de São Paulo. Mas, que também pode ser a imagem de qualquer metrópole criada pelo capitalismo. Nas primeiras páginas temos os versos de Cecília Meirelles na obra *Romanceiro da Inconfidência*, poema épico que narra os episódios marcantes da Inconfidência mineira reforçando a relação cavalos/cavaleiros, que inspirou o título da obra em questão. *Eles eram muitos cavalos / mas ninguém sabe os seus nomes / sua pelagem, sua origem...* Fazendo associação também, à multidão desnomeada que habita as metrópoles, marcadas pelo anonimato. Somente as cidades se sobressaem. Como no fragmento 5 titulado *De cor. O menino* (como o narrador o chama) *tem dez-onze anos [...] Ele sabe onde ficam todas as cidades do Brasil [...] tem um mapa na cabeça, o peste*(RUFFATO, 2013, p.16).

Na segunda epígrafe, temos um verso de um Salmo em que a temática é uma oração pedindo a proteção para o pobre, para o necessitado, suplicando que seus direitos sejam atendidos. Porém, percebe-se em *Eles eram muitos cavalos*, estratégias narrativas bem elaboradas que encaminham o leitor para um olhar além da questão da pobreza. E sim, pensar o trágico, o urbanismo como a máquina que reproduz o desejo e que marca a cidade sem coração, sem cidadania.

Devido ao seu caráter inovador, em menos de uma década de sua publicação, *eles eram muitos cavalos* foi alvo de inúmeros estudos acadêmicos, dentre eles, a publicação de um livro com ensaios titulado *Uma cidade em camadas*, organizado por Marguerite Itamar Harrison. Uma megalópole caótica, trágica, contaminada, fragmentada, uma cidade

em ruínas com indivíduos cuja subjetivação é postergada por poderes que negam a sua liberdade de se autoconstruir. Sujeitos com vozes abafadas, seja pelo apelo ao consumo, pela multidão, pela velocidade, pelo barulho da cidade.

Ruffato ao pensar a vida do proletariado na cidade, remete ao leitor uma tentativa de inclusão do sujeito na esfera cosmopolita, possibilitando assim a visibilidade desse invisível. Tal postura do escritor evoca ao pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, ao pensar que a literatura faz política enquanto literatura na voz que é dada ao discurso. Não ser referindo à política dos escritores, de seu engajamento e nem mesmo na maneira como eles representam as estruturas sociais e ou os movimentos políticos. Mesmo por que, segundo Rancière, a escrita, antes de ser o exercício de uma competência é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação. Pensando a ordem política primeiramente como certa *divisão das ocupações* antes de ser um sistema de relações de poder. Sendo assim, a proposta é pensar nos *modos de fazer*, os *modos de ser* e os *modos de dizer*; entre a distribuição e redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível. (RANCIÈRE, 2007, p. 7)

A escrita é política por que traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições. (RANCIÈRE, 2007, p. 8)

Ora, a atividade política reconfigura a partilha do sensível, por que ela introduz no cenário comum objetos e sujeitos novos, tornando visível o invisível, no nosso debate, o sujeito da cidade. Ainda que fragmentados. Rancière, como é sabido, tem buscado dialogar com a política e questões referentes à democracia. No momento, como mestrandia, desenvolvo uma leitura crítica do filósofo mais voltada para questões de arte contemporânea, mesmo por que, Rancière não é um autor específico de teoria literária, e, quando pensa acerca da literatura, vale-se, por muitas vezes, de um corpus voltado para a literatura francesa. Contudo, suas reflexões acerca da escrita contemporânea me parecem sustentáveis dialeticamente para o que me proponho a questionar. Sobretudo pensar em uma democracia na escrita e a reconfiguração do próprio termo literatura.

É o que percebemos na narrativa *eles eram muitos cavalos*. Em que são mesclados, democraticamente, textos como contos, receitas, cardápios, cartas, anúncios de vagas de emprego, ou seja, os pedaços da cidade, os discursos da rua, trazidos para o *romance-mosaico*. Cabendo ressaltar que o conceito de democracia aqui proposto rompe com a relação entre a expressão e seu conteúdo. O princípio não é o seu nivelamento de condições sociais. E sim, uma democracia na escrita que possa romper com uma ordem determinada de relação entre os corpos e as palavras. Em que não cabem classificações temáticas ou formais hierárquicas, sendo essa a novidade literária.

Luiz Ruffato tem sido um escritor estudado, elogiado e premiado por respeitáveis instituições (CORPAS, 2009, p.17). Percebe-se no autor não o intuito de espelhar a realidade simplesmente. Nota-se na narrativa um canal aberto para efervescer a imaginação do leitor. Uma narrativa em pedaços, fragmentada, com os detalhes da vida cotidiana expostos por um olhar detalhista, de um narrador, que nem sempre é fácil de ser identificado.

Nas ruas encontramos histórias de desempregados, prostitutas, meninos de rua, retirantes nordestinos, ou seja, os representantes da metrópole contemporânea. No fragmento 45 (RUFFATO, 2001, p. 83) temos a vista parcial da cidade. O local urbano e a *paisagem que murcha. A velha rente à janela. A adolescente rente ao corredor. De pé atrás de um homem, mão enganchada na alça. Para frente e para trás. Sacolejando na avenida Rebouças. A batata das minhas pernas dói minha cabeça dói e*

Em muitos dos fragmentos, as frases interrompidas indicam falas abortadas, não terminadas, pensamentos incompletos, ou talvez um ouvinte que tenha deixado de prestar atenção, distraído. Evocam, em uma e outra hipótese, os sons da cidade que só escutam parcialmente, que flutuam pelas ruas para serem ouvidos, quem sabe, por alguém. (SÁ, 2007, p.96)

Uma possível viagem urbana. Mas, os questionamentos frente ao pequeno fragmento são muitos. A adolescente rente ao corredor parece refletir se tanto sacrifício vale a pena. A velha rente à janela não se acostumará ao barulho e à correria da cidade. Mas, quem narra? De quem são essas pernas que doem? De qual local ecoam as múltiplas vozes na narrativa? Personagem e narrador em seus encontros e desencontros.

De quem é esse pensamento fraturado que termina simplesmente com a palavra “e”? A fratura da linguagem. A fratura do indivíduo. O que fica é o efeito estético que os pedaços remetem e a sensação transmitida ao leitor, a imaginação. Ou, a intenção francamente política de trazer para o discurso esses invisíveis, ainda que fraturados. *Como peças de uma engrenagem. Pessoas que perderam a individualidade, sacrificadas a um sistema que devora uma multidão de trabalhadores.* (SÁ, 2007, p.94).

Seguindo a linha de raciocínio dessa nova forma de narrar a cidade, a mercadoria ganha posição de destaque. Como aponta Daniela Corpas em seu ensaio De boas intenções do inferno está cheio (CORPAS, 2009, p.31). Vemos o fragmento 68, Cardápio, a reprodução de um cardápio refinado. *Damasco com queijo gruyère e nozes / salada de aspargo fresca com medalhão de lagostas e endívias / torta de marzipã e chocolate.* Assim como o fragmento 32: uma copa, em que vemos elementos que são objetos de desejos de consumo do dia a dia, como, geladeira, bateadeira, ventilador, poltrona, vinho, CDs, alguns destes, *de raro uso.* (RUFFATO, 2013, p. 58 e 124).

Penso também, na felicidade paradoxal, no hiperconsumo, na *mercantilização de Eros* em que o homem, inserido na máquina de desejo da cidade, transforma-se em mercadoria. Parafrazeando Lipovetsky, desde os anos cinquenta já se percebia uma anexação da ordem sexual pela dinâmica do consumo. Em que as relações sexuais são tendenciosas a se transformarem em “bens de consumo” que se pode escolher à vontade, sem verdadeiro compromisso, um pouco como em um auto-serviço. (LIPOVETSKY, 2007, p.292). A oferta de si mesmo. Vemos essa representação nos fragmentos 42 e 65, em que nos deparamos com anúncios de pessoas à procura de relacionamentos e, anúncios com propostas de sexo, tão comum na cidade (RUFFATO, 2001, p. 78 e 117).

Trágico e tragédia são termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos das vidas nas grandes cidades. [...] Seja qual for o tom adotado na construção dos fragmentos, unido pelo fio constituído pela vida na cidade global, o trágico os atravessa... entre a busca de alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana, que segue em convívio tão próximo da morte. (RESENDE, 2014, p.30)

Na representação dessa cidade, e ou cidades, podemos imaginar e emergir o pensamento do trágico cotidiano. O trágico na vida e na morte. Em um anúncio com a exposição de si mesmo. O perambular pelas ruas à procura de um emprego. Vizinhos que não se conhecem. Bichos e homens que se confundem. A insônia. Receitas “clichês” de felicidade. O barulho, a velocidade. O trágico de um viver após o outro, condicionados, anestesiados. Seres anônimos. Ou “Pedros”, seres pedras em uma certa viagem urbana. *Não ver, não entender e até não sentir.* (FIGUEIREDO, 2012, p.7)

Penso na imagem do contemporâneo elaborada por Agamben em diálogo com o poema “O Século” escrito em 1923 pelo russo Osip Mandel’stam, que, não se trata de uma reflexão literal sobre o século, e sim, uma época, estabelecendo então, uma relação com o tempo e o poeta. A fratura que impede o tempo de compor-se, e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. (AGAMBEN, 2009 p.60) Deste poema existe uma tradução para o português, sob o nome A Era, feita por Haroldo de Campos:

#### A ERA

Minha era, minha fera, quem ousa,  
olhando nos teus olhos, com sangue,  
colar a coluna de tuas vértebras?

[...]

Mas a espinha partiu-se da fera.  
Bela era lastimável. Era,  
ex-pantera flexível, que volve  
para trás, riso absurdo, e descobre  
dura e dócil, na meada dos rastros,  
as pegadas de seus próprios passos.  
(CAMPOS, 2001, p. 209)

Tomei a liberdade de além da analogia do poeta feita por Agamben, incluir o sujeito, o escritor, o leitor e a cidade, como fraturas que impedem o tempo de compor-se. E, deixo em aberto a reflexão do impacto que a dureza da cidade tem refletido na arte. A perda do lirismo. Ler *eles eram muitos cavalos* deixa a sensação de abatimento e da memória de uma cidade em ruínas, assim como, de seu efeito anestesiante.

*eles eram muitos cavalos* tem um último fragmento não numerado e antecedido por uma página preta. Um minuto de silêncio por aqueles



que não puderam ter suas histórias contadas e continuam imergidos no anonimato. (RUFFATO, 2013, p. 130). *Você ouviu? / O que? / Parece... parece que tem alguém gemendo... / Deve ter sido facada ... pelo jeito / E a gente não vai fazer nada? / Fazer? Fazer o quê, mulher? Fica quieta ... E se tem alguém lá fora? de tocaia? / Melhor dormir ... Vai... vira pro canto e dorme ... Amanhã... amanhã a gente vê... Amanhã a gente fica sabendo ... Dorme ... vai ...*

Amanhã a gente vê, a vida, a morte. Amanhã a gente vê. Minha cidade, minha fera. Quem poderá olhar-te nos olhos?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 6.ed. Chapecó,SC: Argos, 2009. 92p.

BUENO, André. *Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana*. In: \_\_\_\_\_. *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. 1.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002. 233-213p.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Bóris. *Poesia Russa Moderna*.1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 432p

CÂNDIDO, Antônio. “A nova narrativa”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989. 215-199p.

CORPAS, Danielle. *De boas intenções o inferno está cheio*. Revista cerrados: revista do programa de pós-graduação em literatura; UNB, Brasília, v.18, n.28, p. 16 a p.36, outubro, 2009

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*.1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 197p.

LIPOVETSKY, Guilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo:

Companhia das Letras, 2007. 402p.

HARRISON, Marguerite org. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance de Luiz Ruffato: Eles eram muitos cavalos*. 1.ed. São Paulo: Horizonte, 2007. 190p.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. 1.ed. São Paulo: editora 34, 1995. 139p.

RESENDE, Beatriz. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. In: AGRÓ, Ettore-Finazzi e RESENDE, Beatriz org. 1.ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014. 23-9p.

\_\_\_\_\_. *Contemporâneos: expressão da literatura brasileira do século XXI*. 1.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2008. 176p.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11.ed. Revista definitiva. São Paulo, Companhia das Letras, 2013. 132p.

SÁ, Lúcia. *Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato*. In:HARRISON, Marguerite org. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. 1.ed. São Paulo: Horizonte, 2007. 101-92p.

## Capítulo LXX

# Samuel Beckett e o problema da linguagem

Ulisses Augusto Guimarães Maciel<sup>1</sup>

---

1 - Universidade Federal do Espírito Santo

Ulisses Augusto Guimarães Maciel possui graduação em Letras e literatura inglesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012) e atualmente cursa o Mestrado em Literatura com o foco na pesquisa de tradução e literatura irlandesa, mais especificamente Samuel Beckett.



Dentro de uma perspectiva ingênua, a relação entre língua e realidade é pensada como uma possível apropriação daquilo que nos invade os sentidos, linguisticamente. De fato, todos os aspectos universais do conhecimento, da verdade e, portanto, da realidade só nos é concebido no âmbito da língua, única criadora de realidade. Porém, não podemos tratar estes aspectos como algo absoluto. “Aquilo que nos vem por meio dos sentidos e que chamamos “realidade” é dado bruto, que se torna real apenas no contexto da língua” (FLUSSER, 2007, p.13). É compreensível, tomarmos como fundamental, a busca do espírito humano pelo conhecimento. Precisamos, no entanto, pensar em toda esta agitação como uma relação de interdependência entre o pensamento e o caos. O que nos cabe é buscar uma articulação que permita à própria existência, se manifestar em um mundo caótico e muitas vezes insuportável. Pensando desta maneira, podemos afirmar que não há conhecimento que não seja hipótese. “A verdade absoluta, se existe, não é articulável, portanto, não é compreensível” (FLUSSER, 2007, p.47).

Negar a articulação do caos que habita o dado bruto, não deve ser confundido, com a negação do conhecimento. Todo nosso saber se mantém válido, mas não sob uma perspectiva absoluta. O conhecimento passa a manipular dados linguísticos que surgem a partir do caos da realidade bruta, mas de maneira restrita a própria realidade da língua. A língua, portanto, torna-se instrumento responsável pelo ser do homem no mundo, instrumento que nos liberta do balbuciar instintivo e nos lança em direção ao intento poético de articular o inarticulável, de pensar o impensável.

“O conhecimento, embora menos absoluto, continuará sendo conhecimento; a realidade embora menos fundamental, continuara sendo realidade; e a verdade embora menos imediata, continuará sendo verdade. Descobriremos mesmo que o conhecimento absoluto, a realidade fundamental e a verdade imediata não passam de conceitos não somente ociosos, mas também desnecessários para a construção de um cosmos, e que, neste sentido, as objeções podem ser aceitas” (FLUSSER, 2007, p.33).

A arte surge neste estar lançado poético que visa à apreensão do indizível explorando a possibilidade do ser que permanece oculto entre a linguagem e os dados brutos. É por meio da arte que o intelecto tenciona

os limites da representação, a fim de ampliar o espaço do dizível, de trazer para realidade algo que no limiar da não existência tende a ser, é como se através da arte transformássemos o ser da realidade. Pois é por meio da arte que exploramos a potencialidade que antecede o nada. “A grande conversação que somos, e que é toda a realidade, surgiu e sempre surge do indizível, do nada, e tende para isso (isto é, significa) o indizível, o nada” (FLUSSER, 2007, p.132). E é por meio da linguagem que articulamos o que denominamos arte, a ponto de transformarmos ela mesma, a língua, em poesia, ou seja, a arte das palavras, pois é no esforço da composição poética que o intelecto amplia as possibilidades do real. “A poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade” (FLUSSER, 2007, p.147). Mas vale ressaltar que o poeta, não busca evidenciar o ser em si da realidade, mas tocar no sensível que nos separa do indizível que se afasta a cada passo que damos em sua direção. As palavras do poeta, não nomeiam o mundo, elas são o próprio mundo. E neste sentido o poeta ao criar poesia, cria também realidade. “Um poema é uma “alquimia do verbo”. Essa alquimia, porém, diferentemente da outra, é um pensamento, o pensamento do que há enquanto “lá”, doravante suspenso nos poderes de esvaziamento e de suscitação da língua” (BADIOU, 2002, pg.36).

Assim, Samuel Beckett, se apropria da concepção poética da linguagem para composição de seus textos. Em uma viagem que busca subtrair a língua em direção ao silêncio, o autor, não distante da poesia, utiliza a língua não como instrumento de representação, mas de criação, um criar poético da realidade, onde o não ser se materializa no ser da linguagem. A escrita de Beckett não estabelece uma relação de desvendamento entre o sujeito e o objeto mundo. “Nada poderá jamais me dispensar disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que falta dizer, tenho um mar a beber, então há um mar” (BECKETT, 2009, pg.58). E como resultado dessa impotência anunciada a todo tempo em sua escrita, uma voz emerge não para dizer, mas para não dizer, mesmo que para tal realização seja necessário que algo seja dito, Beckett então diz, para que o não dizer se evidencie.

“Como Picasso e Bacon, que deformam porque sabem desenhar, mas não querem, Beckett também escolhe não saber, ou seja, escolhe saber que não quer saber porque afinal é ele que escreve coisas que não foram, que não são e que não serão. Ou, se foram, são e serão, elas são só isso,

isso que a voz diz como resultado da compressão, redução e eliminação para que, se forem lidas, que o sejam em outro lugar na linguagem que não seja o lugar da representação” (HANSEN, 2009, p.12-13).

Se para Beckett a função da linguagem como representação é secundária, podemos dizer que nada se coloca para além do texto, que não sejam murmúrios, gritos distantes e palavras que buscam tentar sem sucesso, emergir do silêncio. Ou como sugere o autor, no título de seu último romance mais extenso, a obra deve revelar-se àquele que busca desvendá-la assim, *Como é*. Na evidencia caótica da miséria humana, na incerteza proposta pela língua, o autor trabalha sua escrita para que a ilusão de uma reprodução fiel da realidade seja desconstruída. Para isso “É preciso não esquecer, às vezes esqueço, que tudo são vozes. O que se passa, são palavras” (BECKETT, 2009, pg.98). Se por palavras entende-se o fracasso diante de uma natureza inarticulável – a impossibilidade representativa que emerge do silêncio materializando-se em um balbuciar que ecoa sob o vazio que antecede o retorno ao silêncio original –, na pretensão de apreender o caos, Beckett o potencializa, salientando a fragilidade da língua que falha em sua função essencial: “resgatar o homem do calar-se animalesco, para inseri-lo dentro do calar-se supra-intelectual” (FLUSSER, 2007, pg. 134). Para criar uma consciência negativa, Beckett opta por desmontar a estrutura da língua, responsável pelo suporte intelectual que nos permite organizar o mundo. Esse processo começa nas obras iniciais, *Dream of Fair to Middling Women, More Pricks than Kicks e Murphy*, que apesar de respeitar as normas realistas de composição ficcional, já nos permite identificar algumas rupturas, se não com a forma proposta pelo realismo, ao manter os fundamentos responsáveis pelo sucesso do romance na literatura moderna, por se afastar do modelo de sociedade burguesa que impera, em grande parte, as narrativas clássicas do século XIX e início do Século XX. Estas rupturas se ampliam consideravelmente nas obras compostas no período do pós-guerra, atingindo seu limite no minimalismo presente em seus escritos para o teatro.

“Em Beckett, as palavras não são mais motor da ação, veículos para o cumprimento de destinos e enfrentamento de vontades. Seus textos dramáticos dissolvem os projetos em palavrório, burburinho, rumor ordenado e simétrico

sim, mas que se reconhece e se mostra inútil, pondo em cena heróis armados de uma razão tortuosa e sem finalidade” (ANDRADE, 2001, pg.105).

