

EM TESE

belo horizonte ISSN: 1982-0739

Apoio
PÓS-LIT
CAPES
PROEX
DA-LETRAS



v. 21 n. 1
JAN.-ABR. 2015

AO CRÍTICO AS BATATAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Prof. Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora: Profa. Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Diretora: Profa. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretor: Prof. Rui Rothe-Neves

PÓS-LIT – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenadora: Profa. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Subcoordenadora: Profa. Elisa Maria Amorim Vieira

REPRESENTANTES DA ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LITERATURA BRASILEIRA

Titular: Profa Maria Cecília Bruzzi Boechat
Suplente: Profa. Cláudia Campos Soares

REPRESENTANTES DA ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LITERATURAS CLÁSSICAS E MEDIEVAIS

Titular: Prof. Matheus Trevizam
Suplente: Prof. Teodoro Rennó Assunção

REPRESENTANTES DA ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA

Titular: Prof. Luiz Fernando Ferreira Sá
Suplente: Prof. Marcel de Lima Santos

REPRESENTANTES DA ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LITERATURAS MODERNAS E CONTEMPORÂNEAS

Titular: Profa. Sabrina Sedlmayer Pinto
Suplente: Prof. Ram Avraham Mandil
Representantes da Área de Concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada
Titular: Profa. Márcia Maria Maciel de Oliveira Borges
Representantes Discentes
Titular: Alysson Quirino Siffert
Suplente: Wagner Fredmar Guimarães Júnior

Titular: Gabriela Figueiredo Azevedo
Suplente: Verônica Gomes Olegário Leite

EDITORES EM TESE

Felipe Oliveira de Paula
Gustavo Cerqueira Guimarães
João Alves Rocha Neto
Josué Borges de Araújo Godinho
Rafael Otavio Fares

EDITORES DE SEÇÃO

DOSSIÊ – AO CRÍTICO AS BATATAS
Felipe Oliveira de Paula

TEORIA DA LITERATURA E ENSINO DE LITERATURA
Josué Borges de Araújo Godinho

CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS
Josué Borges de Araújo Godinho

TRADUÇÃO E EDIÇÃO
João Alves Rocha Neto

EM TESE
João Alves Rocha Neto

ENTREVISTAS
Felipe Oliveira de Paula

RESENHAS
Rafael Otavio Fares

POÉTICAS
Felipe Oliveira de Paula

CONSELHO EDITORIAL

Adélcio Sousa Cruz - UFV
Ana Paula Arnaut - Universidade de Coimbra
Andréa Sirihal Werkema - UERJ
Antônio Marcos Pereira - UFBA
Antonio Marcos Vieira Sanseverino - UFRGS
Claudia Campos Soares - UFMG
Cynthia Santos Barra – UNIR
Elcio Loureiro Cornelsen - UFMG
Emerson da Cruz Inácio - USP
Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP
Ernani de Castro Maletta - UFMG
Graciela Ravetti - UFMG
Georg Wink - Freie Universität Berlin
Heike Muranyi - Deutscher Akademischer Austauschdienst
Jacyntho Lins Brandão - UFMG
João Nilson Pereira de Alencar - UFSC
Joelma Santana Siqueira - UFV
Julio Jeha - UFMG
Leda Maria Martins - UFMG
Lucia Castello Branco - UFMG
Luiz Morando - UFMG/Uni-BH
Luiz Nazário - UFMG
Marcelino Rodrigues da Silva - UFMG
Marcos Antônio Alexandre - UFMG
Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - UFMG
Maria Cristina Batalha - UERJ
Maria Ester Maciel Borges - UFMG
Mônica Medeiros Ribeiro - UFMG
Nina Caetano - UFOP
Oziris Borges Filho - UFTM
Pedro Dolabela Chagas - UESB
Roberto Corrêa dos Santos - UERJ
Sandra Regina Goulart Almeida - UFMG
Sandro Ornellas - UFBA
Tatiana da Silva Pequeno - UFRB
Tereza Virginia Ribeiro Barbosa - UFMG
Vânia Maria Baeta Andrade - UFMG

PARECERISTAS *AD HOC* DESTE VOLUME

Carlos Augusto Bonifácio Leite - UFRGS

PROJETO GRÁFICO

Priscila Justina | Pi Laboratório Editorial
Eduardo Soares

PROGRAMAÇÃO WEB

Reginaldo Gomes

IMAGENS DESTE NÚMERO

Robert Polidori

DIAGRAMAÇÃO

Priscila Justina

REVISÃO

A revisão dos textos deste número foi de inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

SUMÁRIO

Apresentação

Dossiê

Ensino de Literatura e de Teoria da Literatura

Crítica Literária, outras Artes e Mídias

Tradução e Edição

Em Tese

Entrevistas

Resenhas

Poéticas

APRESENTAÇÃO

ROBERTO SCHWARZ: UM CRÍTICO DIALÉTICO NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

Maria Elisa Cevasco

PARALELISMOS À PARTE: TERMOS DE COMPARAÇÃO ENTRE ROBERTO SCHWARZ E ISMAIL XAVIER

Rogério Cordeiro

O LUGAR DAS IDEIAS: PANORAMA DE UM DEBATE

Júlio Cezar Bastoni da Silva

O JOVEM SCHWARZ *VERSUS* O SCHWARZ MADURO: COMPLEMENTAÇÕES DA CRÍTICA SOCIOLÓGICA

Bárbara Del Rio Araújo

É POSSÍVEL SABER QUE HORAS SÃO NO “ENTRE-LUGAR”?

Alex Alves Fogal

FORMA OBJETIVA EM ROBERTO SCHWARZ: UM CONCEITO COMUM ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Vitor Soster

RECEPÇÃO INTERNACIONAL DE MACHADO DE ASSIS: UM DEBATE EM TORNO DA DISJUNTIVA *LOCAL* VS. *UNIVERSAL*

Maria Isabel Bordini

A FORTUNA CRÍTICA DE THOMAS MANN NO BRASIL: CARPEAUX E ROSENFELD

Gustavo Ramos de Souza

BODIES THAT DESIRE: THE MELODRAMATIC CONSTRUCTION OF THE FEMALE PROTAGONISTS OF *THE GLASS MENAGERIE* AND *A STREETCAR NAMED DESIRE*, BY TENNESSEE WILLIAMS

Xênia Amaral Matos

O PROCESSO COMPOSITIVO DE “O RELÓGIO”, SUA EXPRESSÃO PLÁSTICA E A DESCONFIGURAÇÃO DO TEMPO DA NARRATIVA COMO LEGADO LITERÁRIO DE IBERÊ CAMARGO

Edgard Tessuto Júnior

RESGATES DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA: *AUSTERLITZ*, DE W. G. SEBALD

Juliana Prestes de Oliveira

Amanda Laís Jacobsen de Oliveira

Anselmo Peres Alós

NOTAS SOBRE A AUSÊNCIA: MOACYR FÉLIX NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA RECENTE

Diogo Cesar Nunes

EDWARD LEAR E RENATO POMPEU: POSSÍVEL DIÁLOGO PARA UM NONSENSE REINVENTADO

Fernanda Marques Granato

Vera Bastazin

SUMÁRIO

Apresentação

Dossiê

Ensino de Literatura e de Teoria da Literatura

Crítica Literária, outras Artes e Mídias

Tradução e Edição

Em Tese

Entrevistas

Resenhas

Poéticas

O CAMINHO É SEMPRE SEU: UMA
LEITURA DE SIDARTA, DE HERMANN
HESSE

Roy David Frankel

ENTREVISTA COM ROBERTO SCHWARZ

Felipe Oliveira de Paula

A OBRA *CARTA AO PAI* DE FRANZ KAFKA
NA DRAMATURGIA ESSENCIAL DE
DENISE STOKLOS

Vanderlei Kroin

POÉTICA, DE ANA CRISTINA CÉSAR

CÉSAR, ANA CRISTINA. *POÉTICA*. SÃO
PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 2013.

Rafael Fava Belúzio

ROMANCE HISTÓRICO

ESTEVES, ANTÔNIO ROBERTO. *O
ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO (1975-2000)*. SÃO PAULO:
EDITORA UNESP, 2010, 290 P.

Vicentônio Silva

IMAGEM

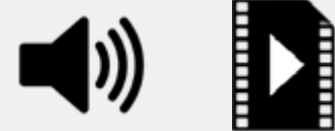
FOTOGRAFIAS

Robert Polidori

TEXTO

POEMAS

Roberto Schwarz



Esta revista pode conter arquivos de áudio e vídeo incorporados. Para visualizá-los corretamente, recomendamos o uso do Adobe Reader 9 ou Foxit 6.

APRESENTAÇÃO

Ao crítico as batatas é o título do vol. 21, nº 1, da revista *Em Tese*. Neste número propomos reflexões acerca da trajetória de um dos mais fecundos pensadores da cultura brasileira: Roberto Schwarz. O autor de *Um mestre na periferia do capitalismo* incorporou e superou o jeito de se fazer crítica no Brasil, visto que seus ensaios não priorizam o tom jornalístico nem aderem às abordagens tecnicistas universitárias. Sempre preocupado em relacionar concepção teórica com a prática, sua ensaística aprimora e modifica a maneira de interpretar a literatura brasileira.

Assimilando uma tradição de pensamento crítico que vai de Friedrich Hegel e Karl Marx, passando por György Lukács, Erich Auerbach, Walter Benjamin, até Antonio Candido,

Roberto Schwarz evita qualquer análise previamente definida, o que poderia elipsar as contradições particulares do objeto em análise. Ao mesmo tempo, para o dialético, não é possível interpretar a arte brasileira sem entender o sentimento íntimo do país, estruturado de diversas maneiras. Os sistemas de relações sociais não são idênticos em todos os países, e, quando dizemos que não existe essa diferença, estamos cortando um registro de um elemento primordial da sociedade moderna: sua diversidade. A vivência nas diferentes relações nos diferentes países também produz diferentes formas artísticas. A sociedade moderna é interligada, mas diferente.

A relação entre literatura e sociedade brasileira nos ensaios de Roberto Schwarz não se limita à análise sociológica, mas





procura pensar cada obra como específica no seu sentido de mediação entre a experiência histórica singular e a criação artística. Em seus estudos é possível perceber um empenho em apreender e iluminar as diversas configurações expressivas de problemas concretos e não propor um conjunto de respostas definitivas. O autor do ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, ligado à “tradição contraditória” que ajudou a expandir, sem deixar de criticar, sempre buscou enfrentar questões próprias de nossa época: saber onde estamos e “que horas são”.

A partir dessa trajetória propomos construir um Dossiê com artigos que se relacionem com as reflexões schwarzianas acerca da cultura e da literatura brasileira.

Nessa pegada, formamos a seção **Dossiê** com os seguintes artigos: “Roberto Schwarz: um crítico dialético na periferia do capitalismo”, de Maria Elisa Cevasco. “Paralelismos à parte: termos de comparação entre Roberto Schwarz e Ismail Xavier”, de Rogério Cordeiro. “O lugar das ideias: panorama de um debate”, de Júlio Cezar Bastoni da Silva. “O jovem Schwarz *versus* o Schwarz maduro: complementações da crítica sociológica”, de Bárbara Del Rio Araújo. “É possível sabe que horas são no ‘entre-lugar’”, de Alex Alves Fogal. “Forma objetiva em Roberto Schwarz”, de Vitor Soster e “Recepção internacional de Machado de Assis: um debate em torno da disjuntiva *local* vs. *universal*”, de Maria Isabel Bordini.



Já as seções **Teoria da Literatura e Ensino de Literatura** (antes Ensino e Teoria) e **Tradução e Edição**, excepcionalmente neste número, não contam com nenhum texto.

A seção **Crítica Literária, outras Artes e Mídias** traz “A Fortuna Crítica de Thomas Mann no Brasil: Carpeaux e Rosenfeld”, de Gustavo Ramos de Souza; “O processo compositivo de ‘O Relógio’, sua expressão plástica e a desconfiguração do tempo da narrativa como legado literário de Iberê Camargo”, de Edgard Tessuto Júnior; “Resgates da memória e da história: *Austerlitz*, de W. G. Sebald”, de Juliana Prestes de Oliveira, Amanda Laís Jacobsen de Oliveira e Anselmo Peres Alós; “Bodies that Desire: The Melodramatic Construction of

the Female Protagonists of *The Glass Menagerie* and *A Streetcar Named Desire*, by Tennessee Williams”, de Xênia Amaral Matos.

Contribuíram com a seção **Em Tese**, Diogo Cesar Nunes, com o trabalho “Notas sobre a ausência: Moacyr Félix na historiografia literária recente”, Fernanda Marques Granato e Vera Bastazin, com o artigo “Edward Lear e Renato Pompeu: possível diálogo para um *nonsense* reinventado” e, ainda, Roy David Frankel, com o trabalho “O caminho é sempre seu: uma leitura de *Sidarta*, de Hermann Hesse”.

Em **Entrevistas** temos sete repostas de Roberto Schwarz sobre sua formação, literatura, política, estética, entre outras questões.



Em **Resenhas**, encontraremos os textos de Rafael Fava Belúzio, Vicentônio Silva e Vanderlei Kroin. O primeiro trata do livro que reúne os textos poéticos e as prosas de Ana Cristina César, chamado *Poética*, publicado pela Companhia das Letras. O segundo nos conta do livro *O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo*, que investiga as relações entre a literatura e a história. E, por fim, uma resenha teatral discorre sobre a encenação de Denise Stoklos do texto *Carta ao Pai* de Franz Kafka.

Na seção **Poéticas**, contamos com a reprodução de algumas fotografias do artista canadense Robert Polidori. Em consonância a proposta do dossiê, citamos quatro poemas

de Roberto Schwarz, contidos no livro “26 poetas hoje”, antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e reimpresso pela Aeroplano Editora.

Boa leitura!

Felipe Oliveira de Paula

João Alves Rocha Neto

Josué Borges de Araújo Godinho

Rafael Otavio Fares



ROBERTO SCHWARZ: UM CRÍTICO DIALÉTICO NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

Maria Elisa Cevasco*

* maece@usp.br

Professora Doutora da Universidade de São Paulo.

Qual o diferencial da crítica dialética? Pelo menos em sua manifestação mais conhecida em nossos dias, a da prática da escola de Frankfurt a partir dos anos 1930, ela se destaca por sua capacidade de estilhaçar a linha que tradicionalmente separa a esfera da cultura da esfera da sociedade que a produz, ou, para falar a linguagem mais antiga, as obras do espírito dos afazeres da produção e reprodução da vida, ou ainda, se quisermos falar como o marxismo ortodoxo, a linha que separaria a base da superestrutura.

Sabemos que pelo menos desde o Romantismo, a tarefa principal da crítica cultural hegemônica foi a de erigir um domínio separado para a cultura, um domínio de bens espirituais a partir do qual se poderia criticar o mundo material da produção do valor. Esse movimento levou a uma visão idealizada de cultura como a herança da humanidade, que seria passada de geração a geração, conservando os significados que definiriam o humano.

Por seu lado, a crítica marxista vem insistir na ligação entre cultura e mundo social e marcar que a base – onde se dá a produção material – determina a superestrutura, a instância que a cultura divide com a religião, o sistema jurídico e filosófico. Como se sabe, no “Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política”, Marx dá o sentido do processo ao dizer que “A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real onde se erige a superestrutura legal e política a que correspondem formas definidas de vida social e intelectual. O modo de produção da vida material condiciona o processo geral da vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina sua existência, mas sua existência social que determina sua consciência”. Nessa formulação, os dois polos da ação da crítica, produção espiritual e a material, a cultura e a sociedade, estão imbricados e podemos dizer, atropelando muitas diferenças, que o problema central da crítica dialética

de inspiração marxista vai ser exatamente o de destrinchar as determinações recíprocas da arte e da sociedade. Dizendo a mesma coisa de outro modo, esta crítica vai investigar e esclarecer como a cultura produz e reproduz os significados e valores de uma determinada sociedade.

Deste ângulo, seu propósito vai ser, para adaptar uma formulação do primeiro grande crítico dessa tradição no Brasil, Antonio Candido, o de descobrir e interpretar a realidade sócio-histórica concretizada nos produtos culturais. Desse ponto de vista, a arte não é um ornamento de um espírito imortal, mas a historiografia inconsciente de um tempo, para falar como Adorno, um dos expoentes da escola de Frankfurt.

A obra de Roberto Schwarz se insere nessa tradição, que está presente não só como elemento central de sua formação como crítico mas, também, no fato de que seu trabalho vai dar continuidade e especificidade à trajetória da crítica dialética contemporânea.

No prefácio a um de seus livros mais importantes, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, ele dá as coordenadas que balizam sua obra: “Devo uma nota especial a Antonio Candido de cujos livros e pontos de vista me impregnei muito, o que as notas de pé-de-página não tem como refletir. Meu trabalho seria impensável igualmente

sem a tradição - contraditória - de Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx”.¹

Certamente que seria fútil tentar medir a influência de Candido no projeto intelectual de Roberto Schwarz.² Basta aqui lembrar três aspectos. O primeiro é o da localização geográfica do pensamento. Candido, em diversas ocasiões, chama a atenção para o fato de que para um autor preocupado em estabelecer as ligações entre produção artística e sociedade, a localização em um país periférico acaba direcionando todo um programa crítico. Para Candido, isso já estava evidente na própria escola em que tanto ele quanto Roberto Schwarz se formaram, a hoje denominada Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Fruto do desejo da burguesia paulistana de prover a cidade, que ia se tornando grande nos anos 1930, e mais um dos atributos da civilização, a faculdade acabou, também pelo fato de se interessar por assuntos locais, em criar uma tradição de “radicalismo modesto” que iria marcar sua história futura. Como relembra Candido,

Entre os professores e alunos de nossa faculdade há um pouco de tudo, é claro, mas estou pensando na sua tonalidade ideológica média enquanto instituição, que favorece o espírito de crítica e exame num sentido progressista, tornando mais difícil do que em outras escolas as manifestações coletivas de

1. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, p. 13.
2. Ver a respeito da obra dos dois, o excelente livro de ARANTES. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*.

3. CANDIDO. “Feitos da burguesia”, p.96.

4. HADDAD (org). *Desorganizando o consenso: nove entrevistas com intelectuais à esquerda*, p.20.

cunho reacionário e mesmo conservador. Um exemplo: em 1964, apesar da maioria de seus titulares serem provavelmente simpáticos ao movimento armado, ela foi a única Faculdade de São Paulo, salvo erro, que não fez manifesto de apoio.³

Some-se a esse radicalismo as injunções que a situação socio-histórica impõe ao pensamento não alienado em países onde a desigualdade social, para falar como Paulo Arantes, “rouba nosso fôlego especulativo.” Em uma entrevista de 1994, citando Antonio Candido, figura central, como sabemos, para a formação da crítica cultural que esta universidade ajudou a por em circulação, Roberto Schwarz lembra como essa situação concreta determina nosso modo específico de pensar:

...o intelectual latino americano vive um engajamento peculiar, diferente do europeu. Ele está sempre contribuindo para a construção da cultura nacional, ainda incompleta. O país novo, ainda em formação, é um pano de fundo especial, com regras próprias. Assim estamos sempre explicando o Brasil, salvando o Brasil, procurando uma brecha para que “ele” saia do atraso.⁴

Além do engajamento, essa localização tem efeitos nas categorias que embasam o modo como se pensa. Como todos os outros países periféricos, o nosso tem que pensar a realidade usando categorias que tiveram origem em outros contextos sociais. Cabe ao pensamento responsável testar

essas categorias frente às especificidades da nossa realidade. O próprio Roberto Schwarz mostra como essa consciência da contradição entre categorias externas e fenômenos internos acrescenta relevância e originalidade ao pensamento de Candido⁵. Sabemos que a obra seminal de Antonio Candido, os dois volumes de *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*, narra a história do desejo dos brasileiros de terem, como os demais países que lhe serviam de modelo, uma literatura. A questão central do livro é mostrar como se constitui um sistema literário em uma sociedade pós-colonial. Para isso, Candido enfoca os momentos decisivos dessa formação feita de importações de modelos do exterior. Demonstra como as condições sociais peculiares do Brasil acabam por modificar os gêneros e movimentos literários tomados emprestados de fora. O funcionamento desigual desses gêneros em circunstâncias distintas indica que estes não eram tão universais como se propunham. Aí uma inversão do espelho: não só aprendemos com os modelos estrangeiros, mas temos o que dizer a respeito de seu funcionamento real. O livro termina quando o processo de formação está completo, e o sistema está pronto para produzir seu primeiro romancista de envergadura mundial, Machado de Assis. Não por acaso, Roberto Schwarz vai dedicar grande parte de sua obra ao estudo de Machado e, marca também de sua relevância para o pensamento dialético contemporâneo, à invenção de categorias para pensar a especificidade do funcionamento

5. Ver, em especial, os ensaios sobre Candido coligidos em SCHWARZ. *Sequências Brasileiras*.

cultural na periferia e o que esta especificidade nos tem a dizer sobre o pensamento hegemônico que vem de fora.

No âmbito dos estudos literários Roberto Schwarz vai levar adiante um achado de Candido que é fundamental para os estudos da crítica cultural dialética. Em “Pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem”, ele mostra a originalidade de Candido em chegar a uma concepção de forma artística que lhe permite escrutinizar as ligações recíprocas entre a produção cultural e a sociedade, de modo a elucidar a obra e alcançar um conhecimento *sui-generis* sobre o que a sociedade que a produz oculta. Trata-se da noção de forma objetiva, a que Candido chegou sem conhecimento, na época, da noção correlata na obra de Adorno, que começou a circular nos meios acadêmicos mais adiante. Que diferença essa noção traz para os estudos literários?

Sabe-se que a concepção de forma artística na crítica tradicional é que o mundo é informe e cabe ao artista criar uma forma para dizer este mundo, criação essa que é seu toque de gênio. Para a crítica dialética, o mundo real é ele mesmo formado e cabe ao artista reelaborar essa forma. O que se ganha com isso? Por muito tempo, a crítica pensava a forma e o conteúdo de uma obra como dissociados: a forma seria o “privilégio da arte, aquilo que não existe no campo extra-artístico” e que, portanto, era autônoma, “uma estrutura sem referência”⁶. Ora, a questão para a crítica dialética é,

como vimos, justamente juntar o que essa tradição separa: nas palavras de Candido, o central é mostrar como o externo se torna elemento da estrutura das obras, e, portanto, interno. Cabe à crítica examinar a organização formal das obras e verificar o que são capazes de revelar do complexo das relações histórico-sociais que estão aí plasmadas. Não se trata, como na crítica marxista mais tradicional, de ver na obra um reflexo da realidade que confirma o que já sabíamos antes sobre um determinado momento histórico. O contexto social não é visto aí como pano de fundo, mas como elemento constitutivo da obra, que nos permite enxergar esse contexto de forma nova e única. É nesse sentido que a arte, para a tradição dialética, tem um grande potencial cognitivo: através da análise de suas estruturas formais podemos ter um conhecimento específico de elementos da realidade social que não conhecíamos antes.

Um exemplo disso é a análise que Roberto Schwarz, na trilha de Adorno e de Candido, faz de Machado de Assis. Para muitos, Machado era o grande clássico brasileiro, que elevava a nossa literatura à de fora, um Laurence Sterne ou um Xavier de Maistre nos trópicos. Alguns críticos se referem aos narradores de seus romances tardios, narradores de quem a narrativa nos leva a duvidar de sua confiabilidade, como uma das marcas de seu modo de narrar. Para ficar em um só de seus romances, o *Memórias Póstumas de Brás*

6. SCHWARZ. “Adequação Nacional e Originalidade Crítica”, p.31.

Cubas, um defunto autor escreve a seu bel prazer, deixando capítulos inconclusos ou se propondo a narrar um fato de sua vida para logo em seguida mudar de ideia. Onde muitos poderiam ver caprichos de um senhor culto e bem posto na vida, Roberto Schwarz vê, nessa escolha de modo de narrar, um feito de Machado de Assis. Este encontrou a forma para demonstrar a latitude de classe que têm os de cima em países periféricos. Brás se mostra ao leitor como um cidadão do mundo, cita com familiaridade grandes figuras do pensamento ocidental e usa os ditos avanços da civilização para justificar uma ordem social bárbara: basta lembrar um só dos muitos episódios, o que o nosso narrador monta como se fosse um cavalo seu escravo Prudêncio e justifica seus atos dizendo que este, provavelmente também gostava de brincadeira. Na leitura de Schwarz, vemos que a volubilidade do narrador – característica formal da obra – é de fato um conteúdo social, na medida em que está ancorada nos enormes privilégios concedidos aos de cima na situação social de um país como o Brasil do final do século XIX – mas será que não é assim até hoje?

Schwarz nos lembra que nem mesmo a ideologia do liberalismo, a mais prestigiosa da época, pode ser considerada válida nas condições reais do país. Afinal, esta ideologia pregava a igualdade formal entre os homens. Claro que tal ideologia, apesar de prestigiosa, não descrevia a realidade nos países centrais onde atuava para esconder, entre outras

coisas, a exploração do trabalho de muitos para o benefício de poucos. Mas aqui essa ideologia não descreve nem mesmo a aparência da realidade, uma vez que imperava o escravismo, que não sustenta, é óbvio, nenhuma ideia de igualdade. Que tem isso a ver com a voz narrativa e com os desmandos de Brás?

O que ancora sua inesgotável volubilidade? Quem ou o que lhe autoriza falar com este senso de superioridade? A forma de narrar nos revela o fundamento social do privilégio que sustenta a maneira de falar de Brás. Tudo é permitido a um grão senhor no país da desigualdade. Mas, se lembrarmos que também nos países ditos civilizados reina o privilégio e não a igualdade, vemos que o romance de Machado tem poder de revelar também a ordem social dos países centrais onde esta ideologia liberal é formada. De fato, Brás ilustra a forma de subjetividade que se estrutura em uma sociedade que visa o lucro acima de tudo e que, por isso, está baseada em um individualismo predatório. Nesse sentido, mais do que uma idiossincrasia característica apenas da periferia do sistema, a subjetividade de Brás pode ser vista como a subjetividade característica da formação social burguesa, que vem dos países centrais e se amolda, com maior latitude, na periferia.

Dessa forma, a crítica de Roberto Schwarz expande a prática da dialética para incluir o trabalho de entender as

especificidades da periferia e o quanto estas podem ajudar a esclarecer o centro. Vimos que ele coloca como centrais para sua formação a tradição de Lukács, Adorno, Benjamin e Brecht, e todos, assim como o nosso Autor, trabalhando sob a inspiração de Marx. Em diferentes entrevistas, Schwarz nos conta como se foi familiarizando com estes grandes nomes do que se conhece como Marxismo Ocidental. Encontrou a obra de Adorno quase por acaso, em uma livraria alemã de São Paulo. Segundo ele, a princípio se impregnou mais do clima argumentativo e dos tópicos do que propriamente de sua substância, uma vez que, para o jovem estudante de então, o livro era difícil demais, “por conta da densidade e da intensidade da exposição”.⁷ Essa impregnação deixa marcas na prática de nosso crítico, e ler sua descrição dos feitos de Adorno nos lembra muito uma descrição dessa prática:

[Adorno] procura saber do que as formas falam, reagindo a elas como expressões da sociedade contemporânea no que ela tem de mais problemático e crucial. É claro que esta 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 de sua força. A outra metade está na está no cuidado e na acuidade analítica com que ele esquadrinha a consistência e a inconsistência formal das obras, que ele interpreta... como a historio-

grafia inconsciente de nosso tempo. Nada como comparar às produções rivais, inimigas da reflexão estético-social, a minúcia e a seriedade de suas análises. É ler e ver onde está o reducionismo, a desambição intelectual e o despreço pela arte.⁸

Ele também nos conta que leu Lukács no seu curso de graduação em Ciências Sociais na USP, em especial no interior de um grupo de estudos que reunia jovens professores e alunos para ler *O Capital* e a tradição de crítica marxista. Lembra que o *História e Consciência de Classe* foi fundamental para impulsionar, no começo dos anos 1960, um espírito subversivo em relação ao capitalismo e de oposição ao comunismo oficial. Entre os membros do “Seminário de Marx”, como ficou conhecido o grupo, criou-se uma corrente marxista independente. Muitas das obras desse grupo, que incluía Fernando Novaes, Fernando Henrique e Ruth Cardoso, José Arthur Gianotti, Otavio Ianni, Michel Lowy, Paul Singer, foram marcadas pela “inspiração lukacsiana.”

Um dos achados originais desse grupo foi o de desmontar a forma “dualista” de se pensar o Brasil e chegar a uma nova concepção, mais propriamente dialética, de como se estrutura o país em relação aos países centrais. Essa nova intuição, desmonta as versões, vigentes tanto à direita quanto nos partidos comunistas, de que o país estava uma etapa atrasado em relação aos países do centro e que era necessário um esforço de arrocho ou de modernização, dependendo do

7. SCHWARZ. “Sobre Adorno”, p.47.

8. SCHWARZ. *Martinha versus Lucrécia e outros ensaios*, p. 46.

9. SCHWARZ. “Um Seminário de Marx”, p.95.

ângulo de que se falava, para enfim nos equiparar aos países que nos servem de modelo. A nova intuição a que chega o grupo tem em conta que, nos países criados pela descolonização, vivemos em um espaço “diverso mas não alheio”⁹, um espaço em que as categorias que sustentam a ideologia plasmada nos países centrais não se aplicam com propriedade e nem podem deixar de ser aplicadas. Elas, aqui, giram em falso, ainda que sejam obrigatórias. O espaço é diverso porque a colonização obviamente não criava sociedades iguais às da metrópole, e nem a divisão posterior do trabalho internacional constrói igualdades. Mas trata-se de um espaço da mesma ordem, porque também ele é comandado pela dinâmica abrangente do capital. Ao invés de pensar o Brasil como o país do futuro, que um dia seria alcançado, o grupo nos ensinou a pensar a marcha do país como parte do desenvolvimento desigual e combinado, como formulou Trotsky, do capitalismo mundial.