Reiterando a desconstrução da ideia de conhecimento estruturada no decorrer da história da razão humana. O saber não mais importa, por não ser possível. O único saber possível é o não saber. Mas diferente do enunciado aristotélico, que visa impulsionar aquele que desconhece na busca pelo que lhe é desconhecido, Beckett relaciona a não possibilidade do conhecimento a uma espécie de niilismo que resultaria na paz daquele que não alimenta a ilusão de superar o caos da realidade. “Pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder saber nada, é por aí que passa a paz, na alma do pesquisador incurioso” (BECKETT, 2007, pg.95).

O que o escritor irlandês pretende construir é uma espécie de desmoronamento da consciência, que na razão nos aprisiona na esperança de um dia conhecermos a Coisa-em-si da verdade. “A esperança que é a disposição infernal por excelência” (BECKETT, 2007, pg.183), nos restringe ao mundo da linguagem, que por ignorância ou desespero, supomos ser a realidade. Neste intento, a literatura beckettiana nos permite observar, que o escritor vê então, que para desconstrução de uma realidade racional, se faz necessário a decomposição da própria língua, enquanto ferramenta de criação. “Ele postula a destruição da literatura, que tem que começar pela destruição da linguagem, na qual não acredita” (LEMINSKI, 1986, pg.150). E para isso, Beckett chama nossa atenção para impotência, para o fracasso, que intencionalmente habita sua escrita. Na escolha das palavras, o escritor nos conduz ao pior, à sombra que se coloca sobre a linguagem para que possamos nos tornar conscientes do não dizer da língua, da condição de aprisionamento do homem no cerne do que lhe é mais próprio, o pensamento.

“Velha e humilhada, a voz está cansada. Não disso ou daquilo, mas da condição humana do seu lugar na linguagem, obrigada a continuar falando com palavras de Outro, “o mestre”, como diz, repetidas na língua morta das palavras dos vivos, os outros, “os homens”: - *O que é possível saber? - O que é possível fazer? - O que é lícito esperar?* Cansada dessas e de outras questões, fala para elimina-las. Sabe que qualquer fala é sempre cheia de coisas,



projetos, intenções, significações, sentimentos, sentidos, inconsciências. Ocupam todos os espaços, o blá-blá-blá insuportável náusea. A voz não quer falar sobre coisas. Não quer significar conceitos.” (HANSEN, 2009, pg. 7-8).

Samuel Beckett ao estabelecer uma relação de distanciamento entre o homem e o mundo, o faz a partir de vozes imprecisas que descrevem no caos da palavra, uma realidade em ruínas. A consciência que habita os personagens do autor está fundamentada em uma relação crítica do pensamento, que busca de forma desesperada, dar sentido a um mundo desprovido de significado. O que de certa forma retoma a dificuldade kantiana que condiciona a existência do mundo às representações que de modo interdependente nos invade o exercício do pensar, que ao tomar posse de palavras, se coloca entre o sujeito que pensa e o objeto pensado. Nesta relação sujeito-objeto, se perde o conhecimento verdadeiro, por este está limitado ao corpo, que na literatura beckettiana, sempre estará nos limites da existência e da racionalidade. Se para Kant, a compreensão do mundo se dá na inter-relação entre os sentidos e o entendimento, ambos, portanto, de caráter subjetivo, toda experiência resultante deste processo, se manifestará na simples forma de *aparência*, ou seja, existente primária e imediatamente apenas para o sujeito que o conhece (SCHOPENHAUER, 2007, pg.117). As vozes que emanam dos personagens que agonizam diante da não existência eminente, dos corpos enrijecidos, mutilados ou desprovidos de alguma função sensível como a visão ou a audição, transformam de maneira tragicômica essa relação do homem com a palavra e o mundo. O resultado, não poderia ser outro, que não um labirinto onde o leitor volta e meia se encontrará perdido. Se para o filósofo alemão, o mundo são meras representações em nossas mentes, para Beckett o termo meras representações se amplia, pelo fato de seus personagens não confiarem em nada que lhes apresentam os sentidos em frangalhos, ou a razão decadente que através da língua nomeia mal o mundo.

“Fazia tempo que eu vivia longe das palavras. [...] É difícil demais dizer, para mim. Da mesma forma a sensação do meu eu se envolvia num anonimato frequentemente difícil de penetrar, acabamos de ver isso, acho. E assim por diante para as outras coisas que zombavam dos meus sentidos. Sim, mesmo nessa época, na qual tudo já se esfumava, ondas e partículas, a condição do objeto era ser sem nome,

e vice-versa. Digo isso agora, mas no fundo que sei disso agora, daquela época, agora que chove sobre mim o granizo de palavras congeladas de sentido e que o mundo morre também, toscamente, torpemente, nomeado? Sei o que sabem as palavras e as coisas mortas e isso dá uma pequena soma bonitinha, com um começo, um meio e um fim, como nas frases bem construídas e na longa sonata de cadáveres. E que eu diga isso ou aquilo ou outra coisa, na verdade pouco importa. Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar, escapar, não faz mais que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora. E depois merda” (BECKETT, 2007, pg.55).

Para Samuel Beckett, a palavra é ferramenta imposta ao indivíduo na tentativa de limitá-lo a uma realidade linguística, que por definição, se limita à inércia do mundo exterior e ao conceito de identidade que o sujeito acredita desempenhar no mundo. Ao evidenciar a loucura na crença de poder dizer o que não se pode, Beckett entrega-se ao exercício do menor, se apropria do empobrecimento da linguagem, fazendo surgir “palavras que reduzem”, em outros termos, palavras responsáveis por “manter o rumo ao pior, ou seja, o rumo a uma centralização do fracasso [...] por aproximar-se da coisa a dizer com a consciência de que ela não pode ser dita” (BADIOU, 2002, pg.134). Como consequência, a escrita beckettiana, não diz o que insistentemente tenta, ampliando assim, o abismo que se coloca diante do que está dito e do que se apreende a partir do texto. Neste emaranhado de palavras emerge a fragilidade da razão humana em organizar o caos presente na estranheza proposta pelo autor. Beckett não apenas desmonta a tradicional forma da escrita, como demonstra de maneira evidente uma relação de descaso para com uma espécie de racionalismo claustrofóbico que nos aprisiona na ilusão de clareza da palavra ao tratar o ser da verdade.

## REFERÊNCIA

ANDRADE, Fabio de Souza. Samuel Beckett: O silêncio Possível; São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*; tradução de Marina Appenzeller. – São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BECKETT, Samuel. *Molloy*; tradução de Ana Helena Souza. – 1.ed. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O inominável*; tradução de Ana Helena Souza; Prefácio João Adolfo Hansen – 1.ed. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Murphy*; tradução de Ana Helena Souza. – 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*; 3.ed. São Paulo: Annablume, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Eu nos faltará sempre*. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*; tradução de Ana Helena Souza; Prefácio João Adolfo Hansen – São Paulo: Globo, 2009, pg.7.

LEMINSKI, Paulo. *Beckett, o apocalipse e depois*. In: BECKETT, Samuel. Malone Morre; tradução e prefácio de Paulo Leminski – São Paulo: Brasiliense, 1986, pg.145.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Fragmentos sobre a história da filosofia; precedido de esboço de uma doutrina do ideal e do real*; tradução Karina Jannini, prefácio Jair Barboza. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.



## Capítulo LXXI

### *Os Caminhos da Liberdade: Filosofia e Literatura em Sartre*

Vinicius Xavier Hoste<sup>1</sup>

---

1 - Graduando em Filosofia – UFES

Vinicius Xavier Hoste é graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo, e atualmente cursa Mestrado em Filosofia pela mesma instituição. Possui pesquisa em Filosofia Contemporânea, com ênfase na área de fenomenologia e estética ligada ao filósofo francês Jean-Paul Sartre.



## INTRODUÇÃO

A trilogia de romances “Os caminhos da liberdade” representa o que há de mais ambicioso na obra romanesca do francês Jean-Paul Sartre (1905-1980). Pode-se dizer que essa obra, que se subdivide em três partes – “A idade da razão”, “Sursis” e “Com a morte na alma” –, tem como “sujeito principal” a liberdade. Contudo, é possível identificar em Mathieu Delarue um personagem principal. Segundo Thana Souza (2008, p. 190):

São suas [de Mathieu] preocupações e problemas que acompanhamos nos três romances: desde a questão mais pessoal de ter a amante grávida e querer o aborto até a questão mais ampla de estar como soldado em meio a uma guerra mundial, é Mathieu que acompanhamos nos “caminhos da liberdade” (e não é por acaso que seu sobrenome seja Delarue, “da rua”, aquele que é comum, igual aos outros e que caminha).

Desse modo, em nossa abordagem tentaremos, com base na análise dos comportamentos de Mathieu nesses romances e também na obra filosófica de Sartre, propor uma compreensão daquilo que o filósofo francês entende pelos conceitos de Angústia e Má-Fé, além de estabelecer qual a relação entre sua filosofia e sua literatura. Assim, primeiramente, tentaremos delimitar tais conceitos na sua filosofia para que, em seguida, possamos também identificá-la em Mathieu. Por fim, buscar-se-á então que relação pode-se buscar entre a sua obra filosófica e sua obra romanesca.

## ANGÚSTIA E MÁ-FÉ: UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA

Quando se fala em liberdade na filosofia sartriana, não se quer com isso significar uma faculdade abstrata da essência humana, já que para a realidade humana a liberdade precede qualquer essência. A palavra liberdade significa o próprio homem: ser humano é Ser-liberdade.

Para Sartre toda negação é condicionada por um desgarramento de consciência. Desse modo, a consciência anterior estaria separada da consciência posterior. Mas, aquilo que separa a consciência é definido como Nada, que, justamente por nada ser, não pode ser superado, pois

toda superação pressupõe um obstáculo. Com isso, o filósofo francês não quer dizer que a consciência anterior [passado] não exista mais, ela ainda mantém uma relação com o presente, mas essa relação é somente interpretativa. Esse Nada que separa passado e presente é a condição para que a realidade humana possa negar o mundo.

Essa ruptura de Ser é a própria estrutura da consciência e não algo recebido de fora. Para Sartre (2011, p. 78) a liberdade é, justamente, “o ser humano colocando seu passado fora de circuito e segregando seu próprio nada”. Mas, se como foi dito, o Ser do humano é Ser-liberdade, o homem deveria tomar consciência de sua liberdade à mediada que toma consciência de ser, mas tomar consciência dessa liberdade só é possível na Angústia.

A Angústia é então a captação de que não existe uma determinação absoluta para a consciência, ou seja, é o poder nadificador da liberdade agindo sobre o passado de modo que ele não pode em si mesmo ser determinante. Por outro lado, ao examinar o futuro percebe-se que ele também está sujeito ao poder nadificador da liberdade, já que não pode ser determinado e só existe enquanto mera possibilidade. Desse modo, ao afirmar que o homem é liberdade, afirma-se também que o homem é Angústia, uma Angústia que é um passado que não o justifica e um futuro que não o certifica.

Na Angústia o homem percebe que nada pode obrigá-lo a manter uma decisão tomada, pois existe em cada situação um Nada em meio à relação entre presente e futuro: esse homem não é o que será, e, contudo, já é o que será, ou seja, ele é à maneira de não ser: “Assim, o eu que sou depende em si do eu que ainda não sou, na medida exata em que o eu que ainda não sou independe do eu que sou” (SARTRE, 2011, p. 76). Ou seja, o homem, considerado no presente, depende de seu futuro como projeção para si, mas essa projeção que o homem faz para si no presente, não necessariamente será o seu futuro. Desse modo, uma decisão tomada anteriormente, mesmo estando ainda presente no homem, é ineficaz, pois há um Nada que a separa dele: o homem deve a partir de sua liberdade e reafirmar sua escolha a cada momento.

A Angústia é, portanto, um tipo de consciência, mais precisamente, a consciência de liberdade. Nesse sentido Sartre não faz uma diferenciação entre o Ser da Angústia e o Ser do homem, “[...] essa Angústia sou eu [...]” (SARTRE, 2011, p. 77). A Angústia mostra-se aqui como sendo uma



estrutura do ser humano, porém, na vida cotidiana ela se dá como algo excepcional. Por quê?

Ao tomar consciência da liberdade há uma nadificação de todas essas proteções e a Angústia se mostra ao homem, que se vê como único ser que pode dar sentido ao que faz parte de sua existência. Sartre diz que o homem está desamparado, que ele está condenado a ser livre, pois foi jogado no mundo sem ser consultado e mesmo assim é responsável por seus atos. Apesar disso, existe a possibilidade de se adotar frente a Angústia as chamadas condutas de fuga, mais do que isso, pode-se dizer que esse é o comportamento mais adotado frente à Angústia.

Essas condutas consistem em arranjar desculpas a fim de reconfortar as ações do homem, defendendo-o assim da Angústia. Contudo, é preciso deixar claro que não é possível fugir, e muito menos destruir a Angústia, pois o homem é Angústia, e sendo Angústia ele é aquilo de que quer fugir. Além disso, para fugir de algo é necessário estar ciente e atento a essa coisa, e no caso da Angústia, todo esse processo é referente a uma mesma consciência: “[...] fujo para ignorar, mas não posso ignorar que fujo, e a fuga da Angústia não passa de um modo de tomar consciência da Angústia” (SARTRE, 2011, p. 89). Porém, fugir e ser Angústia não são a mesma coisa: “[...] se eu sou Angústia para dela fugir, isso pressupõe que sou capaz de me desconcentrar ao que sou, posso ser Angústia sobre forma de ‘não sê-la’, posso dispor de um poder nadificador no bojo da própria Angústia” (SARTRE, 2011, p. 89). Isso é o que, dentro da filosofia sartreana, denomina-se Má-Fé e, portanto, qualquer postura adotada frente à Angústia que não seja a sua assunção acabará por resultar nesse tipo de conduta.

## ANGÚSTIA E MÁ-FÉ: UMA ABORDAGEM LITERÁRIA

A partir das considerações anteriores, tentar-se-á agora compreender como os conceitos de Angústia e Má-Fé são trabalhados por Sartre na literatura.

No primeiro livro de “Os caminhos da liberdade”, “A idade da razão”, é possível perceber em Mathieu um personagem principal, já que a história gira em torno de seus dramas: Mathieu Delarue é o homem na idade da razão. Esse professor de filosofia de 34 anos, visto por todos como um

homem livre, que logo no início do romance, se vê de frente à um fato que ameaça sua “liberdade”: Marcelle, mulher com a qual ele mantém uma relação informal há sete anos, está grávida. Mathieu, sem muita hesitação, sugere que seja feito o aborto. Marcelle concorda sem muita convicção. Pode-se perceber nessa primeira parte, aquilo que Mathieu concebe para si como sendo a liberdade, isto é, para ele ser livre significa não se apegar a nada. Mathieu pretende sustentar uma liberdade totalmente abstrata, mesmo que essa não sirva a nada. Segundo Burdzinski (1999, p. 51) esse ideal de liberdade do professor de filosofia é um ideal de Má-Fé:

O que Marcelle então critica em Mathieu é a própria pretensão de sinceridade pela qual, tentando colocarmos por inteiro diante de nós mesmos – ou seja, colocarmos nos como objeto para um sujeito – tentamos também colocarmos-nos para além desse objeto que é defrontado – na medida em que, justamente, nós mesmos somos quem nos defrontamos. A busca pela liberdade de Mathieu é uma busca de Má-Fé [...].

Avançando na história, Mathieu parece perceber o quanto a sua liberdade é vazia: “Ser livre. Ser a causa de si próprio, poder dizer: sou porque quero; ser o próprio começo’. Eram palavras vazias e pomposas, palavras irritantes de intelectual.” (SARTRE, 2012a, p. 66.). Vê-se nessa liberdade de Mathieu totalmente o contrário daquilo que Sartre define como sendo liberdade. A liberdade desse personagem é uma liberdade para a inação, é uma liberdade que visa sempre estar livre esperando algo que o atinja de fora.

Pode-se ver no decorrer do livro que Mathieu tem a oportunidade de engajar-se, de exercer verdadeiramente a sua liberdade casando-se com Marcelle, ou até mesmo assumindo que não gosta dela e colocando um fim nessa relação, porém, ele foge, não tem a coragem para assumir a consequência desse relacionamento mantido há sete anos, ele prefere refugiar-se em um ideal de liberdade que pretende conservar a qualquer preço, e com isso acaba por tornar-se prisioneiro dessa liberdade, fugindo da Angústia que o corrói por meio de atitudes de Má-Fé.

Assim, aquilo que se vê durante todo o livro é um homem que recusa qualquer forma de engajamento. Além da situação com Marcelle, Mathieu também recusa a engajar-se no Partido Comunista, e a declarar o amor

que sente por Ivich, uma moça bem mais nova que é irmã de um ex-aluno. Esses comportamentos do professor de filosofia são sempre baseados em seu ideal de liberdade e enquadram-se todos em condutas de Má-Fé, já que buscam a fuga da Angústia que a responsabilidade da escolha acarretaria.

Já em “Sursis”, Mathieu descobre que foi convocado para lutar na segunda guerra. Para ele essa convocação era como uma ressignificação de sua vida, como se aquela guerra lhe roubasse algo. Entretanto, mesmo diante dessa situação Mathieu demonstra-se mais uma vez apático, deixando-se levar pelos acontecimentos. Assim, quando conversa com seu irmão sobre o fato de ter sido mobilizado e este lhe questiona sobre as razões que o levam a guerra, Mathieu simplesmente responde que não se importa, já que não tem escolha. Jacques ainda insiste, dizendo que o irmão pode sim escolher, pode desertar caso não esteja de acordo com a guerra. Mathieu, porém, foge da responsabilidade da escolha, e mais uma se refugia na Má-Fé: “Mas o que Mathieu pretende é que a decisão – que de qualquer forma tomou – não represente um compromisso. Não decidiu, foi decidido. Não age, é agido. Está ainda à espera da verdadeira decisão, aquela que será um compromisso. Vive numa espécie de permanente *sursis*.” (SILVA, 2004, p. 133).

Já no final do livro Mathieu esboça mais uma vez o entendimento da liberdade: “[...] essa liberdade, procurei-a bem longe; estava tão próximo que não a podia ver, não a podia tocar, era apenas eu. Eu sou a minha liberdade.” (SARTRE, 2009, p. 407). Com a captação do que realmente é a liberdade, Mathieu sente também o que é a Angústia: “Esperava ter um dia uma imensa alegria, ser trespassado por um raio. Mas não havia nem raio nem alegria: apenas aquela nudez, aquele vácuo tomado de vertigem diante de si mesmo, aquela Angústia cuja própria transparência impedia que se visse.” (SARTRE, 2009, p. 407). Mesmo se descobrindo como um condenado a liberdade e experienciando a Angústia dela decorrente, Mathieu não modifica a comportamento diante da existência, ele continua a resguardar-se da ação e a deixar-se levar pelos fatos.

No último capítulo da trilogia, “Com a morte na alma”, a Segunda Guerra mundial está no início e Mathieu encontra-se em um campo com outros soldados. A partir desse contexto de guerra Mathieu parece entender a responsabilidade das escolhas que fizera mesmo deixando-se levar pelos acontecimentos: “Deus meu, li, bocejei, agitei o guizo de meus problemas,

não me decidia a escolher e em verdade já escolhera, escolhera esta guerra, esta derrota [...]" (SARTRE, 2012b, p. 84). Dessa maneira, o professor de filosofia parece superar a ideia de que a guerra fosse uma doença; ao sentir a responsabilidade da sua escolha em participar daquela guerra Mathieu compreende que ele estava dentro daquilo, que ele escolhera aquela guerra. Esse entendimento desperta nele o desejo da ação: "Um ato. Um ato que compromete e que nunca se entende inteiramente." (SARTRE, 2012b, p. 94). Porém, mais uma vez Mathieu se resguarda e nada faz, pois segundo ele nada há para se fazer.