Esse ponto de vista que se move entre o nacional e o internacional rege também a relação de Roberto Schwarz com a tradição do pensamento marxista em que se formou. Veja-se como exemplo o que ele nos diz da inspiração lukacsiana de seu próprio trabalho. Ele assinala que os esquemas do romance europeu postos em circulação por Lukács não podem ser aplicados ao romance brasileiro. Isso por que este construiu um “modelo para a história europeia das ideias e

do romance que depende da evolução histórica geral do feudalismo para o capitalismo e para o socialismo”¹⁰. Este esquema, embora embase as formas importadas aqui dos países europeus, não explica o desenvolvimento específico da arte no Brasil, uma nação que já começou como empreendimento do capitalismo mercantil. É também por isso que Schwarz diz que Lukács é básico em seu trabalho mas “como termo diferencial.” Isso não impede que ele reconheça o que deve ao crítico húngaro:

Ele tem uma concepção muito forte e exigente do que constitui uma obra literária. As configurações, a busca inventiva da forma apropriada para o conteúdo, são consideradas ao mesmo tempo tarefa difícil e grande realização. E se o crítico for capaz de interpretar a forma artística e literária dando-lhe o seu conceito, ele vai dizer coisas relevantes. Assim Lukács atribui ao crítico uma missão importante da qual gosto muito.¹¹

No caso de Roberto Schwarz, essa missão vai ser cumprida em todos os termos que a tradição dialética demanda. Para Perry Anderson ele é o mais “acurado crítico dialético do mundo todo, desde Adorno”.¹² Para Franco Moretti, em uma avaliação de 2006, sua obra tem a capacidade de demonstrar um dos elementos centrais para esta tradição, a concepção, segundo temos insistido aqui, de que a forma literária se configura como uma abstração das relações sociais

10. CORREDOR. “Entrevista com Roberto Schwarz”, p. 28.

11. CORREDOR. “Entrevista com Roberto Schwarz”, p. 35.

12. ANDERSON. “Lula’s Brazil”.

13. MORETI. “The End of the Beginning”, p. 85.

efetivamente existentes. Esse tipo de análise permite verificar que a forma artística é uma síntese que abre a possibilidade de uma compreensão intuitiva do todo social, dando-nos assim os elementos necessários para julgá-lo. Ainda segundo Moretti, uma combinatória similar de conteúdo de verdade, estilização e crítica aparece nas análises de Benjamin da obra de Baudelaire, de Dolf Oehler da de Heine e Flaubert, de Adorno sobre Schonberg, e de de T.J. Clark sobre Manet.¹³

O que têm em comum análises tão diversas? Em todas elas chega-se a um novo tipo de conhecimento sobre o todo social em que intervém a criação artística. Na linha de Walter Benjamin, ele afere como o desenvolvimento das forças produtivas incide sobre os modos do fazer artístico, em um movimento constante entre análise formal, a construção de tendências sociais e o que esse amálgama tem a nos dizer sobre o mundo contemporâneo. Um dos diferenciais de Roberto Schwarz é que ele faz essa análise do ponto de vista da periferia, mostrando como o estudo do que ocorre aqui pode iluminar o que se dá naquele espaço diverso do nosso, mas do qual somos parte integrante e reveladora. Para substantiar este ponto, quero finalizar apresentando um resumo de uma análise recente que Schwarz publicou sobre obra de Caetano Veloso.¹⁴

O ensaio já avisa no título a que vem: “Verdade Tropical: Um percurso de nosso tempo”. Ou seja, a questão é aferir um movimento típico de nosso momento histórico através

da leitura da autobiografia de Caetano publicado em 1997. O Tropicalismo e o próprio Caetano já haviam sido um dos temas de um ensaio fundamental de Schwarz, publicado em 1970, “Cultura e Política 1964-1969”. Aí ele analisa um fato paradoxal da história recente do Brasil, a permanência de uma hegemonia cultural da esquerda mesmo após o golpe de 1964. Este é descrito como um momento de ruptura de um projeto incipiente de país: nos anos imediatamente anteriores ao golpe, armava-se um imaginário original em nosso país, que procurava pensar o Brasil por inteiro e do ângulo da necessidade da integração de todas as classes. Tratava-se de um projeto de mudança radical, que embora derrotado, constituiu um parâmetro para medir o significado real de progresso social, com o metro da igualdade e não com o de sempre, o do privilégio. Na avaliação do ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”:

Sob o signo da radicalização política, que beirou a pré-revolução, o programa tinha horizonte transformador. Em especial as artes públicas – cinema, teatro e canção – queriam romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que o país vinha arrastando e reciclando através dos tempos, e queriam, no mesmo passo, saltar para a linha de frente da arte moderna, fundindo revolução social e estética. Tratava-se por um lado de reconhecer a parte relegada e não-burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações corres-

14. Retomo a partir daqui as ideias já apresentadas em CEVASCO. “Modernização à Brasileira.”

15. SCHWARZ. “Cultura e Política, 1964-1969”, p. 55.

pondentes a esta exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos. Graças ao espírito dialético, que estava em alta, os vexames de nossa malformação social – as feições de ex-colônia, o subdesenvolvimento – mudavam de estatuto. Em vez de varridos para baixo do tapete, eles passavam a ser identificados como interpelações históricas, em que estavam em jogo não só o atraso nacional como o rumo burguês e a desigualdade do mundo.¹⁵

Caetano Veloso e o Tropicalismo se formaram nessa atmosfera cultural, e lograram oferecer uma imagem reveladora do país. Schwarz lembra que o princípio formal central dos procedimentos artísticos do Tropicalismo era a junção do arcaico e do moderno. Para ilustrar isso, vale lembrar a capa do disco “Panis Et Circensis” de 1968, juntando alguns dos artistas do movimento, Gilberto Gil com uma roupa ultra moderna para a época, um cruze de túnica e vestido com motivos que remetem à estética hippie então na crista da onda, carregando uma foto de formatura super tradicional, e sentado ao lado do maestro Rogério Duprat, que segurava um penico como se fosse uma xícara de chá. Os arranjos musicais misturavam guitarras ultramodernas com batidas mais tradicionais da música brasileira, somado a um repertório que incluía músicas novíssimas como Bat Macumba de Gilberto Gil e Coração Materno (1937), que havia sido sucesso na voz do cantor brega Vicente Celestino. Esse procedimento figura, como destaca Schwarz, uma característica

marcante do país, a coexistência fora do tempo do arcaico e do moderno.

Mas já nos efervescentes anos 1960, o crítico aponta uma limitação reveladora nessa figuração do país por Caetano e pelos Tropicalistas: essa junção de diferentes tempos e tipos de desenvolvimento se apresenta aí como algo “inelutável” e impossível de ser mudado: o movimento

registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. [...] estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é alma do país e a nossa.¹⁶

A leitura de Roberto Schwarz da biografia de Caetano, publicada em 2012, especifica os rumos que se anunciam nos primeiros anos do Tropicalismo. Nosso crítico faz uma leitura cerrada da biografia, reconhecendo seu interesse e relevância para debater o fundamental, ou seja, onde estamos e que horas são. Em retrospecto, essa leitura da biografia parece quase uma imposição do seu projeto intelectual: trata-se, como vimos, de explicitar, através da crítica cultural, a matéria brasileira, ou seja, a constelação formada pelo complexo peculiar de relações e posições que constituem nossa vida

16. SCHWARZ. “Cultura e Política – 1964-1969”, p. 90-91.

local vista, como mencionamos nos achados do Seminário do Capital, do ângulo de sua inter-relação com o capitalismo internacional. A obra de Caetano é uma narrativa dos momentos decisivos da cultura brasileira contemporânea. O marco divisório é o golpe de 1964 que vem estancar, de forma abrupta, um outro projeto de país, um mais consoante com os ventos de mudança que sopram em muitos lados nos anos 1960, ventos estes que foram todos amainados pela vitória, não só em nosso país, das forças da reação. Este é um dos sentidos em que o golpe pode ser descrito como um momento fundamental não só da nossa vida política como também da Guerra Fria, momento que indica a derrota das forças de oposição à dominação irrestrita do capital, enfeixada na vitória, que se tornaria completa em 1989, do modo de vida defendido pelos Estados Unidos.

A narrativa de Caetano enfoca como ele viveu esse capítulo importante da história mundial. Sua figura de artista a um só tempo popular e de vanguarda enfeixa e esclarece o movimento. Ele nos conta, lembra Schwarz, sua infância e adolescência passadas em Santo Amaro, e como a maioria dos jovens de então, ele encarna um espírito rebelde e “de esquerda”. Caetano descreve como era viver esse momento:

Falávamos de literatura, cinema, música popular; falávamos de Salvador, da vida na província, da vida das pessoas que conhecíamos; falávamos de política. Alvinho [um amigo] tinha

rompantes heroicos: acho que foi ele quem me decidiu a colaborar com a campanha de alfabetização pelo método Paulo Freire, (mais tarde, depois do golpe, ele me levou a alguns encontros secretos para a formação de um “grupo dos onze”, uma ideia de Leonel Brizola para organizar a resistência.) Embora política não fosse nosso forte nessa época – 63 – com os estudantes (organizados na UNE) apoiando o presidente João Goulart, ou pressionando-o para ir mais à esquerda; com Miguel Arraes fazendo um governo admirável em Pernambuco em estreita união com as camadas populares, com os CPCs da UNE produzindo peças e canções panfletárias mas muito vitais; éramos levados a falar frequentemente de política: o país parecia à beira de realizar reformas que transformariam a sua face profundamente injusta – e de alçar-se acima do imperialismo americano. Vimos depois que não estava sequer aproximando-se disso. E hoje nos dão bons motivos para pensar que talvez nada disso fosse propriamente desejável. Mas a ilusão foi vivida com intensidade – e essa intensidade apressou a reação que resultou no golpe.¹⁷

Estão elencados aí muitos dos elementos da hegemonia cultural da esquerda a que se refere o ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”. Os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes revigorando as artes brasileiras com sua preocupação de levar a arte onde o povo está; a música popular tentando dar conta da história do momento, o método Paulo Freire, oferecendo, no mesmo gesto, a

17. VELOSO. *Verdade tropical*, p. 63-4.

leitura do alfabeto e a leitura do mundo àqueles a quem tudo fora sempre negado no país da desigualdade; a resistência política; a intensidade desses anos de promessas. É justamente nessa hora chave da vida do Brasil que Caetano dá a virada que é o interesse de Schwarz demonstrar. Trata-se de ver como se modifica uma trajetória de esquerda diante do impasse de escolhas que representa o golpe. Uma vez derrotado o projeto de um país democrático, que faz uma pessoa de esquerda?

Nosso crítico pinça uma cena-chave na narrativa de Caetano que configura o rumo escolhido diante das opções que a História oferecia. O assunto é justamente uma reação ao filme de Glauber Rocha, “Terra em Transe”, que formaliza questões fundamentais para a esquerda dos anos 1960. Na cena, vemos a reação de um intelectual, Paulo Martins, que se alia à causa popular e se engaja em uma campanha política em um país fictício que é claramente o Brasil. No meio da campanha, ele se irrita com um dirigente sindical que o chama de doutor. Ele tapa a boca do líder e se dirige ao público a pergunta “Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado”. Como ensina Schwarz:

Meio sádico, meio auto-flagelador, o episódio sublinha entre outras coisas a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo em que mantém as avaliações con-

servadoras – raramente explicitadas como aqui – a respeito do povo. Ditada pela evidência de que não haveria revolução, a desqualificação dos trabalhadores é um desabafo histórico, que no passo seguinte leva à aventura da luta armada sem apoio social. Do ponto de vista da esquerda, a cena – uma invenção artística de primeira força – era um compêndio de sacrilégios, fazendo uma espécie de chacota dolorosa das certezas ideológicas do período. Os trabalhadores estavam longe de ser revolucionários, a sua relação com os dirigentes pautava-se pelo paternalismo, os políticos populistas se acertavam com o campo adversário, a distância entre as teses marxistas e a realidade social era desanimadora, e os intelectuais confundiam as razões da revolução política e as urgências da realização pessoal. Nem por isso se atenuavam as feições grotescas das camadas dirigentes e da dominação de classe, que continuavam em pé, esplendidamente acentuadas. A revolução não se tornara supérflua, muito pelo contrário: encontrava-se num beco histórico e não dera o necessário passo à frente. A nota geral era de desespero.¹⁸

Ora a leitura de Caetano da mesma cena revela com precisão um dos rumos fundamentais que certas correntes da esquerda vão tomar após o golpe:

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorrera com

18. SCHWARZ. *Martinha versus Lucrecia*, p.76-7.

19. VELOSO. *Verdade tropical*, p. 104-5.

20. VELOSO. *Verdade tropical*, p 116.

tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. (...) era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático.¹⁹ “Portanto, quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na platéia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.²⁰

Ressalte-se a leitura correta que Caetano faz da hecatombe que foi, para a esquerda, essa noção da perda da fé no povo que seria tarefa histórica integrar para se formar um país menos iníquo. O povo não mais como objeto de respeito, ou como arma política ou como portador da consciência que é preciso levar a todos para que haja a abolição das classes. Estava figurado nessa imagem artística potente o desarme de todo um esquema que havia sustentado a prática política das diferentes correntes da esquerda. Quanto às novas tarefas, sabemos quais foram: substituir o impulso revolucionário pelo rebelde, substituir a política de classe pela das identidades. A escrita de Caetano dá notícia dos rumos que

certa esquerda vai tomar, e, como sempre, não só no Brasil. Caetano se alegra por que vê aí o fim de uma política antipitalista. Agora fica justificado, sempre da sua ótica, juntar-se ao mais “moderno”, o capitalismo internacional, que mantém o mais arcaico, a exploração do povo, que agora, além de tudo, tem que levar a pecha de ter perdido o respeito dos ditos “melhores”. Estes, agora, podem travar batalhas mais palatáveis ao sistema dominante. Este é um dos sentidos em que a autobiografia do grande artista popular descreve uma “trajetória de nosso tempo”, um tempo que recusa o desejo de mudança radical.

A leitura de Roberto Schwarz exemplifica, mais uma vez, o poder de revelação da crítica dialética.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. “Lula’s Brazil”. **London Review of Books**, v. 33, .n.7, p. 3-12, mar. 2011.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

CANDICO, Antonio. “Feitos da burguesia”, In: Teresina Etc. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.87-96.

CEVASCO, Maria Elisa. “Modernização à Brasileira”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 59, p. 191-212, dec. 2014, disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89042>>.

CORREDOR, Eva L.. “Entrevista com Roberto Schwarz”. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 6, p. 14-37, dec. 2002.

HADDAD, Fernando (org). **Desorganizando o consenso**: nove entrevistas com intelectuais à esquerda. Petropolis: Vozes, 1998.

MORETI, Franco. “The End of the Beginning”, In: **New Left Review**, v.41 Sept/Oct, 2006.

Roberto Schwarz. “Adequação Nacional e Originalidade Crítica”, In: **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Roberto Schwarz. “Cultura e Política, 1964-1969”, In: O Pai de Família e outros estudos. [1978] São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.70-111.

Roberto Schwarz. **Martinha versus Lucrecia e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Roberto Schwarz. “Sobre Adorno”, In: **Martinha versus Lucrecia**, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 44-51.

Roberto Schwarz. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

Roberto Schwarz. “Um Seminário de Marx”, In: **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



PARALELISMOS À PARTE: TERMOS DE COMPARAÇÃO ENTRE ROBERTO SCHWARZ E ISMAIL XAVIER

Rogério Cordeiro*

* r.cordeiro1@bol.com.br
Professor doutor da FALE/Pós-Lit da UFMG.

RESUMO: Este artigo propõe uma interpretação das obras capitais de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*, comparando com *Sertão Mar* e *Alegorias do subdesenvolvimento*, de Ismail Xavier. A ideia central se volta para a abordagem materialista dos dispositivos estéticos. Trata-se de uma via de compreensão bastante relevante, que insere a literatura nos debates sobre os rumos do mundo e permite que se entenda o processo histórico por dentro. A comparação entre teorias críticas voltadas para artes diferentes (literatura e cinema) favorece a reflexão sobre a dialética como metodologia de análise.

PALAVRAS-CHAVE: Forma literária; Forma social; Crítica dialética.

ABSTRACT: The article proposes an interpretation of seminal works by Roberto Schwartz, *Ao vencedor as batatas* and *Um mestre na periferia do capitalismo*, while comparing them with *Sertão Mar* and *Alegorias do subdesenvolvimento*, by Ismael Xavier. The main thrust of the paper is to discuss a materialistic approach of aesthetic mechanisms. It proffers a comprehension pathway that is quite relevant, since it inserts literature in the debate about the world's future besides allowing us to understand the historical process from the inside. Comparing critical theories aimed at different art expression forms (literature and the movies), favors pondering about dialectic as an analytical methodology.

KEYWORDS: literary form; social form; dialectic criticism.

1

Existe um parentesco significativo e cheio de consequências entre Roberto Schwarz e Ismail Xavier. Pensando na formação acadêmica, vê-se que as trajetórias se acompanham ao trocarem cursos mais prestigiados pelos de humanas: Roberto, que inicialmente pretendia medicina, migrou para ciências sociais, e Ismail foi da engenharia para comunicação. Talvez tais mudanças viessem atender escolhas pessoais ou pressões de momento, mas penso que se devem, sobretudo, às circunstâncias históricas, marcadas pelas reformas econômicas e sociais de base e pelos debates sobre os problemas brasileiros, tanto no meio político quanto no acadêmico. Esses fatos mexeram com os jovens da época e os animaram com promessas de mudança. Novo passo e eles se voltam para a área de letras, com ênfase em teoria literária e comparatismo. Neste campo, outra semelhança a se notar é a figura dos mentores: Ismail obteve orientação de Paulo Emílio Salles Gomes no mestrado e, após o falecimento deste, foi acompanhado por Antonio Candido; Roberto, que assumiu e desdobrou os pontos de partida de Candido, fez de Paulo Emílio uma fonte de sistematização teórica. Convém lembrar que Antonio Candido e Paulo Emílio são figuras destacadas do renomado Grupo Clima, onde se desenvolveu uma crítica com tino materialista. Aproveitando a oportunidade, lembro que o Grupo Clima se inscreve em meio ao esforço de revisão e mudança na política cultural socialista,

que à época vinha com o selo oficial soviético; ele surgiu entre dois importantes movimentos da esquerda mundial, o “marxismo ocidental” e os “cultural studies”, colocando em prática um trabalho heterodoxo, livre de ideologias programáticas e sem tutela intelectual de partidos. Esse materialismo arejado, reflexivo e crítico impregnou os trabalhos de Roberto e Ismail, que, penso eu, depuraram e aprofundaram as conquistas dos preceptores. Voltando às comparações, apesar de eles terem desenvolvido suas pesquisas superiores em instituições distantes uma da outra (Roberto foi para os Estados Unidos e depois para a França, e Ismail permaneceu na USP), o ar de família aparece nas teses, dedicadas a estudar obras representativas da literatura e do cinema por intermédio da compreensão da sociedade brasileira – isso, em meio à ditadura, censura, prisões, expurgos e outras adversidades. No fundo, assumiram uma postura intelectual que os fez incorporar os problemas reais à prática da crítica, como se as forças históricas atuassem no interior da teoria e essa, por sua vez, se engajasse nas forças históricas.

Para além desses paralelismos, que até certo ponto atestam um percurso de geração, existem outros, mais consequentes, dentre os quais destaco – matéria desse artigo – o método de análise. Ele penetra o objeto e revela uma rede de significados pouco evidentes. O salto consiste no traspasamento teórico de forma artística e forma social. Vejam,

ninguém desconhece a correlação entre história e arte, e existem muitas maneiras de encarar isso, como a reconstrução da época do artista ou da obra, a comparação de eventos e personagens com a realidade, a reconstrução da mentalidade da época de produção ou recepção da obra etc. Mas, embora esses aspectos possam atravessar o trabalho dos dois críticos, não são deles que, a rigor, eles tratam. A história é tomada por eles em sentido forte; não aspectos particulares, relevantes sob certa perspectiva, mas a lógica que determina a organização da sociedade como um todo, uma lógica que se manifesta diferentemente nos diversos setores da vida (economia, política, cultura, ideias e, é claro, nas artes). Em outras palavras, para Roberto e Ismail, a história, em vez de fonte de erudição, é realização da luta de classes. O esforço por eles empreendido consiste em explicar como essa contradição essencial da sociedade – uma forma historicamente produzida – penetra as estruturas internas das obras e constitui as mediações em seu interior. Assim, mediante a análise da configuração artística, procuram alcançar uma via de entendimento da lógica histórica, que é prévia à dita configuração e a determina, numa operação muito matizada e cheia de contrafações, mas ainda assim efetiva. Aqui, mais que paralelismos, encontramos o amadurecimento de uma perspectiva teórica.

Para comentar essas questões, escolhi trabalhar com as obras de maior fôlego desses críticos. Elas estão voltadas para a discussão sobre dois expoentes da cultura brasileira, Machado de Assis e Glauber Rocha.¹ Tentando sistematizar essa linha de análise, dividi este artigo em duas partes principais. Na primeira, discuto *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (1977), de Roberto Schwarz, e *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), de Ismail Xavier, dedicados ao que poderíamos chamar “primeira fase” dos artistas. Essa fase corresponde a um contexto político e econômico um pouco promissor, quando as artes procuram atuar no mesmo sentido do clima mais ou menos progressista ao redor. Neste momento, os artistas fazem de suas obras um meio de reflexão histórico-social, dramatizam impasses reais, formalizam as contradições e arriscam uma saída. Na segunda parte, o foco vai incidir sobre *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990) e *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993), que marcam o desdobramento do clima político anterior para pior, levando os artistas a mudarem a perspectiva política que suas obras apresentavam e, conseqüentemente, forçarem um avanço estético que resultou em trabalhos mais complexos e experimentais. Essas mudanças acarretam um refinamento dos preceitos teóricos dos nossos críticos, com ótimo resultado de clarificação.

1. Machado e Glauber se comparam sob muitos aspectos, inclusive no que diz respeito ao aproveitamento das forças produtivas de suas épocas em favor da superação de certos impasses no campo da forma artística. Ambos apresentaram – logo no início da carreira – uma consciência clara a respeito do estado em que a cultura se encontrava. De Machado de Assis, ver: “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (1858), “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879); de Glauber Rocha: *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963). Nos dois casos existe o firme propósito de pensar a literatura e o cinema nacionais dentro de um processo de amadurecimento artístico e ao mesmo tempo social. A obra deles apresenta uma resposta materialista às questões teóricas que se impunham e procuram formalizar artisticamente as mudanças estruturais pelas quais o país passava na busca por sua inserção no mundo contemporâneo; esse, por seu turno, reconfigurava-se segundo as diretrizes gerais do novo estágio do capitalismo, difíceis de acompanhar.

1. >>> Essas questões não estavam alheias às preocupações dos nossos artistas. Ambos adotaram – resguardados de certa distância programática – as ideias progressistas de sua época: Machado, a quem parte da crítica considera cético e apolítico, defendeu algumas premissas do liberalismo, enquanto Glauber, frequentemente lembrado como porra-louca, se afinou com o socialismo. Suas obras refletem as ideologias adotadas até o momento em que ocorre algum tipo de ruptura ou crise no campo político ou econômico, como tentarei mostrar adiante.
2. Essas questões são retomadas, à guisa de maiores esclarecimentos, em “Por que ideias fora do lugar?”. SCHWARZ. *Martinha versus Lucrecia*, p. 165-172.

2

O ponto de partida de *Ao vencedor as batatas* é a nossa condição periférica no interior dos primeiros movimentos do capitalismo para abranger as antigas colônias. Roberto apresenta um problema já conhecido da sociologia crítica, segundo o qual as ideias e a cultura no Brasil se constituem de modo inautêntico, como qualquer sistema de segunda mão, sem força própria, a mercê dos arrancos promovidos pelas novidades estrangeiras. Se não estou enganado, o ensaio de abertura (“As ideias fora do lugar”) possui fatura irônica, o que fica evidente quando se compara o título e o conteúdo. Esse parece confirmar aquele, mas mostra o contrário: que as ideias se encontram aclimatadas – embora alteradas – às condições locais, assumindo feição específica. O sociólogo explorou bem as implicações desse quadro, mas o ganho substancial, na verdade, está em demonstrar como essa configuração (que é real e efetiva) se encontra subordinada a outra (também real e efetiva).² Acompanhando a leitura, vê-se que, apesar de inautênticas, as imitações tem função aqui e são trabalhadas no sentido de manter estável o complexo de mando e desigualdades já existentes. Em outras palavras, a impropriedade ou inadequação não tem nada de imprópria e inadequada, e servem para legitimar uma ordem social que se modifica muito pouco. Uma vez exposta essa lógica de funcionamento e seus desdobramentos mais gerais, o crítico passa a inquirir o papel da literatura neste conjunto de

questões, ou melhor, começa a explorar as consequências dessa formação sócio-histórica sobre o processo de formalização literária. A primeira coisa a se notar é que o curso de desenvolvimento e consolidação do romance – sem desprezar, aliás pressupondo, sua evolução imanente – é inserido num painel histórico preciso, que se por um lado leva a análise para fora dos limites do estritamente literário, por outro lhe dá lastro, tomando-a como parte das mediações concretas. Uma coisa é dizer que a análise das formas se dá no campo sociológico, outra é dizer que ele não tem nada a ver com a questão, dois pontos de vistas que Roberto contorna, insistindo na relação intrínseca entre os polos: “O fato de experiência, propriamente literário, está no acordo ou desacordo entre a forma e a matéria a que esta se aplica, matéria esta sim marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser a representante, mais ou menos incômoda, no interior da literatura”.³

Seguindo a boa orientação dialética, sua análise se desenvolve a partir da figuração imanente das forças históricas nas obras, entendendo essas forças como “propriamente literárias”. Subverte assim os princípios do sociologismo vulgar, pois “o que interessa examinar de mais perto, aqui, é a formação de um substrato literário com densidade histórica suficiente, capaz de sustentar uma obra-prima.”⁴ Ele então compara o romance de Alencar e Machado, mostrando o

3. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 42
4. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 50-51.

empenho que tiveram na busca de sua aclimação no Brasil, embora chegassem a resultados diferentes. Essa avaliação, aliás, é corrente na historiografia literária; a diferença aqui é o exame da composição e da forma impregnado de uma perspectiva histórica estruturada, articulando de maneira materialista a genealogia do romance, em suas múltiplas configurações, e o movimento histórico, também ele múltiplo em suas determinações. Levando em conta que a forma do romance europeu não é abstrata nem universal por princípio, posto que decalca e estiliza uma situação histórica particular, sua adoção em outro contexto necessariamente acarreta desajustes que são incorporados às obras como matéria e motivo de questionamento. Nossa sociedade dava matiz diferente ao gênero, que, por isso, enfrentou uma série de impasses, muitas vezes fáceis de identificar, mas difíceis de figurar. Daí as contradições em Alencar, que “conserva o tom e vários procedimentos [do romance europeu], porém deslocados pelo quadro social”, dando sinais de uma literatura “ornamental”, apesar de verossímil.⁵ Além disso, numa espécie de revelação em negativo, descobre como a “inconstância da ficção realista de Alencar reitera em forma depurada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é efeito e repetição”.⁶ Em resumo, existe um desalinho no nervo de sua ficção, que não se deve tanto, ou não se deve só, à superposição de modelos literários distintos (romantismo e realismo), mas principalmente

à superposição de estruturas históricas díspares, dois resultados do mesmo movimento incipiente do capitalismo. Com isso, Roberto evita ter que explicar as insuficiências da forma literária com base no talento individual do escritor, preferindo vê-las como extrato do movimento da história, da qual ambos (obra e autor) fazem parte e não podem escapar. Daí a análise vai às descobertas “propriamente literárias”, procurando o funcionamento do conflito de classes no romance e a função que ela desempenha na organização formal do romance. Alencar figura esse conflito, mas o deixa na sombra da trama, explorando os percalços morais como razão de ser da forma. Por isso, “em lugar das dificuldades locais [Alencar representou] as crispções universais da civilização burguesa”⁷, vividas, neste caso, no plano das virtualidades objetivas. Machado de Assis, por sua vez, soube intuir em cima desse contrassenso. O ponto de referência dessa mudança é um resultado artístico: Machado coloca no centro do romance, com inegável poder de estruturação, a coalescência de forças que é o dinamismo próprio da sociedade sedimentado na forma.⁸ A batalha interna dos personagens, portanto, não é só romantismo, mas uma espécie de dramatização íntima das contradições sociais historicamente produzidas, que arrastam os personagens inclusive inconscientemente. Pensando no método de análise, Roberto recompõe a tese da inautenticidade funcional agora como impasse desarmado

5. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 35.

6. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 47.

7. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 34.

8. Importante destacar que Roberto trata dos romances iniciais de Machado, com exceção de *Ressurreição*, que apresenta a dinâmica social obliterada por veleidades psicológicas burguesas. Tais vicissitudes são frutos da história, mas isso foi bem apagado da fatura do romance, aparecendo mais os dilemas de consciência dos personagens e suas desventuras no amor. Talvez por isso o tenha deixado de fora de seu trabalho.

(ou revelado) no plano da ficção, mostrando, por outro ângulo, a relação entre ela e a realidade específica:

Do ponto de vista objetivo [a modificação de Machado] leva a incorporar às letras, enquanto tal, o momento de impropriedade que a ideologia europeia tem entre nós. Noutras palavras, o processo é uma variante complexa da chamada dialética de forma e conteúdo: nossa matéria alcança densidade suficiente só quando inclui, no próprio plano dos conteúdos, a falência da forma europeia, sem a qual não estamos completos. Fica de pé naturalmente o problema de encontrar a forma apropriada para esta nova matéria, que é parte essencial.⁹

O teor das descobertas de Ismail Xavier em *Sertão Mar* se aproxima dessas, com enfoque agora em outra arte e outro artista, mas com a mesma ênfase nas implicações teóricas historicizadas. Talvez fosse desnecessário repetir, mas vou insistir assim mesmo: trata-se de uma conquista metodológica empenhada em analisar os avanços técnicos e formais e sua relação com o sistema de relações prévias, concretas. O pano de fundo histórico se encontra significativamente mudado, apresentando industrialização avançada, regularização das leis trabalhistas, ascensão da classe média, urbanização acelerada (impulsionada por uma impressionante diáspora social), verticalização da concentração de riqueza etc., tudo isso como consequência do desenvolvimento capitalista. Isso

caracteriza um modelo de modernização que priva a sociedade como um todo das benesses econômicas e retroalimenta as desigualdades. A ideia dos “dois Brasis” passa à pauta das artes, incluindo aqui o cinema, matéria de Ismail, cuja análise incorpora o quadro acima resumido, tirando consequências teóricas relevantes como se verá. Antes, é preciso lembrar que, tal como *Ao vencedor*, *Sertão Mar* se pauta pelo trabalho comparativo com o fim de explicar uma linha evolutiva de acumulação ideológica, técnica e formal na qual, assim como os romances iniciais de Machado, os primeiros filmes de Glauber representam resultado qualitativamente superior. Assim, Ismail procede por uma via de reflexão sobre *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, para contrapor a *Barravento*, primeiro longa de Glauber, apontando para os problemas histórico-sociais que eles dramatizam e procurando discernir sobre as conquistas – política e artística – do segundo, que não nascem simplesmente do ímpeto criativo do autor, mas resultam, na verdade, do trabalho de reflexão desenvolvido a partir dos filmes que direta ou indiretamente passaram pelo problema que ele aprimorou, inclusive *O pagador*. Quanto a *Deus e o diabo na terra do sol*, Ismail o interpreta como desdobramento do filme anterior (*Barravento*), engendrado com o mesmo ímpeto acumulativo que esse, contrapondo-o, agora, a *O cangaceiro*, de Lima Barreto. Explicitando seu método de trabalho, o próprio crítico afirma que “a melhor análise é aquela que enriquece a

9. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 51.

10. XAVIER. *Sertão Mar*, p. 10.

percepção das diferenças, dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos alternativos.”¹⁰

Retomando a teoria crítica, ela está voltada para a linguagem, como disse antes, mas pelo viés historicizado. Seu objetivo é explicar problemas constitutivos da técnica narrativa sem se limitar a ela, e superar os limites teóricos da análise sociológica corrente – que só analisava o espectro ideológico dos filmes e as opiniões do autor – a fim de alcançar o sistema das mediações:

No percurso que vai da textura do filme à interpretação, procurei escolher uma categoria descritiva, um aspecto da elaboração do filme que servisse de baliza para marcar identidades e rupturas. Ao trabalhar com elementos como decupagem, câmara na mão, *faux raccord*, descontinuidade, campo-contracampo e som *off*, organizei a análise em torno de uma questão: a do ponto de vista do narrador. Em outros termos, preoquepei-me com o foco narrativo: sua caracterização nos diferentes filmes e os significados sugeridos pelo comportamento do narrador em cada caso. Perguntei sempre: como se conta essa história? Por que os fatos estão dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmara? Porque este enquadramento aqui, aquela música lá? [...]

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade.¹¹

11. XAVIER. *Sertão Mar*, p. 12-14.

A transcrição acima – longa, mas necessária – permite que se entenda bem, dada a clareza da exposição, algo já mencionado atrás, ao falar do estudo de Roberto: longe de ser um reducionismo, enfatizando um aspecto até certo ponto extra-artístico, a análise sociológica bem formulada se mostra extremamente rica, sortida e inteligente no trato com o que é eminentemente estético. Sem querer incorrer num caso de superinterpretação, arrisco dizer que neste aspecto vemos um desdobramento feliz do marxismo em favor da análise da arte. Vendo pelo ângulo do método, uma das práticas de Marx na análise da sociedade consistia em identificar cada um de seus componentes, especificar a sua função dentro do sistema no qual se encontram inseridos, descobrir a relação entre eles e reconstruir, em teoria, a sua ordenação objetiva, por meio de comparações diversas. Em minha opinião, são essas as premissas de Roberto e Ismail, sendo que o foco neste caso são os componentes internos de obras da literatura e do cinema. A perspectiva histórico-social nasce do reconhecimento da disposição estética desses componentes, os

12. Como nota de uma reflexão pertinente a esse problema, retomo as palavras de Adorno: “Só quem subestima a forma como essencial, como mediadora do conteúdo da arte, pode pensar que nela a forma é sobrestimada. A forma é a coerência dos artefatos por mais antagonística e quebrada que seja – mediante a qual a obra bem sucedida se separa do simples ente. A forma só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge. Porém o formado, o conteúdo, não são objetos exteriores à forma, mas impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma.” ADORNO. *Teoria estética*, p. 163.

quais apresentam homologias com estruturas externas – mas não estranhas – a eles. A análise sociológica neste caso não é imposta nem emparelhada à arte, mas deriva dela.¹² Devido a essa metodologia, os trabalhos se aproximam: Roberto analisa a ficção inicial de Machado aferindo e comparando com a tradição realista brasileira e estrangeira, para, com isso, alcançar a composição das classes no Segundo Reinado; enquanto Ismail remete Glauber ao cinema social brasileiro e à teoria das formas de Brecht e Eisenstein, para situar as lutas sociais nos momentos anteriores ao golpe de 1964.

Tentando deixar mais claro esse método de análise e me servindo mais uma vez longamente da clareza expositiva do autor, transcrevo o trecho a seguir. Trata-se do final de algumas considerações levantadas sobre a sequência final de *Deus e o diabo*, em que Manuel e Rosa correm no meio da caatinga antes de a tela mostrar o mar revolto. Depois de caracterizar foco e movimento de câmara, música de fundo, ação e postura dos personagens e ainda o seu significado dentro da economia global do filme, temos o viés de análise exposto:

A travessia de Manuel e Rosa já, em si, traz uma síntese. Transfigura múltiplas experiências de uma coletividade, experiências acumuladas na dispersão de tempos e lugares. Condensada nos limites de um processo individual e linear, tal experiência se esquematiza, denunciando um horizonte pedagógico no re-

lato, mas sua representação em imagem e som redimensiona tudo, pois se faz com a mediação de elementos que se deslocam e multiplicam. Desse modo, o discurso, enquanto reflexão sobre a história, tem centro problemático. A memória das revoltas camponesas se revela e se questiona, encontra um canal de manifestação, mas, ao dar o grito, se reelabora segundo diferentes pontos de vista. A narração do cantador, os comentários musicais, o trabalho de câmara, a montagem e a encenação nem sempre estão em sintonia. As personagens, ao se constituírem em peças de um jogo que as ultrapassa, demonstram diferentes graus de consciência frente aos estratagemas de que são agentes ou vítimas. Sua representação é iluminada a partir de focos diversos, num jogo retórico que marca a convivência de diferentes perspectivas.¹³

Estamos diante de um Glauber conceitual, sem agravo para o artista, desencavado, aliás, através desse, mas sempre com viés historicizado.

Cristalizando um projeto estético-ideológico valorizador da representação folclórica, empenhado na transformação da sociedade e valorizando uma visão dialética da história, o filme de Glauber se recusa a descartar a representação construída pelas classes dominadas e, ao mesmo tempo, procura questionar, por dentro, a face tradicionalista dessa representação em nome da história.¹⁴

13. XAVIER. *Sertão Mar*, p. 94.

14. XAVIER. *Sertão Mar*, p. 118.

Como foi dito antes, as matérias de *Ao vencedor* e *Sertão Mar* dizem respeito ao momento inicial de Machado e Glauber, com obras que já apresentam avanço técnico-formal e envergadura social crítica significativos, envergadura essa que ajuda a promover o tal avanço. A conjuntura por trás dessas produções é de otimismo e perseverança: no caso de Machado, a década de 1870 vê as primeiras transformações no sentido da modernização, com o início de uma industrialização primária, crescimento na pauta de exportações, investimento em infraestrutura e promoção do trabalho livre; no de Glauber, na primeira metade da década de 1960, vê-se um novo arranco das forças produtivas, com outro ciclo de industrialização, outra configuração mundial e a recomposição interna da divisão social no campo e na cidade. Atrás de tudo, estágios diferentes da luta de classes, que os autores compreendiam. Nos dois casos, porém, o desfecho jogou água na fervura e abriu um campo de crise nas esperanças progressistas. Como consequência artística, levou a uma reflexão mais distanciada com relação às mudanças prometidas, acarretando um redirecionamento decisivo no teor de suas obras ou mesmo uma ruptura com o projeto anterior. Isso explicaria de maneira objetiva o porquê da intervenção que promoveram no plano da construção, reelaborando os parâmetros imperativos da linguagem. Para captar e explicar essa virada formal, nossos críticos tiveram também que aprofundar suas conquistas teóricas e redirecionar seus

pressupostos, o que levou a certo amadurecimento ulterior das teses.

3

Em linhas gerais, *Um mestre na periferia do capitalismo* retoma e aprofunda as conquistas teóricas de *Ao vencedor as batatas*. Os fundamentos históricos se enraízam mais na teoria, voltada agora sobre a lógica de composição de um livro tão intrincado como *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Surge mais claramente uma visão totalizadora e integrada, reconhecendo a função estrutural dos fragmentos, mas não deixando que eles se percam de si. A visão histórica, já comentada, não se cotenta com a erudição historicista, nem se limita a dar contexto aos fatos romanceados; ela traduz uma concepção dialética elaborada a partir das contradições que a própria história produz, sendo reflexiva e crítica ao mesmo tempo. Os teóricos com quem dialoga são, principalmente, Lukács, Adorno e Benjamin.¹⁵ Se não me engano, em *Ao vencedor* se nota a presença maior de Lukács, enquanto que em *Um mestre* sobressaem Adorno e Benjamin (desse último, aliás, ele toma o título de um trabalho sobre Baudelaire bem conhecido, adaptando-o à situação histórica de Machado). Para não alongar demais, destaco duas questões que se mostram cruciais na apreciação sobre *Memórias póstumas*: a tese do desenvolvimento desigual e combinado, que aparece na obra de Adorno para discutir questões de arte, e a noção de

15. A rigor, as fontes são mais amplas, como se lê nos esclarecimentos iniciais: “Devo uma nota especial a Antonio Candido, de cujos livros e pontos de vista me impregnei muito, o que as notas de pé-de-página não têm como refletir. Meu trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx.” SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 13. Mesmo sem mencionar enfaticamente o nome de Auerbach – que não se inclui na referida tradição – nota-se também sua influência em *Um mestre*, especialmente no que se refere ao uso da noção de volubilidade, usada de maneira particular por Roberto, mas já presente em *Mimesis*. Quanto a Antonio Candido, trata-se, como foi dito, do mentor – digamos assim – de Roberto, sobre quem ele escreveu alguns ensaios esclarecedores enfatizando justamente o teor historicizado de seu método de análise.

16. De Adorno, ver especialmente *Teoria estética e Filosofia da nova música* e, de Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* e *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*.

alegoria, desenvolvida por Benjamin.¹⁶ Trata-se de conceitos e teorias complexos, difíceis de apreender. No presente caso, os autores são subsumidos no diálogo teórico, não exatamente como apoio ou referência, mas como uma espécie de espelho refletor com o qual Roberto compõe seu próprio ponto de vista, ora complementando as observações deles, ora alterando ou modificando. No fim das contas, eles ajudam a decifrar alguns truques da linguagem e a construção da obra, incorporados à análise das mediações objetivas que foram literariamente figuradas.

A tese do desenvolvimento desigual e combinado, cuja origem se encontra na economia política, oferece ótima ferramenta para os estudos literários, especialmente o comparatismo. Sua acepção é materialista, o que desbanaliza o ponto de vista de quem só vê relação no plano da linguagem. Desprovido de uma visão estruturada da realidade, esse tipo de estudo comparativo faz tábula rasa da forma social, perdendo, com isso, uma parte essencial – constitutiva – da obra literária. Sem ela, a crítica perde a oportunidade de ver, através da literatura, a disposição das mudanças em curso. Parece-me que essa é uma contribuição capital de *Um mestre*: inserir a obra-prima de Machado de Assis no campo de reflexão sobre o mundo seu contemporâneo, do qual capta a essência do funcionamento e o estiliza. O método pelo qual aprimora essa concepção não perde de vista o diálogo das

formas, através do qual se vê as consequências do processo de globalização capitalista no estágio em que se encontrava. Para compreender isso melhor, é necessário antes reconhecer que a prosa algo experimental de *Memórias póstumas*, que à época chocava o público, se alinha com o realismo de Sterne. Quer dizer, seu adiantamento é autêntico, mas é relativo também, datado de antes. Mas, afinal, não é porque adota o estilo de Sterne que Machado é Sterne; esse, aliás, parece ser o entendimento do próprio Machado quando realça o lado canhestro do cosmopolitismo de Brás Cubas. Vê-se que a literatura brasileira, inspirada que seja na estrangeira, não é estrangeira – assim como a sociedade brasileira é só brasileira, embora se encontre em relação efetiva com o resto do mundo – o que nos leva a dimensionar o universalismo de Machado a partir de outros parâmetros: em vez do emparelhamento anódino, interroga-se a sua especificidade e, ato contínuo, também a de Sterne. Isso porque qualquer escritor ao qual se atribua o estatuto de universal (estrangeiro ou não) pertence a um contexto cultural particular e todo seu aparato de criação corresponde às questões postas por esse contexto. Com isso, o universalismo abstrato é evitado e em seu lugar aparece outro, de extração histórica. Via de regra, o comparatismo arrisca uma resposta arbitrária ao recorrer à biografia do escritor, limitando-se a mostrar como o acervo de leitura de que dispunha o levou a um determinado ponto. Sem desfazer dessa linha de interpretação, trata-se

17. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 222.

de uma visão muito limitada, sem profundidade, e não é só a nossa literatura que sai rebaixada desse tipo de análise, mas a estrangeira (modelo a se elogiar) também, fazendo-se pouca conta das duas e da relação entre elas. Quanto à realidade histórico-cultural, que as produziu, vai para o fundo do poço, destituída de energia suficiente para estruturar a forma artística. Roberto, por seu turno, procura superar esses constrangimentos teóricos. Para ele, a questão é “salientar o funcionamento realista do universalismo, impregnado de particularidade e atualidade pela refração na estrutura de classes própria ao país.”¹⁷ A tal “particularidade” se encontra artisticamente formalizada na figura do narrador, no qual o crítico identifica algumas peripécias cheias de dialética:

Entra em cena a desenvoltura característica da segunda fase, a “forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre”, cujo ingrediente de contravenção sistemática reproduz um dado estrutural da situação de nossa elite. No caso, há vínculo evidente, embora complicado, entre as questões de forma literária e classe social: o ponto de vista troca de lugar, deixa a posição de baixo e respeitosa pela de cima e senhorial, mas para instruir o processo contra esta última. Noutros termos, Machado se apropriava da figura do adversário de classe, para deixá-lo mal, documentando com exemplos na primeira pessoa do singular as mais graves acusações que os dependentes lhe pudes-

sem fazer, seja do ângulo tradicional da obrigação paternalista, seja do ângulo moderno da norma burguesa.¹⁸

Desse ponto de vista, a obra de Machado apresenta ao universalismo literário, não a exibição do que sabe (ou aprendeu) fazer, mas uma forma artística descoberta a partir da intuição sobre a realidade que se apresentava. O xis da questão reside na estilização de um jogo de classes peculiar, que o crítico eleva a fator explicador em última instância do arranjo global do livro:

A fórmula narrativa atende meticulosamente às questões ideológicas e artísticas do Oitocentos brasileiro, ligadas à posição periférica do país.[...] Longe de representar um confinamento, a formalização das relações de classe locais fornece a base verossímil ao universo caricato das *Memórias*, um dos aspectos da sua universalidade efetiva. Os imperativos da volubilidade, com feição nacional e de classe bem definida, imprime movimento e significado histórico próprios ao repertório ostensivamente antilocalista de formas, referências, tópicos etc., cujo interesse artístico reside nesta mesma deformação. A notável independência e amplitude de Machado no trato literário com a tradição do Ocidente depende da solução justa que ele elaborou para imitar a sua experiência histórica.¹⁹

18. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 227.

19. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 241.

Como se vê, é razão do crítico dialético procurar compreender os saltos qualitativos da arte como parte do movimento da sociedade. A partir dessa premissa, vê-se a composição muito própria – posto que determinada pela situação brasileira – do desenvolvimento desigual (entre as conquistas artísticas anteriores e contemporâneas de Machado, dentro e fora do país, bem como entre sua economia e a do mundo capitalista avançado) e combinado (predominando, porém, várias desigualdades), dando lastro materialista à forma e conferindo a ela uma desenvoltura além das modestas condições artísticas ao seu redor. Mais do que desprovincianizar a compreensão da obra de Machado, Roberto dá um passo decisivo – ainda não de todo compreendido – de desprovincianização teórica.

Outra linha de força teórica do livro consiste no uso escolhido do conceito de alegoria. Trata-se daqueles conceitos de difícil definição, graças à sua longa e conturbada história. No campo do marxismo, dividiu opiniões e causou polêmica, opondo Lukács e Benjamin, “contradição” com a qual o crítico brasileiro teve que lidar. Lukács vê na alegoria uma forma de construção que inibe a razão componente da arte, em cujo domínio a história se desfaz e esvazia²⁰; Benjamin, ao contrário, a concebe como forma de construção antinaturalista e muito elaborada, na qual a história troca a evidência pela cifração. Ciente desse *imbróglio*, Roberto busca uma via de

interpretação das *Memórias póstumas* com chave teórica própria. O conceito de alegoria de Benjamin, cujo fundamento histórico é incontornável – sob risco de se perder sua contribuição para o debate estético –, forneceu a ele a base ultrasofisticada de revelação, pois oferece um meio nada simples de vincular linguagem e história. Para Benjamin, o tempo e a linguagem são, *in extremis*, abstratos, pois não se pode fixá-los, nem delimitar seus contornos e alcance. Mas existe um sentido materialista neles, que faz reconhecer a historicidade do tempo e das formas: o tempo vira palco para as ações humanas concretas e a linguagem as formaliza. É preciso insistir que se trata da ideia matizada de história, compreendida, nas palavras de Marx, como “resultado de múltiplas determinações”²¹, bem diferente das tendências críticas contemporâneas que chapam a realidade, indeterminando suas implicações e, com isso, simplificando-a terrivelmente. Partindo-se dessa noção complexa e dinâmica de história, a linguagem adquire força nova e incomum, que Benjamin explora minuciosamente, entendendo o barroco como forma orgânica da história social (“O conteúdo da arte barroca é a própria vida histórica”²²) e a poesia de Baudelaire como resposta objetiva aos impasses técnicos e políticos de sua época (“A alegoria traz as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas”²³). “Arruinar as criações harmônicas” parece ser o intento de Machado em *Memórias póstumas*. Mas essa acepção pode ser

20. LUKÁCS. Alegoria y símbolo.

21. MARX. *Grundrisse*, p. 54-55.

22. BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 86.

23. BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 164.

entendida de muitas maneiras, e aqui entra a contribuição do estudo de Roberto para a fortuna crítica machadiana: em vez de ver a desconstrução da realidade – por influência de Luciano, Cervantes, Rabelais, Sterne e outros ou como sinal de pós-modernismo *avant la lettre* – o crítico viu o contrário, uma nova forma de configuração realista. Ademais, ele demonstra estar ciente desse impasse ao dimensioná-lo como propriedade do romance: a cesura narrativa, cheia de interrupções de estilo e variedade temática, dá a impressão de que a “realidade não tem sequência, não frutifica”. Entrando mais fundo na questão, dá uma interpretação refletida do problema:

Por sua repetição regular, que facilmente se percebe na diversidade das circunstâncias, sobre a qual prevalece, este movimento adquire visos de metafísica, em que o pormenor realista vê desativado o seu vetor histórico ou psicológico e serve de alegoria de uma verdade superior, ou de uma abstração surrada: transparece a figura *universal* do espírito humano, eternamente incapaz de se ater a realidade e razão, sempre pronto a fugir para o imaginário.²⁴

Feita a ressalva, deve-se levar em conta o seu oposto, pois a forma narrativa de *Memórias póstumas* não é dada, mas um constructo mesclado, próprio, aliás, do realismo. Assim, Roberto adverte ao final: “a superposição de alegoria

e precisão naturalista cria uma ambiguidade”.²⁵ Daí a força transfiguradora da linguagem, que desconcerta e pasma quem não acompanha o movimento contínuo entre esses extremos, movimento pautado por um jogo de imagens singular na prosa brasileira da época: “a empiria observada troca a sua virtualidade realista pela função alegórica, trabalhando para a figura genérica do espírito humano, ao passo que a abstração incaracterística é examinada nos vários ângulos de sua inserção prática, acumulando dimensões sociais.”²⁶

Explorando a “ambiguidade” e o “movimento” próprios da narrativa machadiana, Roberto chega à sua lógica formal. Reparem que ele realça o ponto nevralgico do romance nos seus mecanismos de construção, valorizando o máximo possível o poder revelador da forma, para então, através dela, situar o papel específico da formação histórica:

O denominador comum está no primado do procedimento sobre as opiniões, que ficam seja banidas, seja armadas de ciência, seja enquadradas por uma regra de rodízio, seja postas à distância. A objetividade do dispositivo técnico permite ao artista saltar por sobre a própria sombra, uma vez que o novo estatuto das opiniões, autorais inclusive, não admite adesão direta. Autoridade e significação relativa são conferidas pela mediação do método literário, sobretudo por seus efeitos des-

24. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 51-52.

25. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 162.

26. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 54.

27. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 180.

locadores, que funcionam como instâncias e como alegorias da precedência da formação social sobre as intenções subjetivas.²⁷

A alegoria também é a chave de entrada de Ismail Xavier no livro que dá sequência às reflexões sobre o cinema brasileiro. O *corpus* é ampliado, abrangendo dois filmes de Glauber (*Terra em transe* e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*), dois de Júlio Bressane (*O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*), um de Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*), Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*), Walter Lima Jr. (*Brasil ano 2000*) e Andrea Tonacci (*Bang Bang*). O crítico usa noções diferentes de alegoria, cada qual correspondendo a uma configuração e uma função artística particular. A partir daí, ele as sobrepõe e cruza, explicando como as imagens demandam muitos procedimentos de uma só vez. Vê-se aqui a presença decisiva de Auerbach, que certamente influenciou Ismail em mais de um ponto, como a Roberto também, e que, como esse, incorporou seu método de análise. Tal como em *Mimesis*, que trabalha formas específicas de realismo, vemos Ismail denominando formas particulares de alegoria: alegoria tradicional, alegoria horizontal, alegoria didática, alegoria histórica etc.

O tratamento meticuloso que ele dispensa a cada tipo de alegoria pode levar à conclusão equivocada de que se voltou para o estudo das linguagens em seu espaço próprio,

autônomo, sem dimensão extra-artística. Como se pode conferir pelo título do trabalho, a alegoria se encontra implicada historicamente – não em abstrato –, inserida numa situação concreta, particular. Frente a uma situação histórica complexa (golpe militar, suspensão da precária normalidade democrática, nova etapa de industrialização, inserção subordinada do país à ordem capitalista atualizada, acesso ao mundo dos bens de consumo e à cultura de massa etc.) os artistas tiveram que criar tipos diferentes de figuração, recorrendo a uma multiplicidade de meios. O que o crítico desenvolve é uma metodologia teórica capaz de dar conta dessa multiplicidade: “cada alegoria aqui analisada tem sua forma específica de articular duas temporalidades: a da experiência histórica e a do próprio filme em seu arranjo interno”.²⁸ Vê-se que a referida metodologia se desenvolve juntamente com a interpretação cerrada dos filmes, segundo a premissa dialética do primado do objeto; a partir deles, chega-se ao pano de fundo histórico, pois “o dado formal é tomado como caminho na direção do político”.²⁹

Dando prosseguimento à discussão anterior, vou me voltar para os filmes de Glauber. É preciso recordar que, em *Sertão Mar*, Ismail fecha o primeiro ciclo de filmes de Glauber com uma análise minuciosa que explora a dialética de fragmentação e totalidade. Nela se pode encontrar o fio narrativo – que é histórico – marcado pela força teleológica que a

28. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 12.

29. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 10.

luta de classes pré-64 imprimia ao curso dos fatos, força essa que o golpe político suspendeu, por assim dizer, dando a impressão geral de involução. A relação entre o final de *Deus e o diabo* e o início de *Terra em transe* explica o teor da mudança de perspectiva, representada em som e imagem que sedimentaram esteticamente a ideologia em questão. Assim, sem as peias da teleologia histórica, a fragmentação parece se sobrepor à totalidade, embora a dialética entre elas adquira, na verdade, um acabamento estético mais intenso. O fato histórico que causa essa mudança é o golpe civil-militar, que abriu uma crise cujas consequências se farão sentir na montagem caótica de *Terra em transe* (assim como dos outros filmes também, mas não do mesmo jeito). Dizendo de outro modo: o uso da alegoria não é um vício artístico pessoal ou um esforço de experimentação; trata-se mais de resposta objetiva a uma situação histórica particular, uma resposta artística aos impasses econômicos, sociais e políticos que se apresentavam:

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram do corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem esta passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa da felicidade” à contemplação do inferno, passagem cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal da observação, o terreno da incompletude

reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.³⁰

O destino errante do narrador-protagonista de *Terra em transe*, derivado dos seus delírios e reminiscências, dramatiza uma sociedade degradada, à beira do conflito. Esses e outros dados são veiculados por uma narrativa convulsa, sem ordenamento claro, que retoma certas passagens para modificá-las e superpõe imagens e sons descontraídos. O espectador fica com a sensação de um filme que roda em círculos, sem evoluir, obcecado com os momentos que marcam a ruptura da ordem histórica, ordem essa ainda possível de identificar em *Deus e o diabo*. A preocupação maior do crítico é com a forma do filme, a composição dos elementos estruturais em sua relação de força: “E enfrentamos o desafio de configurar uma ordem das coisas capaz de abrigar o que parece contraditório, fazer emergir uma totalidade onde brilha a força do fragmento gerada pelo excesso presente em cada sequência.”³¹

Sedimentada nessa estrutura formal, a alegoria perpassa todos os assuntos, problemas e relações: está nos personagens, nas empresas, no governo, nos atores sociais (políticos, empresários, sindicalistas, jornalistas, estudantes, militares), nas condições de sobrevivência do povo, no estilo de vida

30. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 11.

31. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 46.

da burguesia, na disputa de classes antagônicas, na crise de consciência do narrador etc. É uma grande variedade de configurações que se misturam muitas vezes e nas mais diversas situações, o que explica o uso de tipologias diferentes por parte do crítico. O acabamento artístico de *Terra em transe*, cuja lógica reside na montagem antitética (“interno/externo”, “fragmentação/totalidade”, “condensação/linearidade”, “progresso/circularidade”), não é propriamente (ou não é só) artístico, mas também (ou principalmente) histórico, pois existe um lado materialista no filme que “acentua os conflitos de classe e caracteriza as ideologias”.³²

A alegoria se acomoda muito bem nessa forma fraturada, na qual os elementos isolados, inchados de significado eles mesmos, iludem com a impressão de que são autônomos, sem conexão entre si, e que possuem um valor estético absoluto. Algumas leituras de antes e de hoje atribuem esses valores às *Memórias póstumas*, explicando o achado do autor como antirrealismo. Ora, como mostraram os dois críticos, a alegoria não só garante a correspondência dos elementos entre si, mostrando que são parte de uma totalidade orgânica – de costura pouco evidente e cujo reconhecimento exige grande esforço intelectual – como também faz o papel de carregar significados históricos relevantes para o interior

da obra. Voltando à análise de Ismail sobre *Terra em transe*, vê-se que ele procura esclarecer esse tipo de organização formal:

A opção de Glauber é pelo diagnóstico geral do país, a síntese de todos os aspectos, mesmo que seja necessário atravessar a história. [...] No topo dessa figuração que quer totalizar, alcançar ordens que julga mais fundas, há a metáfora do Transe para caracterizar a crise nacional. Com esta tônica, a lógica dos interesses materiais se vê articulada à força de um mundo de símbolos que parece disputar a hegemonia pela condução dos gestos, resultando um conjunto de ambivalências que tornam mais opaca a textura do social.³³

A formalização da contradição (“síntese de todos os aspectos” da realidade) é reconhecida em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, onde assistimos a alegoria da recomposição e do rearranjo do processo histórico brasileiro: estamos diante de nova configuração do desenvolvimento desigual e combinado como parte do processo de modernização capitalista. Numa cidade pequena e afastada, com hierarquia de classe bem definida, ocorrem os primeiros sinais de conflito de interesses, quando um grupo de beatos invade a cena e impõe sua existência social. O coronel mandatário da região, já velho, cego e decadente, resiste a essa prova de mudança e busca meios de reprimir o movimento. Volta à cena Antônio

32. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 56.

33. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 57.

das Mortes, protagonista da eclosão revolucionária em *Deus e o diabo*: nesse filme, o seu papel era suprimir, em favor do progresso, as formas místicas de revolução, isto é, pré-políticas e pré-ideológicas. No novo filme, a consciência e a atitude de Antônio mudam bastante e ele passa a ver o misticismo como um meio de ação pelas mudanças. De algum modo, a emergência de forças subterrâneas que se manifestaram no caldo do golpe de 64 foi internalizada e levou à suspensão da evolução linear da narrativa e à cesura estrutural, o que resultou numa concepção estilizada de história, na qual se figura os impasses da modernidade na periferia da periferia do capitalismo, acomodando as contradições essenciais da sociedade como um todo. Assim, a reunião das disparidades sociais (cultura de massa, estética *kitsch* e gosto brega agregados à precarização econômica do interior, exclusão social, formas distintas de misticismo etc.) expõe um contratempo histórico. A tese de que vivemos de forma “inautêntica”, cuja lógica Roberto discutiu em profundidade, reaparece aqui como se estivesse em seu tempo próprio – e estava de fato. Essas forças desiguais e contrárias entram em choque, para em seguida se acomodarem, sobrepostas; depois se chocam novamente e novamente se acomodam, num processo penoso sem espaço para a superação social qualitativa. Falando em termos estritamente teóricos, vemos a tese de que ganhos estéticos andam junto com o movimento da sociedade, mesmo quando descompassam, e que, muitas

vezes, o descompasso é a causa dos tais ganhos. A alegoria formaliza essa situação ao incorporar a crise histórica como dispositivo de linguagem, resultando em ruptura narrativa ou fratura estrutural. O contratempo próprio desse modelo resulta da já referida combinação de estágios assimétricos de desenvolvimento econômico e social. Glauber compreende esse quadro, internaliza suas premissas e as torna estilo de montagem e narrativa: “temos distintas *formas de tempo* sugeridas por relações e sinais que envolvem os principais agentes da alegoria”.³⁴

4

Para finalizar, vale perguntar qual é a contribuição do trabalho crítico de Roberto Schwarz e Ismail Xavier para os seus respectivos campos de interesse (literatura e cinema), ou, talvez melhor, qual a contribuição da crítica dialética de base materialista para os estudos de arte. Creio que consiste na intenção de inserir as artes no centro dos debates sobre o mundo contemporâneo, para os quais oferece material crítico que faz diferença. A tendência atual vai por outro caminho, concebendo a forma artística como um jogo ininterrupto de linguagem e estilo ou remetendo ao universo subjetivo do artista, como se nada disso sofresse algum tipo de pressão externa. A ideia de que a arte é autônoma, que ela produz as suas próprias determinações – seja por perícia do artista ou pelas condições do seu material – fetichiza

34. XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 165. Vale a pena retomar o texto na íntegra, onde essa questão de princípio é desenvolvida de maneira mais ampla do que resumo aqui.

a linguagem, subtraindo dela as condições prévias que no entanto a constituem. Trata-se de uma crença teórica que afrouxou a densidade própria da arte e vem minimizando o potencial reflexivo inscrito nela, mesmo quando se diz que o interesse é justo o contrário. Esse viés teórico levou as artes para o campo da irrelevância histórica e as confinou no mundo privado das emoções e do pensamento. Mas, como alerta um dos personagens de Glauber, a “luta de classes existe” e é preciso reconhecer seu potencial como força formadora (da sociedade e da cultura), sob pena de se perder o essencial do tempo presente. Quanto a Roberto e Ismail, podemos dizer que eles não só descobrem o teor histórico-crítico da literatura e do cinema, como também da própria crítica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa, Ed. 70, 1988.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, 4 vols.

BENAJMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LUKÁCS, Georg. Alegoria y símbolo. In: **Estética**: la peculiaridade de lo estético. Barcelona, Grijalbo, 1963, vol. 4, p. 423-474.

MARX, Karl, **Grundrisse**: Manuscritos econômicos de 1857-1858; Esboço da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.



O LUGAR DAS IDEIAS: PANORAMA DE UM DEBATE

Júlio Cezar Bastoni da Silva*

* juliobastoni@yahoo.com.br
Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP - Araraquara).

RESUMO: O artigo visa oferecer um panorama do debate desencadeado pelo ensaio “As ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, primeiro capítulo de seu livro *Ao vencedor as batatas* (1977). Os diferentes argumentos do debate, bem como outras contribuições que aclaram seu problema central – a situação dissonante do liberalismo no Brasil –, são aqui elencados e discutidos, de forma a compreender os motivos e as diferentes posições sobre o tema. Desse modo, críticos e teóricos que tomaram parte do debate, como Maria Sylvia de Carvalho Franco, Alfredo Bosi, Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira, entre outros, perfazem o trajeto, ora exposto, de uma discussão que perdura por aproximadamente quatro décadas.

PALAVRAS-CHAVE: As ideias fora do lugar; Roberto Schwarz; liberalismo no Brasil; debate.

ABSTRACT: This paper presents an overview of the discussion triggered by the essay “Misplaced ideas” (“As ideias fora do lugar”), by Roberto Schwarz, published as the first chapter of his book *Ao vencedor as batatas* (1977). The different arguments of the discussion, as well as other contributions that clarify its main problem – the dissonant situation of liberalism in Brazil –, are here listed and discussed, in order to comprehend the reasons and the different positions on the issue. Thus, critics and theoreticians that took part of the debate, such as Maria Sylvia de Carvalho Franco, Alfredo Bosi, Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira, among others, make up the path, here exposed, of a discussion that lasts for nearly four decades.

KEYWORDS: Misplaced ideas; Roberto Schwarz; liberalism in Brazil; debate.

No Brasil, historicamente, tanto o pensamento conservador quanto o progressista tiveram uma relação problemática com relação à prática local de formas institucionais, ideológicas, políticas, estéticas, entre outras, cujas matrizes encontram-se fora do âmbito estritamente nacional. Caracterizadas como *importação cultural*, *imposição externa*, *ideologias colonialistas*, *cópia* etc., a sensação de dissonância entre a prática local e a norma externa é praticamente ubíqua no pensamento brasileiro, tendo sido discutida, em várias formas, pelo menos desde a Independência. Essa questão parece ter possuído maior relevo até a primeira metade do século XX, período que compreende o Império, a Primeira República e sua crise e, em 1930, uma Revolução que tinha por caráter uma ideia de integração nacional, fora do jogo das antigas oligarquias estaduais, com partidos fragmentados localmente e interesses dispersos frente à máquina do Estado nacional, ainda que, no limite, por este gerenciados. O pensamento do período, nesse sentido, visava compreender um país cujo fardo colonial ainda pesava, tendo sobrevivido ao Império e desaguado na República com um enorme contingente populacional ainda restrito às áreas rurais e distantes dos mais elementares direitos de cidadania: a civilização brasileira não ficaria impune a três séculos de escravidão, extinta apenas um ano antes da Proclamação da República.

Tratava-se, pois, para os intelectuais do momento, de refletir sobre as possibilidades de desenvolvimento brasileiro,

o que se deu em variadas chaves de leitura, com conclusões obviamente díspares. De aptidão racial à análise das instituições, do estudo das leis à agitação cultural nacionalista, o país se debatia para buscar um rumo próprio, como exige o percurso da modernização aos moldes europeus. É conhecida a afirmação de Oliveira Vianna sobre as constituições brasileiras – notadamente sobre a de 1891, vazada nos moldes estadunidenses –, de que elas não vingaram “na sua pureza” por não terem se assentado “sobre bases argamassadas com a argila da nossa realidade viva, da nossa realidade social, da nossa realidade nacional”.¹ Em outro espectro político, mas em argumento semelhante, é também famosa a passagem de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936), na qual nota que “(...) trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra*”.² A verdade é que era dispersa, em boa parte da bibliografia da época, a sensação de dissonância entre o país oficial e o país real, o ordenamento jurídico e a norma costumeira, o Estado e a sociedade civil. Como diria Oswald de Andrade, no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, acerca de Rui Barbosa, era comum a “cartola na Senegâmbia”,³ isto é, o desencontro entre ideia e vida, norma e prática.

Roberto Schwarz, em “As ideias fora do lugar”, explora exatamente este tipo de dissonância presente na realidade

1. VIANNA. *O idealismo da constituição*, p. XIV.

2. HOLANDA. *Raízes do Brasil*, p. 31; grifo meu.

3. ANDRADE. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*, p. 5.

brasileira dos oitocentos. O ensaio, escrito como introdução à sua análise da obra de Machado de Assis em *Ao vencedor as batatas* (1977), não raramente obscureceu a própria problemática discutida nesta obra e em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), dado que seu alcance extrapolou o âmbito dos estudos de literatura, em direção a uma explicação de certa *experiência* social brasileira, tendo como foco o século XIX, embora de alcance potencial à pesquisa do processo social brasileiro como um todo. O ensaio gerou uma série de respostas, se estendendo em uma polêmica que perdurou até recentemente, na segunda década do século XXI – quase quarenta anos após, portanto, sua publicação. Pretendemos neste artigo, pois, sem esgotar o assunto e as múltiplas posições, apontar as bases e o desenrolar da discussão acerca de “As ideias fora do lugar”, pontuando e discutindo os diversos argumentos apresentados ao longo do debate, bem como, quando conveniente, aproximando as questões suscitadas a análises correlatas, inscritas em diagnósticos e modos de pensar o país que se relacionem aos problemas presentes naquele ensaio.