De tal modo espera-se por todo decorrer da história essa ação de Mathieu, um ato que possa superar essa Má-Fé que o acompanha em quase todas as suas condutas. Entretanto, é só no final do livro que tal ato chega, enquanto os alemães ocupam a cidade, finalmente é possível ver a primeira ação livre de Mathieu: ele decide resistir à ocupação alemã, ele decide lutar. "Nesses três minutos de batalha (que parecem eternos a Mathieu), o filósofo enfim age, pega o fuzil e mata, age sem que seu ato possa ser 'roubado'" (SOUZA, 2008, p. 280). Contudo, não é possível ver nesse ato de Mathieu a superação da Má-Fé, já que ele simplesmente age por nada, defendendo sua liberdade abstrata, sem mediar sua escolha ou as consequências que ela poderia ter. Assim como em *A idade da razão* quando, em um gesto impulsivo, corta a própria mão para provar que é livre, os tiros que dispara contra os alemães são simplesmente mais uma forma de defender sua liberdade abstrata.

Aproximou-se do parapeito e pôs-se a atirar de pé. Era um enorme revide: cada tiro vingava-o de um antigo escrúpulo. Um tiro em Lola, que não ousei roubar, um tiro em Marcelle, que deveria ter largado, um tiro em Odette, que eu não quis comer. Este para os livros que não ousei escrever, estes para as viagens que recusei, este para todos os sujeitos, em conjunto, que tinha vontade de detestar e procurei compreender. Atirava, e as leis voavam para o ar, amarás o teu próximo como a ti mesmo, pam! nesse safado, não matarás, pam! nesse hipócrita aí da frente. Atirava no homem, na Virtude, no Mundo: a Liberdade é o terror; [...] e Mathieu atirou de novo. Atirou: era puro, todo-poderoso, livre. (SARTRE, 2012b, p. 238).

Percebe-se nessa passagem que mesmo na ação Mathieu não

consegue fugir da Má-Fé, seu ato é algo que visa somente o abstrato, é algo totalmente sem valor concreto. Então, mesmo que esse ato tenha conclusões tangíveis, como todas as decisões que, mesmo sem assumir, Mathieu tomou no decorrer da história (a gravidez de Marcelle, a guerra, e agora a morte), para ele tudo ainda continua sendo uma fuga do real, uma fuga de qualquer responsabilidade.

É possível identificar em Mathieu o homem condenado a ser livre, da qual fala Sartre em *O Ser e o Nada*. O professor, por mais que tente escapar as escolhas, escolhe, já que o resguardar-se da ação é também uma ação. Dessa maneira, Mathieu passa toda a história a fugir das consequências dos seus atos, ele nunca os assume, é como se fossem de outro. Como afirma Prince (1968, p. 119), seus atos são sempre negativos, jamais positivos. Os atos de Mathieu sempre geram uma consequência, que seja um filho, que seja a participação na guerra, que seja a morte, porém, é como se essas consequências não lhe pertencessem, ele foge sempre delas, ele está sempre refugiado no abrigo da Má-Fé.

Portanto, aquilo que se vê no decorrer destes três livros é que Mathieu não consegue escapar da Má-Fé. Mesmo que em vários momentos ele pareça captar a verdadeira essência do que é ser livre, tal entendimento é puramente teórico, já que ao angustiar-se ele sempre encontra subterfúgios que o tiram desse estado. Mathieu não consegue ir além de seu ideal de liberdade e é por isso que não consegue sair da Má-Fé, já que sua liberdade é pura Má-Fé. O que se vê em Mathieu nos “Caminhos da liberdade” é o mesmo que se vê em “O Ser e o Nada”, ou seja, não há uma superação da Angústia e da Má-fé por parte de Mathieu, assim como não há na obra filosófica uma solução para este problema.

## CONCLUSÃO

Os romances de Sartre não representam a simples *mise en scène* de sua filosofia, mas, ao mesmo tempo, buscar uma total diferenciação entre o Sartre filósofo e o Sartre romancista seria algo totalmente insensato. Leopoldo Franklin e Silva denomina essa relação de *vizinhança comunicante*, ou seja, a literatura não representa somente uma transfiguração da teoria filosófica, mas entre esses dois campos se estabelece um equilíbrio instável:

“A reflexão filosófica e a experiência fictícia comunicam-se pela própria manutenção de suas diferenças; o abstrato e o concreto se interligam pela passagem interna entre a concretude do universal e a irreduzibilidade absoluta do particular” (SILVA, 2004, p. 18).

Então, os romances de Sartre não representam uma ilustração ou um simples complemento de sua obra filosófica, seus romances são em si mesmos uma forma de expressão de seu pensamento. Desse modo, ao adentrar na literatura o pensador francês não tende simplesmente a vulgarizar suas ideias filosóficas, isto é, não se opera ali uma simples tradução de conceitos, pelo contrário, em seus romances Sartre encontra outra maneira de abordar certos problemas, maneira essa que foge um pouco da abstração filosófica.

A partir disso, pode-se afirmar que aquilo que se encontra em *Os caminhos da liberdade* não é só a encenação de *O Ser e o Nada*, mas sim uma verificação concreta do mesmo. Sobre isso, Michel Contant afirma “[...] que *O Ser e o Nada* é um romance filosófico na mesma medida que *Os caminhos da liberdade* são uma filosofia romanesca” (SARTRE, 1981, p. 1863).

## REFERÊNCIAS

SARTRE, Jean-Paul. *Le Sursis*. Paris: Gallimard, 2009. 500 p.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 782 p.

\_\_\_\_\_. *A idade da razão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a. 365 p.

\_\_\_\_\_. *Com a morte na alma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b. 367 p.

BURDZINSKI, Júlio César. *Má-fé e autenticidade*. Rio Grande do Sul: UNIJUÍ, 1999. 110 p.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: UNESP, 2004. 260 p.

SOUZA, Thana Mara. *Da estética à ética: uma análise compreensiva*

das obras literárias de Sartre e Malraux. 2008. 328 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

PRINCE, Gerald Joseph. *Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre*. Genève: Librairie Droz, 1968. 147 p.





## Capítulo LXXII

### *Uma interpretação do racismo social enquanto conteúdo latente na sociedade brasileira, a partir do Romance Clara dos Anjos*

Vinícius de Aguiar Caloti<sup>1</sup>

---

1 - Graduado em Ciências Sociais  
Graduando em Filosofia

Bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente, graduando em Filosofia pela UFES e especializando em direitos humanos, educação das relações étnicorraciais e políticas de ações afirmativas, pela mesma instituição. Pesquisador vinculado ao Núcleo de Estudos AfroBrasileiros (NEAB) e partícipe dos Grupos de Estudos sobre “Literatura, Indústria Cultural e Letramento Crítico” (DLL) e “Literatura, Ideia Comunista, Kynismo” (DLL/PPGL) liderados pelo Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Luis Eustáquio Soares.



## Considerações iniciais

O ensaio em questão, não se trata apenas de uma crítica literária do romance social Clara dos Anjos, mas de uma análise do racismo na sociedade brasileira, enfocando principalmente a relação entre o capital e o trabalho, ou seja, a relação entre a “transcendência” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) e a “imanência” (DELEUZE, GUATTARI, 2008). Desse modo, partimos de uma interpretação sociológica do romance, inspirada por Lukács, a fim de nos espriar nos “campos” (BOURDIEU, 1983) da sociologia política e da filosofia política, visando realizar este recorte de objeto. Portanto, não temos a intenção, nem mesmo sentimos a necessidade de fincar “raízes” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) no texto literário, produzindo um “(des)devenir não-rizomático” (DELEUZE, GUATTARI, 2008). Descartando uma interpretação estrangulada pela objetiva da teoria da literatura *stricto sensu*, para nós um “sistema fechado” (Morin, 2011), “vaso não-comunicante” (MORIN, 2011). Destarte, valorizamos um aporte teórico matricial e uma abordagem inter & transdisciplinar, a partir do “paradigma da complexidade” (MORIN, 2011), tomando os saberes como “unidades discursivas” (FOUCAULT, 1972), considerando-os “sistemas abertos” (MORIN, 2011), “complexos”, multifrontais, “vasos comunicantes” (MORIN, 2011). Assim, estruturamos abaixo este trabalho em três tópicos, com o propósito de favorecer este esforço interpretativo.

No primeiro tópico, abordamos a biografia de Lima Barreto, mostrando a sua vida enquanto um caso particular de “alteridade” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), inserindo-se e inscrevendo-se na história mundial. História do mundo que entrevemos enquanto tragédia, pois desvenda a “tradição do oprimido” (BENJAMIN, 1994), revelando um “Estado de exceção permanente” (BENJAMIN, 1994). Uma história que a nossa compreensão aborda, a partir de uma perspectiva social e política forte. Não pela objetiva dos “eunucos da história” (NIETZSCHE apud BIRDDICK, 2000), mas considerando a “genealogia” (NIETZSCHE, 1998; FOUCAULT apud AVELINO 2010), a “arqueologia” (FOUCAULT, 1972), a “anarqueologia” (FOUCAULT apud AVELINO, 2010) que investiga dispositivos e regimes de verdade, a “história à contrapelo” (BENJAMIN, 1994), afirmando o porvir e o “matema do evento” (BADIOU, 1996), um “matema da impotência” (BADIOU, 1996), paradoxalmente, considerado

um “matema da potência” (NIETZSCHE, 1998; DELEUZE, GUATTARI, 2008) no “campo político” (BOURDIEU, 1983).

No segundo, mostramos como a tragédia de uma moça anônima negra e pobre, a protagonista da novela Clara dos Anjos, dentre outros demais casos, denotam também casos particulares de alteridade, “supranumerários” (BADIOU, 1996) de um excluído coletivo na sociedade brasileira que indiciam o racismo social, perpetrado contra os trabalhadores, enquanto “conteúdo” ou “significado primário” (JAMESON, 1999), latejando no inconsciente social freudolacaniano brasileiro, inundando o regime da República Velha e transbordando para outros Brasis, inclusive o Brasil contemporâneo, (des)dito moderno. Ensaíamos acerca do surgimento do racismo na sociedade brasileira, desde a época colonial, atravessando os Brasis império e republicano, insinuando um “jogo de escalas do macro ao micro” (REVEL, 1998), ou seja, pensando o racismo nas perspectivas “molar” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) e “molecular” (DELEUZE, GUATTARI, 2008). Racismo interpretado enquanto “agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), “agenciamento de desejos” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), “autoritarismo afetivo” (CERQUEIRA FILHO, 2005), racismo de classe, “racismo de Estado” (FOUCAULT, 2005).

Enfim, no terceiro tópico perspectivamos o que na nossa acepção “deve ser” (imperativo categórico kantiano) a literatura, sua função social e por que não, seu papel histórico. Desvendar a relação entre o capital e o trabalho, a transcendência e a imanência. Narrar a “vida dos homens infames” (FOUCAULT, 1992), inscrevendo o “subdesenvolvido” (LACAN, 1992) no delírio histórico-mundial. Produzir democracia, igualdade, utopias sociais, criando um povo forte e “constituindo o comum” (HARD, NEGRI, 2005). Assim, a partir deste ensaio sobre a tristeza social, inspirado no romance Clara dos Anjos, doravante nos encarregaremos de pensar o racismo social, os trabalhadores, inclusive os brasileiros, desejando recobrar a alegria e a esperança, ao afirmar o futuro.

## **1. Lima Barreto: Um autor proletário, negro, marginal, pré-moderno e pré-antropofágico**

*É chegada, no mundo, a hora de reformarmos a sociedade, a humanidade, não politicamente que nada adianta; mas socialmente que é tudo*  
(LIMA BARRETO, 1956, p. 83).

Pouco se há estudado e produzido sobre o literato e jornalista Lima Barreto (1881-1922), pensador social brasileiro que nasceu no final do Brasil Império e viveu no período da República Velha. Seus artigos de jornais, revistas, cartas, contos, crônicas, memórias, romances e mesmo os escritos inacabados que ansiava escrever, nos dão indícios para inferir e estimar a largueza de sua verve, bem como a densidade de seus pensamentos e sentimentos.

Negro de temperamento tímido, porém irreverente, sarcástico e cáustico em seus escritos. Corpo exalando o azedume do suor curtido nos subúrbios proletários onde, sem opção, vivia. Sofreu na pele os reveses de uma sociedade opressora, atravessada pelo desdém da transcendência pela imanência, do capital pelo trabalho. Candente como o núcleo de uma estrela, sua trajetória lembra em muitos aspectos, a de outros “boêmios”, “desajustados”, “inadaptados”, tais como Franz Kafka, Albert Camus e Antonin Artaud (NASCIMENTO, 2010), humanos, demasiado humanos, para a sociedade de seu tempo.

Barreto perdeu a mãe quando pequeno, vítima de tuberculose. Doença que abalroava uma ampla camada do “proletariado” (MARX, 1996; RANCIÈRE, 1995) brasileiro naquele tempo, enquanto “personagem coletivo do excluído” (DELEUZE, GUATTARI, 2008). Embora estudante excepcional, sofreu prejuízos raciais e perseguição na Escola Politécnica do Rio de Janeiro.

Constantemente angustiado por um racismo contra as alteridades de classe e étnicorracial, numa *école* onde se formava uma parcela da *intelligentsia* da burguesia carioca, Lima abandonou o curso de engenharia, devido ao enlouquecimento do pai e a necessidade de sustentar os seus irmãos, ingressando como amanuense no arsenal do Ministério da Guerra (BARBOSA, 2002).

Nesta repartição, trabalhou com o saudoso Domingos Ribeiro Filho, anarquista declarado, atuante nos meios libertários, quem também o teria influenciado social e teoreticamente. Compartilhou com ele desígnios literários e a lide em redações d’alguns periódicos demasiado interessantes, assim como a autogestão da revista Floreal, de cultura literária e crítica libertária.

Frequentou círculos de escritores, jornalistas, poetas, boêmios e funcionários subalternos na antiga Capital Federal. Conhecera igualmente

o *méandre* do serviço público. Enfim, a burocracia, a falta de espírito, as mazelas sociais, políticas, históricas e culturais, que muitos autores do pensamento social brasileiro atribuem a um legado de tradição ibérica, configurado pelo “familismo político” (FREYRE, 1995; HOLANDA, 1983), o “coronelismo” (LEAL, 2012) e o “patrimonialismo” (HOLANDA, 1983).

A impossibilidade de mobilizar o seu potencial criativo no exercício de suas funções, deixava Lima desgostoso e muitas vezes triste. Aliás, suportou o racismo trabalhando como amanuense no Arsenal do Ministério da Guerra. Em certas feitas, fora tomado por contínuo, outrossim devido à sua negritude, sentindo-se afetado em sua autoestima. Cogitou que, por ser um proletário negro, numa sociedade profundamente marcada pela tradição do oprimido, como aquela em que vivia, sempre estaria condenado a um “lugar social de confinamento” (CARVALHO, 2006), registrando o caso em seu “Diário íntimo” (1956).

Ainda no Arsenal, enquanto empregado subalterno, expôs em seu respetivo Diário, a permanência de um racismo social no regime republicano, oriundo duma sociedade escravocrata. Relatando a história de um major negro, Major Vital, ex-combatente na Guerra do Paraguai e servente do Arsenal, que morreu na mais abjeta miséria; afora a sustada nomeação de um Professor (Hemetério) do Colégio Militar, devido ao preconceito social contra a pele escura no Brasil da Primeira República (LIMA BARRETO, 1956).

Em seus vários escritos, apresenta suas críticas e recusas aos nacionalismos e patriotismos, sob as mais diversas caratonhas. Quiçá influenciado pelo pensamento social, político e econômico do filósofo, economista e anarquista Proudhon, compendiado em sua “Filosofia da miséria” (2003), outrossim vulgarizada naquele período pela imprensa proudhoniana. À Primeira República, Barreto contrasta a Monarquia, mostrando seus males, interpenetrações e suas continuidades. A diferença para o grosso da classe trabalhadora, muitas vezes, poderia estar apenas no rótulo do regime político, devido ao descalabro da questão social, oriunda da relação entre o capital e o trabalho.

Em sua vida breve, despalhou em jornais e revistas, assim como em escritos publicados e não publicados, estilhaços de sua vida. Estes mais tarde foram reunidos por seus biógrafos. Através de tais fragmentos podemos entrever alguns aspectos da sua vida privada, assim como os

vários conturbados dilemas familiares, comuns à população que vive nas periferias das grandes cidades. Da mesma forma, vislumbramos o registro de uma época com suas ambiguidades, contradições, paradoxos, tensões e potencialidades, delineados através de seu olhar peculiar, voltado para os detalhes do detalhe, das sociabilidades em ebulição.

Assim, caracterizamos como notável, a contribuição de Lima Barreto para a literatura, a história social e política brasileira, uma vez que enfoca o mundo dos trabalhadores, em geral pobres e negros, como o nosso autor, nos subúrbios do Rio de Janeiro. Seu romance retrata aqueles que estão no fosso de uma sociedade fortemente hierarquizada e estratificada em classes sociais, impulsionando sua escrita feraz, que percorre o movimento de se voltar à periferia sob linguagem simples, para dar voz aos oprimidos. Tática demasiado recorrente no cerne de sua novela social.

Ademais de um precursor do romance social no Brasil, Lima Barreto, autor marginal, pré-moderno, pré-antropofágico, é considerado um expoente da literatura afrobrasileira, junto com Cruz e Sousa e Machado de Assis. Destacamos o matema da lituraterra na produção social barretiana, devido à sua relação com o subdesenvolvido, onde a escrita, enquanto “artefato cultural” (JAMESON, 1999), atua sobre a realidade social e concreta, agindo como a erosão que ravina a “natureza” (BADIOU, 1996), esvaecendo a relação entre o “apresentado” (BADIOU, 1996) e o “representado” (BADIOU, 1996). Dessa forma, rasurando o proletariado definitivamente de traço algum que lhe seja anterior, valorizando-o, subdesenvolvendo-o.

Por conseguinte, uma produção deveras necessária à construção do pensamento social brasileiro na Primeira República e de um “campo acadêmico” (BOURDIEU, 1983) filosófico político brasileiro e latinoamericano, ancorado numa perspectiva sócio-histórica, preocupada com a nossa identidade e cultura social, canibalizando simultaneamente as vertentes historicista, ontológica e liberacionista, a fim de propiciar a “invenção de uma tradição” (HOBSBAWN, RANGER, 1984) que seria própria ao nosso filosofar.

## **2. Clara dos Anjos, supranumerário, racismo social e sinthome de um excluído coletivo na sociedade brasileira, singrando a Primeira República.**

No início do romance Clara dos Anjos, o escritor se esmera por descrever minuciosamente o ambiente que caracteriza os subúrbios do Rio de Janeiro, retratando miniaturizadamente o tempo, as paisagens, as casinhas, as ruelas, os fluxos de pessoas, os afetos, as emoções, os sentimentos, os comportamentos e as discussões. Tudo amontoado e em fase de expansão, como “uma longa faixa que se alonga” (LIMA BARRETO, 1990, p.48).

Após desenhar esse espaço de exclusão social, o narrador incisivo zurze a sua crítica ao governo carioca, uma “excrescência” (BADIOU, 1996), visto representar, porém não apresentar, um proletariado que medra ali, ferindo o “princípio da contabilidade” cantoriano (RANCIÈRE, 1995), pois distingue “aquilo que não é contado” (RANCIÈRE, 1995) ou (des) considerado no bojo da sociedade brasileira. Desse modo, ele franqueia o despreço do Estado brasileiro pelas periferias e pelos trabalhadores, ademais dos impostos abusivos e as obras faraônicas que atravessam os espaços de circulação das élites cariocas:

Por esse intrincado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos, embora lhe cobre atrozes impostos, empregados em obras inúteis e suntuárias noutros pontos do Rio de Janeiro. Nem lhes facilita a morte, isto é, o acesso aos cemitérios locais (LIMA BARRETO, 1990, pp.49-50).

Posteriormente, Lima nos apresenta a moça negra Clara dos Anjos, quem “orçava pelos dezessete anos” (LIMA BARRETO, 1990, p.5). Filha do carteiro Joaquim dos Anjos, quem “gostava de violão e de modinhas” (LIMA BARRETO, 1990, p.2) e de Engrácia, dona de casa “sedentária e caseira” (LIMA BARRETO, 1990, p.6), ambos demasiado zelosos nos cuidados com a filha. A protagonista homônima do romance personifica uma moça negra e pobre “tipo ideal” (WEBER, 2009) nesta novela social, oriunda dos extratos proletários do subúrbio carioca.

Assim revelando um caso particular de alteridade que está no poço do edifício social brasileiro, ou seja, o supranumerário, o “ultra-um eventual”



(BADIOU, 1996) de um excluído coletivo da sociedade brasileira que assim deve “*litarar lituraterrando*” (LACAN, 1992). Desvendando a condição social da mulher negra que mora nas periferias, no seio de uma sociedade machista e patriarcal, bem como a difícil situação em que (sobre)viviam as camadas populares no período da Primeira República e, ainda (sobre)vivem nas periferias da periferia do sistema-mundo.

Logo, esta novela social evidencia um caso particular de alteridade que se inscreve na história social e política mundial, história à contrapelo, revelando a tradição do oprimido e um Estado de exceção permanente. Apontando um “múltiplo-singular eventual” (BADIOU, 1996), resultante do devir encontro da “singularidade orquídea” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) com a “singularidade abelha” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), congregando os devires órfão, mulher, negro, pobre, analfabético e animal.

O “inconsciente político” (JAMESON, 1999) que emerge no romance Clara dos Anjos é o racismo social perpetrado contra as alteridades de classe social e étnicorracial, tornado conspícuo através do desdém do plano de transcendência pelo plano de imanência, outrossim representado pelo estupro do trabalho pelo capital. Racismo patenteado, mediante o drama experienciado pela virginal Clara no percurso da obra. Epítome da conseqüente sedução, embaimento, defloração, gravidez, abandono e respectiva humilhação racial, por um “malandro considerado por proezas desprezíveis”.

Dona Margarida [amiga da família dos Anjos] relatou a entrevista [respeitante à humilhação racial sofrida pela moça Clara], por entre o choro e os soluços da filha e da mãe. Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou muito fortemente sua mãe, dizendo, com um grande acento de desespero:

— Mamãe! Mamãe!

— Que é minha filha?

— Nós não somos nada nesta vida (LIMA BARRETO, 1990, pp.90-91).

Do mesmo modo, um caso particular tomado num determinado segmento de classe, o malandro Cassi Jones é um rapaz branco tipo ideal, proveniente dos estratos médios da sociedade carioca. Lima Barreto circunscreve o mancebo numa família pequeno-burguesa, segundo as “representações sociais” (MOSCOVICI, 2004), inscritas no

“imaginário coletivo” (DURKHEIM, 1970) daquela época. Desenhando-o eugenicamente, como o “filho legítimo” de uma família de sobrenome pomposo, “Baeta Azevedo”, descendendo de um aristocrata inglês, “Lord Jones”, eivada por “preconceitos de fidalguia e alta estirpe” (LIMA BARRETO, 1990, p.10).

Preconceitos de classe e de pureza racial, entrevistados como “conteúdos secundários” (FREUD, 1996) ou “manifestos” (FREUD, 1996) que indiciam um racismo social, semidito nos delírios de uma suposta nobreza consanguínea, denotando uma “metafísica da ascendência” (SOARES, 2014) e indiciando fantasias absolutistas de poder platônico-tomistas, pautadas num ideário eugênico de pureza que atravessava as elites cariocas naquele período. Portanto, possibilitando a emergência de um “conteúdo primário” (FREUD, 1996) ou “latente” (FREUD, 1996) que pulsava no inconsciente da sociedade brasileira na Primeira República, situada na periferia do sistema-mundo da civilização ocidental burguesa.

O racismo na sociedade brasileira se origina no Brasil Colônia, caracterizado como um “regime de soberania” (FOUCAULT, 1987), constituindo o “Estado de exceção permanente do regime de soberania” (SOARES, 2014), vinculando-se à dimensão dos afetos, combinando-se à ideologia dos grupos sociais dominantes e, conseqüentemente, à ideologia da sociedade. Assim, produzindo uma fabulação social com “enunciados coletivos” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) que se inscrevem na subjetividade social e “agenciam molecularmente desejos” (DELEUZE, GUATTARI, 2008). Portanto, constituindo um imaginário social e um inconsciente social, num processo de “construção social da realidade” (BERGER e LUCKMANN, 1978), “fabricação social do rei” (BURKE, 1994) e de um soberano, engendrando a posteriori, um “falso genérico” (BADIOU, 1996), uma “carnavalização às avessas” (BAKHTIN, 2010), uma paródia da “revolução molecular” (GUATTARI apud SOARES, 2014).

Por conseguinte, o racismo enquanto afeto, ideia, ideia de verdade, verdade, sentimento, depois reconfigura-se em formações sociais, políticas, econômicas, históricas e culturais posteriores, perambulando e assim “estriando” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), ainda mais “espaços lisos” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), intensivamente e extensivamente nos períodos do Brasil Império, configurando também um regime de soberania, associado a um Estado de exceção permanente da soberania; e do Brasil

República, conformando um “regime disciplinar” (FOUCAULT, 1987), relacionado a um “Estado de exceção disciplinar” (SOARES, 2014), até emergir no tempo histórico presente, caracterizando a sociedade brasileira atual como uma “sociedade do controle integrado” (SOARES, 2014), onde vige um “Estado de exceção permanente da sociedade do controle integrado” (SOARES, 2014).

Dessa forma, o racismo contemporâneo reeditou-se (e reedita-se), salvaguardando uma permanência de longa duração na “formação brasileira”, produzindo uma revolução molecular invertida, conectando-se às fantasias absolutistas de poder platônico-tomistas, inundadas por autoritarismos afetivos, que se inscrevem na subjetividade social e, portanto, nos registros R-S-I ou “real-simbólico-imaginário” (LACAN apud JORGE, 2011) nas subjetividades individuais, uma vez outrora inscritas, conforme um des-devir antiutópico ou uma enantiose da “Hipótese comunista” (BADIOU, 2012).

Insculpindo-se nos “campos político” [R], “histórico” [S] e “ideológico” [I], funciona como um “aparelho de captura” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) que agencia fluxos multitudinários, estriando os espaços lisos das subjetividades, a “flor do socius”. A flor do socius, a flor do cosmos à flor da pele, das “máquinas desejantes” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), nas máquinas desejantes. A fabricação social de um (des)devir distópico, não minoritário, associado a uma propositura de construção sintática, convolucionada na produção de um falso genérico, operando uma contra-revolução, mediante a constituição de um universal construído politicamente, a fim de capturar o devir “máquina de guerra” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) das classes trabalhadoras.

Logo, erigindo um proletariado “condensado” (FREUD, 1996) e “deslocado” (FREUD, 1996), fragmentado numa multidão de marcas, um manicômio de caricaturas. “Corpos dóceis” (FOUCAULT, 1987), “exército industrial de reserva” (MARX, 1996) para “a ordem e o progresso” da nação brasileira moderna, “esclarecida” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985), modernizada, modernizante.

A “ordem” da criminalização da pobreza (e dos pobres), a militarização do trabalho, o desprezo pela imanência. O “progresso” das classes capitalistas, da acumulação do capital, do seu metabolismo ampliado, da ingente maquinaria social de moer gente. O “progresso”

como o des-envolvimento que (des)envolve o proletariado, agenciando-o, submentendo-o à “servidão maquínica” (DELEUZE, GUATTARI, 2008). Alienando-o, violenta-nos sob o signo da “exploração econômica” (MARX, 1996), do “sobretabalho” (MARX, 1996), eterna marca de Caim. Estigma que avilta as classes laboriosas, em jornadas de até 16h de trabalho diárias nos grandes centros e aglomerados urbanos, no período da Primeira República.

Um “progresso” que des-envolve os trabalhadores, subdesenvolvendo-nos, traduzindo-nos como o personagem coletivo do excluído. “Significado latente” (JAMESON, 1999) muitas vezes tornado manifesto, inclusive nas grandes obras públicas de infraestrutura realizadas nas urbes brasileiras, com o propósito de favorecer a circulação e, outrossim, o metabolismo ampliado do capital, através de reformas urbanas, como a “Pereira Passos” (1902-1906) – narrada por Lima Barreto na obra “O subterrâneo do morro do castelo” (2014), em correspondência ao Jornal O Correio da Manhã -, que desabrigou centenas de trabalhadores, empurrando-os para as periferias das periferias. Campos de concentração das forças de trabalho circunscritas em bolsões de pobreza, instaurados pelos projetos de modernização das capitais, processos de gentrificação e especulação imobiliária.

Tudo isso ocorrendo com a finalidade de incluir o Brasil num grande projeto de modernização, segundo rasgos europeus e depois estadunidenses, capitaneado pela chamada “burguesia nacional”, alinhada aos grandes interesses do capital financeiro internacional. Outrora atrelada aos desígnios do imperialismo europeu, “imperialismo significante” (SOARES, 2014). Porém, hoje imiscuindo-se ao imperialismo americano-ocidental e sionista, “imperialismo pós-significante” (SOARES, 2014), instrumentalizado pelas grandes corporações transnacionais, que agenciam fluxos numa escala planetária, devido ao largo uso dos últimos avanços da tecnociência, inclusive “panópticos” (FOUCAULT, 1987) que são “ápticos” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) e “ópticos” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), simultaneamente.

A situação da classe trabalhadora perante o “logos do progresso”, do (des)envolvimento e da modernização (esclarecimento), consoante a “razão instrumental” (CHAUÍ, 2000), hoje apresenta maior relação com a metanarrativa “pós-moderna”, advogando o “fim da história”, o “triumfo do capital” (e do capitalismo) e a inexorabilidade das “democracias

representativas burguesas neoliberais”. Sendo pois, muito bem descrita na “dialética do senhor e do escravo” (HEGEL apud MARCONDES, 2001) e na relação entre o “discurso do senhor e do escravo” (LACAN, 1992). Conjuntura onde o “escravo” (LACAN, 1992) goza no “saber do mestre” (LACAN, 1992), enquanto este “mais-de-goza” (LACAN, 1992) aquele, assim recompensado com a “mais-valia” (MARX, 1996), por lhe dar ordens.

Ao invés de cogitarmos um senhor ou um soberano, inscrito na “rostidade” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) das classes dominantes nacional e transnacional, quiçá seja preferível pensar a “função fálica” (LACAN, 1992) ou o “matema da potência” (BADIOU, 1996), corporificada na imagem poética do “trono da civilização burguesa” (SOARES, 2014). Eis a essência do racismo social na novela Clara dos Anjos, conteúdo primário ou latente, que pulsa no inconsciente social, na flor do socius, demarcando o Estado de exceção permanente na sociedade brasileira da Primeira República e no Brasil contemporâneo, ambas expressões da civilização burguesa.

Tornando à novela Clara dos Anjos, constatamos diversos casos de racismo social, transparecendo inúmeras vezes na história de vida dos variados personagens. Cada um deles podendo ser retratado, como um caso particular de alteridade, que também se inscreve no delírio coletivo da tragédia histórico-mundial. Ressaltamos a miserável vida da prostituta negra Rosalina, estigmatizada pela alcunha de Madame Bacamarte. “Roída por inúmeras moléstias vergonhosas”, portava também o chaga do alcoolismo, levando uma vida má e desgraçada, trabalhando num armazém, onde todos conheciam a sua condição social. Identicamente um supranumerário concernindo ao personagem coletivo do excluído, vivenciou o drama da falta de moradia salubre, para a sobrevivência de si mesma e de sua família. Em seus devires negro, mulher e órfão era costumeiramente violentada e espancada pelo marido, constantemente desempregado, bêbedo, da mesma forma lúmpen, sendo o único arrimo de seus vários filhos, outrossim fruto desta triste mazela social, ademais de sua ignorância pessoal.

Da mesma forma, Marramaque é outro personagem que também muito nos emocionou no enredo. Pobre, velho, doente, antigo contínuo de secretaria, semiletrado, marcado pelos devires órfão, negro e analfabético. Instruído pela escola da vida, dentro do “conhecimento moral-prático” (SANTOS apud SOARES, 2013). Antes de ser assassinado, vivera uma vida

marcada por graves sentimentos morais e pela perspectiva do comum.

No dia seguinte, ao passarem os primeiros transeuntes, ele [Marramaque] estava morto. E, assim, morreu o pobre e corajoso Antônio da Silva Marramaque, que, aos dezoito anos, no fundo de um “armazém” da roça, sonhara as glórias de Casimiro de Abreu e acabara contínuo de secretaria, e assassinado, devido à grandeza do seu caráter e à sua coragem moral. Não fez versos ou os fez maus; mas, ao seu jeito, foi um herói e um poeta... Que Deus o recompense! (LIMA BARRETO, 1990, p.75).

Dentre vários casos muito interessantes, como a vida do poeta negro, pobre, endoidecido, bêbedo, hermético em seu grupo social, Leonardo Flores, alter-ego do grande Lima Barreto; destacamos a vida do dentista-prático Menezes, menos atravessada pelo “jeitinho brasileiro” que pela esperteza conveniente às necessidades de sobrevivência dos menos favorecidos. Velho abeirando aos 70 anos, alquebrado. Amparo econômico e moral de uma irmã muito dedicada com quem morava, outrossim muito velha e doente, assim como este personagem. Absorvido pela úlcera do alcoolismo, vivenciou a carestia e muitas vezes passou fome, como muitos proletários que vicejaram neste período. Autoditada, “Seu” Menezes era mais um anônimo “chefe de família” que se preocupava com o seu futuro e o encargo social ou papel de gênero desempenhado em relação à sua prostrada irmã, morrendo depois paupérrimo, tal como vivera, de um colapso cardíaco. Deixando-a em muito má situação, porque desamparada.

Por consequência destes inúmeros casos que aqui esboçamos, consideramos o racismo social conspícuo na República Velha (entrevisto na novela que abordamos) como infame. Racismo que alquebra os ossos, imola a carne e bebe o sangue dos trabalhadores, inclusive brasileiros, sacrificando o seu espírito (*anima*, psiquê) num altar profano, dedicado ao todo poderoso deus-capital, transcendência sem imanência, representado pelo trono da civilização burguesa, onde o proletariado é feito cordeiro de deus, Cristo crucificado. Eis a verdadeira paixão de Cristo. O *pathos* (BERLINCK, 2013) do povo. O *pathos* tornado *ethos*. O sofrimento de *demos*, marcado pelo “matema da potência” (BADIOU, 1996) ou a função fálica, num dado “sítio histórico” (BADIOU, 1996), resultado da ditadura do capital sobre o trabalho.

### 3. Clara dos Anjos, lituraterra, literatura menor, política, Brasil contemporâneo e inconsciente social

O peso da assimetria na relação entre o capital e o trabalho, para ser visto e realmente enxergado na crítica da obra literária, transpondo o jogo da “pulsão escópica” (LACAN apud JORGE, 2011), postula um quarto nível de interpretação analítica (distribuído em camadas), que nominamos dimensão exegética “anagógica” (JAMESON, 1999) ou política, situada para além dos três níveis costumeiros, ou melhor, superando as superfícies literal, alegórica e moral.

Na crítica aos artefatos culturais, o nível de interpretação anagógica extrapola o campo da hermenêutica dos “fatos sociais” (DURKHEIM, 1978), dos valores culturais e da dramaturgia social, lituraterrando, ou seja, trazendo o litoral para a terra, rasurando os traços outrora esboçados do proletariado na natureza. Pois trazer o litoral para a terra, implica em fundar o literal no litoral, valorando os trabalhadores, subdesenvolvendo-os.

Pensando a partir do Romance Clara dos Anjos, centramo-nos na interpretação da dinâmica das relações sociais, partindo do inconsciente social brasileiro, no período da República Velha. “Inconsciente estrutural” (LEVI-STRAUSS, 1987) cujos conteúdos primários ou latentes pouco mudaram, desde aquela época. Da mesma forma, um inconsciente político embebido pelas relações de produção capitalistas, na periferia do sistema-mundo e um “inconsciente estético” (RANCIÈRE, 2009), demarcado por uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) que confinou a “estética da existência” (FOUCAULT apud ANDREOTTI, 2012), num dado “regime poético” (RANCIÈRE, 2005). Atualmente, agenciado coletivamente por um imperialismo pós-significante, desde um “ritornelo moderno” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), que agencia as forças do cosmos, utilizando os últimos avanços da tecnociência, caracterizados pela “sobredobra leibniziana” (FOUCAULT apud SANTOS, 2003), introduzida pela “forma além-do-homem” (FOUCAULT apud SANTOS, 2003).

“Inconsciente maquínico” (GUATTARI apud SOARES, 2014) atravessado por significados latentes ou primários, inevitavelmente associados ao “mundo do trabalho”. Trabalho agenciado pelo capital, seja ou não assalariado, afetivo, concreto, abstrato, conformando fluxos que

constituem “valores” (MARX, 1996), produzidos por um inconsciente estruturado enquanto fábrica. Máquina desejante, que entretece uma economia libidinal, agenciando fluxos multitudinários de desejos, configurando a produção do mundo social, assim possibilitando diversas ações nos campos das políticas existenciais molares e moleculares.

Ora, o inconsciente da modernidade se apresenta imiscuído às formas de propriedade burguesa, às relações de produção contemporâneas e ao modo de produção capitalista, no seu estádio mais atual, ou seja, num espaço-tempo de “capitalismo hipertardio” (DEBORD, 1997), acumulado sob a forma de “espetáculo integrado” (DEBORD, 1997), caracterizando uma partilha do sensível ainda mais desigual, uma vez que a produção social numa civilização marcada pelo poderio oligárquico é coletiva, apesar da apropriação de seus frutos econômicos, sociais, culturais, simbólicos, estéticos, *et al*, ser privada.

Assim, atribuímos à função social da literatura neste contexto, um devir literaterra, “literatura menor” (DELEUZE, GUATTARI, 2002), literatura nômade, “artefato” (LACAN, 1992) nomadológico, máquina de guerra. “Poder constituinte” (HARD, NEGRI, 2005), dispositivo rizomático arrojado contra os “buracos negros dos muros brancos” (DELEUZE, GUATTARI, 2008), estilhaçando a “axiomática” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) do capitalismo contemporâneo, ou seja, um “poder constituído” (HARDT, NEGRI, 2005), agenciado pelo imperialismo pós-significante. “Discurso que não fosse semblante” (LACAN, 1992, p.6), arraigando-se no supranumerário, no excluído coletivo, subdesenvolvendo-nos em múltiplas conjunções de devires minoritários, encontros de muitas singularidades, “hecceidades” (DELEUZE, GUATTARI, 2008) várias, tramando multidões de fluxos, inúmeras “potências de variação” (DELEUZE, 1981; LAZZARATO, 2005), fabulações diversas de dimensões eventurais.

Desse modo, tencionando “democratizações nas democracias” (SANTOS, 2002), fissuras no saber, subtrações das marcas, produções de “igualdade sem fim” (RANCIÈRE, 1995), destituindo assim o “idiota padrão” (SOARES, 2014), uma vez que “não há esperança para um ocidentado” (LACAN, 1992, p.113). Portanto, consideramos a literatura como um processo de criação sintática e cultural de um povo pária, bastardo, “multiplicidade-singular” (BADIOU, 1996), povo pleno de povo, cogitado a partir de um “Édipo muito gordo” (DELEUZE, GUATTARI,



2002). Sinfonia do caos, anárquica “polifonia” (BAKHTIN, 2010) repleta de legiões de demônios, encarnação da “razão kyniquê” (SLOTERDIJK, 2012), varada de porcos rumo ao abismo da liberdade.