DAS ‘IDEIAS FORA DO LUGAR’ AO ‘LUGAR FORA DE IDEIAS’

O debate em torno de “As ideias fora do lugar” centrou-se num ponto principal: a função do liberalismo no Brasil ou, mais precisamente, a adequação do liberalismo ao país.

Devemos entender *adequação* em dois âmbitos, intimamente relacionados na discussão: o primeiro, a dicotomia entre sua teoria e sua prática, isto é, a dissonância existente entre o liberalismo, enquanto horizonte societário, econômico e político, e a sua aplicação ao contexto brasileiro, socialmente excludente, de bases rurais arcaicas e fundado na mão-de-obra escrava. Trata-se, pois, de pensar o liberalismo enquanto uma ideologia – no sentido de uma “falsa consciência”⁴ –, embora em grau diverso do que se entenderia por ideologia no âmbito dos países centrais. Essa linha de argumento acaba por conceber, a partir do ensaio de Schwarz, que o liberalismo não teria aplicação no Brasil além da mera retórica, dado que ele pertenceria, de modo exclusivo, ao processo social que lhe sustenta, isto é, às nações cujas instituições e economias dariam guarida a este tipo de pensamento. Nesse sentido, essa primeira acepção – que com certa constância é atribuída, na polêmica, ao próprio ensaio de Schwarz – pensa o liberalismo enquanto uma espécie de instrumento, descartável talvez, utilizado pelas elites brasileiras de modo a resguardar seus interesses e legitimar sua dominação. Relacionado a este ponto, a segunda forma da questão da *adequação* está centrada nas peculiaridades do liberalismo “à brasileira”, isto é, na forma que ele assumiu no contexto local, em consonância à inserção brasileira na economia global. Essas duas formas de entender a questão da *adequação* do liberalismo no Brasil não constituem, no debate, posições alternativas:

4. LUKÁCS. *História e consciência de classe*, passim.

o que ocorre, no geral, é uma rejeição à concepção de uma ideia sem justificativa de existência no país – uma “ideia fora do lugar”, logo, entendida de maneira estreita – para, posteriormente, pensar a sua forma de adequação ao chão social brasileiro. Nesse sentido, a posição de Roberto Schwarz, em seu ensaio, foi constantemente entendida como uma forma de rejeição ao parecer de que o liberalismo teria função e se justificaria no contexto brasileiro, ainda que, na política e na economia, ao menos desde a formação do Estado-nação, ele desse constantemente o ar de sua graça.

No entanto, a questão deve ser levada a outro patamar, que nos permite compreender o desenrolar da polêmica. Deve-se lembrar, em primeiro lugar, que o ensaio “As ideias fora do lugar” constitui um preâmbulo para a análise da obra de Machado de Assis. Nesse sentido, a literatura de Machado se valeria de uma *experiência social* específica, brasileira,⁵ totalidade na qual a ideologia opera. Essa *experiência* é a base central do argumento de Roberto Schwarz, o que nota o “desconcerto” entre ideologia e base social, liberalismo e escravidão, impessoalidade burguesa e favor – na qual Machado seria “mestre” ao explorar suas antinomias.⁶ Desse modo, a literatura machadiana – notadamente nos romances da maturidade – operaria por meio de uma articulação entre a anedota local e a universalidade do sistema de ideias, mediada pelo narrador em primeira pessoa que, ao mesmo

tempo, obscurece e aclara o absurdo da conjunção – em uma palavra, a “volubilidade do narrador”, conceito utilizado por Schwarz para analisar a voz narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).⁷ A *ilustração intelectual* do personagem Brás Cubas convive com a estrutura arcaica da qual depende, fundada na mão-de-obra escrava e na relação personalista que faz abstração da impessoalidade demandada pelo liberalismo. Do *desconcerto*, portanto, é criado certo tom de absurdo, que coloca em suspenso a validade das ideias no contexto brasileiro, mas também ressaltando seu caráter ideológico na própria matriz europeia. Por exemplo, que seria o estranho Humanitismo de Quincas Borba, senão uma filosofia do *status quo*, tão aparentada com o evolucionismo e o organicismo das teorias em voga à época?⁸ Da ironia sempre à espreita dá-se o conteúdo crítico, que evita filiações a qualquer corrente de ideias, num livre jogo entre a adesão distanciada e a isenção cética; novamente, a *volubilidade*.

Isto posto, pode-se entender a questão da dissonância que apresenta o liberalismo no Brasil. De um lado, nas palavras de Schwarz, “[era] inevitável (...) a presença entre nós do raciocínio econômico burguês”, bem como a presença do liberalismo político, em nome do qual se erigira a Independência e a primeira Constituição.⁹ Porém, “[no] plano das convicções, a incompatibilidade é clara”, dado que o “conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores”,¹⁰

6. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 21.

7. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 29-31.

8. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 164-166.

5. ARANTES. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, p. 22, 90.

9. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 13.

10. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 13.

11. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 21, 27.

12. SCHWARZ. *Martinha versus Lucrécia*, p. 165.

bem como sobre a estrutura social forjada neste contexto. Nesse sentido, se a existência do liberalismo não pode ser negada, não é menos verdade que se choca com a escravidão e a ausência do trabalho livre, causas das relações personalistas, da prática do favor, antagonistas da impessoalidade burguesa. Se na Europa esta forma ideológica encobria as contradições de classe, no Brasil a discrepância sobe de tom, tornando-se uma ideologia duplamente oca: “abalava-se na base a intenção universal”,¹¹ isto é, a prática local coloca em suspensão a própria efetividade dessas ideias em sua matriz. O pouco caso irônico de Brás Cubas, ou o ceticismo de Aires em relação às posições políticas em *Esau e Jacó* (1904), são frutos dessa disparidade entre a ideia e a prática, contradição básica da ideologia, mas muito mais gritante na periferia. Nesse sentido, o ensaio “As ideias fora do lugar” tem por base a experiência estética, embora a extrapole e ganhe foros de reflexão sobre as aporias brasileiras, ponto no qual o debate posterior se centra. E, fora da dimensão estritamente literária, toma o tom já descrito, que pensa a *adequação* do liberalismo no Brasil.

Em ensaio publicado em 2012, Schwarz afirma que o “mal entendido”, a razão da polêmica, “nasceu do próprio título” do ensaio.¹² Assim, afirma que nele “(...) pretendeu registrar uma das *sensações* mais difundidas no país e talvez no continente – a *sensação de que nossas ideias*, em particular as adiantadas, *não correspondem à realidade local* –, mas de modo

nenhum expressava a opinião do autor”.¹³ E é justamente uma reconstrução do título do ensaio de Schwarz que encima o pequeno texto – na verdade, uma curta entrevista – que abre o debate: “As ideias estão no lugar”, de Maria Sylvia de Carvalho Franco. A refutação feita por Franco baseia-se em premissas conexas às expostas no ensaio de Schwarz, sob um foco que visa integrar ideologia e modo de produção em uma unidade, sendo que suas contradições encontram ocorrência no próprio sistema mundial capitalista, sem a necessidade de distinção entre um meio social e outro na prática daquela ideologia. Em outras palavras, o que a autora propõe é que o liberalismo brasileiro, visto por Schwarz como algo particular, considerada a forma específica do capitalismo no Brasil, “aparece”¹⁴ quando do processo de instauração das relações de mercado. Ele seria, portanto, o mesmo no Brasil e nos centros econômicos europeus, justificadas suas peculiaridades pelo ajuste “(...) à estrutura social e política do país”.¹⁵ A autora, nesse sentido, aponta um esquema *dualista* na interpretação de Schwarz, que seria uma análise centrada nos contrastes brasileiros – moderno e atrasado, escravidão e capitalismo, liberalismo e favor etc. –, advindos estes das peculiaridades locais, com o sentido tácito de que a solução para estes problemas estaria na industrialização e numa reorganização das relações de classe no plano interno, que superariam os traços de atraso referidos. Em suma, sempre segundo Franco, a abordagem de Schwarz constituiria um

13. SCHWARZ. *Martinha versus Lucrécia*, p. 165-166; grifo meu.

14. FRANCO. “As ideias estão no lugar”, p. 63.

15. FRANCO. “As ideias estão no lugar”, p. 63.

16. FRANCO. “As ideias estão no lugar”, p. 64.

retrocesso, confiante nos valores civilizatórios do capitalismo, a partir do momento em que teria deslocado a crítica da essência mesma do sistema econômico à análise de uma disfunção ideológica no Brasil oitocentista.¹⁶

Como se vê, a recolocação do problema por Franco nada tem de superficial e responde à mesma premissa de Schwarz, de que as peculiaridades locais no processo ideológico se devem ao tipo de integração da economia brasileira a nível mundial. Desse modo, à parte a discordância de superfície, parece-nos que chegam ambos os autores à mesma questão. No fundo, o que Franco coloca diz respeito ao dilema da ideia que “não está no lugar”, concepção que também constará das críticas feitas por outros teóricos à noção de uma ideia fora de lugar. Neste caso, apesar de ambos considerarem que as particularidades da ideologia liberal se centram na própria estrutura local, Schwarz as caracteriza como uma ideologia dissonante, mas não *disfuncional*, ideia que embasa a crítica de Franco ao autor de *Ao vencedor as batatas*. Porém, o caráter “fora do lugar”, a nosso ver, não parece residir em uma rejeição de uma ideia “importada”, localmente disfuncional, portanto, ou mesmo no pressuposto de que possa haver um valor civilizatório do capitalismo na periferia, como as teorias desenvolvimentistas o afirmarão no século XX; baseia-se, alternativamente, em uma *sensação* disseminada, registrada por Sérgio Buarque de Holanda, de que nossas produções

parecem “(...) participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem”.¹⁷ Assim, centra-se menos em uma filiação a qualquer corrente dualista do que em uma constatação de uma espécie de má-consciência nacional frente à presença da *dissonância* liberal – o liberalismo como arquétipo, porém não apenas ele – com relação à realidade do país. Essa dissonância, ou ao menos uma relação conflituosa com o ambiente social local em face do paradigma civilizacional, evidentemente, se dá também na representação estética – como Schwarz nota na obra de Machado de Assis.¹⁸ Em prefácio ao livro de Francisco de Oliveira *Crítica à razão dualista*, diz Schwarz da faceta abstrusa do desenvolvimento brasileiro frente à norma externa:

O avanço nos torna – quem diria – contemporâneos de Machado de Assis, que já havia notado no contrabandista de escravos a exceção do *gentleman* vitoriano, no agregado verboso a exceção do cidadão compenetrado, nas manobras da vizinha pobre a exceção da paixão romântica, nos conselhos de um parasita de fraque a exceção do homem esclarecido.¹⁹

Segundo Schwarz, portanto, a “ideia fora do lugar” não consistiria em uma ideologia sem função – base da crítica a ele dirigida por Franco –, mas em uma disparidade entre a fachada liberal e a experiência social atada ao atraso, o que gera a estranha conjunção por ele notada, o traficante de

17. HOLANDA. *Raízes do Brasil*, p. 31.

18. Sobre o dilema teórico com Maria Sylvania de Carvalho Franco, ressalvada a semelhança de pressupostos, Schwarz afirma que “(...) divergências teóricas monumentais podem originar-se, ao menos em parte, na diferença muito casual dos assuntos em que uns e outros se especializam”. SCHWARZ. *O pai de família e outros estudos*, p. 117.

19. SCHWARZ. “Prefácio com perguntas”, p. 18.

escravos com fumos à inglesa, o parasita e sua cultura ornamental etc. Essa experiência social, portanto, ganharia na obra de Machado forma estética, a qual ressaltaria a característica da dominação social no Brasil: o liberalismo *teria função* para a manutenção do *status quo*, sem prejuízo de seu cariz abstruso, dissonante.

Em semelhante nível de complexidade situa-se a contribuição de Alfredo Bosi, presente no ensaio “A escravidão entre dois liberalismos”.²⁰ Neste, Bosi parte da ideia de que teria havido dois modelos de liberalismo no Brasil: em linhas gerais, um deles vinculado aos proprietários rurais e dependentes da economia agrário exportadora, concentrado dos anos que se seguiram à Independência até o período central do Segundo Reinado e, o outro modelo, próprio da atuação dos abolicionistas, principalmente, predominando nos anos finais da Monarquia. Nesse sentido, afirma que a questão servil é que operaria a divisão entre os dois discursos liberais, um escudando a escravidão com base no exercício da propriedade privada e no livre comércio, o outro a abolição baseado nos modelos econômicos ingleses e norte-americanos. Desse modo, Bosi afirma ser “um falso impasse”²¹ a difícil equação entre liberalismo e escravismo, já que ideologia e instituição servil conviveram no Brasil oitocentista, ressaltada a diferença entre as duas práticas liberais já apontadas. O liberalismo, portanto, para Bosi, “estaria no lugar”, para usar a expressão de Maria Sylvia de Carvalho Franco.

Cabe lembrar, porém, o que nota Marco Aurélio Nogueira em relação a Joaquim Nabuco, um liberal que estaria mais relacionado àquele segundo tipo de liberalismo apontado por Bosi, mais próximo da matriz política europeia. A prática do liberalismo no Brasil, mesmo no abolicionista Nabuco, estaria pronta a defender posições conservadoras, dada a ideia – sem dúvida, de cunho político, mas não dissociada da realidade social do Brasil oitocentista – da falta de atores possíveis para engendrar um projeto de reorganização político-econômica, que daria outro matiz ao desenvolvimento brasileiro, tirando a preeminência do Estado imperial centralizado em nome da maior atuação da sociedade civil.²² Assim, o liberalismo se dá no Brasil, nas palavras de Marco Aurélio Nogueira:

(...) sempre muito vazio de inspirações igualitárias e democráticas, posto que às voltas com o ideal de construção do Estado nacional, não com a derrubada de um absolutismo qualquer; entre nós, ele se afirmou como liberdade da *nação* mais que liberdade do *indivíduo*; com essa última, houve sempre tergiversação, dado o delicado problema do escravo.²³

Nesse sentido, persistiria a prática de um liberalismo contraditório, de difícil realização, dada a dinâmica interna do país:

20. BOSI. *Dialética da colonização*, p. 194-245.

21. BOSI. *Dialética da colonização*, p. 195.

22. “O ‘prussianismo’ predominante, ao modernizar em termos conservadores a economia e a sociedade, *dificultava* a formação de bases sociais (capitalistas) a partir das quais não só as ideias ‘entrariam no lugar’, como a cultura nacional encontraria novas e melhores condições para um desenvolvimento coerente e original, assimilando crítica e criadoramente as expressões intelectuais de origem europeia”. NOGUEIRA, *As desventuras do liberalismo*, p. 64.

23. NOGUEIRA, *As desventuras do liberalismo*, p. 223-224.

24. NOGUEIRA, *As desventuras do liberalismo*, p. 65.

Não encontrando, todavia, bases internas condizentes com sua racionalidade formal, o liberalismo tinha que ser assimilado com certas ‘adaptações’ capazes de evitar os riscos de artificialismo; era obrigado a um ajuste para conviver com a escravidão, o latifúndio, a hipertrofia estatal, os mecanismos de cooptação e a ideologia do favor.²⁴

Vê-se, pois, que a análise de Nogueira se correlaciona diretamente à análise de Schwarz, guardando o sentido que imaginamos ser mais produtivo para pensar o jogo das ideologias num contexto particular do desenvolvimento capitalista. A ideia “estaria no lugar”, sendo mesmo funcional a certo tipo de prática política e econômica – a formação nacional e a propriedade escrava. No entanto, a situação de dissonância ou de desacerto permanece, o que obriga mesmo liberais como Nabuco a tergiversarem frente ao problema da conciliação entre a ausência de cidadania e o liberalismo político.

Mobilizando a teoria gramsciana, assim como Marco Aurélio Nogueira, Carlos Nelson Coutinho realiza uma explanação sobre a relação entre cultura e sociedade no Brasil, a partir de conceitos como “revolução passiva” e “via prusiana”. Ambos tratam de um processo de desenvolvimento capitaneado pelo Estado – “pelo alto”, por assim dizer – que, pela própria marcha do desenvolvimento e pelos interesses

políticos em jogo, acabam por “combinar” fases do desenvolvimento capitalista à moda clássica. No que interessa ao nosso debate, sobre a apropriação da “cultura universal”, isto é, das ideologias dos centros mais dinâmicos da economia, ou a relação se estabelece entre a nação em formação e as formas já constituídas e esteadas na integração à economia capitalista, afirma Carlos Nelson Coutinho:

A cultura universal, assim, não era algo externo, imposto pela força à nossa formação social, mas algo *potencialmente* interno, que ia se tornando *efetivamente* interno à medida que (ou nos casos em que) era recolhido e assimilado por uma classe ou um bloco de classes ligado ao modo de produção brasileiro.²⁵

Desse modo, considerando as condições que as classes encontram para se apropriar desta cultura – nela, o liberalismo, foco do debate –, a progressiva passagem para o capitalismo serviria para “colocar as ideias no lugar”, desmentindo ao cabo a inadequação.²⁶ Assim, sugere que, caso não houvesse discrepância entre o capitalismo central e suas periferias, não haveria particularidade na prática destas ideias no contexto local. Porém, como elas existem, e são determinantes, segue-se a ressalva de Carlos Nelson Coutinho:

Com o início da industrialização, ou, mais precisamente, com a transição do modo de produção interno à fase propriamen-

25. COUTINHO. *Cultura e sociedade no Brasil*, p. 45.

26. COUTINHO. *Cultura e sociedade no Brasil*, p. 47.

te capitalista (o que já se verifica também em certos setores da agricultura na época da abolição da escravatura, ainda que isso se dê de modo ‘prussiano’, ou seja, com a conservação de traços pré-capitalistas), as ideias importadas vão cada vez mais ‘entrando em seu lugar’, tornando-se mais aderentes às realidades e aos interesses de classe que tentam expressar. (...) Com isso, as contradições ideológicas que marcam a vida cultural brasileira do século XX aproximam-se cada vez mais – *ainda que sem jamais se igualarem inteiramente* – às contradições ideológicas próprias da cultura do período.²⁷

27. COUTINHO. *Cultura e sociedade no Brasil*, p. 49; grifo meu.

Persistiria, assim, mesmo que atenuada ao longo do desenvolvimento brasileiro, certa inadequação que encontraria, novamente, respostas em nossa via particular de desenvolvimento. Desse modo, a nosso ver, o texto de Carlos Nelson Coutinho coloca em questão a mesma relação dissonante do liberalismo exposta por Schwarz, complementando-a e enriquecendo-a, sobretudo pela contribuição da teoria gramsciana, que ajuda a esclarecer alguns problemas de ordem política.

Em ensaio recente, “Liberalismo ou escravidão: um falso dilema?”,²⁸ Alfredo Bosi volta à discussão. Para isso, compara os discursos de dois parlamentares, um brasileiro – Bernardo Pereira de Vasconcellos –, outro norte-americano – John

28. BOSI. *Ideologia e contraideologia*, p. 303-312.

Caldwell Calhoun –, com fito de demonstrar que a convivência entre liberalismo e escravidão,

[atribuída] equivocadamente a uma peculiaridade brasileira, em termos de ‘farsa’ e ‘comédia ideológica’ própria do nosso ‘atraso estrutural’,²⁹ (...) revelou-se íntima e historicamente realizada em nações cujo desenvolvimento econômico e político serviria de modelo a países dito periféricos ou subdesenvolvidos.³⁰

Assim, Bosi enfeixa citações de discursos dos dois parlamentares, notando as semelhanças deveras impressionantes entre ambos. Estes discursos, essencialmente, revelam os interesses de classe dos escravistas norte-americanos e brasileiros, que ortodoxamente se referem ao liberalismo como forma de manutenção de seus privilégios, isto é, a propriedade privada – a qual compreendia a mão-de-obra escrava – e a liberdade de comércio, necessária à acumulação pela economia agrária. O senão desta comparação, a nosso ver, centra-se na utilização, pelo lado norte-americano, dos argumentos de um político sulista, isto é, de um proprietário cuja posição econômica guarda semelhanças diretas com o caso brasileiro. Como se sabe, o sul dos Estados Unidos possuía uma estrutura econômica semelhante à agrário-exportadora brasileira, baseada no regime de *plantation* e fundada na força de trabalho escrava, cujo funcionamento dura até a guerra

29. Os termos entre aspas referem-se à caracterização do liberalismo no Brasil por Roberto Schwarz em “As ideias fora do lugar”.

30. BOSI. *Ideologia e contraideologia*, p. 303.

civil no país. Não parece ser procedente, portanto, a afirmação de que escravismo e liberalismo conviveriam também em países que serviriam ao Brasil de modelo de desenvolvimento, de modo a desfazer a singularidade do caso brasileiro – singularidade, lembramos, referente aos países capitalistas centrais –, caso não se faça a ressalva de que as duas regiões guardavam semelhanças e singularidades que advêm de suas estruturas econômicas.³¹ Basta lembrar as profundas divergências entre norte e sul dos Estados Unidos, regiões política e economicamente muito diversas, que chegaram a uma guerra civil, ameaçando a União norte-americana, para que a comparação soe, apesar de legítima e correta, deslocada para os fins pretendidos. Além disso, não se trata de negar a convivência entre liberalismo e escravidão: ela ocorreu, a despeito de sua faceta paradoxal, que constitui a *sensação* de inadequação.

De passagem, também seria interessante colocar as opiniões de Fernando Henrique Cardoso, expostas em *As ideias e seu lugar* (1993), ainda que elas não se refiram diretamente ao problema cultural e ideológico, mas às teorias do desenvolvimento. Na introdução a esta obra, Cardoso afirma que dependência econômica não contrasta com desenvolvimento, antes, elas podem marchar paralelamente,³² já que o imperialismo, a partir dos anos 1950 do século XX, antes obstáculo econômico ao desenvolvimento, ganha o caráter

de mola propulsora de certo tipo de desenvolvimento industrial.³³ O que nos interessa, aqui, no entanto, é a formulação final do ensaio:

Já que a ‘questão nacional’ deixou de ser privilégio do empresariado local e do Estado, talvez possa ser recolocada do ângulo das classes populares. Mas para que isso se cumpra, e para que o estilo capitalista de desenvolvimento seja revertido, evitando-se a marginalização e a miséria, ao invés da ênfase ser posta apenas nas questões da acumulação, teria de ser posta, simultaneamente, na questão da igualdade. (...) Rever os padrões de dependência implica, por consequência, em rever as formas de exploração entre as classes e de dominação política.³⁴

Trata-se de um argumento semelhante ao desenvolvido por Marco Aurélio Nogueira: frente a uma ausência de bases sociais para engendrar o desenvolvimento – fruto da escravidão oitocentista –, as elites valem-se do liberalismo como forma de manutenção do *status quo*, criando a dissonância entre o discurso e a realidade. O que Fernando Henrique Cardoso aponta, nesse sentido, é a superação desta discrepância, a partir do momento em que as formas de desenvolvimento brasileiro se igualem às dos países centrais – para o que seria necessário dirimir a cisão social brasileira.³⁵ Trata-se do momento em que as ideias “entrariam no lugar”, para falar com Carlos Nelson Coutinho, cessando a aparência

33. CARDOSO. *As ideias e seu lugar*, p. 20-21.

34. CARDOSO. *As ideias e seu lugar*, p. 25.

35. “[A] feição ‘copiada’ de nossa cultura resultaria de formas de desigualdade brutais, a ponto de lhes faltarem mínimos de reciprocidade (...) sem os quais a sociedade moderna de fato só podia parecer artificiosa e ‘importada’. O descaso *impatriótico* (adotada a ideia de nação que era norma) da classe dominante pelas vidas que explorava a tornava estrangeira em seu próprio juízo... A origem colonial e escravista destas causas salta aos olhos” SCHWARZ. *Que horas são?*, p. 46.

31. PRADO JÚNIOR, 2000, p. 17-18.

32. Plínio de Arruda Sampaio Júnior explica esta aparente contradição: “Abstraindo os constrangimentos objetivos que não permitem que as economias periféricas possam repetir a trajetória das economias centrais mediante a implementação de uma política de desenvolvimento recuperador, este enfoque acabou racionalizando estratégias adaptativas de acumulação de capital que, sem questionar as bases do subdesenvolvimento, avançam nos interstícios dos espaços abertos pela conjuntura internacional”. SAMPAIO JÚNIOR. *Entre a nação e a barbárie*, p. 52.

paradoxal do liberalismo e do capitalismo à brasileira. Se este horizonte continua aberto ou não, já é outra questão: a própria manutenção da dependência e o jogo do capitalismo no contexto local parecem bloquear essa conciliação almejada.

Nesse sentido, em comentário a *Critica à razão dualista*, de Francisco de Oliveira, Roberto Schwarz coloca, no tocante ao caráter do desenvolvimento brasileiro da metade do século XX, a opção das classes dominantes brasileiras “por formas de divisão do trabalho que preservassem a dominação social corrente, ainda que ao preço de uma posição internacional medíocre”.³⁶ Além disso, citando expressão de Fernando Henrique Cardoso, “a burguesia industrial havia preferido a ‘condição de sócio-menor do capitalismo ocidental’ ao risco de ver contestada a sua hegemonia mais à frente”.³⁷ Ressalta, pois, que a integração subordinada do país no capitalismo mundial se processa não por uma fatalidade do sistema capitalista, mas por uma forma de dominação também engendrada localmente, com características próprias, ainda que guarde semelhanças com a de outros países. Aqui se revela a importância analítica de separar, dialeticamente, a análise do processo social local e o entendimento do processo capitalista como um todo, dado que as peculiaridades locais, assim como acontece com a ideologia, proporcionam formas específicas de prática social que convém compreender. Este processo diverso, peculiar, é a base do exposto em “As ideias

fora do lugar”, a fonte da dissonância da prática liberal no Brasil. No aspecto propriamente econômico, Schwarz nota que as discrepâncias socioeconômicas brasileiras – figuradas nas concepções de atrasado e de moderno, arcaico e contemporâneo –, guardam funcionalidade para a acumulação local, visto que os traços de atraso “(...) não eram vestígios do passado, mas partes funcionais do desenvolvimento moderno do país, uma vez que contribuíam para o baixo custo da mão-de-obra em que se apoiava a nossa acumulação”.³⁸ Assim, se explicaria a *sensação* de inadequação permanente, de uma convivência entre o ultramoderno e as formas sociais mais atrasadas, paisagem da qual a convivência entre liberalismo e escravidão fazem parte, durante os oitocentos. Convém lembrar que a arte brasileira explorou fortemente essa questão: lembremos não apenas de Machado de Assis, foco de Schwarz, mas também das alegorias nacionais do modernismo e do tropicalismo, por exemplo, que encenam um país paradoxalmente moderno e arcaico – expressão cristalizada dessa *diferença* e *desacerto* frente à norma.

Desse modo, talvez um ponto pacífico do debate, pode-se perceber que as estruturas herdadas do período colonial e carregadas República adentro, somadas à prática peculiar do liberalismo local, realizam a mesma reprodução do atraso em nome da modernização. Fora do debate, mas trabalhando com o mesmo problema, Florestan Fernandes propõe

36. SCHWARZ. “Prefácio com perguntas”, p. 13.

37. SCHWARZ. “Prefácio com perguntas”, p. 13.

38. SCHWARZ. “Prefácio com perguntas”, p. 18-19.

algumas indicações importantes sobre o liberalismo brasileiro nos oitocentos, tomado à época como um paradigma a ser seguido para o desenvolvimento da nação brasileira. Diz ele:

(...) o liberalismo, em suas conexões ideológicas e utópicas com os interesses dos estamentos dominantes, servia como disfarce para ocultar a metamorfose dos laços de dependência colonial, para racionalizar a persistência da escravidão e das formas correlatas de dominação patrimonialista, bem como para justificar a extrema e intensa concentração de privilégios econômicos, sociais e políticos na aristocracia agrária e na *sociedade civil*, que lhe servia de suporte político e vicejava à sua sombra.³⁹

A afirmação de Florestan Fernandes vem ao encontro de nossa exposição. Como acreditamos, a partir de nosso ponto de vista, ter esclarecido, a questão sobre o liberalismo no Brasil, tal como levantada por Schwarz, não se trata de uma crítica de ideias que não teriam funcionalidade; ao contrário, tendo funcionalidade – e papel histórico – ela foi importante para evidenciar certas particularidades de sua prática local, entre elas o que chamamos de *dissonância*, para falar com o autor de “As ideias fora do lugar”. Trata-se, nesse sentido, não de atentar à ausência de funcionalidade, mas de notar que, no Brasil, com a manutenção das estruturas econômicas coloniais, o liberalismo funcionava como manto ideológico

– de resto, função própria da ideologia – teoria propensa a defender os interesses das classes dominantes, cuja atuação negaria o próprio discurso. O problema, portanto, encontra-se no choque frontal entre uma teoria nascida em um movimento político igualitário – contra os privilégios estamentais, contra o Estado absolutista etc. – e a manutenção de uma estrutura econômica escravista e de uma política que teria desconhecido o conceito efetivo de cidadania, barrado pela escravidão. Tudo isso temperado a práticas que negariam a racionalização e a burocratização típicas da modernização capitalista, dissolvida em personalismos, localismos, ausência de uma organização da sociedade civil, etc.⁴⁰ Trata-se, pois, o liberalismo local, de uma prática que não se completa, dadas as suas particularidades locais, em consonância com a formação nacional inconclusa. Há uma conjugação, portanto, entre prática liberal e manutenção do atraso, entre modernização e perenização de formas econômicas e sociais atrasadas sob o ponto de vista do capitalismo.

Ainda em Florestan Fernandes, algumas colocações de seu clássico *A revolução burguesa no Brasil* (2006) podem ajudar a aprofundar a questão. Florestan frisa a funcionalidade do liberalismo no Brasil, contra as concepções de que seria um “(...) elemento ‘postiço’, ‘farisaico’ ou ‘esdrúxulo’”.⁴¹ Nesse sentido, Florestan distingue duas funções para o liberalismo, tal como manifestadas no século XIX. Primeiramente, como

39. FERNANDES. *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*, p. 25.

40. Daí, explicam-se posições como a de Caio Prado Júnior, que diz ser o liberalismo um “pensamento econômico sem nenhuma justificação no Brasil”. PRADO JÚNIOR, *História econômica do Brasil*, p. 312.

41. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 54.

uma ideologia garantida pelas elites locais, para se manifestar contra o estatuto colonial, tendo, portanto, a funcionalidade de rompimento com a metrópole portuguesa; ainda, o liberalismo teria como função redefinir as relações entre a ex-colônia, as grandes potências e o mercado externo.⁴² Em segundo lugar, o liberalismo teria se associado à construção do Estado nacional, tratando da internalização dos mecanismos de comando e da “nativização dos círculos dominantes”.⁴³ Deste modo, “consubstanciava a institucionalização do predomínio político daquelas elites e dos ‘interesses internos’ com que elas se identificavam”;⁴⁴ trata-se, nesse sentido, de uma teoria para a criação de um mecanismo decisório interno que, não obstante, referendava para o estamento dominante o poder político, agora sob a ordem legal-racional. Seguindo com Florestan,

[pode-se] dizer sem subterfúgios, pois, que a absorção do liberalismo respondia a requisitos econômicos, sociais e políticos que condicionavam a associação livre mas heteronômica do Brasil às nações que controlavam o mercado externo e as estruturas internacionais de poder.⁴⁵

Não poderia, aliás, ser de outro modo, já que, como se depreende da interpretação de Florestan, prática política local, privilégio estamental e continuidade de uma estrutura econômica herdada da colônia entravam em estranha conjunção

com a nova ordem legal constituída pelo Estado, ainda sob o domínio das elites rurais. Assim, a consolidação do Estado se deu conjugada “(...) aos antigos modelos patrimonialistas”, que “continuaram a ter plena vigência no nível do domínio senhorial propriamente dito (...)”.⁴⁶ Deste modo, e aqui voltamos à nota dissonante, há particularidades nesta prática liberal:

Estabeleceu-se, assim, uma *dualidade estrutural* entre as formas de dominação consagradas pela tradição e as formas de poder criadas pela ordem legal. Na prática, com frequência os controles reativos, suscitados pela tradição, prevaleciam sobre os preceitos legais.⁴⁷

Fica evidente, pois, com essa “dualidade estrutural”, um movimento entre uma prática social calcada na tradição – ou, mais modernamente, poder-se-ia dizer, na cultura política – e os novos aparatos institucionais para a garantia do poder. Deste modo, mesmo que tenha aberto caminho para a modernização e para o aparecimento posterior de uma elite disposta programaticamente a cumprir outras necessidades para a revolução burguesa brasileira – a extinção da instituição escravista, sobretudo –, não é possível desconsiderar a particularidade paradoxal de sua função no país: a sensação de dissonância notada por Schwarz. Nesse sentido, cria-se a figura do “*senhor-cidadão*”, assim conceituado por Florestan,⁴⁸

42. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 52-53.

43. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 53.

44. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 53.

45. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 54.

46. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 56.

47. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 56; grifo meu.

48. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 60.

49. FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 59. No mesmo sentido de uma “dualidade estrutural” do conceito de “senhor-cidadão”, Florestan cunha a categoria de “fazendeiro homem de negócios”, para caracterizar um dos agentes sociais para o encaminhamento da revolução burguesa no Brasil – um processo por si mesmo bastante particular, em sua lenta marcha: “(...) sendo também fazendeiro, ele não era um ‘homem de negócios’ qualquer: tinha atrás de si a auréola, real ou imaginária, da ‘tradição de família’” *Idem, Ibidem*, p. 142. E, evidentemente, esta “tradição” não deixaria de proporcionar “dividendos sociais e políticos” – em contradição e convivência com o liberalismo que também compõe a paisagem. *Idem, Ibidem*, p. 141.

50. HOLANDA. *Raízes do Brasil*, p. 12.

51. Evitamos inserir em nossa exposição o capítulo de Emília Viotti da Costa, “Liberalismo: teoria e prática”, de modo que esta discussão não soe redundante. A autora também identifica, como outros autores, no texto de Schwarz, apenas a dimensão aposta pelo título do ensaio, de quais equívocos já falamos, no tocante à questão da “imitação cultural”. COSTA. *Da monarquia à república*, p. 134. No entanto, perfaz caracterização semelhante do brasileiro das elites – próximo a Brás Cubas, como interpretado por Schwarz, ao “senhor-cidadão” de Florestan, etc.: “A convivência da ética da patronagem com a ética liberal reproduzia, no nível ideológico, a experiência de pessoas vivendo numa sociedade em que o capitalismo se desenvolveu dentro de uma rede de patronagem. > > >

que consolida uma “sociedade civil” particular, restrita às camadas superiores, que poderia exercer o comando político aliando à prática tradicional a dominação a partir do Estado: as normas constitucionais, assim, “(...) condicionavam uma tal concentração do poder político no nível dos privilégios senhoriais, que ‘sociedade civil’ e ‘estamentos sociais dominantes’ passaram a ser a mesma coisa”.⁴⁹ Isto é, excluem-se as camadas mais baixas da população, o que gera o paradoxo entre instituição liberal e ausência de direitos: o “lamentável mal-entendido” da democracia no Brasil, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda.⁵⁰ Nota-se, assim, na interpretação de Florestan Fernandes, uma certa identidade com o ensaio de Schwarz – e com o de Carlos Nelson Coutinho –, dado que é percebida a associação, no desenvolvimento brasileiro, das estruturas sociais e econômicas antigas com a nova ordem, sendo que aquelas se desagregariam muito lentamente, não obstante pondo à baila novos paradoxos à luz da necessidade civilizatória, sempre persistentes.⁵¹

Quanto à prática estética, ponto de partida de Schwarz, não é difícil vislumbrar o *status* contraditório de um personagem das elites, tal qual o *senhor-cidadão* que Florestan Fernandes identifica na história brasileira. A constituição paradoxal de um personagem como Brás Cubas não é tão diversa da de um Paulo Honório, de Graciliano Ramos, ou mesmo de um Miramar, de Oswald de Andrade: em todos eles, mesmo que

em maneiras diversas, é posta em relevo uma simultânea situação de empresário e feitor, burguês e aristocrata, cosmopolita e provinciano, que nada mais são que formas particulares da situação social brasileira, paradoxal e discrepante frente à norma externa. Além disso, podemos perceber que esta dissonância não está restrita apenas ao século XIX. José Antônio Segatto e Maria Célia Leonel, em artigo sobre *Grande sertão: veredas*, acentuam a dimensão do “sertão” na vida brasileira: adentrando as cidades e a cultura política, o “sertão” parece de fato estar, parafraseando Riobaldo, “em toda parte”. Tratar-se-ia de uma “modernidade bizarra”, na qual “[o] sertão foi progressivamente incorporado e, ao mesmo tempo, invadido pela modernidade – migrou para as cidades, urbanizou-se; foi integrado pelo capitalismo e pela nação”.⁵² Citando Brasília – um paradoxo modernista por excelência, um fato estético que invade a vida social e política –,⁵³ onde os agentes políticos mantêm, nas casas do Congresso, práticas patrimonialistas e personalistas; a dominação pela violência exercida por indivíduos de fora da máquina estatal de coerção nas periferias das grandes cidades;⁵⁴ ou ainda, ao contrário, agentes do Estado mancomunados com o crime, atuando fora das garantias legais, desrespeitando qualquer ideia do que venha a ser cidadania; enfim, o Brasil expõe seus paradoxos ao primeiro sinal mais atento. Vê-se, pois, que o paradoxo entre liberalismo e escravidão é apenas o arquétipo de uma série de contradições do desenvolvimento à brasileira, as quais são constantemente retomadas pela teoria social e pela

51. >>> Traduzia também as contradições dessa forma híbrida de *burguês-aristocrata (bougeois-gentilhomme)*, característico das elites imperiais brasileiras – um indivíduo que vivia no Brasil com os olhos na Europa, ‘que tinha um olho no lucro e outro na etiqueta’; que se utilizava de escravos para produzir para o mercado internacional; e que *dependia da reprodução de estruturas arcaicas para implementar o processo de acumulação de capitais*”. *Idem, Ibidem*, p. 168; grifo meu. Vê-se que Costa chega a conclusões semelhantes às aqui já expostas, sobre a particularidade do liberalismo no Brasil.

52. LEONEL; SEGATTO. *Ficção e ensaio*, p. 73.

53. Sobre Brasília e seus paradoxos, urbe cercada pelas cidades-satélites habitadas pelos moradores que ela mesma expulsou – e que, pelo seu projeto, deveria integrar –, indicamos o belíssimo curta-metragem *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade. Nada lembraria mais o mote de Oswald de Andrade: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. ANDRADE. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*, p. 5.

54. LEONEL; SEGATTO. *Ficção e ensaio*, p. 73-74.

estética. Assim, não é de se espantar que um ensaio destinado a introduzir uma discussão sobre a obra de Machado de Assis possa ter tido o alcance que tomou.

Em artigo sobre “As ideias fora do lugar”, Bernardo Ricupero, fazendo a ligação entre as interpretações do Brasil – os textos que pensam a *formação* da sociedade brasileira – e o texto de Schwarz, afirma que aqueles

(...) não deixam de apontar para uma certa tensão na relação entre forma e ambiente. Esse é também um dos pontos mais interessantes da formulação das ‘ideias fora do lugar’, que parece escapar aos seus críticos, Para além dos críticos, a noção de forma abre possibilidades que estão bloqueadas para outros conceitos, com carga menos conflitiva.⁵⁵

A dissonância, ou o “sentimento de despropósito”⁵⁶ entre o liberalismo e a prática local, que parece dar o tom de várias análises realizadas pelo pensamento social brasileiro, é aqui representado por uma ideia de “forma”, o que leva água ao moinho tanto da representação estética quanto da investigação ensaística. Nesse sentido, afirma Ricupero:

(...) pode-se considerar que a forma não é social apenas por realizar a mediação entre escritor e leitor, mas por fornecer o próprio material com o qual autor e o público lidam. Sua exis-

tência vai, portanto, além da consciência, sendo possível até se falar em algo como uma forma objetiva, expressão de certas condições históricas e sociais.⁵⁷

A “importação” de uma forma estrangeira, tal como entendida pelo pensamento social brasileiro, pois, e sua adaptação às condições sociais que as apropriam, longe de significar uma mera disfuncionalidade – como atesta sua aparência –, aponta para uma contradição central do capitalismo, entre a suposta universalidade da ideologia que o sustém e as contradições que engendra. Contradições ainda mais claras na periferia do capitalismo,⁵⁸ onde tais formas, à mercê de uma prática político-social que negaria seu aspecto primevo, de caráter pretensamente universal, apropriado por uma elite local que o utiliza como fator de dominação personalista, “pré-capitalista” e “pré-política”, projetam essas práticas particulares até mesmo na construção das instituições locais, como o Estado nacional.

Roberto Schwarz, retomando o problema da dissonância entre liberalismo e manutenção do atraso, relaciona a discussão realizada por Bosi, que distingue dois tipos daquela ideologia na prática brasileira, ao fracasso dos projetos modernizadores, em alguns dos quais o liberalismo cumpriu importante função histórica. Schwarz diz que “a história não desbancou só o projeto dos jesuítas, o liberalismo radical de

57. RICUPERO. “Da formação à forma”, p. 68.

58. RICUPERO. “Da formação à forma”, p. 65.

55. RICUPERO. “Da formação à forma”, p. 68.

56. SCHWARZ. *Sequências brasileiras*, p. 82.

59. SCHWARZ. *Sequências brasileiras*, p. 66.

Nabuco e a modernização varguista, mas sobretudo colocou em xeque o desenvolvimentismo e o socialismo”.⁵⁹ Não se trata, porém, de olhar o passado com a ciência do histórico problema da modernização do país, sempre posta em questão; cabe entender que a situação paradoxal do liberalismo e de outros movimentos de integração econômica está inscrita na própria prática dissonante destes no país, isto é, estes processos não encontram explicação apenas nos seus intuitos – generosos e revolucionários, em alguns aspectos, como o liberalismo de Nabuco –, mas no próprio modo como o desenvolvimento se imprimiu no país, conjugando avanço e exclusão, alimentando a mudança com a reprodução da dominação autoritária de classe. Nesse sentido, Schwarz refuta a análise de Bosi:

Em linha com Bosi, nunca imaginei que o liberalismo não tivesse funções no Brasil escravista; mas acho de fato que o cumprimento destas vem acompanhado de um travo virtual ou efetivo de inadequação, no que aliás não faço mais que repetir o lugar-comum dos contemporâneos [de Machado de Assis, no século XIX], queixosos da feição artificial de que se revestiria a modernidade no país.⁶⁰

Este “travo de inadequação” reside, portanto, justamente neste tipo de desenvolvimento que conjuga a mudança econômica com a reprodução da miséria, o moderno e o

atrasado. Talvez, inclusive, seja algo a se constatar na sociedade brasileira até a atualidade. Francisco de Oliveira, em ensaio sobre a obra de Schwarz, fala do desmanche e das contradições dos seguidos projetos de desenvolvimento nacional, que dessem conta de dirimir as gritantes contradições brasileiras. Das “ideias fora do lugar”, o Brasil pareceria “um lugar fora de ideias”, como um desenvolvimento esteado na prática neoliberal, em contexto no qual as formas de espoliação arcaicas ainda estariam presentes – para não se falar da antiga desigualdade e de uma segunda negação de direitos de cidadania que, mesmo ainda não universalizados, são agredidos pelas modernas teorias econômicas.⁶¹ Do paradoxo entre liberalismo e escravidão, portanto, pode-se perceber, ainda hoje, a persistência das contradições de base, que dão margem a outros tantos dilemas e sensações de inadequação: ideias de *outro clima* e *outra paisagem*, não obstante também irremediavelmente nossas.

O debate em torno de “As ideias fora do lugar”, como vimos, centra-se na questão da adequação do liberalismo no Brasil, da particularidade que este assumiu no contexto brasileiro. Esta questão deve ser apontada como o fio unificador da discussão: em todas as contribuições diretas ao debate, bem como em outras que pensaram problemas conexos, é evidente e geral a percepção de que a ideologia liberal não opera no Brasil como em sua matriz, em conjunção com o

61. OLIVEIRA, “Um crítico na periferia do capitalismo”, p. 150.

60. SCHWARZ. *Sequências brasileiras*, p. 81.

processo social específico da ex-colônia. Nesse sentido, ainda que não seja possível afirmar que não haja divergências entre as diversas contribuições ao debate, deve-se deixar claro que grande parte baseou-se numa premissa, no mais das vezes, deslocada, isto é, na presunção de que o liberalismo constituiria uma ideologia sem função no Brasil oitocentista, tal qual faria crer superficialmente a noção de uma ideia “fora do lugar” – em linha com o que parte do pensamento social frisara até, pelo menos, a primeira metade do século XX.

Na verdade, o que importa reter é a noção de uma ideologia que se encontra em dissonância com o contexto local, gerando arranjos de certo modo paradoxais: a convivência entre liberalismo e escravidão, norma burguesa impessoal e favor, liberalismo político e cidadania ausente, etc. Daí, tanto em Schwarz como em Florestan Fernandes, Carlos Nelson Coutinho ou Alfredo Bosi, entre outros, a percepção de que há particularidades no processo social brasileiro, o que recoloca a questão das formas de integração do país ao circuito capitalista internacional. Assim, mesmo que fosse destinado a introduzir uma análise da obra de Machado de Assis, o ensaio de Roberto Schwarz ganhou corpo de uma explicação do movimento ideológico nas margens do capitalismo, extrapolando seu interesse inicial. À parte disso, é significativo que a crítica literária possa ter iluminado uma questão que transcende suas fronteiras; nesse sentido, a contribuição de

Roberto Schwarz dá seguimento a uma tradição da crítica brasileira, qual seja a de relacionar intimamente forma literária e processo social, iluminando sob este foco um e outro âmbito.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Ideologia e contraideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARDOSO, Fernando Henrique. **As idéias e seu lugar**: ensaios sobre as teorias do desenvolvimento. Petrópolis: Vozes, 1993.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. 6. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre idéias e formas. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

FERNANDES, Florestan. **Sociedade de classes e subdesenvolvimento**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

_____. **A revolução burguesa no Brasil**: ensaio de interpretação sociológica. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As ideias estão no lugar. In: **Cadernos de debate**, São Paulo, n.1, pp. 61-64, 1976.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antônio. **Ficção e ensaio**: literatura e história no Brasil. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. **As desventuras do liberalismo**: Joaquim Nabuco, a Monarquia e a República. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

OLIVEIRA, Francisco de. Um crítico na periferia do capitalismo. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Orgs.). **Um crítico na periferia do capitalismo**: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 149-152.

PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 20. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

RICUPERO, Bernardo. Da formação à forma: Ainda as 'idéias fora do lugar'. In: **Lua nova**, São Paulo, n. 73, p. 59-69, 2008.

SAMPAIO JUNIOR, Plínio de Arruda. **Entre a nação e a barbárie**: os dilemas do capitalismo dependente em Caio Prado, Florestan Fernandes e Celso Furtado. Petrópolis: Vozes, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000a.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b.

_____. Prefácio com perguntas. In: OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 11-23.

_____. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VIANNA, Oliveira. **O idealismo da constituição**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.



O JOVEM SCHWARZ *VERSUS* O SCHWARZ MADURO: COMPLEMENTAÇÕES DA CRÍTICA SOCIOLÓGICA

Bárbara Del Rio Araújo*

* barbaradelrio.mg@gmail.com

Doutoranda em Literatura Brasileira pelo programa de pós-graduação em Estudos Literários da UFMG. Professora efetiva do CEFET-MG.

RESUMO: A partir da relação entre duas obras ensaísticas de Roberto Schwarz, pretende-se criar uma perspectiva comparativa do raciocínio do crítico, desenvolvido, sobretudo, a respeito da concepção de realismo. Partiremos dos escritos da juventude em *A Sereia e o Desconfiado* (1965) até a maturidade de *Ao vencedor, as batatas* (1977) para mostrar as sinuosidades do percurso, procurando perceber a complementaridade para a consolidação de sua visão dialética e matizada.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Literária, Realismo, Roberto Schwarz.

ABSTRACT: On the basis of relating two essayistic books by Roberto Schwarz, we intend to perform a comparative perspective for his critic thought, developed especially about the realism. We'll start by his youth writings in *A Sereia e o Desconfiado* (1965) until his mature book as *Ao vencedor, as batatas* (1977), to show the waved course, looking for perceive the complementarities to consolidate his dialectic and balanced perception.

KEYWORDS: Literary Critic, Realism, Roberto Schwarz.

Diante da trajetória de um ilustre intelectual é muito comum encontrarmos oscilações e variações de pensamento que se reúnem e se complementam na consolidação de um raciocínio próprio. Demarcações de limites, em relação onde um começa e o outro termina, são muitas vezes impossíveis, já que o processo de acumulação acaba por fazer dos altos e baixos imprecisos, transformando tudo em um bloco maciço e igualitário. A busca por demarcar a trajetória do pensamento de modo comparativo ocorreu com exímios artistas do nosso tempo como Marx, Lukács e Machado de Assis. E por que não como Roberto Schwarz?

Na tentativa de configurar a organicidade do sistema de análise desse intelectual, esse trabalho contemplará a primeira obra crítica do autor *A sereia e o desconfiado* (1965) em relação com a obra *Ao Vencedor, as batatas* (1977), que se mostra como o caminho ascensional do crítico para chegar na obra-prima *Um mestre na Periferia do Capitalismo* (1990). Nesse aspecto, é importante frisar que a pesquisa, desde início, é limitadora, uma vez que não aprofundará nas outras obras, o que pode esconder a sinuosidade do pensamento do intelectual. Contudo, buscaremos nos ater fielmente a esses dois livros, sobretudo no que diz respeito à concepção de realismo neles trabalhada, tentando mostrar que houve um processo de ampliação e maturação crítica, o que fez vigorar a tensão dialética que envolve os seus ensaios.

É necessário ainda dizer que a denominação “jovem x maduro”, utilizada no título desse artigo, demonstra uma diferença de pensamento de Schwarz, mas não uma marcação definitiva que deixa de perceber o todo que une as pontas desse laço. Para compreender isso, deve-se pensar na vida, onde a bonança da maturidade só é conquistada depois da tempestade radical da juventude¹.

A obra *A Sereia e o Desconfiado* fora lançada em 1965, quando Schwarz reuniu artigos desenvolvidos aqui no Brasil, especificamente os textos publicados no Suplemento Literário, de *O Estado de São Paulo*, e outros trabalhos feitos durante sua estada no exterior, sobretudo na Universidade de Yale. Comportando 15 ensaios, o livro traz notícia da Literatura Brasileira, contemplando romances como *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Perto do Coração Selvagem* (1943), *Canaã* (1902), *O Atheneu* (1888), além da crítica de Mario de Andrade. Lança-se ainda na seara da Literatura estrangeira, pesquisando sobre Dostoiévski, Kafka, Henry James, entre outros.

Leda Tenório Motta, ao mirar, em Roberto Schwarz, sua história da crítica do último meio século, destaca a importância do primeiro livro do crítico pela capacidade de análise dos romances recentes. Assim, o elogia pelo acerto na recepção da obra de escritores importantes no momento.

1. A ideia central desse artigo surgiu durante a defesa da dissertação “Estudo sobre a Composição Estética da obra *Canaã*, de Graça Aranha”. Agradeço a arguição do professor Luis Alberto Alves que, de modo perspicaz, percebeu que a minha pesquisa começava pela crítica ao raciocínio de Schwarz sobre a novela de Graça Aranha e se resolvia também com as reflexões do próprio Schwarz, já maduro, na obra *Ao vencedor, as batatas*. Deste modo, embora o trabalho de mestrado seja sobre *Canaã*, nele se pode notar a oscilação de percurso do crítico uspiano, cujo raciocínio, sempre claro e coeso, se matizou ainda mais com o passar do tempo.

2. MOTTA. Sobre a crítica literária brasileira no último meio século, p.34.

3. SCHWARZ. A Sereia e o Desconfiado, p.11.

No calor da hora, Schwarz conseguiu produzir análises de fôlego sobre os trabalhos de João Cabral, Guimarães Rosa e Clarice Lispector².

Interessante é notar que entre esses ensaios de literatura brasileira ou estrangeira há uma perspectiva comum: a relativização do realismo. Quero dizer, em todas as análises desenvolvidas pelo crítico, o problema é o mesmo: o escape da realidade nos romances, que se desenvolve cada um à sua maneira. Schwarz, nesses escritos iniciais, cobra a verossimilhança, o lastro histórico de *Grande Sertão: Veredas*, *Perto do Coração Selvagem*, *A Metamorfose* e é muitíssimo duro com a novela de Graça Aranha.

Em relação ao Mario, o crítico também é implacável ao dizer do excesso de subjetivismo nos textos *A escrava que não era Isaura* (1875) e *O empalhador de passarinho* (1944). Além disso, mostra que o autor modernista tende, na sua tarefa crítica, a dois lados, um rousseauiano e outro freudiano, retornando a um “círculo pré-dialético: a fonte profunda é o subconsciente, misterioso, do qual não se pode nada dizer”³.

O realismo radical de Schwarz, nesse primeiro momento, faz com que seja excessivamente seletivo com as obras, dando a entender a fragilidade do conceito, que é especial e nem a tudo se aplica. A leitura de *A Sereia e o Desconfiado* nos faz crer que o realismo só é possível nas grandes obras

e, até mesmo nessas, ele pode ser fragilizado por qualquer deslize na composição. Nesse aspecto, o crítico se dispõe a mostrar a forma estética dos romances e a rebater a falta do lastro histórico. Comentarei aqui oportunamente a análise feita sobre o *Grande Sertão: Veredas*, *Perto do Coração Selvagem*, *Metamorfose*, mas deterei minha atenção à análise de *Canaã*. O objetivo é perceber como se configura a ideia de realismo nessa primeira fase para que depois possamos compará-la a obra *Ao vencedor, as batatas*.

Em relação ao romance de Guimarães Rosa, Schwarz parte da mítica faustiana para relacionar *Dr. Faustus*, de Thomas Mann ao *Grande Sertão: Veredas*. A aproximação das obras se inicia pelo pacto e a presença do demônio, mas não para por aí: em ambos, os fatos são prescindidos de relatos e variações das versões interpretativas por parte do protagonista. Durante toda análise, Schwarz quer provar que nos dois romances o mito é produto da cultura, não se restringindo a psicologia individual, transcendendo o homem individual. Nessa perspectiva, esse mito é uma forma de compreender os desígnios locais e a neblina é sempre orientada.

Na comparação entre as obras, o crítico afirma que em Thomas Mann é preceptivo o jogo entre a imaginação e o momento político, fazendo aparecer um realismo que é instrumento de artista e testemunha. Com relação a Rosa, ele diz:

Em *Grande Sertão* a história quase não tem lugar – o que não é defeito; dentro das proposições do livro é virtude. Enquanto *Dr. Faustus* a trama, no seu caminho para os valores universais, passa detidamente pelo destino alemão, em Guimarães Rosa, a passagem da *região* para o destino humano, tomando o sentido mais geral possível, é imediata. (...) Essa ligação direta desobriga o autor de qualquer realismo, pois o compromisso poucos se prende à realidade empírica.⁴

Embora relativize dizendo sobre a virtude do livro, Schwarz revela a dificuldade de fixação do realismo na obra e mais que isso, mostra que ali tudo tende ao símbolo e a refração. Diferentemente do que mostrou Antonio Candido, sobre a inventividade no romance, em que se equilibra dialeticamente inventividade e História; Schwarz insiste sobre a parcela mínima de realismo em Guimarães Rosa.

Isso não é diferente da análise produzida sobre o romance de Clarice Lispector. Ainda que faça a ressalva de que, para além do detalhe crítico, estamos diante de um livro que se impõe, *Perto do Coração Selvagem* peca na articulação da composição, fazendo com que a ordem psicológica e os momentos de realismo não se equilibrem:

Os momentos psicológicos, construídos cada qual a partir dos seus momentos mínimo, não podem se inserir num desenvol-

vimento de cunho histórico e não podem construir, portanto, uma biografia. O romance respeita essa regra em sua estrutura, que é toda de contraposição estanque.⁵

O livro, cuja escrita é “estrelada e sinuosa”, escapa à biografia, ao realismo e à função histórica na medida em que imprecisa o tempo e o espaço, e as reflexões fogem à materialidade. Para o crítico, quando a protagonista tenta se interpretar, iluminando seu ser, que não pode mudar o que dela independe, dá-se uma mistura de lucidez e ser efetivo (em outras palavras, a solidão da consciência em reação a sua base material). Deste modo, é o vazio que se instala e o arbítrio em toda obra. Schwarz ilustra a situação, dizendo que Joana, a protagonista, “vê-se e não se guia, voa as cegas de olhos abertos”.⁶

Nessa seara, a análise de *A Metamorfose* é brilhantemente reveladora. Schwarz afirma ser difícil organizar um trabalho sobre o livro, mas persiste, dentro da discussão sobre o realismo, dizendo que a fabulação da narrativa é acidental e monótona, com eventos independentes e permutáveis. Sobre o caráter fatalista no enredo e a relação de causalidade, o crítico compara a obra com um conto de fadas, em que “o destino arrasta os personagens, cujos atos pouco importam”. Reitera que, em Kafka, há um curso sobre-humano em que a consciência individual não participa ativamente da criação de seu destino e nem mesmo da História humana.⁷

5. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.39.

6. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.39.

7. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.43.

A alienação da prática humana, vivenciada pelo protagonista Gregor, que amanhece como um inseto, é constatada na novela e é o principal motivo que faz desaparecer as relações realistas, segundo o nosso estudioso:

A situação é de formiga no meio de uma lagoa infinita, pura figuração do desespero. Sua agitação não tem significado prático algum, não engendra História, pois suas intenções não se inscrevem no exterior de maneira a modificá-lo e renovar-se (...) Não podendo ser articulada e modificada por uma finalidade prática, a ausência de sentido desarvora o homem, faz que todos pareçam frangos behavioristas num circuito de estímulo e resposta, inconstante e teimosos, míopes e excitáveis. A consciência de um mundo sem sentido prático é arbitrária, fiandeira de significados que não atingem o real.⁸

Os impulsos do protagonista Gregor que fogem a prática humanizadora e modificadora fazem com que o livro naufrague na sua proposta realista, além das temporalidades da trama que são analisadas pela mecanicidade dos fatos ocorridos. Nesse aspecto, o crítico diz que os papéis são inteligíveis e invertidos formando um arranjo independente, invertendo a proposição materialista:

A realidade desfaz-se toda: a história é transformada em imagem pela precedência ontológica do mito, este, por sua vez,

não pode revelar a nos, homens, seu interior, mas apenas sua face externa, seu nome, o mundo kafkiano é composto de gestos que são nomes, linguagem pura. Não existe substancialidade, é tudo representação – embora do opaco.⁹

Schwarz complementa mostrando que, enquanto em Graciliano Ramos há uma representação realista que comunica o mundo objetivo e o subjetivo, com diferentes mudanças de tonalidade, em *A metamorfose*, o ponto de vista subjetivo deixa de narrar a realidade para construir fantasias e suposições, de modo que a posição é o homem, dissolvido em condições exteriores, numa dança mecânica: “Em Kafka, todo o universo é descrito fora da reação ativa, tornando-se pura figuração. O mundo é irreal, significativo como um palco”.¹⁰

Diante das colocações percebemos que existe, sobretudo ao tratar de *A Metamorfose*, uma ressonância antiga, desenvolvida por Lukács a respeito do realismo. A influência do pensador húngaro na trajetória de Schwarz é inegável, com quem muitas vezes dialoga sobre o conceito de forma. Contudo, pela crítica desenvolvida nos ensaios citados até aqui, não é somente esse aspecto que ambos se aproximam, mas também no desenvolvimento do conceito de realismo.

Nesse momento, para Schwarz, realismo está associado à composição em que a forma deixa, em algum momento,

8. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.44.

9. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.49.

10. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.43.

transparecer a consciência humanista e transformadora. Para Lukács também. Em *História e Consciência* de classe, o pensador marxista diz que toda teoria deve estar relacionada à prática e nesse aspecto deve-se prezar pela função revolucionária da teoria, capaz de transformar e trazer a efetiva “revolução social”¹¹. Não obstante, a sua análise sobre o livro de Kafka traça preceitos sobre a falta de ação transformadora, algo muito parecido com o raciocínio schwarziano. Para ilustrar, cito um trecho da obra *Realismo crítico hoje*, em que ele diz sobre os escritos kafkianos:

Uma imagem da sociedade capitalista com um pouco de cor local austríaca. O alegórico consiste no fato de que toda a existência dessa camada e de seus dependentes, bem como de suas indefesas vítimas, não é representada como uma realidade concreta, mas como reflexo temporal daquele nada, daquela transcendência que – não existindo – deve determinar toda a existência.¹²

Lukács não aceita a construção de Kafka como realista, pois acredita que haveria ali um ofuscamento da realidade pelo viés alegórico. Aliás, a alegoria, para o húngaro, e diversamente da concepção benjaminiana, é incompatível com o desvelamento histórico, subvertendo-o e impedindo a adaptação dos conteúdos artísticos às necessidades sociais concretas. Nesse aspecto, conforme apontado em *Estética*,

a alegoria impediria o realismo por se tratar de um tropo retórico:

La alegoria puede tratarse como un tipo de conformación – muy problemático – dentro de la estética porque en ella se produce una reconfiguración sin mundo, una articulación abstracta de singularidade privada y generalidad abstracta, y si llega a tener una eficacia duradera, sólo puede realizarse al nivel de la decoración vacía de contenido”¹³.

O que se pode notar, por fim, é que o conceito de realismo para Schwarz inicialmente está muito próximo ao de Lukács, isto é, para uma obra ser realista, ela deve ser crítica, verdadeira e exprimir a vida e sua “totalidade de reações”. Deve-se, como expõe Calos Nelson Coutinho, ter algo de reacionária, evitando qualquer mistificação ou falseamento da consciência, e sobretudo seguir as leis objetivas do romance.¹⁴

Na sua obra inicial, Schwarz procura a intervenção histórica nos romances, como fora mostrado, e, com relação à *Canaã*, de Graça Aranha, não seria diferente. Contudo, em reação a essa novela, a crítica foi mais incisiva. Deterei-me na análise desse ensaio, denominado de “A estrutura de *Chanaã*”, e também do romance para mostrar como o conceito de realismo nele aplicado é restrito.

11. LUKÁCS. História e consciência de classe, p.65-66.

12. LUKÁCS. Realismo crítico hoje, p.79.

13. LUKÁCS. Estética, p.442.

14. COUTINHO. Lukács, Proust e Kafka, p.140.

Na narrativa pré-modernista, Schwarz denuncia a monopolização do narrador para com os personagens e a trama. Não só, mostra também como que ali há uma interferência plena dos ensaios filosóficos do autor maranhense, que utiliza a trama para exemplificá-los, gerando uma espécie de “filosofia ficcionalizada ou uma ficção filosofante”.

Certamente, embora os escritos filosóficos sejam posteriores, a forma de *Canaã* já deixa transparecer a concepção do “todo infinito”, princípio monístico que visa integração do Universo, da Terra e da Sociedade. A proposição dessa integração se desenrola, conforme a teoria do autor, através da força ou do amor, soluções constantemente debatidas entre o protagonista Milkau e seu companheiro Lentz. Esse confronto ideológico configura o eixo central da obra e é por meio dele que Graça Aranha conduz as discussões e investigações sobre o nacional. Para Schwarz, a linha interpretativa traçada pelo autor, herdeira do vitalismo alemão, se mostra sem sentido para analisar o Brasil, já que “dominar ou não a natureza era já problema ultrapassado, e tampouco fazia sentido em falar do amor como lei dos homens numa sociedade de classes”.¹⁵

Nesse aspecto, o romance fracassa e o aspecto histórico social é sempre entrecortado por efabulações teóricas, explicativas que tem a intenção didática de dizer sobre o Brasil.