Neste ensaio, convalidamos uma crítica dos artefatos culturais, entretecida a partir de uma perspectiva sócio-histórica no sentido forte, combinando “unidades discursivas” (FOUCAULT, 1972) várias, articuladas numa hermenêutica marxista contemporânea, devido a sua dimensão trans-individual, trans-histórica, concernida a um potencial vínculo com o plano de imanência, ao “(racio)vitalismo” (NIETZSCHE apud MAFFESOLI, 1996; ORTEGA Y GASSET apud DORNAS, 2014), à “alegria” (SPINOZA apud DELEUZE, 1981; NIETZSCHE apud MAFFESOLI, 1996), à realidade social e aos problemas que nos afligem diretamente. Outrossim, refletimos sobre a civilização burguesa contemporânea, considerando a sempiterna influência da “dialética entre o senhor e o escravo” (HEGEL apud MARCONDES, 2001), presente na “ordem dos discursos” coetâneos.

Destituímos concepções idealistas, como a autonomia do autor em sua verve e da obra literária em relação aos campos social, político, econômico, histórico e cultural. Acepções que classificamos como “delírios beletristas”, ou seja, rasgos da “ideologia burguesa”, associados a uma falsa consciência da realidade (alusão/ilusão) ou ao pensamento transcendental. Enfim, fruto do plano de transcendência não vinculado à imanência. Um dos reflexos da infraestrutura econômica ou da base material do modo de produção capitalista contemporâneo, na superestrutura jurídica, política e ideológica.

## Considerações finais

Concebemos a obra de Lima Barreto como profundamente influenciada pelo seu nascimento, socialização e convivência nos círculos de escritores, poetas, intelectuais, trabalhadores, prostitutas, negros, loucos, mestiços, bêbedos, principalmente nos subúrbios do Rio de Janeiro. Sua criação literária e até mesmo a sua verve, apresentam-se impregnadas pela sua realidade sócio-histórica e as contradições sociais de seu tempo.

Ele se dedicou à sua grande paixão, a literatura, durante uma grande parte de sua vida. Indivíduo taciturno, introspectivo e de grandes sentimentos morais, excomunhou com ferocidade e amargura, as inúmeras injustiças na sociedade brasileira. Escritor negro, ebrioso obstinado, antimanicomial

e anarquista, ingressou na Confederação Operária Brasileira (COB) em 1914. Ademais de produzir contos, crônicas, memórias, romances, foi um cerrado militante na história da imprensa operária revolucionária e libertária brasileira.

Da mesma forma como o grande Lima Barreto, no romance *Clara dos Anjos* há outros personagens e trajetórias demasiado interessantes, até mesmo tristes. Identicamente vertendo os afetos, os sentimentos, as vidas e os dramas de carne, sangue e espírito, na vida real dos trabalhadores anônimos das periferias brasileiras e do sistema-mundo, tais como as narrativas sobre o muito velho, extremamente empobrecido e roto “dentista-prático” Meneses. Acerca do poeta negro genial, altivo, endoidecido e falto de recursos Leonardo Flores, alterego de Lima Barreto neste enredo.

A vida da jovem prostituta negra, bêbada e desamparada Rosalina, que apanhava frequentemente do marido por não conseguir sustentar a casa sozinha, junto com os vários filhos. A trajetória do antigo contínuo de secretaria, velho, doente e semiletrado, Marramaque, que sonhara as glórias de Casimiro de Abreu. Enfim, são inúmeros os casos particulares de alteridades presentes na novela, sinthômes do racismo social e das imprecisões do capital sobre o trabalho.

O romance *Clara dos Anjos*, não obstante, orbita o entorno da moça negra e pobre. Seus sonhos, esperanças, angústias, anseios, desejos, necessidades, faltas e tristezas. A história de sua vida, sua família, sua comunidade, decerto uma “micro-história” (GUINZBURG, 1991) e uma história à contrapelo das periferias do Rio de Janeiro e do Brasil (e por que não, das periferias do sistema-mundo). Sua desventura individual expõe um drama que atravessa o delírio sócio-histórico mundial. Desvairo que não se restringe apenas a uma época, mas à tradição do oprimido dentro do Estado de exceção permanente, promovido pela civilização burguesa.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença, 1974.

ANDREOTTI, B. Uma apresentação do anarquismo de Michel Onfray. *Política & Trabalho*, n. 36, pp.207-217, 2012.

AVELINO, N. (2008). Governamentalidade e anarqueologia em Foucault. *RBCS*, v.25, n.74, pp.139-157, 2010.

BARBOSA, F. A. A vida de Lima Barreto. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

BADIOU, A. O ser e o evento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1996.

BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. 5. ed. rev. RJ: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, W. Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

BERGER, P. e LUCKMANN, T. A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento. 4ªe. RJ: Vozes, 1978.

BERLINCK. M. T. Insuficiência imunológica psíquica. *Estudos Gerais da Psicanálise*. Recuperado de: <[http://egp.dreamhosters.com/EGP/insuficiencia\\_imunologica.shtml](http://egp.dreamhosters.com/EGP/insuficiencia_imunologica.shtml)>. Acesso em 10 de abril de 2013.

BIDDICK, K. The Cut of Genealogy: Pedagogy in the Blood. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, v.30, n.3, pp. 449-462, 2000.

BOURDIEU, P. Algumas propriedades dos campos. In: \_\_\_\_\_. “*Questões de sociologia*”. Rio de Janeiro: Marco Zero, p. 89-94, 1983.

BURKE, P. A fabricação do rei: A construção da imagem pública de Luis XIV. RJ: Jorge Zahar, 1994.

CARVALHO, J. J. O confinamento racial do mundo acadêmico

brasileiro. REVISTA USP, n.68, pp. 88-103, 2005-2006.

CERQUEIRA FILHO, G. Autoritarismo afetivo: a Prússia como sentimento. São Paulo: Escuta, 2005.

CHAUÍ, M. Convite à filosofia. SP: Ática, 2000.

DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. Spinoza: Les cours de Gilles Deleuze. Paris: Vincennes, 1981. Disponível em: <[http://archives.skafka.net/alice69/doc/Deleuze%20-%20cours\\_vincennes\\_1978-1981.pdf](http://archives.skafka.net/alice69/doc/Deleuze%20-%20cours_vincennes_1978-1981.pdf)>. Acesso em: 16 de Janeiro de 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Kafka: para uma literatura menor. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

\_\_\_\_\_. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 1.

\_\_\_\_\_. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 2.

\_\_\_\_\_. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 3.

\_\_\_\_\_. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 4.

\_\_\_\_\_. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 5.

DORNAS, D. S. Ortega y Gasset e o raciovitalismo. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/ortega-y-gasset-e-o-raciovitalismo>>. Acesso em: 15 de Novembro de 2014.

DURKHEIM, E. As regras do método sociológico. (2ª ed.). São Paulo: Editora Nacional, 1978.

DURKHEIM, E. Representações individuais e representações coletivas. In: E. DURKHEIM, Sociologia e filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1970.

FOUCAULT, M. A arqueologia do poder. Tradução: Luiz Felipe Baeta. São Paulo: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. A vida dos homens infames. In: \_\_\_\_\_. O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992. pp. 89-128.

\_\_\_\_\_. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos e sobre os sonhos. (v.5). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREYRE, G. Casa-grande e senzala. (30ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 1995.

GUINZBURG, C. A micro-história e outros ensaios. RJ: Bertrand Brasil, 1991.

HARDT, M., NEGRI, A. Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOBSBAWN, E. & RANGER, T. (orgs.). A invenção das tradições. RJ: Paz e terra, 1984.

HOLANDA, S. B. Raízes do Brasil. (16ª ed.). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.

JAMESON, F. O inconsciente político: a narrativa como ato

socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1999.

JORGE, M. A. C. Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan. As bases conceituais. v.1. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LACAN, J. Seminário XVIII. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACAN, J. Seminário XIXa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LAZZARATO, M. Puissance de la variation: entretien avec Maurizio Lazzarato. Multitude, pp.1-46, 2005. Disponível em: <[http://www.multitudes.net/?id\\_article=1859](http://www.multitudes.net/?id_article=1859)>. Acesso em: 16 de Janeiro de 2014.

LEAL, V. N. Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

LEVI-STRAUSS, C. Antropología estructural. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

LIMA BARRETO, A. H. Clara dos Anjos. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.

\_\_\_\_\_. Diário íntimo. São Paulo: Brasiliense, 1956.

\_\_\_\_\_. Marginalia. São Paulo: Brasiliense, 1956.

\_\_\_\_\_. O subterrâneo do morro do castelo. Disponível em: <[http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/O\\_subterraneo\\_do\\_morro\\_do\\_castelo.pdf](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/O_subterraneo_do_morro_do_castelo.pdf)>. Acesso em: 05 de Dezembro de 2014.

MAFFESOLI, M. Eloge de la raison sensible. Paris: Grasset, 1996.

MARCONDES, D. Iniciação à história da filosofia: Dos pré-socráticos a Wittgenstein. 6ª ed. RJ: Jorge Zahar ed., 2001.

MARX, K. O capital. Tradução: Regis Barbosa. Tomo I. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

MOSCOVICI, S. Representações sociais: investigações em psicologia social. (2ª ed.). Petrópolis: Vozes, 2004.

MORIN, E. Introdução ao pensamento complexo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NASCIMENTO, R. H. Z. Lima Barreto, anarquia e anticivilização. In: *Congresso Internacional da BRASA*. Brasília: BRASA, 2010.

NIETZSCHE, F. Genealogia da Moral. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROUDHON, P. J. Sistema das contradições econômicas ou filosofia da miséria. SP: Ícone Editora, T.1, 2003.

RANCIÈRE, J. La méésentente. Politique et philosophie. Paris: Galilée, 1995.

\_\_\_\_\_. O inconsciente estético. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Partilha do sensível. São Paulo: Ed.34, 2005.

REVEL, J. Jogos de escalas: A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SANTOS, B. S. Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SANTOS, L. G. Politizar as novas tecnologias. São Paulo: Editora 34, 2003.

SLOTERDIJK, P. Crítica da razão cínica. São Paulo: Estação Liberdade, 2012

SOARES, L. E. A sociedade do controle integrado: Franz Kafka e Guimarães Rosa. Vitória: EDUFES, 2014.

\_\_\_\_\_. A fantástica fábrica de chocolate. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/a-fantastica-fabrica-de-chocolate-por-luis-eustaquio-soares/>. Acesso em: 25 de Outubro de 2014.

\_\_\_\_\_. Félix Guattari, a revolução molecular e a formação do Partido dos Trabalhadores. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/felix-guattari-a-revolucao-molecular-e-a-formacao-do-partido-dos-trabalhadores-por-luis-eustaquio-soares/>. Acesso em: 12 de Novembro de 2014.

\_\_\_\_\_. O comunismo moral-prático do século 21. Disponível em: <[http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/\\_ed737\\_o\\_comunismo\\_moral\\_pratico\\_do\\_seculo\\_21](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed737_o_comunismo_moral_pratico_do_seculo_21)>. Acesso em: 12 de Março de 2013.

\_\_\_\_\_. O racismo da sociedade do controle soberano. Disponível em: <[http://www.observatorio.daimprensa.com.br/news/view/\\_ed809\\_o\\_racismo\\_da\\_sociedade\\_do\\_controle\\_soberano](http://www.observatorio.daimprensa.com.br/news/view/_ed809_o_racismo_da_sociedade_do_controle_soberano)>. Acesso em: 29 de Julho de 2014.

\_\_\_\_\_. Los tres idiotas del capital. Disponível em: <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=190663>>. Acesso em: 11 de Outubro de 2014.

WEBER, M. Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. (4ª ed.). (v.2). Brasília: UNB, 2009.



## Capítulo LXXIII

### *A emergência do capitalismo em Quincas Borba, de Machado de Assis*

Vitor Cei <sup>1</sup>

---

1 - UFMG

VITOR CEI é doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, com a tese intitulada *A voluptuosidade do nada: o niilismo na prosa de Machado de Assis* (2015). Atualmente é professor do curso de licenciatura em Filosofia da SEAD-UFES e membro do conselho editorial de *Outramargem: Revista de Filosofia*.



O folhetim *Quincas Borba* foi publicado entre 15 de junho de 1886 e 15 de setembro de 1891, nas páginas de *A Estação: Jornal ilustrado para a família*, periódico quinzenal editado pela tipografia Lombaerts, no Rio de Janeiro. Para a versão em livro, de 1891, o autor fez várias alterações no texto, acrescentando e principalmente suprimindo palavras, frases e até capítulos inteiros, de modo que as duas versões da obra têm diferenças fundamentais, do primeiro ao último capítulo. Trabalho, aqui, apenas com a versão final.

*Quincas Borba* é a biografia da desintegração da personalidade de Rubião. Embora a narrativa trate de um período da vida do professor que se tornou capitalista, o título do livro, ambíguo, faz referência tanto ao filósofo-louco quanto ao seu cachorro homônimo, anunciando o descompasso entre o projeto biográfico e o texto.

John Gledson sugere que o nome do protagonista é uma referência às rubiáceas, vasta família de árvores, arbustos, lianas e raras ervas, dentre as quais se destaca o café, produto de que dependia, na época, a riqueza do país. O *boom* do café transformou o Brasil, permitiu a expansão de algumas cidades, principalmente do Rio de Janeiro, e formou a base da estabilidade e da segurança do regime monárquico. Depois de algum tempo, no entanto, mostrou-se que a prosperidade do país foi apenas temporária, assim como a de Rubião:

É um nome incomum, cuidadosamente escolhido, como está patente, e sua mais convincente interpretação é a de que se relaciona com o *boom* do café, em meados do século XIX, pois está muito próximo do nome latino do gênero ao qual pertence a planta do café, a *rubiaceae*. [...] Desta maneira alegórica, estabelecida já no início do romance, Machado realmente associa o personagem com o país: como o Brasil, Rubião enriqueceu subitamente e desperdiçará essa fortuna, deixando-se esbulhar por capitalistas cujos verdadeiros interesses estão no exterior (GLEDSON, 2003, p. 87-88).

Sérgio Alves Peixoto, em contrapartida, avalia que o nome Rubião é aumentativo de *rubia*, cor dourada, fazendo analogia com o amor do personagem por riqueza e grandeza – “Prata, ouro, eram os metais que amava de coração” (ASSIS, 2008, p. 762). Com relação ao sobrenome Alvarenga, originário de Álvaro, que significa “muito circunspecto”, ou “o que se defende de todos”, a relação é de contraposição irônica. O

perdulário e enlouquecido Rubião, deixando-se usar pelos amigos de ocasião, imprudentemente dilapida a herança deixada por Quincas Borba (PEIXOTO, 2001, p. 26).

Eu acrescento que Rubião se assemelha a rubicão, o que impede ou dificulta o movimento ou o progresso, obstáculo. A locução “atravessar o rubicão” significa tomar uma decisão séria e enfrentar as consequências que possam advir. Nesse sentido, todos os eventos narrados na obra são consequências da decisão de Rubião de se mudar de Barbacena para o Rio de Janeiro. E se no início de suas aventuras cariocas ele serviu de catalisador do progresso de Palha, no final ele se tornou um rubicão, isto é, um obstáculo a ser ultrapassado.

\*\*\*

Um dos eventos mais importantes da narrativa de *Quincas Borba*, que desencadeia todos os acontecimentos subsequentes, a saber, o decisivo primeiro encontro com Palha e Sofia, que Rubião recorda no capítulo III, aconteceu em um vagão de trem. Durante a conversa, o matuto Rubião afirma que “a estrada de ferro cansava e não tinha graça; não se podia negar, porém, que era um progresso”, no que Cristiano Palha concorda e acrescenta: “Progresso e grande” (ASSIS, 2008, p. 776).

O cenário não foi escolhido por acaso. Segundo Habermas, os trens e as estradas de ferro, por seguirem rotas preestabelecidas e obedecerem a horários precisos, contando-se inclusive os segundos, são símbolos da era industrial do século XIX. A invenção da locomotiva revolucionou os modos de produção e circulação de mercadorias, encurtando as distâncias e acelerando o tempo, rompendo com os limites fixados pela tradição. Assim, intensificou a difusão do sistema capitalista em direção ao limite máximo de um mercado global que será alcançado no século XX, disseminando cultura e barbárie:

Por meio de muitos testemunhos literários sabemos como as primeiras estradas de ferro revolucionaram a experiência de espaço e tempo dos seus contemporâneos. A estrada de ferro não criou a moderna consciência do tempo, mas, no curso do século XIX, torna-se literalmente o veículo por meio do qual a consciência moderna do tempo se apodera das massas; a locomotiva torna-se o símbolo popular de uma mobilização vertiginosa de todas as relações da vida, interpretada como progresso (HABERMAS, 2002, p. 85).

Vale lembrar que uma viagem como a de Rubião, naquela época, só era possível na ficção. A narrativa de *Quincas Borba* desloca para 1867 uma viagem que só se tornaria possível treze anos depois. Naquela época, os trilhos da Estrada de Ferro Pedro II chegavam apenas a Entre Rios (atual Três Rios). O trecho até Juiz de Fora só foi entregue ao tráfego em 1875 e o prolongamento a Barbacena, em 1880 (MACHADO, 2008, p. 301).

A etimologia da palavra trem também é significativa. Em francês, *train* significa ato de puxar, arrastar. O trem é, assim, uma metáfora para a mudança de direção, transformação ou deslocamento, evocando perturbação. Nesse sentido aparece como metáfora para as transformações que ocorriam no Brasil entre as décadas de 1860 e 70.

A despeito dos progressos do capitalismo e da modernização do Brasil no período abordado em *Quincas Borba*, as bases do edifício social estavam na escravidão, de certa forma consoante a moral, abençoada pela religião e protegida pelas leis, de tal modo que se operava um desvio de prática e de sentido, onde moderno e arcaico, barbárie e civilização, atraso e progresso se contaminavam mutuamente, trocando de lugar, de função e de sentido. Valentim Facioli avalia que:

Machado discerniu que nosso pitoresco, nossa cor local e nossa originalidade estavam no funcionamento estrambótico e disparatado da moderna civilização ocidental num país escravista, periférico, atrasado. Isso, sendo tratado com humor e comicidade, era também posto como melancolia e ruína, formando assim um problema de fundo de extrema relevância (FACIOLI, 2008, p. 48).

Estrambótico é aquilo que é singular, diferente em todos os sentidos; excêntrico, e que causa certa repugnância ou aversão. Nessa perspectiva, podemos afirmar que o romance *Quincas Borba* configura literariamente os percalços da implantação estrambótica do capitalismo financeiro no Brasil, ainda dependente de formas de relação e de produção pré-capitalistas (ou até anticapitalistas) e as ambiguidades e contradições criadas a partir da justaposição de estruturas históricas díspares, que ligavam e antepunham impulsos modernizadores e reações conservadoras:

Elemento fundamental na economia moderna e no enquadramento ficcional de *Quincas Borba*, o capital chega às mãos de Rubião mediante herança, que recebe do

amigo Quincas Borba (capítulo quatorze), que, por sua vez, recebeu de um velho tio de Minas (capítulo cento e nove de *Memórias póstumas de Brás Cubas*). Este dado não é casual nem secundário: uma vez que vigorava o trabalho escravo no Brasil, existe grande dificuldade em identificar a gênese e o desenvolvimento do processo de acumulação primitiva; logo, como não se observa os mecanismos de formação de riqueza, ela já aparece pronta. O fato de não encontrarmos este processo exposto em *Quincas Borba*, ou em qualquer outro livro de Machado de Assis, mostra como ele identificou um problema de ordem econômica e como ele o internalizou, tornando-o elemento estruturador da trama romanesca (CORDEIRO, 2008, p. 113-114).

A trajetória da ascensão social do protagonista Rubião é apresentada de maneira bastante clara, como o caipira “que está lá para ser ludibriado e tosquiado” (GLEDSON, 2011, p. 36). Depois de receber a herança, ele migra para o Rio de Janeiro, onde passa a ser conhecido como “um ricaço de Minas” e tratado como “Vossa Excelência”. “Tinham-lhe feito uma lenda. Diziam-no discípulo de um grande filósofo”, afirma o narrador (ASSIS, 2008, p. 786).

As ilusões perdidas de um provinciano na cidade grande é um tema caro ao século XIX – o bom provinciano aparecia como tipo em várias comédias apresentadas com sucesso em palcos do Rio de Janeiro. Mas não era nenhuma novidade, pois o *agroikos* (rústico, roceiro ou matuto) é um dos personagens típicos da comédia desde os seus primórdios (REGO, 1989, p. 178-180).

O matuto Rubião não entende que a posse de bens materiais por si só não mais garante o poderio financeiro e acaba por consumir sua herança por inteiro. Aproveitando-se do ricaço de Minas, Cristiano Palha, “zangão da praça”, que “ganhava dinheiro, era jeitoso, ativo, e tinha o faro dos negócios e das situações” (ASSIS, 2008, p. 787), percebe o funcionamento do sistema capitalista e consegue, espoliando o suposto amigo, acumular fortuna. Nas palavras do próprio Palha:

Era rico, mas gastador. Conhecemo-lo quando veio de Minas, e fomos, por assim dizer, o seu guia no Rio de Janeiro, aonde não voltara desde longos anos. Bom homem. Sempre com luxo, lembra-se? Mas não há riqueza inesgotável, quando se entra pelo capital; foi o que ele fez. Hoje creio que tenha pouco... (ASSIS, 2008, p. 897).

Rubião e Palha representam dois períodos da sociedade brasileira, ambos vividos por Machado de Assis: o primeiro de uma sociedade estamental, estabilizada em torno da aquisição de propriedade e dos privilégios dela resultantes; o segundo de uma sociedade permeada pela lógica cultural do capitalismo, ainda escravocrata ou recém saída da escravatura.

Na hierarquia da vida patriarcal, a relação senhor-escravo introduziu as concepções de desqualificação do trabalho, menosprezo pelo uso das mãos e desdém pelo trabalhador. A noção da indignidade do trabalho estava incorporada à atitude dos homens livres e foi levada às suas últimas consequências, como expressaram Rubião e o indigente filósofo Quincas Borba, que não queriam trabalhar.

O moderno burguês, em contrapartida, introduziu a ética do *self-made man*, segundo a qual não há limite para quem se lançar ao trabalho e à conquista de riquezas materiais. Desse modo, os burgueses se estabeleceram como a primeira classe dominante cuja autoridade se baseia não no que seus ancestrais foram, mas no que eles próprios efetivamente fazem.

Marx e Engels que pensaram dialeticamente o capitalismo como um progresso e uma catástrofe simultâneos, explicam que a burguesia surgiu como classe revolucionária e, posteriormente, se tornou classe dominante. O papel da burguesia seria, pois, dúbio, numa tensão entre construção e destruição, novidade e obsolescência:

Onde quer a burguesia tenha chegado ao poder, ela destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Ela rompeu impiedosamente os variiegados laços feudais que atavam o homem ao seu superior natural, não deixando nenhum outro laço entre os seres humanos senão o interesse nu e cru, senão o insensível “pagamento à vista”. Ela afogou os arrepios sagrados do arroubo religioso, do entusiasmo cavalheiresco, da plangência do filisteísmo burguês, nas águas gélidas do cálculo egoísta. Ela dissolveu a dignidade pessoal em valor de troca, e no lugar das inúmeras liberdades atestadas em documento ou valorosamente conquistadas, colocou *uma* única inescrupulosa liberdade de comércio. A burguesia, em uma palavra, colocou no lugar da exploração ocultada por ilusões religiosas e políticas a exploração aberta, desavergonhada, direta, seca (MARX; ENGELS, 1998, p. 10).

A trajetória de Rubião é exemplar desse desenvolvimento: herdeiro de uma fortuna (forma de acumulação pré-capitalista), foi sugado até a exaustão: quando deixou de ser atraente para aqueles que o espoliavam, foi reprimido e descartado, mas não de maneira drástica, e sim aos poucos. Segundo Raimundo Faoro, “O malogro de Rubião assinala a despedida de uma classe, que condições econômicas novas solapam” (FAORO, 2001, p. 262).

A classe dos capitalistas, da qual Palha faz parte, se emancipa. Com papel social dinâmico, ganham relevo e autonomia, hostilizando o ócio dos proprietários como Rubião e Brás Cubas. A razão calculadora de homens como Palha trata pessoas como Rubião como material para a subjugação, revelando o caráter econômico da modernidade.

Não surpreende, portanto, o final tragicômico de Rubião. Palha corrói e explode os fundamentos do caipira que se colocou em seu caminho, fazendo seu mundo em frangalhos. Nada mais elucidativo, nesse sentido, do que o malicioso provérbio “quem furto pouco fica ladrão, quem furto muito, fica barão”. Se Palha não chega a barão, ou a banqueiro, como desejava, ao menos controla todos os passos de Rubião, como indica uma alegórica passagem no primeiro parágrafo do romance: [Rubião] “Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha)” (ASSIS, 2008, p. 761).

A relação de Rubião e Palha retrata o colapso da sociedade senhorial durante a emergência do capitalismo. Por um lado Palha mostra a lógica do capital que, em princípio, não é boa nem ruim, porque, como afirma um cronista machadiano: “A moral não condena a saída do dinheiro de uma algibeira para outra, e a economia política o exige. Uma sociedade em que os dinheiros ficassem parados seria uma sociedade estagnada, um pântano” (ASSIS, 2008b, p. 995). Por outro lado, a narrativa mostra o capitalismo como um “sistema econômico que há muito se tornou irracional” (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 79).

A irracionalidade do explorador, ou ainda a racionalidade do direito à crueldade, o avesso do esclarecimento, é galhofeiramente alusiva ao nome de Sofia, que significa sabedoria. Esposa de Palha e musa de Rubião, a personagem em questão é marcada por vaidade, interesse financeiro e forte dose de sensualidade, atributos que só se aproximam do sentido de sabedoria em seu uso informal, de astúcia, manha, esperteza.



O teatro orquestrado pelo casal Sofia e Cristiano, de simulação de amizade e dissimulação do desprezo que sentem pelo simplório matuto, tem como cenário uma sociedade onde as velhas formas de honra e dignidade, de ética e moral, são incorporadas ao mercado, ganhando etiqueta de preço, como mercadorias (BERMAN, 2007, p. 137).

O fracassado sonho de esplendor de Rubião é satiricamente fundamentado no sistema filosófico do Humanitismo, pois a narrativa de Quincas Borba é uma espécie de exemplificação do princípio básico que, segundo a filosofia do Humanitismo, rege o mundo: ao vencedor, as batatas! Ou seja, a supressão de uma vida é a condição de sobrevivência da outra. Mas isso é assunto para outra ocasião.

## Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ASSIS, Machado de. Quincas Borba. In: *Obra completa, em quatro volumes*: volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. A Semana: Gazeta de Notícias (1892-1897). In: *Obra completa, em quatro volumes*: volume 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (Companhia de Bolso).

CORDEIRO, Marcos Rogério. A herança de Rubião. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 16, p. 111-128, 2008.

FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico*: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Nankin, EDUSP, 2008.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis*: a pirâmide e o trapézio. São

Paulo: Globo, 2001.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. Quincas Borba: um romance em crise. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 8, p. 29-50, dezembro 2011.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MACHADO, Ubiratan. A viagem de Machado de Assis a Minas e o *Quincas Borba*. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (Orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: UNESP, 2008, p. 299-307.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 12 (34), 1998.

PEIXOTO, Sérgio Alves. Parábolas são parábolas, nada mais que parábolas: uma leitura de Quincas Borba, de Machado de Assis. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 7, p. 17-27, 2001.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

## Capítulo LXXIV

### *Alegria e Engajamento, a Partir de Theodor Adorno, no Poema “Der Tod Ist Ein Meister Aus Deutschland” (2010) De Lino Machado*

Wilberth Salgueiro<sup>1</sup>

---

1 - Ufes-CNPq

Wilberth Salgueiro é Professor Titular de literatura brasileira na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde leciona desde 1993, e bolsista do CNPq desde 2007 com pesquisa em torno de poesia, humor e testemunho. Publicou os ensaios *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)* [2002], *Lira à brasileira: erótica, poética, política* [2007] e *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* [2013], os livros de poemas *Personecontos* [2004] e *Digitais* [1990], e uma narrativa infanto-juvenil – *O que é que tinha no sótão?* [2013]



A partir de considerações de Theodor Adorno nos ensaios “A arte é alegre?”<sup>1</sup> e “Engagement”<sup>2</sup>, a ideia é fazer uma leitura do poema “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” [a morte é um mestre que veio da Alemanha], do livro *Sob uma capa* (2010) de Lino Machado<sup>3</sup>. O poema, desde o título, retoma o célebre “*Todesfuge*” [“Fuga da morte”], de Paul Celan, publicado em 1952 (há uma versão anterior, de 1947, com o título “*Tangosfuge*”). Na oitava de suas dez estrofes, o poema de Machado diz que a morte é “Superior ao ponto / de não recusar / o Oscar deste ano, / do próximo / ou de qualquer outro, / sob vaias / afinal não letais / de críticos severos, / hiper-adornianos”. Se a leitura de Luiz Costa Lima dos versos do poeta romeno se faz “sob o signo da carnificina” (subcapítulo que abre o capítulo “Paul Celan” em *A ficção e o poema*, 2012), aqui, na leitura do poema de Lino Machado, levaremos em conta reflexões do filósofo alemão nos ensaios supracitados, como “Diante do passado recentíssimo, a arte não pode ser mais alegre quanto não pode ser séria por completo” (p. 18) e “O que mais pesa contra o engajamento é que mesmo a intenção correta falseia quando é percebida e mais ainda quando justo por essa razão ela se mascara” (p. 63). Noutras palavras, nossa leitura dos versos do poeta brasileiro se fará sob os signos – fugazes como um fogo de artifício – da alegria e do engajamento.

Para Adorno, o que faz uma arte alegre não é – em absoluto – a capacidade que tem, digamos, um poema de levar o seu leitor a rir. Se a arte, para o filósofo alemão, constitui uma espécie de historiografia inconsciente, que vai, em forma estética, absorver e expressar os conflitos sociais, e portanto a dor que atinge, de muitas maneiras, pessoas e grandes comunidades, então esta arte alcançará a “alegria” exatamente quando se dispuser a ser um gesto de responsabilidade, de reflexão, de esclarecimento: “a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente” (p. 13). A alegria é séria, porque modifica consciências, na luta obstinada contra a coisificação.

1 - ADORNO, Theodor. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares (orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Ed. Unimep, 2001, p. 11-18.

2 - ADORNO, Theodor. Engagement. *Notas de literatura*. 2. ed. Tradução: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Ed. 34, 1991, p. 51-71.

3 - MACHADO, Lino. *Sob uma capa*. Vitória: Secult, 2010, p. 64-66.

Uma outra preocupação do autor de *Minima moralia* foi definir, entender, precisar o conceito de arte engajada. A principal objeção do filósofo à arte que se enquadre nesta categoria reside na vontade apriorística de querer facilitar o “conteúdo”, como se este conteúdo pudesse se descolar da “forma”; e isto, em hipótese alguma, contribui para a formação em direção à autonomia de todo o sujeito que se quer pensante. Ademais, assim posta, a arte ilude e se ilude: perde, ela mesma, a sua autonomia (que não se confunde com autotelia) e desdenha da capacidade alheia (que pode confundir panfletos e ideias): “Uma literatura que como a engajada, mas também como os filisteus éticos a querem, existe para o homem, acaba por traí-lo, traindo a causa que o poderia auxiliar se não gesticulasse arremedos como se estivesse a ajudá-lo” (p. 70). Noutros termos, a boa vontade da literatura engajada seria vã, como se o tiro saísse pela culatra, e aquilo que deveria ajudar terminasse por atrapalhar.

No entanto, Adorno faz questão de distinguir “arte tendenciosa” de “arte engajada”: aquela “intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional”; esta “esforça-se por uma atitude” (p. 54). No caso de Jean-Paul Sartre, dirá Adorno, implica uma “decisão, como condição do existir frente à neutralidade espectadora” (p. 54). A despeito de sua rigorosíssima avaliação da filosofia existencialista (que não está aqui em escrutínio), Adorno acena para uma compreensão de que a arte engajada, com as limitações dadas pelo previsível *a priori* de sua produção, possa ser mesmo útil, no sentido de um chamamento para a questão social, de uma recusa à “neutralidade espectadora”. Se considerarmos este aceno, há a possibilidade de pensar o engajamento como uma “atitude” estética que, diferentemente do tendenciosismo ou do panfletarismo, pode se caracterizar por um esforço que procura conjumar comunicação (em relação ao outro, ao público, ao sujeito) e inovação (em relação à forma, à construção, à expressão).

Arte engajada e arte alegre seriam, assim, artes mobilizadoras: o desejo de ambas – que pode se encontrar em uma mesma obra – se sintetiza no querer (prioridade ligada ao engajamento e à produção da obra) e no divertir (posterioridade ligada à alegria e à recepção da obra), desde que ambos – querer e divertir – signifiquem pensar<sup>4</sup>. E sem que alegria indique

4 - Na *Dialética negativa*, se lê: “Lá onde o pensamento se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado, acha-se a sua liberdade” (p. 23). Ou seja, pensar é sair do lugar de consciência coisificada

esquecimento da barbárie de Auschwitz (literal e metaforicamente) e sem que engajamento indique facilitação formal (“decisão” adotada, por exemplo, pelas mídias de massa).

Nossa perspectiva é, portanto, que uma arte – digamos, um poema – pode ser alegre e engajada, responsável e pensante. Ainda que trate com algum bom humor uma situação ou referência a um evento do porte de Auschwitz. É o que faz o poema “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”, de Lino Machado, abaixo reproduzido na íntegra:

A morte é um mestre em toda a parte?  
A morte  
é capaz de tantas artes,  
dançando conforme a letra  
de cada mote?  
Tão numerosas assim  
as suas manhas  
aprendidas  
em leste, oeste,  
sul  
e bandas do norte?

Com certeza: um triplo  
ou quádruplo  
sim...

Um mestre que atua  
para a minha admiração  
e a tua  
de modos diversos.  
Nos trópicos,  
por exemplo, tem rosto sombrio,  
trágico,  
mas colorido também,  
berrante,  
até festivo, nem um pouco restrito  
a um só estilo –  
grosseiro  
quando for preciso,  
tanto quanto  
galante  
disparando  
alguns sorrisos.

---

que as instituições e a indústria cultural incessantemente insistem em nos fixar, para o pleno controle do rebanho.

A morte é um mestre,  
sem dúvida –

e entre mais coisas  
um mestre  
de mil disfarces

– ou disfarce algum  
o grande mestre utiliza:

um ator magnífico  
apto a operar  
com ene nuances  
a partir  
de uma única face,  
tipo  
que se transforma em tipos,  
perito  
em efetuar entrelaces.

Superior ao ponto  
de não recusar  
o Oscar deste ano,  
do próximo  
ou de qualquer outro,  
sob vaías  
afinal não letais  
de críticos severos,  
hiper-adornianos.

A morte,  
grande intérprete  
na neve  
de palcos distantes,  
no chão duro  
deste meu agreste  
e no mais  
do mais do mais que enfim  
ainda nos reste(m).

A morte, em síntese: um mestre.

O poema tem 10 estrofes (sendo a última uma estrofe monóstica) e um total de 66 versos. O menor verso tem uma sílaba poética, o maior tem onze sílabas. A constante irregularidade – estrófica e frasal – salta à vista, como um dos primeiros disfarces, que, creio, querem chamar a



atenção. Essa mobilidade sintática e visual mal esconde os engenhos que dão liga ao poema em sua aparente dispersão. Aliás, a mobilidade mesma é constitutiva do poema, pois se trata de constatar o quanto a morte se adapta em qualquer canto que queira.

De imediato, o título em alemão, num livro em língua portuguesa, provoca espanto: “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”. A epígrafe, que traduz o título, e seu autor – “A morte é um mestre na Alemanha / Paul Celan” – parecem querer desanuviar o espanto do título em alemão, impronunciável para a maioria dos leitores brasileiros. Um olhar atento e interessado, ainda que leigo às línguas, perceberá as diferenças entre o original (título) e a tradução (epígrafe) – distância que não deixa de ser uma forma de disfarce. O efeito que a frase em português produz (morte / mestre) parece não haver em alemão (embora, obviamente, outros efeitos lá repercutam). Deixando de lado a aliteração nasal que o vocábulo “Alemanha” (que não será repetido nem uma vez sequer no poema de Lino Machado) empresta à frase em português, os pares “morte” e “mestre” serão devidamente explorados no poema: o termo morte aparece 5 vezes, e morte 4 vezes; juntos, 9 vezes.

Como se vê, morte e mestre funcionam como metonímias e metáforas: são palavras que se assemelham e, postas em proximidade, criam uma relação estreita entre si (o sentido de uma se estende à outra, e vice-versa); das 6 letras de mestre, 5 estão em morte; ambas são paroxítonas e ecoam-se (MorTE / MesTrE) numa rima consonantal<sup>5</sup>; para a morte se aponta um traço, metafórico, que lhe dá certa posição superior, a de mestre. As aproximações fonomórficas e semânticas entre as duas palavras se espriam ao longo do poema, contaminando e absorvendo outras: os versos iniciais já coreografam essa dança: “A morTE é um mesTRE em Toda a parTE? / A morTE / é capaz de TanTas arTEs, / dançando conforme a leTra / de cada moTE?”. A sedução dos efeitos sonoros ao mesmo tempo pacífica e amplifica aquilo que o poema pergunta: a morte, sendo um mestre, será mesmo capaz de atuar (arte, dança, letra, mote) em todos os lugares, tempos e contextos (em toda a parte)?

Aqui, antes de prosseguirmos a leitura do poema de Lino Machado, é necessário relembrar o poema “Todesfuge” (“Fuga da morte”) do romeno

5 - BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de (orgs.). *Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução*. Vitória: Flor&Cultura, 2006, p. 55-64.

Paul Celan, ao qual o poeta brasileiro faz inequívoca menção:

Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer  
bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo de noite  
bebemos e bebemos  
cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados  
Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve  
escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de  
oiro Margarete  
escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham  
assobia e vêm os seus cães  
assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra  
ordena-nos agora toquem para começar a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite  
bebemos-te pela manhã e ao meio-dia bebemos-te ao  
entardecer  
bebemos e bebemos  
Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve  
escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de  
oiro Margarete  
Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um túmulo nos  
ares aí não ficamos apertados

Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí e  
vocês outros cantem e toquem  
leva a mão ao ferro que traz à cintura balança-o azuis são  
os seus olhos  
enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros  
continuem a tocar para a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite  
bebemos-te ao meio-dia e pela manhã bebemos-te ao  
entardecer  
bebemos e bebemos  
na casa vive um homem os teus cabelos de oiro Margarete  
os teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com as serpentes

E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um  
mestre que veio da Alemanha  
grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois  
feitos fumo subireis aos céus  
e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite  
bebemos-te ao meio-dia a morte é um mestre que veio da  
Alemanha

bebemos-te ao entardecer e pela manhã bebemos e bebemos  
 a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis são os  
 teus olhos  
 atinge-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio  
 na casa vive um homem os teus cabelos de oiro Margarete  
 atiça contra nós os seus cães oferece-nos um túmulo nos  
 ares  
 brinca com as serpentes e sonha a morte é um mestre que  
 veio da Alemanha

os teus cabelos de oiro Margarete  
 os teus cabelos de cinza Sulamith<sup>6</sup>

Sobre este conhecido poema de Celan, há inúmeros estudos<sup>7</sup>. Numa sintaxe que parece querer encenar a técnica musical da fuga, os melancólicos versos rememoram, feito um poderoso trauma que retorna, a “vida” no campo de concentração (onde o autor esteve, e ao qual sobreviveu). De lá, como se registra também em outros poemas de Celan, todos achavam que só se sairia pela chaminé, conseguindo assim um “túmulo nos ares”; o poema lembra que no *Lager* os mortos eram enterrados pelos próprios companheiros e ao som de música; do início ao fim, a onipresença da morte. Luiz Costa Lima comenta: “Algumas células – o ‘leite negro’, o cavar de túmulo aéreo, o homem que brinca com serpentes, o *ritornelo* dos cabelos de ouro e dos cabelos de cinza, o comando dos cães e dos condenados, a ordem de abertura de vala, a fumaça que sobe aos céus – se entrelaçam em uma sintaxe que rompe com a linearidade das frases, esconde e revela o que ali se processa” (p. 318)<sup>8</sup>. O trecho “a morte é um mestre que veio da Alemanha” aparece quatro vezes no poema. A força dessa imagem, em conjunto com todo o poema, e, ademais, toda a poesia de Celan, vai impactar gerações de leitores que terão nesse poema mais um testemunho (no caso, lírico) da catástrofe que foi a Shoah e toda a Segunda Guerra

6 - CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 15.