Para o crítico, os juízos ficcionais e os juízos de realidade não se combinam, coexistindo com prejuízo mútuo:

A dimensão realista do livro é incompatível com a sua dimensão explicativa. O romance tem dois eixos que não se articulam, que rasgam sua unidade. O estrabismo de Graça Aranha - um olho no Brasil e outro na Alemanha conservadora - resultou em uma deficiência estrutural da sua obra.¹⁶

Roberto Schwarz enfatiza que a obra e a visão que nela se estabelece são contraditórias como interpretação do Brasil. Segundo o crítico, o princípio discutido por Milkau e por Lentz, sobre “dominar ou não a natureza” e a “lei do amor” como regente dos homens, não tem fundamentação em uma sociedade de classes, que se abria aos primeiros passos da industrialização. Nesse aspecto, o estudioso demonstra que, por valer-se de conceitos e ideias inadequadas, a obra tem seus eixos desarticulados: “o desequilíbrio da concepção reflete na arquitetura do livro, levando-o a negar sua intenção inicial para terminar no polo oposto, em processos alegóricos que anulam o próprio mundo da ficção, cujo coroamento deveria ser”.¹⁷

Na visão estabelecida no ensaio, a realidade míngua, transformando em símbolos vagos, condicionada aos jorros filosóficos da *Estética da Vida*. Além disso, o mal enjambramento

15. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.19.

16. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.19.

17. SCHWARZ. *A Sereia e o Desconfiado*, p.20.

18. SCHWARZ. A Sereia e o Desconfiado, p.140.

19. CARA. Marx, Zola e a prosa realista, p.67.

da narrativa compromete a força da realidade na obra, desconfigurando a forma histórica e a forma romanesca. Segundo a concepção de Schwarz, “um bom romance é um acontecimento para a teoria”, uma vez que consegue apresentar em sua forma estética uma continuidade da forma social, ou seja, representa por mecanismos narrativos específicos as coordenadas históricas, dando a elas um alcance próprio.¹⁸ Esse romance é onde se apresenta o realismo forte, não apenas um “efeito de real”. Contudo, o que proponho é mostrar como ali, em *Canaã*, pulsa um realismo que será depois resgatado e valorizado por Schwarz.

Os limites da representação de *Canaã* evidenciam a necessidade de considerar os aspectos materiais na estrutura e, embora a precariedade da construção ficcional - que sustenta um propósito ideológico posto como histórico - leve o leitor atento a pedir mais realidade e complexidade, há na ficção o arremate realista¹⁹.

A forma de *Canaã* revela que o processo de construção literária prevê a questão da estrutura social, não sendo possível negá-la ou destruí-la. Os elementos da narrativa são arquitetados em relação com as coordenadas históricas e sociais e não podem ser rompidos ou ignorados em prol da exemplificação de teorias ou do que quer que seja. O problema de ordem formal de *Canaã* nos leva a pensar como o uso do material literário é proposto pelas próprias formas

históricas dos assuntos e, nesse sentido, pensar a maneira como o escritor lida com a resistência desses materiais literários, na sua operação de construir os sentidos mais complexos de sua matéria.

Se observarmos, pode-se perceber que o princípio filosófico do amor e da unidade cósmica tagarelado pelo protagonista apenas “parecem” estar em uma zona diferente daquela dos conflitos reais. Digamos que essa linha teórica, que sustenta a narrativa, pode ser notada por um processo, cujo raio é mais amplo. Verifica-se que a visão utópica dramatizada no romance pode ser atrelada à visão de classe das elites e dos intelectuais que, durante a primeira República, assentiam o discurso social, mas não buscavam qualquer modificação efetiva na sociedade, somente elucubravam a respeito dos “problemas sociais”, mas sem qualquer engajamento. Nesse aspecto, o ato empírico está, de alguma maneira, atravessando a narrativa e a sua linha de força teórica, pois da mesma forma que o discurso de Milkau parece debandar para o afastamento da vida prática, o discurso das elites no momento representado tinha características semelhantes, a saber, a despreocupação com a *práxis social*.

Ainda que ouvíssemos Milkau dizer do ideal de fraternidade e igualdade como solução para os problemas nacionais, vendo no amor o modo de contrato social, induzindo um aspecto de incoerência entre a linha de força teórica e o período

de modernização brasileira, aí, nessa inconsistência, que está o seu realismo, pois é por meio dessa linha de força, que o texto expõe a ideologia dos intelectuais em propor soluções anódinas para o país, no contexto de recém República. O pensamento utópico de Milkau e a teoria panfletada por ele representam certa visão elitista típica da intelectualidade da época. Neste caso, a obscurantização da realidade no romance é a sua relação mais significativa com o mundo empírico, como se o “desequilíbrio” da forma romanesca mimetizasse o pensamento “descompassado” das elites intelectuais da época. A mimese, neste caso, alia-se, então, ao obscurantismo, demonstrando seu valor crítico nesse alinhamento.

No que concerne à teoria cósmica representada no romance de maneira predominantemente individual, é preciso ratificar que ela não escapa à realidade. O ponto de vista incutido na obra tem relação com a realidade historicamente situada:

Do ponto de vista histórico-literário é claro que há uma estreita relação entre a representação da consciência unipessoal e subjetiva e a pluripessoal, que visa a síntese: esta última nasceu da outra e há obras em que as duas formas se entrecruzam de tal forma que podemos observar seu surgimento.²⁰

O que se passa na obra como dimensão filosófica não é somente a representação da consciência interior do

personagem Milkau, nem mesmo um assunto particular do escritor Graça Aranha em seus ensaios, ela representa algo maior: a mentalidade e consciência de um grupo que naquele contexto expunha de maneira utópica considerações sobre a sociedade. Logo, a consciência do personagem, que também dramatiza a visão particular do autor, é um aspecto interno que se comunica com algo externo e empírico. Seu comportamento não é, pois, irreal e ahistórico, ao contrário, ele é bastante pertinente ao seu estamento social e ao momento configurado.

Refletindo sobre a relação entre a consciência individual e a consciência de grupos, Lucien Goldman mostra que o mecanismo interior do pensamento individual é perpassado pelos ideais coletivos. Nesse aspecto, a filosofia propagada por Aranha nos ensaios e no romance não está isolada somente no sujeito, mas comunica-se com a situação empírica. O universo imaginário de Milkau em *Canaã* parece desvirtuado da situação real, porém, esse afastamento é apenas aparente, já que ele traz uma homologia em relação à realidade. Assim, a consciência do personagem é antes de tudo uma representação mais ou menos adequada de certo setor da sociedade.²¹

É diante desse aspecto que se pode pensar o desequilíbrio e a falta de historicidade da obra *Canaã* como intrínseca à situação real e histórica brasileira. A inconsistência que configura a forma do romance é um fator empírico, tem fundamento

20. AUERBACH. Mimesis, p.484.

21. GOLDMAN. Crítica e Dogmatismo na cultura moderna, p.101.

histórico na distância entre a vida nacional e os projetos da nossa elite intelectual. Nesse sentido, ainda que a linha teórica do romance se choque com a linha histórico-social dramatizada, ainda que existam referências ao socialismo utópico, ao fim das hierarquias, não há aí negação da realidade. A perspectiva mística, que discute sobre o espírito cósmico e a união dos seres pelo amor fraterno, representa o pensamento de um grupo social que naquele momento formulava projetos distantes da realidade recém industrializada do país. Portanto, “a falta de dimensão histórica da narrativa tem fundamento histórico ela mesma, tornando-se forma literária” ²²

Nesse aspecto, percebemos que a forma do romance não é posta ou inventada pelo escritor para ordenar a matéria informe; ela é homologa à estrutura da sociedade, isto é, o limite do realismo de *Canaã* deve-se à própria situação histórica concreta na qual estava situado. Quando o romance permanece no registro privado, sem historicização, tentando angariar uma situação utópica de fim do Estado ou do comércio, essa “falta de dimensão histórica” expressa, ela mesma, a sociedade.

É preciso deixar claro que não estamos realizando uma introdução a seco de uma engrenagem social no romance. É necessário entender como essas utopias, que compõem a linha de força da narrativa, são um aspecto empírico, mas ganham um rendimento literário. Aliás, esse elemento ganha no romance

um aspecto tão particular que ele até parece dissociado da realidade e incompatível a ela. Contudo, analisando os aspectos da narrativa, o excesso de teorização e as elucubrações excessivas das utopias do protagonista Milkau, é possível perceber que elas não são ahistóricas ou incompatíveis ao momento de modernização brasileira, como Schwarz havia julgado, mas ao contrário, estavam bem situadas nesse momento: ao mime-tizar as relações entre o homem e o mundo, o romance realista pode mostrar o quanto é ilusório e meramente aparente o isolamento da realidade, ou seja, a tentativa de realizar-se humanamente na pura interioridade.²³

Na seção anterior, tentei mostrar que a consciência ideológica e filosófica do romance é um resultado histórico, um acontecimento empírico, que prefigurava nos demais projetos utópicos elitistas para a formação nacional. Esse foi, pois, o veio realista lançado sobre a obra. Se observássemos com atenção a homologia entre a estrutura social e a literária nota-se que, no romance, as relações sociais aparecem justamente na sua falta de historicidade. É pela ausência da práxis social e pelo discurso sobre a transcendência mística que notamos o movimento e a lógica da realidade empírica. A realidade é, então, figurada e os grandes problemas são focalizados nesse recuo e na falta de dramatização dos conflitos sociais. A matéria registra, portanto, de algum modo,

22. WAIZBORT. A passagem do três ao um, p.53.

23. COUTINHO. Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas, p.93.

o processo histórico a que deve sua existência. Inicialmente, diante do conceito de realismo trabalhado na *Sereia e o desconfiado*, Schwarz não se atenta para o fato e é bem rigoroso na crítica com relação a essa novela e com os demais livros. Contudo, se analisarmos o ensaio do crítico sobre o romance de Alencar, presente na obra *Ao vencedor, as batatas*, podemos perceber certa transformação.

No livro referido, Schwarz destaca a importância de José de Alencar para o salto acumulativo de Machado de Assis, mas, para além disso, valoriza o autor de *Iracema* pela falência formal, mostrando que ela sempre está ligada a uma força mimética que é reveladora da realidade e muitas vezes responsável pelo realismo da obra. Diferentemente do que fez com *Canaã*, Schwarz valoriza a inconsistência e diz que em *Senhora*, por exemplo, a contradição é reveladora da forma brasileira, diferenciando-a do romance europeu. Perpetuando um tom reflexivo e comparativo, o crítico mostra que existe uma inverossimilhança nas personagens de Alencar que são impróprias, se pensarmos no nosso contexto:

Assim, falência formal e força mimética estão reunidas (..) A inconsistência agora é vista não como fraqueza duma obra ou dum autor, mas como imitação de um aspecto essencial da realidade. Não é efeito final, mas recurso ou ponto de passagem para o outro efeito mais amplo.²⁴

24. SCHWARZ. Ao vencedor, as batatas, p.72.

Schwarz, já maduro, percebe, em Alencar, que a obra e os limites do realismo está no limiar do próprio quadro dramatizado, vindo de seu condicionamento histórico e ideológico. Nesse aspecto, ainda que exista uma imitação do alcance dessa consciência histórica, da inserção da sociedade na fatura, essa não deixa de existir. Muitas vezes, quando essa realidade é sabotada, e a linha histórica não se mostra tão aparente, é que se expõem as contradições formais e sociais nacionais:

A dificuldade, no caso, é só aparente: em toda forma literária há um aspecto mimético, assim como a imitação contém germes formais; o impasse na construção pode ser um acerto imitativo – como já vimos que é, neste caso - o que, sem redimi-o, lhe dá pertinência artística, enquanto matéria a ser formada, ou enquanto matéria de reflexão.²⁵

É com essa perspectiva amadurecida sobre o realismo, presente na leitura do crítico em relação à obra alencariana, que lustrei as lentes para ler *Canaã*. Defendi, deste modo, que o raciocínio de Schwarz mudou de escopo entre 1965 a 1970 e aproveitei para revisitar a novela de Graça Aranha, tentando mostrar que ela toca, pelo avesso, o conhecimento da realidade, e sua abdicação do material histórico-literário, embutida na filosofia cósmica, acaba por revelar a empiria. A matéria recolhida revela, então, pela mediação ficcional, o não previsto. O realismo do romance bem como o seu viés

25. SCHWARZ. Ao vencedor, as batatas, p.70.

crítico estão nessa distorção da realidade, pois é por meio dessa inconsistência, dessa falta de historicização, que a obra consegue ser verossímil.

Através da maturidade do crítico, podemos perceber que também pelas frestas ou pelo avesso, se coloca uma reação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da fatura. O ponto fraco do romance e a tentativa de omissão do elemento social, seu desequilíbrio formal, pode vir a ser o seu ganho reflexivo, na media em que revela o aspecto empírico. Assim, o realismo aparece até mesmo nos problemas de composição, no defeito artístico, cujo fundamento está no chão ideológico. A vitória do realismo é conquistada, diferentemente do que se pensava. Trata-se da relação que estabelece:

conscientemente ou não, uma liga entre forma artística e necessidade histórica, de esfera por definir caso a caso, esferas que aliás podem incluir polos afastados a ponto de tornar irreal a ideia mesma de contexto com seus pressupostos de trama cerrada e tangível.²⁶

Caberia aqui uma pergunta, oportuna: existe alguma obra que seja seria realista? Para o jovem Schwarz, aguerrido ao pensamento realista mais fechado, a resposta seria sim, várias. Já para o outro, maduro, caberia a análise precisa, onde esse conceito aparece de modo mais flexivo. Nessa

perspectiva mais amadurecida, deixa-se evidente que a realidade se impõe na obra e ainda que a invenção seja livre, ela não é de todo arbitrária, uma vez que o escritor se apodera dos materiais, da linguagem, das situações próprias a ele e também próprias às relações sociais e culturais.²⁷

Nesse aspecto, por fim, ainda que de modo esquemático ou ideologicamente comprometido, a obra na sua composição estética tende a representar a sociedade. Cumprindo a dialética da estética e estrutura social, a figuração do processo ficcional, ainda que frágil, revela o mundo em que vivemos. A literatura e seus impasses configurativos leva em conta a natureza do assunto histórico, ajudando a compreender o contexto e as relações sociais que lhe cercam. Aliás, a liberdade, o quinhão da fantasia, muito comum a essa área de conhecimento, muitas vezes modifica a ordem do mundo, mas justamente para torná-la mais expressiva.²⁸

Diante da comparação das obras *A sereia e o desconfiado* e *Ao vencedor, as batatas*, desenhou-se um processo de transformação do viés crítico do pesquisador Roberto Schwarz, sobretudo no que diz respeito à concepção de realismo. Notou-se que o conceito se depura e amadurece se tornando mais matizado e diversificado do que era inicialmente, quando se mostra ligado à teoria do reflexo e às concepções de base

26. SCHWARZ. Sequências Brasileiras, p.34.

27. SCHWARZ. Sequências Brasileiras, p.30.

28. CANDIDO. Literatura e Sociedade, p.22.

lukacsiana. Leopoldo Waizbort, em sua obra *A Passagem do três ao um*, persegue as convergências e diálogos do realismo, sobretudo na obra machadiana e mostra que Schwarz, assim como seu mestre Antonio Candido, são tributários dos estudos de Auerbach, Adorno e Lukács. Especificamente em relação à influência desse último, Waizbort afirma que Schwarz supera seu interlocutor húngaro nos estudos de maturidade:

A incorporação da ideia de que a obra de arte cria um outro mundo é contrabalançada pelo afastamento com relação à doutrina do reflexo, substituída pela sofisticada dialética que Roberto Schwarz indicou em seu texto sobre Antonio Candido.²⁹

Waizbort ainda explica que Schwarz, deixando de lado o apreço pelo critério de verdade e de uma realidade em si firmado (outros diriam: atolado) por Lukács, também jovem, compreendeu que a obra de arte, embora filha do mundo, é um mundo, cuja fatura ainda que mal configurada pode traduzir nesse problema estético a representação da realidade. Aliás, a grande lição que diferencia o período maduro do crítico é entender que a autonomia da obra é decorrente do espelhamento e que não se trata de uma realidade dada de antemão, que a literatura estaria a expor. Ao contrário, se trata da realidade que é exposta na literatura, a proporcionar uma abundância de realismos, muito variados.³⁰

Nesse aspecto, quando se expõe uma perspectiva relacional entre estudiosos, tentando delinear um processo de adensamento teórico, torna-se imprescindível a discussão sobre acumulação. Como bem expõe Antonio Candido, na elaboração crítica a acuidade do pensamento é conquistada como numa transmissão de tochas entre corredores, assegurando um movimento conjunto de influências mútuas, definindo e redefinindo a tradição. Deste modo, há de se entender o percurso de Schwarz, suas diferenças, como complementações aos estudos da representação da realidade na obra literária.³¹

REFERÊNCIAS

ARANHA, Graça. **Canaã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ARANHA, Graça. **Obra completa**. Rio de Janeiro: CFC, 1969.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 12ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 11ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. “Realismo em Proust”. 3ed. In: **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

31. CANDIDO. Formação da literatura brasileira, p.26.

29. WAIZBORT. A passagem do três ao um, p.243.

30. WAIZBORT. A passagem do três ao um, p.239.

CARA, Salete de Almeida. **Marx, Zola e a prosa realista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa, OHATA, Milton (orgs). **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Cia das letras, 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas**. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Lukács, Proust e Kafka**: Literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GOLDMAN, Lucien. **Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LUKÁCS, Georg. **História e Consciência de classe**. Porto: Escorpião, 1974.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. M. Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo,1967.

LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. Trad. Ermínio Rodrigues Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**: Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1999

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor, as batatas**. 5ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



É POSSÍVEL SABER QUE HORAS SÃO NO “ENTRE-LUGAR”?

Alex Alves Fogal*

* alexfogal@yahoo.com.br
Mestre em literatura brasileira pelo Pós-Lit/UFMG.
Doutorando em literatura brasileira pelo mesmo programa.

RESUMO: O objetivo do artigo é contrastar o método crítico de Roberto Schwarz e o de Silviano Santiago, dois grandes nomes no que diz respeito ao tema da posição da literatura brasileira no ocidente. Apesar de se interessarem pela mesma questão, o estudo almeja demonstrar que partem de pressupostos bem distintos e chegam a resultados totalmente diversos. O primeiro, inspirado por autores de ponta da crítica dialética, como Walter Benjamin e Theodor Adorno, se empenha em demonstrar que a condição de nosso sistema literário e de nossa cultura não deve ser pensada a partir de um ponto de vista a-histórico, uma vez que a forma estética possui objetividade e não deve ser resumida a um jogo verbal. Fazer isso seria concebê-la de modo metafísico. Já o segundo, fundamentado por uma lógica pós-estruturalista, via Jacques Derrida, acredita-se tratar de uma questão do âmbito do discurso, dependendo, portanto, da maneira como a realidade é “lida” pelo sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Schwarz, Silviano Santiago, método crítico.

ABSTRACT: This paper goal is to contrast the critical methods of Roberto Schwarz and Silviano Santiago, two references with regards to the theme of Brazilian literature position at the western continent. Despite of the fact that both of them show interest for the same matter, this study will try to demonstrate that they have clearly different premisses. Roberto Schwarz, inspired by the best of the dialectical critic as Walter Benjamin and Theodor Adorno, has the objective to demonstrate that the condition of our literary system and of our culture doesn't have to be interpreted from a non-historical point of view, because the aesthetical form has objectivity and can't be classified like a verbal game. It will be the metaphysical way to think. Silviano Santiago, in its turn, based by a post-structuralistic logic, through Jacques Derrida theory, believes that the problem needs to be observed as a discursive question. Therefore, it depends of the manner that the subject “reads” the situation.

KEYWORDS: Roberto Schwarz, Silviano Santiago, critical method.

INTRODUÇÃO

A preocupação com a especificidade da literatura brasileira no contexto mundial é uma marca do pensamento crítico de Roberto Schwarz. Em uma época na qual a tendência é crer que somos apenas cidadãos do mundo globalizado, a linha de interpretação desenvolvida pelo autor segue uma via diferente. Para ele, o ponto de vista do crítico deve sempre levar em conta aquela que é a faculdade mestra da crítica materialista: “o golpe de vista para o parentesco histórico entre estruturas díspares”¹. Isso porque a arte, inevitavelmente, lida com matérias e dispositivos gerados fora de seu campo, entretanto, são estes que lhe emprestam substância e lhe configuram dinamicamente. Desse modo, ao contrário do que pensam os adeptos de um formalismo estéril, é limitador pensar a forma estética de modo isolada, hermeticamente fechada em si mesma. Para os desatentos, Schwarz deixa bem claro: “repitamos que o objetivo desse tipo de imaginação não é a redução de uma estrutura a outra, mas a reflexão histórica sobre a constelação que elas formam”. Ao dizer isso, o crítico cita o exemplo de Walter Benjamin – que por vezes tem seu teor materialista negado por uma parcela da academia – ao estudar a importância da organização do mercado para a composição poética de Charles Baudelaire². Nesse sentido, as condições às quais o Brasil está submetido na vida real não podem ser desconsideradas ao pensarmos em sua produção literária, por exemplo. Quando bem interpretadas,

são elas que revelam a especificidade da posição do país no âmbito global.

A partir desse método, Roberto Schwarz aponta que o artista brasileiro e a literatura que este produz ocupam um lugar bem demarcado na realidade, que, por sua vez, é bastante acanhado. Apesar da régua do universalismo tentar espichar o tamanho de nossa literatura e do relativismo absoluto das teorias do descentramento, “a universalidade do melhor que a literatura brasileira produziu não alcançou um reconhecimento universal”, porque permanecemos literariamente invisíveis nos países centrais. É possível dizer que há um provincianismo do centro, que só considera aquilo que foi ali filtrado e considerado, que gera, em grande medida, o aspecto provinciano da periferia³. Dizer que a literatura brasileira é invisível não equivale a dizer que não exista, muito pelo contrário. O raciocínio apenas reforça o fato de que, “por mais heterodoxos ou abrangentes que sejamos, não podemos nos articular diretamente com a tradição mundial, que aliás não existe em estado pronto”⁴. Apesar de estarmos num país culturalmente a reboque, onde as novidades dos centros de prestígio possuem peso esmagador, há aqui uma tradição literária local, própria, identificável pela “existência de um conjunto de obras entrelaçadas, confrontadas entre si, lastreadas de experiência social específica”⁵. Portanto, apesar

1. SCHWARZ, Sequências brasileiras, p.28.

2. SCHWARZ, Sequências brasileiras, p. 28.

3. O estudo de Luís Bueno, “Provincianismo e Literatura Mundial”, explora esse problema com muita profundidade e merece ser destacado. BUENO, Provincianismo e literatura mundial, p. 175.

4. SCHWARZ, Sequências brasileiras, p.22.

5. SCHWARZ, Sequências brasileiras, p.20.

6. Um exemplo bastante ilustrativo disso é a análise que Roberto Schwarz faz da relação entre a forma romanesca de José de Alencar e a de Machado de Assis, especificamente aquela desenvolvida em sua fase madura. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, o crítico aponta que “a técnica narrativa das Memórias Póstumas resolvia questões armadas por quarenta anos de ficção nacional e, sobretudo, encontrava movimentos adequados ao destino ideológico-moral implicado na organização da sociedade brasileira. Como se vê, os problemas estéticos têm objetividade, engendrada pela História intra e extra-artística”. SCHWARZ, *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 240.
7. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 12.
8. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 18.

da dificuldade da situação, nossa tradição literária e cultural não paira no ar. Em síntese, não está no “entre-lugar”⁶.

O termo “entre-lugar” remete ao popular ensaio de Silviano Santiago intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, cujo interesse central é relativizar a oposição do “discurso” – o termo é do autor – literário do nosso continente ao dos países hegemônicos⁷. Segundo ele, nossa produção artística e cultural não se coloca nem abaixo e nem acima da europeia e sim no “entre”, pois, apesar da dominação que o velho continente nos impôs, a “América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus” exportaram para o nosso espaço⁸. Somente essa colocação já geraria uma boa discussão, visto que essa elaboração antitética entre uma cultura “feita” e “imutável” – se é que isso é possível – e uma outra “ativa” e transfiguradora é um pouco forçada. Entretanto, isso desviaria o intuito desse estudo.

Após terem sido apresentadas, resumidamente, as linhas centrais do raciocínio dos dois autores sobre a posição do Brasil e dos demais países periféricos em relação ao centro de organização do mundo, a intenção desse artigo é contrastar as duas argumentações. O intuito de compará-los é deixar claro as diferenças de método que os separam, o que acaba por refletir na maneira como enxergam o objeto. Conforme

espero demonstrar, a formulação de Roberto Schwarz sobre o assunto nos guia para um diagnóstico mais matizado e sóbrio sobre o problema, visto que não se perde em meio a oposições fáceis – a dialética funciona ali em sua mais alta voltagem – e nunca perde de vista a interação entre cultura e processo social, duas características que nem sempre podem ser encontradas no ensaio de Silviano Santiago.

LEITURAS EM COMPETIÇÃO

O ensaio de Silviano Santiago, referido acima, talvez seja uma de suas produções mais impactantes, uma vez que determinou – e ainda determina, em alguns lugares – os rumos que grande parte da academia seguiu para refletir sobre as relações entre a literatura brasileira e os influxos externos que ela recebe. Em certos contextos, falar de literatura comparada e da relação entre centro e periferia, é falar sobre o “Entre-lugar do discurso latino-americano”. O sucesso que o ensaio alcançou talvez se deva, em grande parte, ao fato dele dizer tudo aquilo que um habitante comum de um país sub-desenvolvido gostaria de ouvir ou ler, mesmo que o argumento pareça estar descolado da realidade. Nesse caso, pior para a realidade.

Os fundamentos centrais do texto já ficam claros desde o seu início, quando Silviano Santiago estabelece as bases de seu raciocínio a partir da famosa passagem do texto, Os

9. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p.12.

Canibais, do filósofo Michel de Montaigne. Nela, o rei grego, Pirro, se vê diante dos guerreiros de Roma e fica admirado pela organização que estes apresentam. O rei acha surpreendente que um povo bárbaro fosse dotado de tanta perícia militar e acaba por relativizar o aspecto de barbárie que associava a eles. Para o estudioso, a lição de alteridade serve de metáfora para nos “inscrever no contexto das discussões sobre o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu”⁹. O crítico sustenta essa asserção argumentando que

No momento do combate, instante decisivo e revelador, naquele instante em que as duas forças contrárias e inimigas devem se perfilar uma diante da outra, arrancadas brutalmente de sua condição de desequilíbrio econômico, corporificadas sob a forma de presente e guerra, o rei Pirro descobre que os gregos subestimavam a arte militar dos estrangeiros, dos bárbaros, dos romanos. O desequilíbrio instaurado pelos soldados gregos, anterior ao conflito armado e, entre os superiores, causa de orgulho e de presunção, é antes de tudo propiciado pela defasagem econômica que governa a relação entre as duas nações. Mas no momento mesmo em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores dos grupos em oposição, e talvez questionar o próprio conceito de superioridade¹⁰.

10. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 12.

Conforme se vê, o texto é construído com habilidade e a leitura se desenvolve de modo bastante fácil. Entretanto, a fluidez do ensaio não pode deixar que alguns aspectos passem despercebidos. Por exemplo, quando o crítico acredita que o domínio do “colonialismo econômico” é restrito e que as coisas podem mudar caso sejamos capazes de “inverter” os valores para “questionar o próprio conceito de superioridade”. Para Silviano Santiago, basta uma inversão de postura, operacionalizada pela nossa autoestima, para que deixemos de ocupar a periferia do capitalismo. A questão ganha contornos metafísicos e toda a materialidade que a envolve é dissipada pela simples vontade de ressignificar a realidade. Apesar de não parecer passível de execução, a receita apresenta coerência interna, visto que o ensaísta trata o problema como um confronto entre dois “discursos” literários, o latino americano e o europeu. Assim sendo, basta inverter os signos e obteremos a significação desejada. Aliás, estamos apenas no plano da abstração: discurso, valores, conceito. Em nenhum momento considera-se a cultura – no caso, representada pela literatura – a partir de um ponto de vista histórico, que leve em conta a objetividade histórica que atua sobre ela.

A mesma questão é enfrentada de maneira bem diversa por Roberto Schwarz. Primeiramente, para ele, um sistema literário não deve ser concebido apenas enquanto discurso,

- 11. SCHWARZ, Sequências brasileiras, p. 17- 20.
- 12. SCHWARZ, Um mestre na periferia do capitalismo, p. 240.
- 13. É interessante observar como as técnicas narrativas e humorísticas de Lawrence Sterne no seu Tristran Shandy operam em uma voltagem mais intensa em Machado de Assis do que em seu modelo de origem. O que aparentava ser um simples abuso formal ou gracejo no romance inglês, acaba por se tornar, em Machado, um dispositivo romanesco que estiliza o comportamento da elite brasileira. No caso de Oswald, é curioso pensar que, enquanto Mallarmé empregava suas ousadias estéticas para poetizar jardins, o modernista brasileiro se arriscava a utilizar o espaço em branco para abordar, em chave artística, os dilemas do Brasil colônia.
- 14. O estudo de Roberto Schwarz intitulado “Leituras em competição” focaliza tal questão de maneira crítica e aprofundada. O ensaio está contido em Martinha versus Lucrecia, publicado em 2012.

pois é uma força histórica que atua como filtro de nossa formação social¹¹. Dessa ótica, quando um escritor ou leitor se vê diante de um problema estético, há ali

um substrato que excede a literatura, substrato ao qual as soluções avançadas devem a força e a felicidade eventuais. As questões de forma não se reduzem a questões de linguagem, ou são questões de linguagem só na medida em que estas últimas vieram a implicar outras do domínio prático¹².

Consequentemente, como a literatura não é somente um jogo de linguagem, as diferenças que distinguem o Brasil das sociedades que lhe servem de padrão dificilmente deixarão de pesar. Machado de Assis e Oswald de Andrade deram acabamento inovador às fórmulas estéticas de Lawrence Sterne e Stephane Mallarmé, mas nem por isso equivalem a eles no panorama da literatura mundial¹³. Retomando o exemplo de Silviano Santiago, será que o fato dos bárbaros se organizarem de maneira inteligente não bastou para arrancá-los do desequilíbrio e colocá-los lado a lado no contexto universal? Aliás, para a lógica do “entre-lugar”, o reconhecimento universal do escritor geralmente ocorre quando ele é capaz de dar as costas ao acanhado cenário local e consegue fazer com que a universalidade da condição humana se imponha sobre a matéria de seu país¹⁴. Dito de outro modo, o escritor periférico só alcança

a universalidade quando se julga que foi capaz de contornar – e deixar de lado – as estreitas balizas nacionais. Nesse sentido, surpreendentemente, os adeptos desse ponto de vista parecem achar que a forma artística perde força quando adquire especificidade histórica.

Outra passagem de “O entre-lugar do discurso latino americano” permite uma contraposição esclarecedora entre o ponto de vista dos dois críticos. Nela, Silviano Santiago centraliza a imposição cultural realizada pelos europeus aos indígenas. Ele nos diz o seguinte:

Esse renascimento colonialista – produto reprimido de uma outra Renascença, a que se realizava concomitantemente na Europa, – à medida que avança apropria o espaço sócio-cultural do Mundo Novo e o inscreve, pela conversão, no contexto da civilização ocidental, atribuindo-lhe ainda o estatuto familiar e social do primogênito. A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno da duplicação se estabelece como única via de regra da civilização¹⁵.

15. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 16-17.

16. SANTIAGO, Um literatura nos trópicos, p. 16.

17. Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado algumas décadas antes do ensaio de Silviano Santiago nos apresenta uma linha de interpretação bem diferente. Para Sérgio Buarque, os países da península ibérica, que dominaram boa parte do continente americano, “constituem uma zona fronteira, de transição, menos carregada, em alguns casos, desse europeísmo” genérico e austero que se costuma atribuir ao velho continente. O historiador aponta que “à frouxidão da estrutura social, à falta de hierarquia organizada, devem-se alguns dos episódios mais singulares” da história das nações ibéricas. O autor de Raízes do Brasil cita dois exemplos que comprovam sua tese. O primeiro, diz respeito a um estudo do historiador português Alberto Sampaio no qual ele demonstra que a nobreza lusitana jamais se empenhou em constituir uma aristocracia de costumes fechados. A generalização dos mesmos nomes a pessoas das mais diversas condições nunca foi novidade. Como segundo exemplo, é pontado o predomínio do tupi como língua geral em São Paulo até o fim do século XVII. Assim, com base em Sérgio Buarque de Holanda, é possível dizer que o processo de colonização foi perverso, mas ao contrário do que Silviano Santiago diz, não foi tão ordeiro e monolítico. BUARQUE, Raízes do Brasil, p. 32-124.

O crítico caracteriza o processo de “apagamento” que a colonização europeia imprimiu no contexto americano e afirma que o projeto de civilização imposto pela colonização tem como via de regra o esquecimento da origem, transformando o país colonizado em uma “cópia” ou “simulacro” da metrópole. Segundo a sua interpretação, “na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta¹⁶”, evitando-se qualquer traço de pluralismo, principalmente no que diz respeito à linguagem¹⁷. Logicamente, o veredicto final não está dado, pois, se como vimos acima, basta inverter os valores e questionar o conceito de superioridade para que deixemos de lado a incômoda posição periférica, como atestar que a América latina se reduz a um simulacro? Isso não seria pertinente. Sabendo disso, Silviano Santiago enxerga um potencial redentor, quase messiânico, no potencial de hibridização que caracteriza sociedades como a nossa, que é fruto da mestiçagem:

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, única abertura possível que poderia levar à descolonização (...). A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização

ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo¹⁸.

Observa-se que “a mistura” é interpretada pelo crítico como instrumento de “descolonização”, pois, em sua visão, a partir de nosso espírito naturalmente subversivo, resultado do “pensamento selvagem”, é que encontraremos a “abertura possível”.

Essa empolgação em relação ao “desvio da norma” pode ser relativizada, pois Silviano Santiago parece desconsiderar que o resultado não é sempre positivo no plano da realidade. Um exemplo disso é o que nos mostra Roberto Schwarz em seu reconhecido ensaio “Ideias fora do lugar”. Nesse estudo, tantas vezes lido equivocadamente no âmbito acadêmico, nota-se que

o escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento do arbítrio, o jogo fluido de estima e auto-estima a que o favor submete o interesse material, não podem ser integralmente racionalizados. Na Europa, ao atacá-los, o universalismo visara o privilégio feudal. No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a univer-

18. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 17,18.

19. SCHWARZ, Ao vencedor as batatas, p. 17-18.

salidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho, etc – contra as prerrogativas do *Anciën Regime*. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. Entretanto, não estávamos para a Europa como o feudalismo para o capitalismo, pelo contrário, éramos seus tributários em toda linha, além de não termos sido propriamente feudais – a colonização é um feito do capital comercial (...). De modo que o confronto entre esses princípios tão antagônicos resultava desigual: no campo dos argumentos prevaleciam com facilidade, ou melhor, adotávamos sofregamente os que a burguesia europeia tinha elaborado contra arbítrio e escravidão; enquanto na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentado pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções que implica.¹⁹

O raciocínio não é simples e precisa ser acompanhado com calma. Mas, em linhas gerais, temos na passagem transcrita acima, um nítido caso de subversão de ideias, ou melhor, de “desvio da norma ativo e destruidor”, para usar os termos de Silviano Santiago. Porém, o resultado não é dos melhores: a elite brasileira do século XIX adotava um verniz liberal em seu discurso, mas na prática continuava a exercer o jogo do favor e da pessoalidade. Deu-se assim, um liberalismo antiliberal em nossa sociedade, cujas instituições, embora regidas por uma lógica clientelista, “proclamavam as formas e teorias do estado

burguês moderno”, posando de progressista²⁰. O arbítrio se torna menos escandaloso porque se esconde atrás de algum pressuposto racional. Fica claro que o resultado da mistura não possui aquele potencial revolucionário que o autor de “O entre-lugar do discurso latino-americano” vislumbra em nossa tendência natural para o “desvio”. Aqui, a subversão leva à defesa da propriedade e à instauração da lógica do favor.

Um outro contraponto interessante pode ser estabelecido se pensarmos em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, um ensaio de Schwarz no qual ele reflete sobre a poesia de Oswald de Andrade e a maneira como o Modernismo formalizou as contradições da sociedade brasileira. O crítico enfoca o poema “Pobre alimária”, de autoria do modernista, e chega a conclusões menos entusiásticas que aquela de Silviano Santiago. O título do ensaio, assim como o conteúdo do poema, faz referência à convivência do bonde – progresso e modernidade – com a carroça – atraso e retrocesso – no cenário do país. Segundo ele nos aponta, a matéria prima de Oswald:

se obtém mediante duas operações: a justaposição dos elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país. Esta a célula básica sobre a qual o poeta vai trabalhar²¹.

20. SCHWARZ, Ao vencedor as batatas, p. 18.

21. SCHWARZ, Que horas são?, p. 12.

22. Ver o ensaio de Francisco de Oliveira, intitulado “O Ornitorrinco”, no qual ele associa nossa formação social descompassada à forma bizarra de um ornitorrinco. Segundo suas palavras, “como é o ornitorrinco? Altamente urbanizado, pouca força de trabalho e população no campo, dunque nenhum resíduo pré-capitalista; ao contrário, um forte agrobusiness. Um setor industrial da Segunda Revolução Industrial completo, avançado, tatibitate, pela Terceira Revolução, a molecular-digital ou informática. Uma estrutura de serviços muito diversificada numa ponta, quando ligada aos estratos de altas rendas, a rigor, mais ostensivamente perdulários que sofisticados; noutra, extremamente primitiva, ligada exatamente ao consumo dos estratos pobres. OLIVEIRA, O ornitorrinco, p. 133.

23. SCHWARZ, *Que horas são?*, p. 13.

Conforme se vê, o método formal de Oswald é eficiente para que se chegue a uma estilização das condições históricas do país, mas o “produto”, conforme mostra Schwarz é “desconjuntado por definição”. Nesse sentido, a justaposição entre atraso e modernidade é o que nos exprime, sem dúvida, mas não sabemos se deve ser festejada. Talvez, de uma perspectiva pós-estruturalista, seja positivo fazer parte de uma estrutura calcada pelo descentramento, pois a diferença acaba valendo por si mesma, malgrados todos os prejuízos que essa configuração possa trazer para a vida real. No entanto, não parece muito proveitoso para grande parte da população fazer parte de um sistema social desengonçado como um “ornitorrinco”²².

Esse movimento de interpenetração entre avanço e atraso “animou a parte crucial de nossa tradição literária”, de Claudio Manoel da Costa ao Tropicalismo e também ocupou posição central nas obras dos principais pensadores do Brasil: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr²³. Entretanto, normalmente o tema é associado a uma face nefasta do processo social brasileiro e é entendido como desgraça nacional. Em Oswald é diferente, pois

adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do

progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea.²⁴

A partir disso, não parece difícil perceber que essa feição otimista parece ter surtido efeito sobre Silviano Santiago. Aliás, em duas passagens de seu ensaio, são nítidas as referências ao poeta modernista. Primeiro, em uma nota de rodapé, na qual, citando Oswald, defende a “mulatização” e ataca os ideais europeus de unidade e de pureza, concebidos como os grandes males do mundo²⁵. Em outro momento, na conclusão do texto, o crítico afirma que o “ritual antropófago da literatura latino americana”, está situado entre “a prisão e a transgressão” e em uma série de outros “entres”²⁶.

Apesar da inegável importância da lição modernista, é preciso ir devagar com o andor. Roberto Schwarz, vendo a questão pelo outro lado do binóculo, pondera que

corrido o tempo, não parece que o âmbito da cultura se tenha desanuviado, nem aliás o do poder, apesar de os dois mudarem muito. Até segunda ordem, o processo histórico não caminhou na direção dos objetivos libertários que animavam as vanguardas política e artística. Assim aliados à energia que despertaram, estes objetivos acabaram funcionando como ingredientes dinâmicos de uma tendência outra, e hoje podem

24. SCHWARZ, *Que horas são?*, p. 13.

25. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 18.

26. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 28.

27. SCHWARZ, Que horas são?, p. 12.

28. SCHWARZ, Que horas são?, p. 22.

29. SCHWARZ, Que horas são?, p. 24.

30. ANDRADE, Pau Brasil, p. 167.

31. ANDRADE, Pau Brasil, p. 169.

34. SANTIAGO, Uma literatura nos trópicos, p. 21.

ser entendidos como ideologia, de significado a rediscutir. Nem por isto são ilusão pura, se considerarmos, com Adorno, que a ideologia não mente pela aspiração que expressa, mas pela afirmação de que esta se haja realizado. Algo semelhante aconteceu com o Modernismo brasileiro, que tampouco saiu incólume, e cujo triunfo atual, na larga escala da mídia, tem a ver com sua integração ao discurso da modernização conservadora. Em parte a despeito seu, em parte como desdobramento de disposições internas²⁷.

Assim sendo, apesar de seu espírito transformador e rebelde, o Modernismo se integra firmemente ao “discurso da modernização conservadora”. Desse modo, apesar de estar a léguas do conservadorismo bruto e defensivo do restante da elite do país, o movimento combinava “à sua indisputável atualização cosmopolita o conservadorismo no âmbito doméstico²⁸”. Esculpe-se ali uma noção de progresso despreocupada e bem humorada, através da qual a boa gente brasileira, sem preconceito entre brancos e negros, mas caçoando dos mulatos, “vence o pedantismo lusófilo e põe o pronome no lugar errado, o que é certo²⁹”, como se vê no poema “Pronominais³⁰”. Ou então em “Aperitivo³¹”, quando a tranquilidade do eu-poético é garantida pela alta do café. Aqui, é preciso muito cuidado. O estudo de Schwarz parte do pressuposto de que “um poeta não melhora nem piora por dar forma literária à experiência de uma oligarquia: tudo

está na consequência e na força elucidativa de suas composições” ³². E esses requisitos a poesia de Oswald preenche com maestria. A questão fundamental é demonstrar que a fórmula do poeta é eficiente e reveladora quando observada no plano literário, entretanto, não parece adequada quando é alçada à condição de solução para os problemas sociais e existenciais dos artistas e cidadãos de um país subdesenvolvido. Até porque, o autor de *Pau-Brasil*, com sua sagacidade, não paga o preço pela visão encantada e inocente que transmite sobre o país, pois dá a tudo um “certo ar de piada”, eliminado um possível mal estar proveniente de se colocar um sinal positivo no provincianismo³³. Não parece ser o caso do ensaio de Silviano Santiago, cuja aceitação dessas ideias parece ser sincera.

Pode-se dizer que a perspectiva segundo a qual Silviano Santiago enxerga a situação da cultura e da literatura brasileira – e das demais nações da periferia do capitalismo – é sedutora e atrai, principalmente, pela facilidade da receita. De acordo com seu ponto de vista, para que revertamos a nossa condição, não seriam necessárias profundas mudanças históricas e nem uma reorganização do poder político e econômico no globo terrestre. Para ele, basta que sigamos as premissas de Paul Valéry e de Roland Barthes, cujos argumentos centrais giram em torno da assimilação daquilo que é do outro e da noção de escritura³⁴. Dessa perspectiva,

32. SCHWARZ, Que horas são?, p. 23.

33. SCHWARZ, Que horas são?, p. 28.

35. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 22.

36. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 23.

37. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 26 e 27.

os textos literários não devem ser apenas lidos passivamente pelo leitor, mas escritos novamente, fazendo com que o receptor abandone sua posição tranquila de consumidor e possa estabelecer uma “meditação silenciosa e traiçoeira” sobre o texto original, captando suas “limitações, fraquezas e lacunas”, e rearticulando-o “de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original”³⁵. Essa seria a missão do escritor latino-americano: “brincar” com os signos estrangeiros e subvertê-los a partir da lógica da tradução. Sempre de acordo com sua interpretação individual sobre o mundo³⁶. Nesse caso, há a possibilidade da obra segunda acabar por suplantar a primeira, conforme o exemplo de Pierre Menard, citado por Silviano Santiago. Assim relativiza-se a noção de originalidade, pois o exercício de criação não dependeria mais do acaso da invenção. Criar passa a consistir somente em uma “escolha consciente diante de cada bifurcação”, pois a “assimilação do livro pela leitura já implica a organização de uma práxis de escritura”³⁷. Desse modo, se todos assimilam para poder criar, inclusive os europeus, nada é cópia e tudo é modelo.

Caso a breve exposição do argumento não tenha sido injusta com o raciocínio de Silviano Santiago, temos aí uma situação exemplar para opô-lo ao de Roberto Schwarz e, claro, verificar a validade de sua reflexão. Schwarz, em um

ensaio no qual discute a legitimidade do trânsito entre análise estética e reflexão histórico-social, toca no assunto da possibilidade de uma forma romanesca europeia assumir feição local e, portanto, estilizar elementos típicos de nossa formação social. Enveredando-se por esse caminho, o estudioso chega, inevitavelmente, à questão da relação entre obra original e cópia. O parecer emitido é bem diverso do de Silviano Santiago:

Há também a possibilidade de a *cópia* (no sentido de obra segunda, por oposição à obra primeira) resultar superior, o que relativiza a noção de *original*, retirando-lhe a dignidade mítica e abalando o preconceito – básico para o complexo de inferioridade colonial – embutido nessas noções. Nem por isso, entretanto estas se tornam supérfluas, como querem os amigos da intertextualidade e de Derrida, os quais mal ou bem supõem um espaço literário que não existe, sem fronteiras, homogêneo e livre, onde tudo, inclusive o original – e portanto nada – é cópia. Só por ufanismo ou irreflexão alguém dirá que a eventual superioridade de um artista latino-americano sobre o seu exemplo europeu indica paridade cultural das áreas respectivas, por *aí ocultando as desigualdades e sujeições que teriam de ser o nosso assunto por excelência*. É um bom resultado da *déconstruction*. além de uma alegria, saber que os latino-americanos não estamos metafisicamente fadados à inferioridade da imitação, já que também os europeus imitam (aí a relativização da origi-

38. SCHWARZ, Sequências brasileiras, p. 26.

39. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 22.

40. SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*, p. 22.

nalidade). Mas seria cegueira não enxergar que a inovação não se distribui por igual sobre o planeta, e que se as causas dessa desigualdade não são metafísicas, talvez sejam outras³⁸.

Percebe-se que a relativização da originalidade não apaga as dificuldades históricas e coletivas do subdesenvolvimento, até porque, se colocarmos a relação entre o escritor europeu e o latino-americano na balança, a quem cabe mais inventar modelos do que reinventá-los? Acho que não teríamos dúvida em constatar que ao primeiro cabe muito mais o papel da invenção do que o da subversão. Como disse Schwarz, a ”inovação não se distribui por igual sobre o planeta”. Além disso, as causas dessa desigualdade não são metafísicas ou puramente existenciais, mas históricas. Talvez resida aí um grave pecado do ensaio de Silviano Santiago. Quase todo leitor deve ter uma vontade imensa de concordar com os argumentos do crítico ao ler o seu texto, porém, quando analisados mais a fundo, aparentam fundamentar-se mais nas impressões de um sujeito ansioso por ver a literatura de sua nação no lugar que ele julga adequado. O fundamento que rege o texto é retirado de Roland Barthes: “que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, afirmar, como uma força neste mundo que é meu?³⁹”. Privilegia-se o “leitor” e a rearticulação de sentido operado por ele, na direção de seu desejo, “ segundo sua própria direção ideológica” e “sua visão do tema⁴⁰. Em contraponto a todo esse egotismo

interpretativo e teórico, o método de Schwarz busca compreender o problema como uma situação de formas trabalhando sobre formas. E este conceito aqui – tanto quando se fala de forma histórica quanto estética – é objetivo, pois seu sentido não está totalmente submetido à maneira segundo a qual o enxergamos, conforme seria no raciocínio metafísico de Silviano Santiago. A partir dessa ótica, de base adorniana, exemplos como os de Claudio Manoel da Costa, Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Paulo Lins, entre outros, nos apontam que “a universalidade dos países que nos servem de modelo não convence e sua aplicação direta aos nossos é um equívoco⁴¹”.A forma estética engendrada na obra desses autores repercute o dilema da formação de um país dependente, cuja ânsia em deixar de sê-lo não pode camuflar a realidade. As ambivalências que compõem a forma de um poema ou de um romance não são simples traços de escritura ou jogo sógnico. Elas existem também fora da literatura e não podem ser apagadas em um passe de mágica, ou melhor, por meio de um desrecalque que nos retira da periferia e nos coloca no “entre-lugar”.

CONCLUSÃO

Após as breves comparações entre os dois críticos, creio que tenha ficado claro que observar a literatura e a cultura a partir de um ponto de vista materialista- dialético – o que é muito difícil – é sempre produtivo, pois, assim como as

41. SCHWARZ, *Martinha versus Lucrecia*, p. 49.

questões estéticas ganham força quando pensadas a partir de um ponto de vista histórico, as questões históricas também são melhor compreendidas se associadas a elementos estéticos, conforme faz Roberto Schwarz.

É importante deixar claro que a comparação entre o método dos dois autores não visou apontar que um estava certo e o outro equivocado, até porque, trata-se de duas linhas de raciocínio que já possuem lugares estabelecidos no contexto acadêmico. Trata-se, então, de pensar em termos de adequação do modelo de abordagem ao objeto. Nesse caso, o objeto, a formação cultural e literária de um país dependente, pede uma perspectiva de análise capaz de absorver o lastro histórico e social que ele possui. O método adotado por Silviano Santiago pode ser concebido como adequado para tratar de outras questões – o crítico foi um dos primeiros a trabalhar com o pensamento pós-estruturalista no Brasil e também é um dos pioneiros nos estudos homoeróticos no Brasil –, entretanto, a ótica materialista de Schwarz apresenta-se mais ajustada para pensar o lugar e as condições do sistema literário brasileiro. Assim como Adorno, ele sabe que considerar a cultura como algo autônomo, ainda que apenas metodologicamente, seria colaborar para o próprio desmembramento da cultura, “pois o conteúdo da cultura não reside exclusivamente em si mesma, mas em sua relação com algo que lhe seria externo: o processo material da vida⁴²”. A crítica dialética

posiciona-se de modo dinâmico ao compreender a posição da cultura no interior do todo. Já para Silviano Santiago, a dependência, muitas vezes, pode ser superada por meio de uma postura combativa – estamos no plano psicológico – ou por motivações discursivas. A cultura, para ele, é entendida de maneira pura, como se não estivesse impregnada de outros elementos que configuram o âmbito social. Realmente, seria bom se assim fosse, no entanto, os obstáculos que acometem a arte de um país periférico não aparentam estar desligados das iniquidades estabelecidas na esfera da produção e da economia.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos. São Paulo: Ática, 1998.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2ªed. São Paulo: Globo, 2003.
- BUARQUE, Sérgio. **As raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BUENO, Luís. “Provincianismo e literatura mundial”. In: ACÍZELO; SALES (ORG.). **Literatura brasileira: região, nação, globalização**. Campinas: Pontes editores, 2013.
- OLIVEIRA, Francisco de. **O Ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

42. ADORNO, *Prismas*, p. 19.

SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar do discurso latino americano”. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. SCHWARZ, SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:Machado de Assis**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



FORMA OBJETIVA EM ROBERTO SCHWARZ: UM CONCEITO COMUM ENTRE A LITERATURA E O CINEMA*

Vitor Soster*

* sosterv@gmail.com

Bacharel e Licenciado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade de São Paulo. Mestrando em Letras pela mesma universidade.

RESUMO: A “forma objetiva” pode ser considerada como central nas análises literárias e cinematográficas de Schwarz (2012d). Revisando seus estudos e estabelecendo conexões com a contemporaneidade, este trabalho percorre discussões feitas pelo autor sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis, 1881), “Pobre Alimária” (Oswald de Andrade, 1925), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Após essa revisão, apontamentos são feitos a respeito de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), buscando identificar, nessa obra, sua forma objetiva e sua dinâmica relacionada ao Brasil. Entretanto, o problema local jamais é visto como desassociado do global. Logo, em direção ao final, associações são feitas com estudos do crítico norte americano Jameson (2000), especialmente no que concerne ao conceito de “mapeamento cognitivo”. Pela recorrência nesses exemplos, apresenta-se, ao final, o sentido pretendido por Schwarz ao se referir a certas ideias como estando fora do lugar (2012c).

PALAVRAS-CHAVE: forma objetiva; literatura; cinema; contemporaneidade; dialética.

ABSTRACT: The concept of “objective form” may be considered as central to Schwarz’s (2012d) literary and film analysis. So in order to review some of his studies and establish some connections to the present time, this paper examines Schwarz’s studies on *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (Machado de Assis, 1881), “Pobre Alimária” (Oswald de Andrade, 1925), *The Guns* (Ruy Guerra, 1964) and *Entranced Earth* (Glauber Rocha, 1967). After that, notes on *Neighboring Sounds* (Kleber Mendonça Filho, 2012) are also made in search of identifying its own objective form and its dynamics that is related to Brazilian society. However, the local problem is never seen as separated from the global realm. Thus, towards the conclusion, associations are made to Jameson (2000), a North American literary critic, especially in what concerns his “cognitive mapping” concept. Therefore, through the reiteration of these examples Schwarz’s intended sense of the misplaced ideas (2012c) is shown.

KEYWORDS: objective form; literature; cinema; present time; Dialectics

* O presente trabalho deve muito às contribuições dadas pela professora doutora Maria Elisa Cevasco em seu curso de pós-graduação “Intervenções críticas: um estudo sobre a Teoria em Roberto Schwarz e Fredric Jameson”, ministrado no primeiro semestre de 2013 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP; além disso, agradeço também aos meus colegas de pós-graduação em Letras e Ciência Política pelas discussões no grupo “Sequências Brasileiras”, que se dedica ao estudo da obra de Roberto Schwarz.

- 1. SCHWARZ. Por que ‘ideias fora do lugar?’, p. 170.
- 2. SCHWARZ. Por que ‘ideias fora do lugar?’, p. 169.

“Ideias sempre têm alguma função e nesse sentido, estão sempre no seu lugar”¹. Assim diz o crítico literário Roberto Schwarz ao tratar do frequente mal entendido referente à compreensão de que ele apenas vê total incompatibilidade das ideias liberais no contexto social brasileiro do século XIX. E uma possível razão para isso é primeiramente um entendimento insuficiente do próprio raciocínio dialético do autor, que lida principalmente com as produções literárias brasileiras. Como ele mesmo afirma, “o dado de observação tem horizonte local, mas o horizonte último da análise é globalizador e ironiza o primeiro, que pode ironizá-lo por sua vez”². Quer dizer, não se estuda a produção cultural brasileira para compreendê-la em si mesma, nem para colocá-la em pé de igualdade com a produção norte-americana e europeia; o que se propõe é o seu estudo em relação à cultura hegemônica. Isto é, se falamos numa relação de hegemonia, falamos de uma relação entre centro e periferia, desse modo conferindo relevância à esfera econômica ao tratar de questões referentes à cultura. Pode-se também estabelecer um debate sobre as manifestações culturais dos países centrais que não se apresentam portando uma superioridade absoluta, traço esse que se mostra importante para o estudo do próprio desenvolvimento do capitalismo, vista a relevância da cultura para a própria constituição e captação do poderio econômico vigente.

Assim, com o intuito de operar dialeticamente as esferas cultural e socioeconômica, o autor irá se fundamentar

no conceito de *forma objetiva*, tal como exposto em seus “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”³, ensaio em que discute o estudo de Antonio Candido sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida, de 1852, *Memórias de um sargento de milícias*. Como afirma Schwarz, “não se trata de opor *estético* a *social*. Pelo contrário, pois a forma é considerada como síntese profunda do movimento histórico, em oposição à relativa superficialidade da reprodução documentária”⁴. Por esse motivo, em seus estudos, ele não irá se apegar estritamente ao enredo das narrativas, mas à forma pela qual são apresentadas. Posto isso, coloco como pontos de convergência deste trabalho o conceito de forma objetiva e o desejo de estabelecer conexões entre diferentes objetos estéticos no tocante à sua constituição histórico-social (exatamente aquilo que cada vez mais se mostra como uma difícil tarefa na contemporaneidade).

Busco, inicialmente, recuperar alguns apontamentos feitos pelo autor em *Um mestre na periferia do capitalismo*, publicado originalmente em 1990, em que ele se dedica ao estudo do romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas* de 1881; num segundo momento, dedico-me a levantar alguns aspectos de dois ensaios de Schwarz: “A carroça, o bonde e o poeta modernista”⁵, em que o foco de discussão é a produção modernista; e “O cinema e *Os fuzis*”⁶ em que ele analisa o filme de Ruy Guerra, produzido em 1964. Passo, num terceiro

- 3. SCHWARZ. Que horas são?: ensaios, p. 129-155.
- 4. SCHWARZ. Que horas são?: ensaios p. 135.
- 5. SCHWARZ. Que horas são?: ensaios, p. 11-28.
- 6. SCHWARZ. O pai de família e outros estudos, p. 29-36.

momento, a levantar algumas percepções a respeito do filme *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho, produzido em 2012, e que, como pretendo, pode ser de interesse para a discussão de certas questões da contemporaneidade e para a reafirmação da contínua precisão da forma objetiva na análise de obras artísticas. Por fim, com o intuito de destacar que o acerto do crítico brasileiro não é único, mas uma singular contribuição para uma mesma intuição que ganhou outras interpretações pelo mundo, trago alguns apontamentos do crítico norte-americano Fredric Jameson e de seu conceito de *mapeamento cognitivo*⁷ que guarda relações com o de forma objetiva.

Como breve observação introdutória, fica também a justificativa pela escolha de objetos culturais pertencentes a duas linguagens distintas. A princípio, estabelecer relações entre literatura e cinema pode parecer inadequado visto possuírem linguagens distintas. Contudo, para além das diferenças entre a linguagem verbal e a audiovisual (que certamente se relacionam de modo distinto com o mundo), o que se quer mostrar é certa recorrência em suas respectivas formas, o que nos leva a observar a existência de uma mesma realidade sócio-histórica a fundamentar a própria existência das narrativas aqui mencionadas. E mesmo no âmbito das diferenças, especialmente no que concerne à questão do foco narrativo tal como tratada por Xavier⁸, busco atentar para

a centralidade do narrador em primeira pessoa no romance de Machado e a provável inadequação da distinção entre primeira e terceira pessoa (como fazemos na literatura) quando tratamos de narrativas audiovisuais⁹, o que, de todo modo, mantém a validade do conceito de forma objetiva. Pretendo, pois, retomar a existência de certa matriz colonial que formaria o romance brasileiro, o que, por sua vez, poderia pôr em perspectiva histórica as percepções de Schwarz a respeito da sociedade brasileira dos anos 60, oferecendo-nos bons fundamentos para compreender a contemporaneidade.

Considerando, então, a relação entre a forma pela qual determinada narrativa é apresentada e seu contexto socioeconômico e também a relação já mencionada existente entre o contexto local e o global, parece-me pertinente aplicar o mesmo raciocínio dialético à experiência histórica e, em especial, à brasileira tal como apresentado por Schwarz em “*Cultura e política, 1964-1969*”¹⁰. No ensaio em questão, o autor realiza uma análise da conjuntura cultural e política do país, contemporânea à época da escrita do ensaio em que ele argumenta no sentido de mostrar que o que a modernização trouxe, de fato, foi a atualização de nossa tradição colonial ao invés da ruptura com ela, tal qual aparentava ser. Schwarz ressalta que não se trata de mera convivência de resquícios do passado¹¹ com uma nova ordem, ilustrando o caráter constitutivo do passado nessa nova ordem por meio

7. JAMESON. Cognitive mapping, p. 277-287.

8. XAVIER. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo, p. 126-138.

9. XAVIER. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo, p. 129-130.

10. SCHWARZ. O pai de família e outros ensaios, p. 70-111.

11. SCHWARZ. Cultura e política, 1964-1969: Alguns esquemas, p. 86.

da produção tropicalista: apesar de sua aparência vanguar-
dista, ela só se firma como tal ao assumir as antigas desi-
gualdades do país como a matéria brasileira por excelência.
Não há intenção de questioná-las, isto é, passa-se, segundo o
autor, a endossar o *status quo* do mesmo modo como a elite o
fazia por interesses óbvios. Reproduzindo a voz tropicalista,
Schwarz formula, como segue, a acomodação vigente: “nós,
os atualizados, os articulados com o circuito do capital, fa-
lhada a tentativa de modernização social feita de cima, reco-
nhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa”¹². Assim,
aquilo que parecia superado em meio ao crescimento do país
mostra sua permanência como foi – de modo surpreenden-
te para a época – visto pelo autor, na “Marcha da Família,
com Deus, pela Liberdade”, que contou com a participação
exatamente daqueles pertencentes ao “Brasil Moderno”. E
acrescenta, em tom de gracejo, a respeito do que ocorria na
época: “curiosidades antigas vieram à luz, estimuladas pelo
inquérito policial-militar que esquadrinhava a subversão. –
O professor de filosofia acredita em Deus? – O senhor sabe
inteira a letra do Hino Nacional? – Mas as meninas, na fa-
culdade, são virgens?”¹³.

E é exatamente por meio de um olhar atento à forma ob-
jetiva da arte, como no caso da produção tropicalista, que
Schwarz chega à compreensão do funcionamento da dinâ-
mica social brasileira, uma vez que, as formas conteriam,

retomando Adorno, “experiência histórica mesmo que nós
não saibamos qual”¹⁴. O que reforça conclusões de estudos
contemporâneos, realizados em outras áreas, como é o caso
da Ciência Política com trabalhos como *Os sentidos do lulismo*¹⁵
de André Singer. Nessa obra, Singer designa como *lulismo* a
política do governo Lula que conciliou uma melhora signi-
ficativa na qualidade de vida da camada social subproletária
com a preservação dos interesses da classe hegemônica. Mais
uma vez, o que temos é a complementação daquilo que, a
princípio, seria inconciliável. E essa constante não é recente.
Ao retomar ainda outro processo de avanço social, podemos
citar as observações do historiador Perry Anderson a respei-
to do processo ocorrido no Brasil no fim do século XIX¹⁶.
Ele nos lembra de que a efetivação da abolição da escravatu-
ra só ocorreu quando ela não mais ameaçava a condição de
vida dos proprietários. De todo modo, nesses casos todos,
ao que parece, o que temos é aquilo que Schwarz resgata de
Trotski, isto é, o “desenvolvimento desigual e combinado do
capitalismo”¹⁷ que, por exemplo, se mostra em suas diversas
manifestações no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*
de Machado de Assis.

Para argumentar nesse sentido, o crítico literário tratado
aqui parte de uma análise cerrada do primeiro capítulo do
romance e, de lá, extrai um padrão narrativo que é entendi-
do como o do próprio funcionamento da sociedade. É assim

12. SCHWARZ. Cultura e política,
1964-1969: Alguns esquemas, p.
91.

13. SCHWARZ. Cultura e política,
1964-1969: Alguns esquemas, p.
82.

14. SCHWARZ. Por que ‘ideias fora
do lugar’?, p. 172.

15. SINGER. *Os sentidos do lulismo*,
p. 2012.

16. ANDERSON. *Lula’s Brazil*, p. 12.

17. SCHWARZ. *Um mestre na
periferia do capitalismo*, p. 39.

que ele se volta à importância do foco narrativo no romance que dá forma implícita ao conflito entre classes sociais e se alinha às ideias de seu tempo, situando-o, assim, em nossa tradição literária e na posição estrutural subalterna do país em relação à ordem mundial. Em sua obra *Um mestre na periferia do capitalismo*, o autor identifica como traço marcante do narrador, a volubilidade e como isso se espalha para todos os personagens e situações em que estão envolvidos. Tal afirmação se sustenta na análise do estilo narrativo escolhido e no modo pelo qual esse mesmo estilo se reproduz no próprio enredo do romance¹⁸, tendo, ao fim, como referente “a conduta própria à classe dominante brasileira”¹⁹. Em outras palavras, o estilo volúvel do narrador e dos personagens se configura como um modo de desviar a atenção daquilo que realmente importa, isto é, os interesses de classe. Segundo Schwarz, ao dar voz a um personagem pertencente à classe que detém o poder, Machado dá as pistas para o caráter cínico da polida elite brasileira e, para que fique clara a ideia, o crítico compara as distintas fases da escrita de Machado. Se a volubilidade de tal elite já aparecia nos romances da primeira fase como conteúdo²⁰, cuja abordagem buscava apontar por soluções construtivas, a segunda (e as *Memórias póstumas* é o primeiro exemplar disso) tratou de captar, em sua forma, a posição elitista e que claramente não apontava para “a superação da dependência pessoal pelo trabalho livre”²¹. E o curioso de tais percepções está no fato de elas terem lhe

ocorrido “pouco antes de 1964”²². Quero dizer: foi o olhar atento à forma objetiva das manifestações artísticas – que não eram necessariamente contemporâneas ao autor – que lhe permitiu compreender como funcionava a sociedade brasileira sem que ainda o retrocesso tivesse se concretizado de fato, daí o motivo pelo qual a leitura crítica nos leva a pensar o momento presente e nos chama “à vida desperta”²³.