7 - Ver, por exemplo:

SOUSA, Marcos Eduardo de. “Ninguém testemunha pelas testemunhas”: Paul Celan e Theodor Adorno, pensar a literatura após Auschwitz. 4<sup>o</sup> *CLAC/1<sup>o</sup> Internacional*. UFSJ. 2013. Entre o lembrar, o escrever e o esquecer: reflexões sobre Literatura, Memória e História. p. 626-632. Disponível em: [https://www.academia.edu/5274786/\\_Ningu%C3%A9m\\_testemunha\\_pelas\\_testemunhas\\_Paul\\_Celan\\_e\\_Theodor\\_Adorno\\_pensar\\_a\\_literatura\\_ap%C3%B3s\\_Auschwitz](https://www.academia.edu/5274786/_Ningu%C3%A9m_testemunha_pelas_testemunhas_Paul_Celan_e_Theodor_Adorno_pensar_a_literatura_ap%C3%B3s_Auschwitz). Acesso em: 4 fev. 2015.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “*A dor dorme com as palavras*”: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Dissertação. UFMG, 2008.

8 - COSTA LIMA, Luiz. Paul Celan. *A ficção e poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 312-367.

Mundial, com seus 60 milhões de mortos.

A morte pode ser considerada a “vitoriosa” de qualquer guerra. No poema de Lino Machado, ela vem da Alemanha, sai do poema de Celan e ganha o mundo todo, “leste, oeste, / sul / e bandas do norte”; “Nos trópicos, / por exemplo, tem rosto sombrio, / trágico”; na penúltima estrofe, um paralelo refaz o vínculo entre a morte alemã, europeia, como em Celan, e a morte brasileira, tropical, severina: “A morte, / grande intérprete / na neve / de palcos distantes, / no chão duro / deste meu agreste”. Por isso, diferentemente do poeta prisioneiro do Lager que afirmará, logo após a guerra (em 1947), que “A morte é um mestre na Alemanha”, o poeta brasileiro, no século XXI (em 2010), responderá à pergunta do verso inicial – “A morte é um mestre em toda a parte?” – e às que se seguem, quanto à capacidade e às manhas dela, com uma reticente assertiva: “Com certeza: um triplo / ou quádruplo / sim...”. Duro e cruel, o poema responde que, sim, a morte atuou como “grande intérprete / na neve / de palcos distantes”, mas “ator magnífico”, incontestável “mestre / de mil disfarces”, continuou e continua atuando no agreste, nos trópicos, em toda a parte e a todo instante, sob disfarces e entrelaces<sup>9</sup>.

A oitava estrofe provoca: a morte é “Superior ao ponto / de não recusar / o Oscar deste ano, / do próximo / ou de qualquer outro, / sob vaias / afinal não letais / de críticos severos, / hiper-adornianos”. Aqui entram em cena muitos aspectos, a começar o da espetacularização da morte pela indústria cultural (via cinema ou não). Curiosamente, e talvez não coincidentemente, o filme vencedor do Oscar de 2010 foi *Guerra ao terror*, que traz a presença de soldados norte-americanos no Iraque. Em “Engagement”, lemos: “Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte, lançadas à antropofagia do mundo que as matou. A chamada configuração artística da crua dor corporal dos castigados com coronhas contém, mesmo que de muito longe, o potencial de espremendo-se escorrer prazer” (p. 65). Não importa que a alusão do poema de Lino Machado seja a este ou a outro

9 - Num dos mais conhecidos poemas de Celan, a imagem de um corpo que afunda e desaparece na neve (*Schnee*) ganha correspondência no próprio corpo vocabular: “Mais nenhuma arte de areia, nenhum livro de areia, / nenhum mestre. / Nada ganho dos dados. Quantos / mudos? / Dezessete. / Tua pergunta – tua resposta. / Teu canto, o que sabe ele? / fundonaneve / undonaeve, / U – a – e”. Em alemão, os três versos finais: “Tiefmischnee, / Iefimnee, / I – i – e”. (CELAN, Paul apud FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 49.)

10 - Noutro poema do mesmo livro – *Sob uma capa* (p. 63), intitulado “I. M. Paul Celan”, Lino Machado compõe: “O que se quer / imperativo / em nossa era /// ama também / ter o poder / de liquidar /// conjuntamente / passivo-e-ativo / vale dizer /// fazer render / ao máximo / o que incinera.”

filme: à morte, “ator magnífico”, as vaias não atingem, porque, afinal, a morte é não letal, a morte não morre. E também não importa, para a morte, que as vaias venham “de críticos severos, / hiper-adornianos”. A morte paira, quer em perspectiva metafísica, quer histórica, acima dos homens. Ou assim ela, a morte, se julga: mas ela só pode pensar isso de si mesma a partir da palavra, da imaginação, da intervenção de um olhar humano, que dá a ela uma voz, personificando-a (em versos, cores, movimentos, volumes). A morte invade a arte, que, reciprocamente, a invade.

Um das mais delicadas e, a um tempo, contundentes questões do pensamento de Adorno está justamente em refletir acerca da banalização e do esvaziamento com que a indústria cultural se apropria da morte. A morte é transformada em espetáculo, dá lucro, pacifica as consciências (a partir de catarses aristotélicas, purgativas, não críticas) que, tranquilizadas, acabam por desrespeitar aquilo que apenas aparentemente parecem querer homenagear: os mortos. Em “Morrer, hoje”, de *Dialética negativa*, Adorno fala da morte nas duas perspectivas supracitadas: “A metafísica corrente da morte não é nada além da consolação impotente da sociedade quanto ao fato de os homens poderem perder, por meio das transformações sociais, aquilo que outrora podia tornar a morte suportável: o sentimento de sua unidade épica com a vida que se mostra como preenchida” (p. 306); mais à frente: “Morte e história, sobretudo a história coletiva da categoria do indivíduo, formam uma constelação. (...) A morte enquanto tal ou enquanto fenômeno biológico originário não pode ser destacada de suas imbricações históricas. (...) A morte nos campos de concentração tem um novo horror: desde Auschwitz, temer a morte significa temer algo pior do que a morte: o que poderia ainda existir nele que não tivesse morrido?” (p. 307)<sup>11</sup>. A morte – mestre, superior, não letal – está em tudo, em toda a parte; está, portanto, na arte. Para Adorno, a arte deve funcionar como a memória da dor humana; a arte historiografa a dor. Num mundo utópico, e assim justo e harmonioso, em que os conflitos seriam mínimos, sem dor e sem instituições autoritárias, a arte (tal como concebida pelo filósofo) nem teria sentido. Mas no mundo real dor e morte são cúmplices, e alcançam dimensões que afetam a própria humanidade das pessoas, seja impondo-lhes uma “consolação impotente” que promete um além inexistente, esperança oca, seja impondo-lhes “algo pior do que a morte”, ou seja, a

11 - ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

transformação do sujeito em coisa – e Auschwitz é um emblema trágico e catastrófico disso.

Paul Celan e Lino Machado procuraram, cada um a seu modo e tempo, trazer esse debate, esse problema, esse conflito para o campo da poesia. O drama e o trauma de um encontram eco e solidariedade em outro. Poetas, lançam mão de artimanhas para enfrentar tema tão dolorido. A ideia de disfarce é comum a ambos os poemas (ademais, bem distintos). Em Celan, como Costa Lima detectou, há “uma sintaxe que rompe com a linearidade das frases, esconde e revela o que ali se processa”; em Machado, o esconde-e-revela se faz na dança dos versos polimétricos, na disseminação de rimas a mancheias (“quANdo for preciso, / tANto quANto / galANte / disparANdo / algUNS sorrisos”), nas imagens ligadas à representação (no sentido de fingimento: “mestre que atua / para a minha admiração / e a tua”, rosto sombrio e colorido, grosseiro e galante, mil disfarces, ator magnífico, ene nuances, entrelaces, grande intérprete etc.), mas sobretudo na utilização do disfarce anagramático que liga “morte” e “mestre” e tem seu ápice numa palavra do penúltimo verso do poema, que arremata a ideia de que a morte interpreta em quaisquer palcos que “ainda nos reste(m)”. Este “reste(m)” é um anagrama (logo, um disfarce) perfeito da palavra “mestre”, em que, por sua vez, se inscreve a “morte”<sup>12</sup>.

Mais do que um engenhoso jogo verbal, o poema pode estar, em síntese, emulando a própria ideia de superioridade da morte, que se faz indiferente às vaias “de críticos severos, / hiper-adornianos”. Para Adorno, como vimos, a arte é memória da dor e pensamento de resistência, em forma estética. A arte é um enigma, cujo conteúdo de verdade pode ser desentranhado por um olhar “severo”, objetivo, como o olhar que o filósofo alemão lançava às coisas, às pessoas, aos conceitos. Quando o poema transforma, anagramaticamente, e com indisfarçável bom humor, o “mestre” em “reste(m)”, com o /m/ entre parênteses, como quem dá uma piscadela para o leitor, parece querer afirmar que a morte é, sim, em síntese, um mestre (um mestre do mal, da dor, de violência, da finitude, de genocídios – que seja). Mas o poema também afirma que, apesar da morte, e de tudo o que ela engendra, a arte, também com os seus disfarces e mistérios, a arte se perpetua – a arte é mestre.

De poema em poema, de ensaio em ensaio, às vezes alegres, às vezes

---

12 - O título do livro em pauta – *Sob uma capa* – explícita e alerta, quiçá ironicamente, este vetor da obra, ou seja, de que se compõe de poemas à base de camadas.

engajados, entre vivas e vaias, cumpre-se o severo *dictum* adorniano: “A afirmativa de que após Auschwitz não é mais possível escrever poesia não deve ser cegamente interpretada, mas, com certeza depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível” (“A arte é alegre?”, p. 15-16). Já que a morte e a arte – mestres – continuam atuando por toda a parte, uma atitude (sem dúvida, ética) é tentar fazer tudo para que o que reste de Auschwitz sejam poemas como estes, de Paul Celan e Lino Machado. Sem mistificação, mas com um tom de utopia, poderíamos assim encerrar: a arte, em síntese: mestre da morte.

## Referências

ADORNO, Theodor. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares (orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Ed. Unimep, 2001, p. 11-18.

ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ADORNO, Theodor. Engagement. *Notas de literatura*. 2. ed. Tradução: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Ed. 34, 1991, p. 51-71.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de (orgs.). *Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução*. Vitória: Flor&Cultura, 2006, p. 55-64.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. p. 13-72.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. Paul Celan. *A ficção e poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 312-367.

MACHADO, Lino. *Sob uma capa*. Vitória: Secult, 2010.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “A dor dorme com as palavras”: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Dissertação. UFMG, 2008.

SOUSA, Marcos Eduardo de. “Ninguém testemunha pelas testemunhas”: Paul Celan e Theodor Adorno, pensar a literatura após Auschwitz. 4º CLAC/1º International. UFSJ. 2013, p. 626-632. Disponível em: [https://www.academia.edu/5274786/\\_Ningu%C3%A9m\\_testemunha\\_pelas\\_testemunhas\\_Paul\\_Celan\\_e\\_Theodor\\_Adorno\\_pensar\\_a\\_literatura\\_ap%C3%B3s\\_Auschwitz](https://www.academia.edu/5274786/_Ningu%C3%A9m_testemunha_pelas_testemunhas_Paul_Celan_e_Theodor_Adorno_pensar_a_literatura_ap%C3%B3s_Auschwitz). Acesso em: 4 fev. 2015.



## Capítulo LXXV

### *Presença de Theodor Adorno na Obra de Roberto Schwarz*

Wolmyr Aimberê Alcantara Filho <sup>1</sup>

---

1 - Doutorando/ UFES

Wolmyr Aimberê Alcantara Filho nasceu em Cachoeiro de Itapemirim, ES, e há 16 anos reside em Vitória. Formado em Comunicação Social e em Letras, é mestre em Estudos Literários e doutorando nessa mesma área. Há sete anos, leciona Língua Portuguesa na rede estadual de ensino, onde se concursou, em 2008, e há quatro anos é professor de disciplinas como Teoria Literária e Literatura Brasileira e Portuguesa na Faculdade Saberes.



Roberto Schwarz é considerado no meio acadêmico como um dos críticos literários mais relevantes da atualidade. Chamado de herdeiro espiritual de Antonio Candido, de quem foi aluno na USP, Schwarz faz uma crítica tida como dialética, em que o elemento estético está em diálogo com o social.

A parte de sua obra considerada mais importante – e também a mais conhecida – são seus estudos sobre Machado de Assis. Destacam-se três livros, seus trabalhos de maior fôlego: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* e *Duas meninas*.

Em duas entrevistas, a primeira presente no livro *Martinha versus Lucrecia*, a segunda em homenagem aos 30 anos de *Ao vencedor as batatas*, o crítico literário trata de questões referentes a sua obra. Em meio aos vários assuntos abordados – Schwarz escreveu sobre cinema, música, literatura e até arquitetura – surgem suas influências teóricas.

Dentre elas, destaca-se a do filósofo alemão Theodor Adorno, um dos fundadores da Escola de Frankfurt, e autor de livros como *Minima moralia*, *Teoria estética e Dialética do esclarecimento* – este escrito com seu amigo, o também filósofo Max Horkheimer.

Vi a *Dialektik der Aufklärung* [Dialética do esclarecimento] numa estante de livreria em 1960, quando era estudante de sociologia. São Paulo naquele tempo tinha duas ótimas livrerias alemãs. Que eu saiba, Adorno era desconhecido como crítico e filósofo, pois não estava traduzido e a sua influência na Alemanha estava apenas no começo. Mas no curso de ciências sociais da USP ele era uma referência em métodos e técnicas de pesquisa sociológica, por ser coautor de *The authoritarian personality*, um catatau coletivo sobre os tipos de personalidade propensa ao fascismo. (SCHWARZ, 2012, p. 46-47)

Schwarz também travou contato, na época, com outras obras do filósofo, como *Notas de literatura*, considerada menos difícil que *Dialética do esclarecimento*, e textos sobre música do pensador alemão, que ajudaram o crítico brasileiro, posteriormente, a pensar a relação da forma artística com a história.

Pouco depois comprei as *Notas de literatura*, que estavam começando a sair e que me eram mais acessíveis, e também os ensaios sobre música, que em fim de contas foram os que mais me marcaram, ainda que de música eu não saiba nada. É que neles a discussão sobre o funcionamento da forma, de sua substância sócio-histórica, de sua revolução moderna, de seu caráter construído e exploratório, e sobretudo de sua lógica objetiva, está mais abstrata e clara. (SCHWARZ, 2012, p.47-48)

Schwarz se refere aos estudos de Adorno sobre música atonal. O interesse do crítico brasileiro, no entanto, não parece estar no estudo da música em si, mas em como o filósofo alemão analisa o elemento musical naquilo que ele guardaria de “substância sócio-histórica”.

Se colocarmos *forma* onde está escrito *música*, teremos algo da postura de Adorno como crítico, que de fato procura saber do que as formas falam, reagindo a elas como expressões da sociedade contemporânea no que esta tem de mais problemático e crucial. (SCHWARZ, 2012, p. 46)

Como sublinha Marc Jimenez, o método crítico adorniano, ao aplicar a análise marxista da sociedade à estrutura interna das obras, dá a ver como os conflitos – “problemas imanentes”, isto é, ainda a serem resolvidos – nelas se inscrevem, no correr da história.

Somente uma análise interna, profunda das obras permite fazer aparecer o que ordinariamente escapa à verborreia mais ou menos tingida de idealismo: o conteúdo de verdade. Este, precisa Adorno, não está “fora da história”, mas na “cristalização da história nas obras”. (JIMENEZ, 1977, p. 34)

Tal procedimento, que Schwarz denomina “estilo de análise”, teria fornecido a ele a maneira de compreender os romances machadianos da primeira e da segunda fases, na dupla *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*.

No primeiro trabalho, cujo ensaio de abertura é o conhecido e polêmico “As ideias fora do lugar”, o crítico busca ler os primeiros romances de Machado de Assis de maneira a entender as razões que possibilitaram

sua existência, bem como sua singularidade em relação, por exemplo, à obra alencarina.

Para Schwarz, certa monotonia em *Helena* ou *Ressurreição*, então, seria o preço pago pelo romancista, que, interessado em de fato representar a sociedade do seu tempo, precisou tratar do tema familiar do favor, enquanto que, em *Senhora*, de José de Alencar, o que ditava as ações dos personagens seria certo pensamento liberal, não presente no país, ainda. O liberalismo entrava na órbita da obra do autor de *Lucíola* no lugar do assunto do favor, mola da sociedade clientelista. A graça e o ritmo de *Senhora* são indiscutíveis, mas ali, para Schwarz, se observa o descompasso entre as ideias e o contexto brasileiro oitocentista. No primeiro Machado, entretanto, mais “realista” que seu predecessor e amigo, as ideias estavam “no lugar”, ainda que perfazendo romances menos interessantes.

A virada machadiana viria com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o autor teria encontrado uma forma literária que representasse de maneira satisfatória o problema das “ideias fora do lugar”, isto é: o descompasso entre o discurso moderno então em voga no Brasil, e o chão histórico do país, onde ainda vigorava o trabalho escravo e o clientelismo.

Em suma, o meu ponto de partida foi esse: uma análise da escrita, do estilo da segunda fase de Machado, mais uma tentativa de localizar os seus elementos no Brasil do tempo. Ao historicizar esses elementos, para romper a carapaça localista, acabei dando com as “Idéias fora do lugar”, que nasceram do esforço de uma explicação estética. O ponto de partida da reflexão social no caso foi estético. (SCHWARCZ; BOTELHO, 2008, p. 150)

Como faz questão de frisar o crítico, o ponto de partida para sua análise não foi a sociedade, mas o elemento artístico, literário, presente nas obras, e que daria a ver a engrenagem do mecanismo do favor, representada formalmente nos romances da primeira fase de Machado. Na opinião de Schwarz, o pensamento que busca o que há de histórico e brasileiro no autor de *Dom Casmurro*, mais especificamente na forma literária de suas obras, foi fator importante para a chamada virada da crítica machadiana.

É importante salientar que a crítica sobre o escritor ficou, por muito tempo, presa a certo psicologismo e também ao biografismo, que levaram a análises que procuravam explicar a prosa original de Brás Cubas como doença do autor ou até deficiência da sua escrita. Para Schwarz, a prosa de Machado, exemplificada na volubilidade do narrador das *Memórias*, passou em dado momento a ser lida não mais como característica própria do escritor, mas de uma determinação formal que articularia a dinâmica histórica vivida pela elite senhorial, e que a narração habilmente captava e punha em movimento.

A configuração da obra de Machado evidenciaria seu lugar de escritor na periferia do capitalismo, assim como de continuador de uma tradição que, agora, podia ser relida por ele e retomada em chave negativa.

Nas etapas seguintes da virada, que ainda está em curso, a composição do romance machadiano foi vista como formalização artística precisamente desse conjunto singular, no qual se traía a ex-colônia. A galeria das personagens, a natureza dos conflitos, a cadência da narrativa e a textura da prosa — elementos de forma — agora manifestavam, como transposições, uma diferença pertencente ao mundo real. (SCHWARZ, 2012, p.14)

Como nos lembra Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Machado estaria, com Brás Cubas, levando a cabo seu programa literário, exposto, de maneira muito mais comedida e modesta, no seu famoso artigo “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Nele, o escritor já postulava:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do

cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. (COUTINHO, 1990, p. 50)

A leitura de Schwarz é que, nas *Memórias*, Machado fará um brasileiro falar de qualquer tema, tempo ou lugar, mas sendo sempre um brasileiro – da classe senhorial – a dizer essas coisas.

O entendimento de que Machado dá continuidade a José de Alencar, mas em outra chave, nos remete à lembrança de que Antonio Candido, no seu ainda vital *Formação da literatura brasileira*, termina a obra justamente nos extertores do romantismo, observando que o terreno estava preparado para a existência de um autor como o de Quincas Borba, símbolo da maturidade do nosso sistema literário.

Segundo Schwarz, há aproximações possíveis entre as maneiras de análise crítica de Candido e Adorno, no que se refere justamente à concepção de que a forma da obra literária remeteria ou aludiria à história e à sociedade. Dito de outro modo, a busca pela forma poderia nos dizer algo sobre certo “conteúdo social sedimentado”, ou, ainda, sobre “conflitos sociais não resolvidos” e evidenciados pela obra, para usar expressões caras ao filósofo alemão.

Adorno desenvolveu uma idéia de forma paralela à de Antonio Candido, ou melhor, a de Candido é que é paralela à dele, que é anterior. Obviamente, são elaborações independentes. Enfim, em Adorno você tem a idéia de que ao fazer uma análise interna cerrada de uma obra de valor, você acaba descobrindo uma forma de organização que alude de maneira importante à história contemporânea. Esse é que é o ponto. É uma espécie de *parti pris* metodológico. Eu me entusiasmei muito com isso, de casar a análise estilística com a reflexão histórico-social. (SCHWARCZ; BOTELHO, 2008, p. 149-150)

Apesar das aproximações, Schwarz, como crítico dialético e calcado no chão da história, percebe também o que separa o autor de *Literatura e sociedade* do filósofo que escreveu a *Teoria estética*, visto que viveram e produziram seus trabalhos dentro de realidades bastante diferentes, com

horizontes históricos distintos.

Digamos que o ensaísmo de Antonio Candido e a sua pesquisa de formas ambicionavam esclarecer a peculiaridade da experiência brasileira, seja literária, seja social. Ao passo que Adorno sondava o sentido e o destino da civilização burguesa como um todo. Num caso está em pauta o Brasil, e só mediatamente o curso do mundo; enquanto no outro se trata do rumo da humanidade como que diretamente. A diferença das linhas de horizonte acarreta uma diferença de gênero e tom — um menor e outro maior, os dois com prós e contras. (SCHWARZ, 2012, p.49)

Sobre a atualidade de Adorno, Schwarz enaltece o lugar de crítico do filósofo, e estabelece-o como pensador sempre aberto e atento ao mundo e a suas mudanças, além de ser movido pela mais alta ambição, que é a de entender a problemática e o destino da civilização burguesa, a partir da matéria histórica sedimentada na forma das obras de arte.

É claro que essa faculdade receptiva muito desenvolvida — ler Adorno não deixa de ser uma experiência humilhante, pelo muito que ele vê onde o leitor não viu nada ou quase nada — é apenas a metade da sua força. A outra está no cuidado e na acuidade analítica com que ele esquadrinha a consistência e a inconsistência formal das obras, que ele interpreta, para usar outra de suas expressões, como a historiografia inconsciente de nosso tempo (SCHWARZ, 2012, p. 46)

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. **Engagement. Notas de literatura.** 2. ed. Tradução: Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Ed. 34, 1991, p. 51-71.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética.** Tradução: Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p.11-33.

COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.



JIMENEZ, Marc. O homem e sua obra. **Para ler Adorno**. Tradução: Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 19-35)

SCHWARCZ, L. M.; BOTELHO, A. 2008. Ao vencedor as batatas 30 anos: crítica da cultura e processo social. Entrevista com Roberto Schwarz. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 23, nº 67, pp. 147-194.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: \_\_\_\_\_. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



## Capítulo LXXVI

### *Os travestis poéticos de Waldo Motta e Paulo Roberto Sodré*

Yan Patrick Brandenburg Siqueira<sup>1</sup>

---

1 - Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito  
Yan Patrick Brandenburg Siqueira   aluno do curso de Mestrado em Estudos Literários com o tema  
"Oficina literária de escrita criativa: o caso capixaba" pela Universidade Federal do Espírito Santo  
(Ufes). Contato: wgypbs@gmail.com.



Nas décadas de sessenta e setenta no Brasil, são iniciados alguns dos movimentos de contracultura e de libertação sexual. Diferentes grupos surgem e proclamam o direito ao prazer sem preconceitos. Cada vez mais os debates sobre a sexualidade e identidade são inseridos no campo político. Neste período, segundo José Carlos Barcellos (2006), em *Literatura e Homoerotismo em questão*, o termo homossexual é rejeitado e, em seu lugar, o conceito “gay” assume-se plenamente em sua identidade. Enquanto o primeiro termo estava vinculado a uma orientação sexual, o segundo configurava todo um modo de vida e comportamento.

Francisco Aurélio Ribeiro (1996), em seu texto “O discurso homossexual na literatura do Espírito Santo”, do livro *Literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*, elucida, citando Jurandir Freire Costa, que o termo homossexual está comprometido com o campo médico do século XIX. O heterossexual era a regra e sua exceção, seu desvio e imperfeição davam-se na figura do homossexual. Algumas obras literárias são exemplos de como se configuravam esses preconceitos. Seja em *O ateneu* de Raul Pompéia ou *Bom Crioulo* de Adolfo Caminha, esta opção sexual é sempre rejeitada pela sociedade; o homossexual é visto como amoral, uma anomalia antissocial. Sendo assim, no tratamento artístico, prefere-se o termo “homoerotismo” ao de “homossexualidade”, pois o primeiro conceito abarca todas as concepções entre pessoas do mesmo sexo, independentes de seu momento histórico ou consequências políticas e configurações culturais. Já o último termo carrega uma série de preconceitos e visões de mundo, aos quais se pretende evitar.

Ribeiro (1996) ainda afirma que o primeiro escritor a registrar um discurso homoerótico no Espírito Santo é Amylton de Almeida. Outros escritores como Lacy Ribeiro, Fernando Tatagiba e Bernadette Lyra são também exemplos deste discurso. No entanto, é o poeta vindo da geração marginal em que se dá, de forma explícita, o discurso gay no Espírito Santo: Waldo Motta, com seus versos rasgados e sem eufemismos, mas, nem por isso, menos poético, expõe a relação mística entre pessoas do mesmo sexo. Ribeiro ainda destaca a obra de Paulo Roberto Sodré enquanto tema de afeto entre pessoas do mesmo sexo.

José Carlos Barcellos (2000), em *Poéticas do masculino: Olga Savary, Waldo Motta e Paulo Sodré*, realiza uma comparação com a poética de Waldo Motta e Paulo Sodré. Para o autor, se há uma literatura gay, isso se

dá diante de duas possibilidades: uma de ruptura, com questionamento, e até ironia, com a sociedade e seus valores vigentes; outra numa tentativa de “normalização”, por meio de sua inserção nestes valores. E se pensarmos em dois autores do Espírito Santo que se destacam na temática homoerótica, Waldo Motta é a máxima da primeira possibilidade, e Sodré, da outra, considerando que o primeiro questiona, ao produzir uma poética de cunho marginal, já o último trabalha no campo de inserção desta temática numa possível “normalidade”.

Waldo Motta nasceu em 1959 em São Mateus, município do Espírito Santo. Começou sua carreira literária em 1979 com o livro *Pano Rasgado*. Trabalhou com oficinas literárias, denominadas de “Poiesis”, no Departamento Estadual de Cultura (DEC-ES). Poeta reconhecido nacionalmente pela obra *Bundo e outros poemas* (1996), é indicado pelo Instituto Goethe e viaja para a Alemanha, onde ganha uma bolsa de residência artística entre 2001 e 2002.

Motta (2008) em seu poema “Margarida”, presente no livro *Transpaixão*, mas publicado pela primeira vez no livro *Bundo e outros poemas* (1996), utiliza da figura do travesti em sua poética:

Margarida tanto pode  
ser nome de uma flor  
como de mona de equê  
ou de mona de amapô.

Se escrevo Margarida  
assim com M maiúsculo  
é um nome de mulher,  
inda que o neguem os músculos

do rapaz chamado Sérgio,  
contido em Margarida  
(e aqui já não é mais  
verdadeira a recíproca). (MOTTA, 2008, p. 27)

Margarida, com “m” maiúsculo, é, então, representação deste ser ambíguo, que é ao mesmo tempo masculino e feminino: as fronteiras entre as diferenças entre os sexos são questionadas. Assim, Margarida é um nome de mulher, “ainda que neguem os músculos / do rapaz chamado Sérgio, / contido em Margarida”. Além da dicotomia masculino-feminino, Motta também questiona a dualidade homem-planta, pois Margarida é “ao

mesmo tempo, gente e flor”. O que se assemelha a uma flor é seu porte esguio, magro e alto, como uma haste de planta que se prende ao solo. A imagem desta haste é simbólica e representa o órgão sexual masculino, símbolo do prazer, que necessita manter-se “erguido” quanto tempo for necessário para gerar prazer ao parceiro sexual. Nas palavras de Motta: “feito / haste a manter erguido o estandarte do prazer, / a flor da dignidade, / faça o tempo que fizer”.

Margarida é uma prostituta que espera por “clientes” em becos e construções. Há uma crítica social quando, nas últimas quadras que formam o poema, ocorre uma denúncia da falta de vida ocasionada pelos subempregos que sugam o “néctar” da vida do travesti. Assim, Margarida é uma “bicha” que vive uma “vidinha de merda” que sofre com os “adjetivos estúpidos” quando atende aos seus “bofes”, perdida entre as encruzilhadas e ciladas da cidade. O poeta ainda se utiliza de um dialeto muito comum a este grupo: “Margarida tanto pode / ser nome de uma flor / como de mona de equê / ou de mona de amapô”. Baseada no banto, um grupo de idiomas de origem africana, “mona de equê” é uma “mulher de mentira”, já amapô, que seria uma referência ao sexo feminino, pode ser uma “mulher de verdade”. E se há um linguajar próprio, assimilando o que há de diferencial, cria-se, portanto, uma poesia da diferença sexual carregada com uma preocupação social.

O poema analisado localiza-se na seção “Social” da obra *Transpaixão*. Entretanto, o próprio poeta esclarece que seu objetivo não é militar em defesa dessas minorias: Motta (1981) afirma que não poderia falar em nome de um grupo tão numeroso, mas, o que se compromete a fazer é colocá-los em sua poesia, que servirá a favor da dignidade humana – o que também implica em sua defesa.

Mostrando por meio da ambiguidade a fragilidade desses seres que vivem a receber chacotas, os adjetivos estúpidos, e a beira da prostituição, alternativa muitas vezes encontrada por esses “marginais” que não se adaptam aos valores e padrões exigidos, Motta produz uma poesia de protesto ao incorporar diferentes maneiras de se entender essa sexualidade. Dessa forma, a denúncia do modo de vida dos travestis é discutida ao lado da intolerância e preconceito de uma vida comparada ao verme, ser que vive embaixo da terra: metáfora para a vida de submundo.

Já Paulo Roberto Sodré nasceu em Vitória, capital do Espírito Santo,

em 1962. Estreou na literatura em 1984, com a obra *Interiores* e publicou também *Lhecídio* (1989), *Dos olhos, das mãos, dos dentes* (1992) e o mais recente *Poemas Desconcertantes seguidos de Senhor Branco ou o Indesejado das Gentes* (2012). Também lançou livros para o público infanto-juvenil, como *Ominho*, em 1986. É professor universitário pela Universidade Federal do Espírito Santo e possui ampla experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente no estudo de temas como o trovadorismo galego-português, genologia medieval e sátira.

Sandra Nunes (2006) estudou a poesia de Sodré no livro *Dos olhos, das mãos, dos dentes* e apresentou o que considera particular na poesia do autor: o tratamento natural e não problemática com a sexualidade gay, com poemas que não apresentam um tom de culpa, de militância, ou de angústia existencial. O afeto, o carinho e o gesto atencioso representam, para Nunes, um tom de discurso maduro, que não mais briga e xinga, mas que almeja revelar que este tipo de amor é, afinal, só mais uma forma de amar. Não é a marca de marginalidade que prevalece: a poesia de Sodré é um retrato de afeição entre pessoas do mesmo sexo.

O mesmo ocorre nos “Poemas travestidos”, que formam a primeira parte do livro *Poemas desconcertantes, seguidos de Senhor branco ou o indesejado das gentes* (2012), intitulado “Poemas do desconcerto”, datado de 1993. São oito poemas, desde “Bastidores” até “Tomada Sétima: os lagos”, que elegem a figura do travesti como marca de seu eu-lírico. O que chama atenção é o rico uso de vocabulário e o modo delicado como se trata esta figura ambígua que se divide entre uma aparência masculina e feminina: negando a primeira, desejando a outra. Em nenhum momento, apresenta-se qualquer termo como “bicha”, “viado”, ou até mesmo o “travesti”, exceção do nome da seção desta parte do livro.

O primeiro é um poema narrativo que descreve a montagem do corpo travestido que “contorna os olhos” e “realça as pálpebras”. Aos poucos, a figura transforma-se e veste a lingerie encardida, a peruca, os cílios: um novo rosto brota. À noite adentro, enquanto surgem os gatos pardos e se arranham os gatos sombrios, um novo nome atenua os anseios: Angela. É esta natureza híbrida, por vezes angustiante, que é esmiuçada no decorrer dos outros “Poemas travestidos”. Um exemplo é o poema “Tomada segunda: os relógios” em que há duas vozes: a de uma mãe e um filho, ao qual reclama que o “amigo” que estava esperando não apareceu:



Tomada Segunda: os relógios

Mão, não veio para mim meu amigo.  
O vinho branco murchou no quarto arrumado.  
Os amores, ai, os rumores.

Mãe, meu amigo não me telefonou.  
Os anéis estalaram nos dedos abandonados.  
Os amores, ai, os rumores.

- Deixe, meu filho, seu amigo;  
durma que a noite é alta,

e o dia já vem a dar coices nas horas. (SODRÉ, 2012,  
p. 22)

Ocorre a repetição de versos inteiros (*Os amores, ai, os rumores*) e um paralelismo entre os dois primeiros versos das duas primeiras estrofes (*Mão, não veio para mim meu amigo* e *Mãe, meu amigo não me telefonou*). O vocábulo “amigo”, termo comum à poesia medieval, funciona com mesmo sentido de “namorado”. Na ausência dele, o filho se entristece com o vinho que “murchou” no quarto à espera, a mãe responde e aconselha que ele durma, pois já é tarde, “e o dia já vem a dar coices nas horas”.

O poema é dividido em três estrofes, as duas primeiras são ditas pelo filho, e só a última é identificada como pertencente à mãe: “- Deixe, meu filho, seu amigo; / durma que a noite é alta, / e o dia já vem a dar coices nas horas”. Nesta última estrofe há detalhes que ganham significado: seu primeiro verso é o único do conjunto em que é demarcado com um travessão, assinalando que há ali uma voz que se insere no discurso de outro: o filho. Outro aspecto que chama atenção quanto a técnica de construção poética é o espaço entre o último verso e os demais, como se na fala da mãe houvesse uma pausa, o que configuraria um intervalo de pensamento. Construindo seu próprio ritmo, esta pausa permite que a fala da mãe seja lida de duas formas distintas: como um afago, tentando consolar o filho desolado, ou como uma ordem, mandando-lhe dormir, que já é tarde. Este trabalho com a palavra revela uma poesia rica em detalhes e minuciosa em sua produção de significados.

Outro poema é o “Tomada terceira: as pétalas” em que a personagem travestida se encontra na rua, conversando com outras amigas. Enquanto

os carros passam, o eu lírico alterna entre o “bem-me-quer” e o “mal-me-quer”, e cada veículo é como se fosse uma pétala. Neste poema, o travesti é uma prostituta e os carros que passam – o que gera a alternância entre o “sim” (bem-me-quer) e o “não” (mal-me-quer) – são seus clientes. Diferente de Motta, Sodré opta por um tratamento afetivo, mas também social, ao revelar a tristeza neste tipo de vida: a *natureza interior* do travesti é o foco da poesia. Como no poema anterior, há também uma angústia. Enquanto os carros se alternam, e com eles o desejo carnal é ou não despertado, e saciado, há uma voz que receia encontrar o quarto vazio, abandonado e chorando. A poética de Sodré, portanto, como define Barcellos, não marca a diferença entre a relação afetiva entre pessoas do mesmo sexo, mas as tornam similares com as demais, dentro de suas próprias características: afinal, há uma melancolia essencialmente humana que em sua solidude pode ser encontrada na maioria dos relacionamentos humanos – em maior ou menor grau.

Waldo Motta torna-se atual e, de certa forma, militante ao causar o choque, o questionamento, a quebra de valores “deste mundo careta e atrasado”. Já Paulo Sodré, como foi exemplificado, demonstra uma visão delicada sobre esses seres urbanos: jamais como inferiores, mas humanos. Sem termos chulos, o poeta constrói sua visão de mundo. Não há um tom de militância, mas delicadeza. A angústia retratada nestes poemas, assim como também há na poesia de Motta, revela o trágico de um corpo que se monta e *brot*a em si mesmo outra face. E, por mais desejada que seja, não permanece. É, enfim, uma máscara – não como um retrato da “falsidade”, como comumente se pensa, mas o verdadeiro interior deste ser ambíguo que é o travesti. A máscara é, portanto, o rosto emprestado, que as “Chuvas de junho” não podem desmanchar.

## Referências

BARCELLOS, José Carlos. **Poéticas do masculino**: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré. In: PEDROSA, Célia (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 77-86.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 441 - Coleção Em Questão - Virtual

nº 2. Disponível em: < [http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_emquestao/\[1\]lit\\_e\\_homo.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_emquestao/[1]lit_e_homo.pdf)> Acesso em 30 de jan. de 2014.

MOTTA, Waldo. **O signo na pele**. Vitória: Edição alternativa, 1981.

MOTTA, Waldo. **Transpaixão**: coletânea. 2. Ed. – Vitória, ES: EDUFES, 2008.

NUNES, Sandra dos Reis Abrante. O ritual erótico em *Dos olhos, das mãos, dos dentes*, de Paulo Roberto Sodré. In: **Bravos companheiros e fantasmas**: estudos críticos sobre o autor capixaba / Luiz Romero de Oliveira [et al.] (organizadores) – Vitória: PPGL / MEL; Flor&Cultura, 2006.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. **Literatura do Espírito Santo**: uma marginalidade periférica. Vitória. Nemar, 1996.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Poemas desconcertantes, seguidos de Senhor branco ou o indesejado das gentes**. Vitória. Editora Cousa, 2012.



# MARXISMO E MODERNISMO

em época de literatura pós-autônoma

Org.:

**Junia Zaidan**

**Luis Eustáquio Soares**

**Sérgio da Fonseca Amaral**

ISBN 978-85-60574-60-5



9 788560 574605