No entanto, uma crítica poderia ser levantada aqui. Como foi dito anteriormente, Schwarz se opõe à postura tropicalista de reconhecimento das contradições brasileiras, pois, como está colocada lá, essa postura levaria apenas a um alinhamento indireto com o conservadorismo. Desse modo, não estaria o crítico invalidando seu posicionamento ao afirmar que “aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos”²⁴? Isto é, Schwarz não estaria recaindo sobre o mesmo equívoco de fixar o Brasil num paradigma em que a miséria seria sempre necessária para a sua identidade? E a resposta negativa pode ser encontrada na explicitação do método do autor, indicado na conclusão de *Um mestre na periferia*: “ao invés do artista aprisionado em constrangimentos sociais [...] mostramos o seu esforço metódico e inteligente para captá-los, chegar-se a eles, lhe perceber a implicação e os assimilar como condicionantes da escrita, à qual conferem ossatura e peso *reais*”²⁵. E aí está a diferença: enquanto o movimento tropicalista desistia de

18. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*,p. 66.

19. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*,p. 18.

20. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*,p. 223.

21. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*,p. 226.

22. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*,p. 12.

23. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*,p. 242.

24. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*,p. 171.

25. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*,p. 241.

buscar saídas para esses impasses, preferindo celebrar o país do modo como se encontrava, a crítica de Schwarz se afasta dessa celebração, o que pode ser o primeiro passo para uma intervenção efetiva em direção a uma mudança significativa.

Passando, então, de um romance do século XIX – cujo gênero se consolidou como o veículo de transmissão da experiência e das certezas do indivíduo burguês²⁶ - a filmes brasileiros, um de meados do século XX e outro do início do XXI, encontramos mudanças nas manifestações culturais que se relacionam diretamente ao acompanhamento das alterações sociais e vice-versa. Se seguirmos o raciocínio do crítico cultural Fredric Jameson, encontraremos em suas palavras, agora sendo ele a se referir a Adorno, que “nunca em nenhuma civilização anterior as grandes preocupações metafísicas, as questões fundamentais do ser e do significado da vida pareceram tão completamente remotas e sem sentido” ²⁷. Daí, com Xavier, encaminharmos o raciocínio no sentido de que a linguagem verbal com sua necessária linearidade (por mais sofisticadas que sejam as técnicas empregadas nela) apresenta um limite que seria superado pela complexidade da justaposição de imagem e som no cinema²⁸, constituindo, portanto, uma linguagem mais apta a tramar narrativas no “mundo onírico de estímulos artificiais e experiências televisivas que habitamos” ²⁹.

Ao falar em “tramar narrativas”, retomo a diferenciação de Xavier entre “fábula” (que se refere a “certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo”³⁰) e “trama” (que diz respeito ao “modo como tal história e tais personagens aparecem para mim” ³¹), acrescentando a esse último conceito a relação com o seu referente, ou seja, a sociedade. Chegamos assim, mais uma vez, à forma objetiva, estudada por Roberto Schwarz. E mesmo antes do mencionado artigo “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” e da publicação de *Um mestre na periferia do capitalismo*, podemos já encontrar, implicitamente, o mesmo conceito posto em prática em “O cinema e *Os Fuzis*” de 1966.

Neste último ensaio, Schwarz inicia apontando o papel do cinema para o sistema econômico vigente e a importância da imagem para a indústria cultural ³². Entende-se, pois, de saída, a relevância do filme tratado pelo autor. Pretendo mostrar a mesma relevância de *O som ao redor*, a ser apresentado mais adiante. Mesmo não se inserindo no circuito comercial, contam, ambos, como condição de existência, com a própria indústria, o que não significa menos potencial crítico de tais obras. O trabalho realizado pela indústria pode se mostrar muito efetivo ao oferecer as condições necessárias para a sua própria crítica, de modo semelhante ao que vimos com o

26. WATT. Realism and the novel form, p. 9-37.

27. Tradução livre de: “[...] never in any previous civilization have the great metaphysical preoccupations, the fundamental questions of being and of the meaning of life, seemed so utterly remote and pointlessly”. JAMESON. T.W. Adorno; or, Historical Tropes, p. XVIII.

28. XAVIER. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo, p. 127.

29. Tradução livre de: “[...] we inhabit a dream world of artificial stimuli and televised experience”. JAMESON. T.W. Adorno; or, Historical Tropes, p. XVIII.

30. XAVIER. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, p. 65.

31. XAVIER. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, p. 65.

32. SCHWARZ. “O cinema e *Os Fuzis*”, p. 29.

narrador em primeira pessoa em *Memórias Póstumas*. No entanto, além desse primeiro aspecto, outro que poderia pôr em dúvida a qualidade de *Os Fuzis* é, segundo Schwarz, o fato de esse filme pertencer ao movimento do Cinema Novo, o que poderia significar a criação de uma inadequada proximidade entre narrativa e público. Essa relação de identidade, por sua vez, apagaria as diferenças entre a miséria representada e as condições de vida do espectador de classe média, levando, assim, à desconsideração do contexto da representação³³. Mas, como continua o crítico, Ruy Guerra não erra neste ponto: “ao deslocar o centro dramático do retirante para a autoridade, o filme ganha muito, pois torna mais inteligível e articulada a sua matéria”³⁴. Quer dizer, evita-se o apelo emotivo para não deslocar a atenção do espectador de uma apreciação crítica. No caso, se sentimos compaixão pelos miseráveis, a identificação com os soldados pode ocorrer devido ao que representam, isto é, protegem a propriedade privada. Ao mesmo tempo, não há como não ver os desmandos da tropa. O que leva o autor a concluir: “onde nos identificamos, desprezamos; de modo que a compaixão passa, necessariamente, pela destruição de nossos emissários, e, neles, de uma ordem de coisas”³⁵. No entanto, a mudança não acontece de todo. Do mesmo modo que o autor havia identificado uma linha de força no romance de Machado (a desfaçatez de classe via volubilidade), no filme, Schwarz vê em ação uma forma entre movimento e inércia. A todo momento, a

tensão aumenta, mas não se chega ao desfecho esperado até a sequência final em que um dos militares toma a iniciativa a favor dos miseráveis, embora esses mesmos não se unam à revolta, mantendo as coisas como estavam. A única reação do povo a que temos acesso é na cena final em que o boi santo é imolado. Aqueles que objetivamente privavam o povo se mantêm ilesos, ao passo que o suposto animal sagrado por não trazer a chuva, é imolado. Isto é, a mesma dinâmica social de então (1964) aparece transposta em narrativa³⁶. Entretanto, quanto à forma objetiva, o autor irá alertar em *Um mestre*: “[...] em nenhum momento a correspondência entre comportamento narrativo e quadro social está afirmada [...] depende exclusivamente da percepção do leitor, e mesmo de seu ânimo de contrapor o próprio juízo ao do narrador [...]”³⁷.

Então, voltando ao impasse entre movimento e inércia que, em *Os Fuzis*, encontra seu clímax no momento em que o chofer toma a iniciativa de se rebelar contra o carregamento de alimentos para venda enquanto a população local passa fome a ponto de um bebê morrer, Schwarz vê um possível problema: “se a crise é moral e o antagonismo é político, de que serve sua aproximação?”³⁸. Realmente, numa leitura interna ao mundo narrado, o disparate pode soar como uma falha na trama narrativa, entretanto, contrapondo-se à ordem dada, Schwarz conclui: “serve, n’*Os Fuzis*, para marcar a

33. SCHWARZ. “O cinema e *Os Fuzis*”, p. 30.

34. SCHWARZ. “O cinema e *Os Fuzis*”, p. 32-33.

35. SCHWARZ. “O cinema e *Os Fuzis*”, p. 33.

36. SCHWARZ. “O cinema e *Os Fuzis*”, p. 31.

37. SCHWARZ, *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 173.

38. SCHWARZ, *O cinema e Os Fuzis*, p. 35.

descontinuidade. Noutras palavras, serve à crítica do moralismo, pois acentua tanto a responsabilidade moral quanto a sua insuficiência. O nexos importante, no caso, está na ausência de um nexos direto”³⁹.

No mesmo sentido, é ainda possível lembrar-se de outros estudos do crítico em que se pode notar uma continuidade na própria descontinuidade. No ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”⁴⁰, ao discutir o modernismo brasileiro da década de 30, Schwarz passa a analisar o poema “Pobre Alimária” de Oswald de Andrade e nele nota tanto a reação do motorneiro quanto do carroceiro ao tomarem para si os interesses dos advogados que se dirigiam para seus escritórios e como tal situação é caracterizada de modo cômico pelo próprio poeta. Novamente, a princípio, temos o disparate, mas diante do contexto sócio-histórico, a importância simbólica que se autoatribuem relaciona-se, mais uma vez, com nossa tradição patriarcal. Schwarz nos lembra: “o sujeito ativo e desimpedido da poesia vanguardista coexiste com a ânsia generalizada de reconhecimento superior, própria ao *Ancien Régime* das dependências pessoais, originário do período colonial”⁴¹.

Ao que parece, ao passar aos anos 60, retomando à discussão de “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”⁴², Schwarz observa um aspecto da dualidade brasileira em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) no episódio em

que um personagem intelectual cala. com a mão. a boca de um popular. Sobre isso, afirma-se: “[o intelectual] se engaja na causa popular ao mesmo tempo que mantém as avaliações conservadoras [...] a respeito do povo”⁴³. O contexto é outro se comparado a *Os Fuzis*, mas o impasse é o mesmo e o que chama atenção é a abordagem mais conformada, em contraste com o humor do tratamento dos anos 30. Como será mais detalhado adiante, tomando um exemplo contemporâneo, em *O Som ao Redor* (2012), o dado observado continua a ser a importância simbólica presente entre certos personagens como Luciene e Clodoaldo, respectivamente a empregada doméstica de um grande proprietário e um guarda noturno da rua em que mora o mesmo proprietário. Ao invés de se oporem como classe perante às mais altas, buscam, individualmente, saídas para uma aparente igualdade, seja pela oportunidade de ter uma relação sexual na cama de um “patrão”, seja pela ostentação do uso do aparelho celular como garantia de um serviço de segurança eficiente. Tanto em Ruy Guerra, quanto em Mendonça Filho, as tensões que vão aparecendo não são levadas a uma transformação de fato, apenas asseguram a permanência do estado anterior de dependência.

Para Schwarz, em *Os Fuzis*, o que fica apenas é a “excitação e o movimento”⁴⁴ após o sacrifício do boi, enquanto que em *O som*, exceto a surpresa da última sequência,

39. SCHWARZ, O cinema e *Os Fuzis*, p. 35.

40. SCHWARZ. *Que horas são? Ensaio*, p. 11 - 28.

41. SCHWARZ. A carroça, o bonde e o poeta modernista, p. 18.

42. SCHWARZ. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo, p. 52-110.

43. SCHWARZ. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo, p. 76.

44. SCHWARZ. O cinema e *Os Fuzis*, p. 36.

45. SCHWARZ. O cinema e *Os Fuzis*, p. 36.

ficam as vinganças particulares de Clodoaldo e Bia que não se encaminham, de fato, para um desfecho satisfatório da tensão. Mas, ainda assim, em ambos os filmes, permanece o suspense do que ainda poderia acontecer. O processo se mantém em aberto, ainda que com sentidos distintos. No filme de Ruy Guerra, resta, como possibilidade, a ameaça, caso o povo direcionasse sua ação para quem realmente os prejudica⁴⁵, integrando, assim, o próprio desejo da época. De modo distinto, o processo se converte, contemporaneamente, em frustração e cansaço ao vermos mais do mesmo tal qual ocorre no desfecho de *O som*.

Nesse último filme, uma relação é estabelecida com seu início, quando nos são apresentadas fotografias do passado rural brasileiro que vaga entre referências à colônia até as lutas camponesas dos anos 60, acompanhadas, significativamente, de uma trilha sonora que se inicia com o que se assemelha a uma marcha fúnebre e passa a batuques, composição de Serge Gainsbourg, cujo título é “*Cadavres en série*”. Inclusive ao notarmos o desenvolvimento de tais batuques que se iniciam com bumbos aos quais vão sendo acrescentados a castanhola, o chocalho, o pandeiro, a conga e o bongô, a tensão aumenta gradativamente a ponto de, ao beirar o mero ruído, um corte abrupto ocorre. No plano visual, somos transportados para o estacionamento de um condomínio de classe média, onde uma garota anda de patins e

um garoto anda de bicicleta. A ruptura é evidente de uma situação para a outra tanto no plano visual quanto sonoro, já que agora o que se ouve é o martelar de um bate-estacas de alguma construção vizinha e, a princípio, o ruído dos patins, aos quais também são acrescentados outros ruídos da área de lazer. O som é outro, mas a cadência rítmica é a mesma. Quer dizer, para que a tensão da primeira sequência se mantivesse na segunda, foi necessária a ruptura. E esse aspecto formal observado no plano sonoro pode ser observado em muitas outras circunstâncias ao longo dessa narrativa fílmica como, por exemplo, na ruptura dos núcleos narrativos pela inserção de esquetes durante a primeira parte.

As situações são outras em comparação às de João, Bia, Clodoaldo entre outros protagonistas, mas a tensão social que as constitui é a mesma. Como exemplo, podemos citar o momento em que Bia recebe sua nova televisão em casa. Apesar de sua polidez com os entregadores, é possível notar sua sutil impaciência no momento em que não é compreendida quanto ao modo que deseja que o aparelho seja colocado na sala, impaciência devido ao seu nervosismo após ter sido fisicamente atacada pela irmã. Na sequência, o esquete da mulher que sai da clínica de acupuntura (a câmera é clara ao focalizar sua orelha cheia de esparadrapos com sementes de mostarda). Mesmo após um tratamento tranquilizante (o que poderia ser lido como uma saída para o próprio nervosismo

de Bia), a mulher acaba por maltratar guardadores de carro, na verdade, revelando seu gosto pelo mandonismo (o que se reproduz, no comportamento de Bia, quando sua empregada queima seu aparelho inibidor de latidos). Isto é, aos poucos, *O som* vai se formando explicitamente não como a narrativa específica de certos personagens, mas como a narrativa de uma dada classe social, dado também presente no próprio foco narrativo, como procuro mostrar em seguida.

Como é possível observar em diversos momentos, a narrativa também é dada a partir do ponto de vista da classe média. Basta atentar para o momento em que João encontra o filho de sua empregada dormindo em seu sofá. A câmera não se encontra na sala, mas atrás de João. Um outro exemplo é o dos entregadores que chegam com o televisor de Bia. Não esperamos Bia com os entregadores. Vamos com ela até eles, traço semelhante ao encontrado em *Os Fuzis* que também confere atenção aos militares que não são nem grandes proprietários (em *O som*, poderíamos pensar em Francisco, mas esse já encontra seu poderio em decadência), nem miseráveis⁴⁶. Entretanto, mesmo que a experiência registrada pertença à camada mediana, as regras pelas quais operam são as da elite (tal como no caso do poema de Oswald de Andrade) que buscaria, como se pode conferir também em *Memórias Póstumas*: “uma supremacia qualquer que fosse”⁴⁷. A respeito dos soldados de *Os Fuzis*, Schwarz é categórico: “mandam,

mas são mandados; se olham para baixo são autoridades – se olham para cima são povo também”⁴⁸. Comportamento semelhante pode ser visto em personagens do filme de Mendonça Filho tal como nos são apresentados os guardas noturnos que se posicionam como tendo maior importância do que realmente têm e até mesmo pelo narrador. Se, por um lado, as constantes rupturas mostram certa superioridade em relação ao público, pois é ele a decidir até que ponto nos revelar o que está de fato acontecendo; por outro, sua forma é condicionada à própria percepção contemporânea do mundo, cujos fragmentos parecem indicar a superação de um passado que insiste em se marcar a todo o momento no presente segundo a organização contemporânea do capital (ou seja, a volubilidade e a conjugação entre inércia e movimento ainda persistem, ressignificadas). E isso claramente não tranquiliza, as situações de tensão são uma constante n*O som* que crescem e se dispersam repentinamente sem apresentar um desfecho que resolva a tensão de modo semelhante ao que acontecia em *Os Fuzis* em que “a massa dos miseráveis fermenta, mas não explode”⁴⁹ (com a diferença de que no último filme, se há explosão, seu resultado é incerto).

Além disso, um modo possível de articular, numa abordagem sócio-histórica, a continuidade na ruptura é compreendê-la como articulada entre dois modos distintos de relação com o mundo, um via memória e outro via nostalgia. Para

46. SCHWARZ. O cinema e *Os Fuzis*, p. 33.

47. Idem, *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 30.

48. SCHWARZ. O cinema e *Os Fuzis*, p. 33

49. SCHWARZ. O cinema e *Os Fuzis*, p. 31.

50. SOSTER. Relações entre memória e nostalgia: o conflito pela ocupação do espaço em *O som ao redor*, p. 1-10.
51. BRACKE. From politics to nostalgia: the transformation of war memories in France during 1960s-1970s, p. 6.
52. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 241.
53. BOYM. *The nostalgia of the future*, p. 3-4.

defini-los, retomo trabalho anterior⁵⁰ em que já me ocupei em distingui-los. Quando digo “memória”, refiro-me a uma relação com o presente em que o passado é patente no *eu, aqui e agora*. No âmbito social, é “um espaço de poder e conflito sociopolítico”⁵¹ portanto, com potencial de alteração do *status quo* (é o que confere “peso e ossatura reais”⁵², como já mencionado, às narrativas). Já para definir uma acepção para nostalgia, parto dos estudos de Svetlana Boym que se iniciam pela definição etimológica da palavra que é formada por dois radicais gregos: *nostos*, retorno ao lar, e *algia*, desejo⁵³. Quer dizer, se é, a princípio, o desejo de retorno ao lar, entende-se que não se está onde quer. É um sentimento de deslocamento que pode ser aplicado não só ao espaço, mas também ao tempo. E mais do que isso, é a idealização de que esse outro espaço e tempo sejam melhores do que aqueles em que se está. A ruptura é inerente a ela e se, há alguma perspectiva, levando em consideração o eixo temporal, ela está na repetição do passado no futuro. Posto isso e, em coerência com o que vimos apresentando, não poderíamos manter tais conceitos em oposição, mas numa relação em que a memória seja sustentada pela nostalgia e vice-versa. Alguns exemplos: retomando o poema “Pobre Alimária” de Oswald de Andrade, é por meio da representação de carroceiros, motorneiros e advogados, os quais idealizam uma identidade que proceda simbolicamente apesar de suas condições materiais, ou ainda, é por meio de uma representação

de uma experiência nostálgica do sistema escravocrata que nós, leitores, chegamos a reconstituir a memória da sociedade brasileira; em *Os Fuzis*, o líder espiritual do povo, que abre a narrativa, retoma os tempos míticos das narrativas bíblicas para explicar a miséria presente, apesar da real exploração da qual eram objeto. Assim, a sequência final é responsável por ativar uma relação com o tempo presente de modo a indicar o que de fato ocorreria caso a fúria fosse direcionada a quem materialmente os prejudica; já em *O som*, a memória surge completa para os espectadores quando o personagem Clodoaldo só vê uma alternativa: agir nos moldes nostálgicos por meio da vingança, matando Francisco, assassino de seu pai, morto por uma disputa de terras. É importante constar que, seja o povo de *os Fuzis*, seja Clodoaldo, ambos estão sujeitos às formas objetivas de suas narrativas, o que impõe certos limites a suas ações.

Outro modo possível de entender como podem relacionar-se memória e nostalgia é partir da ideia de que a memória estabelece uma continuidade diante da dispersão de fatos, ela se materializa em forma de narrativas. Enquanto isso, o mundo se apresenta de modo a dar a impressão de que a experiência contemporânea se dá de modo independente do passado. Na produção de Mendonça Filho, apesar da apresentação das situações cotidianas de classe média, a história age e vamos entrando em contato com ela à medida

que a narrativa se desenvolve. Até chegarmos ao seu final, momento em que compreendemos claramente a ligação do passado do país com nosso presente, ainda que os próprios personagens não tenham clareza disso. Portanto, resumindo a linha em que temos trabalhado: a forma objetiva identificada por Schwarz no romance machadiano nos revela o caráter da elite brasileira e como ele serve de matriz para as demais classes. No poema de Oswald, é trazida, numa abordagem cômica, uma série de compensações simbólicas. Essa idealização, nos anos 60, passa por Ruy Guerra como o desejo por mudanças as quais, no entanto, não se concretizam ou, ao menos, não se concretizam do modo esperado, o que nos leva ao jogo entre memória e nostalgia tal qual em *O som ao redor*.

Com o intuito de trazer para a discussão a questão de que esse modo de lidar com as produções artísticas não é exclusivo de um crítico brasileiro e que também é pensada por intelectuais situados nos centros hegemônicos, retomo o conceito de “mapeamento cognitivo”, elaborado por Fredric Jameson⁵⁴, Segundo o autor, esse conceito busca a totalidade da estrutura social com o principal objetivo de elaborar um projeto político socialista⁵⁵. É desse modo, portanto, que, assim como Schwarz, o crítico norte-americano avalia o preço que se paga para se gozar da sensação de bem estar propagada pelos que defendem a possibilidade de um presente livre de

passado ou mesmo de um passado que guardaria um presente ideal. É com o intuito de buscar aquilo que escapa ao discurso do centro que se propõe a realização de um mapeamento cognitivo de determinada obra, pois, a exemplo da forma objetiva, é por meio dele que se compreende a relação de determinada produção cultural e a sociedade, assim como os limites aparentes de compreensão produzidos. Em relação à sua análise do filme hollywoodiano *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975), Jameson afirma: “[...] o sistema de classes que temos discutido está meramente implícito nele e pode ser tão facilmente ignorado ou reprimido pelos seus espectadores quanto trazido à consciência”⁵⁶. A relação com o que afirma Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* parece ser inevitável⁵⁷.

Essa semelhança entre pensadores de uma mesma geração, mas de origens bem distintas nos faz pensar que algo da própria conjuntura mundial capitalista leva a uma intuição semelhante, o que é por si a atuação da própria forma objetiva. Semelhanças à parte, é também necessário sempre levar em conta que a posição defendida por Schwarz é marcada pela diferença com o centro: “ao fincar o pé na condição periférica, o crítico periférico está pondo em evidência um aspecto da sociedade contemporânea que, na construção dos países centrais, que são universalistas, desaparece”⁵⁸. Em outras palavras, não é possível colocar-se de igual para igual como parece

54. JAMESON. Cognitive mapping, p. 277-287.
55. JAMESON. Cognitive mapping,, p. 283.

56. JAMESON. Class and allegory in contemporary mass culture, p. 304. Tradução livre de: “[...] the class system we have been talking about is merely implicit in it, and can just as easily be ignored or repressed by its viewers as brought to consciousness”.
57. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 173.
58. SCHWARZ. A dialética da formação, p. 185.

59. SCHWARZ. A dialética da formação, p. 185.
60. SCHWARZ. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*, p. 40.
61. SCHWARZ. Por que ‘ideias fora do lugar?’ , p. 171.

ser a prática corriqueira de parte da crítica tal como é afirmado em certa passagem: “O normal de um intelectual ambicioso no Brasil é falar do mundo, falar como um filósofo para o qual existe o mundo e não existe a distinção centro e periferia” ⁵⁹, o que não significa que a crítica vinda da periferia seja necessariamente inferior, visto que, mais uma vez, como ele bem sintetiza: “a inferioridade do país é inegável, mas a superioridade de nossos modelos não convence” ⁶⁰.

Ao que tudo indica, portanto, só quando a memória vem à tona, como as análises de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “Pobre Alimária”, *Os Fuzis* e *O som ao redor* demonstram, é que podemos, de fato, nos aproximar de suas respectivas formas objetivas. E isso passa necessariamente pelo reconhecimento de que “relações de hegemonia existem, e desconhecê-las [...] é por sua vez uma resposta fora do lugar” ⁶¹.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. Lula’s Brazil. In: **London Review of Books**, vol. 33, nº 7, 31. Março 2011, p. 3-12.

BOYM, Svetlana. **The nostalgia of the future**. New York: Basic Books, 2001.

BRACKE, Maud. From politics to nostalgia: the transformation of war memories in France during the 1960s-1970s. In: **European History Quarterly**, vol. 41, n 5, p.5-24, fevereiro, 2011. Disponível em: <http://ehq.sagepub.com/content/41/1/5> . Acesso em: 23 set. 2014.

JAMESON, Fredric. T. W. Adorno; or, Historical Tropes. In: JAMESON, Fredric. **Marxism and form**. Princeton: Princeton University Press, 2013, p. 3-59.

JAMESON, Fredric. Cognitive mapping; Class and allegory in contemporary mass culture: Dog Day Afternoon as a political film. In: HARDT, Michael; WEEKS, Kathi. **The Jameson Reader**. Hoboken: Blackwell Publishing, 2000, p. 277-287; 287-307.

JAMESON, Fredric. Culture and finance capital. In: **Critical inquiry**, vol. 24, nº 1, Outrono 1997, p. 136-161.

SCHWARZ, Roberto. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo; Por que ‘ideias fora do lugar?’. In: SCHWARZ, Roberto. **Martinha** versus **Lucrécia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, p. 52-110; 165-172.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012c.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**: ensaios. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012d, p. 11-28; 129-155.

SCHWARZ, Roberto. A dialética da formação. In: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. **Experiência formativa e emancipação**. São Paulo: Nankin editorial, 2009, p. 163-186.

SCHWARZ, Roberto. O cinema e Os Fuzis; Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29-36; 70-111.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: SCHWARZ, Roberto. **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9-41.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 24-45.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOSTER, Vitor. Relações entre memória e nostalgia: o conflito pela ocupação do espaço em O som ao redor. In: **I Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade e I Simpósio memória e representação literária**, 2014, Assis, Anais, 10p. (no prelo).

XAVIER, Ismail Norberto. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: CAMARGO, Luis. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC, 2003, p. 61-89.

XAVIER, Ismail Norberto. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. In: **Literatura e sociedade**, São Paulo, vol. 2, 1997, p. 126-138.

WATT, Ian. Realism and the novel form. In: WATT, Ian. **The rise of the novel**: studies in Defoe, Richardson and Fielding. 2ª ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2001, p. 9-37.



RECEPÇÃO INTERNACIONAL DE MACHADO DE ASSIS: UM DEBATE EM TORNO DA DISJUNTIVA *LOCAL* VS. *UNIVERSAL*

Maria Isabel Bordini*

* belbordini@gmail.com

Bacharel em Direito (UFPR) e em Letras Português (UFPR). Mestre em Letras (UFPR). Doutorado em andamento em Estudos Literários (UFMG).

RESUMO: Procuramos analisar a oposição entre os conceitos de *local* e *universal*, oposição que aparece em alguns textos críticos acerca da recepção internacional da obra de Machado de Assis que foram publicados ao longo da última década. Os críticos e pesquisadores cujas ideias comentamos, e cujos artigos compuseram um debate sobre a inserção da obra machadiana no cenário internacional, são, nomeadamente, Michael Wood, Roberto Schwarz e Abel Barros Baptista. Nossa análise e comentário sobre o debate entre eles desenvolvido conta ainda, como ponto de fuga, com nosso posicionamento de que o uso da disjuntiva *local* vs. *universal* comporta o risco de ocultar a realidade histórico-social em que o fenômeno literário está inserido. Faz-se necessário, portanto, buscar outras categorias que deem conta de forma mais equilibrada de toda a complexidade envolvida na produção e recepção literária, em geral, e na produção e recepção da obra machadiana, em particular.

PALAVRAS-CHAVE: local; universal; crítica; recepção; Machado de Assis

ABSTRACT: This paper analyzes the opposition between the concepts of *regional* and *universal* that can be found in some pieces of critical work, published during the last decade, about the international reception of Machado de Assis. The critics and researchers whose ideas we will examine and whose articles have composed a debate about the reception of Machado's work in the international scenery are, namely, Michael Wood, Roberto Schwarz and Abel Barros Baptista. Our analysis and examination of the debate developed between them also bring, as a horizon, our position according to which the disjunction *regional* vs. *universal* carries the risk of hiding the social and historical reality in which the literary phenomenon is placed. Due to that we believe it is necessary to search other categories able to deal in a more appropriated way with all the complexity involved in literary production and reception, in general, and in the production and reception of Machado's work, in particular.

KEYWORDS: regional; universal; criticism; reception; Machado de Assis

O presente artigo pretende comentar algumas formulações críticas recentemente desenvolvidas a respeito da obra de Machado de Assis e que sobre ela se debruçaram a partir da oposição entre os conceitos de *local* e *universal*. Propõe-se, com tal exame, desnaturalizar essa distinção e, com isso, sugerir uma aproximação mais equilibrada da obra do escritor brasileiro. Para tanto, vamos nos concentrar na análise de uma sequência de artigos que compuseram um debate acerca da recepção da obra de Machado de Assis fora do Brasil.

Essa sequência se iniciou com um artigo de Michael Wood, ensaísta e professor da Universidade de Princeton, intitulado “Um Mestre entre Ruínas” (2002) e publicado na *New York Review of Books*. Wood analisa os romances da assim dita “fase madura” de Machado de Assis e comenta os estudos críticos de Roberto Schwarz. Em seguida, em 2006, Roberto Schwarz publicou o artigo “Leituras em competição” (2006) na Revista Novos Estudos CEBRAP, no qual, ao analisar a recepção da obra de Machado de Assis no exterior, questiona a noção recorrente de “universalidade”, vendo-a presente, em certa medida, nas considerações de Michael Wood, e procura demonstrar o prejuízo estético e interpretativo decorrente da opção de ignorar as particularidades locais formalizadas na obra de Machado. Em resposta, num artigo de 2009, “Entre Paris e Itaguaí” (2009), publicado igualmente pela Revista Novos Estudos CEBRAP, Michael Wood leva

em conta as considerações de Schwarz, mas, mantendo a disjuntiva “leitura nacional” e “leitura internacional”, indaga se o modelo de análise de Schwarz poderia acomodar uma avaliação mais amistosa do leitor internacional. Por fim, Abel Barros Baptista, professor da Universidade Nova de Lisboa, fez um apanhado da discussão e, no ensaio “Ideia de Literatura Brasileira com propósito cosmopolita” (2009), publicado na Revista Brasileira de Literatura Comparada, retoma a noção de literatura mundial através da proposta de uma “leitura com propósito cosmopolita” da obra de Machado de Assis. Barros Baptista reclama o direito a essa leitura com base no conceito de hospitalidade, segundo o qual a potencialidade mais nobre da literatura estaria na sua capacidade de acolher o leitor estrangeiro – o leitor que ignora as condições particulares em que a obra foi produzida – e de gerar sentidos a ele.

A oposição entre local e universal está, menos ou mais explicitamente, posta na distinção entre uma leitura “nacional” e outra “internacional” da obra de Machado de Assis. A leitura nacional só daria conta de questões que dizem respeito à realidade brasileira mais específica, questões contingentes e menos relevantes, portanto, enquanto que a leitura internacional (ou as leituras internacionais) apontaria para elementos que possuem um maior alcance e interesse à comunidade humana como um todo.

Diante disso, somos levados a questionar: o que seria uma “leitura internacional” senão uma interpretação que parte de

um contexto (histórico, político, cultural) inevitavelmente específico? Nenhum crítico fala fora do tempo e do espaço. Uma leitura internacional é, na verdade, uma interpretação da obra em outro contexto que não o de sua produção – ou melhor, *em relação* com esse contexto outro. Entendemos que o termo “internacional” pode querer simplesmente fazer referência ao procedimento de pôr em diálogo autores de diferentes procedências nacionais, sem carregar, portanto, um viés ideológico ou político que leve a atribuir maior relevância à produção intelectual realizada em certos países em detrimento da de outros. No entanto, o que queremos destacar é que, ao ser evocado, o termo “internacional” está frequentemente associado à ideia de um espaço ideal despojado das particularidades e limitações de um espaço definido por uma identidade nacional. Tal espaço, no entanto, inexistente na configuração geopolítica que se nos apresenta (inexiste como realidade material, pois é claro que no plano das ideias é uma elaboração mais ou menos constante do pensamento humano). Podemos falar em espaços multinacionais, em que diferentes identidades nacionais (tomando-se aqui “nacional” numa acepção ampla, não apenas relacionada aos Estados-nação, mas a qualquer comunidade humana constituída) trafegam, se comunicam e se colocam em conflito. Porém, um espaço internacional como um espaço identitariamente neutro (e estamos falando não apenas de um espaço físico,

mas antes de tudo de um espaço simbólico) é algo que não encontra respaldo na realidade empírica.

Nesse sentido, pensar em um espaço ou em um contexto cultural que permita formulações mais universais do que qualquer ou quaisquer outros contextos denuncia, primeiro, alguma falta de perspectiva histórica e sociológica acerca do desenvolvimento do pensamento humano. Denuncia também, em seguida, uma possível inconsciência das dinâmicas de poder que regem as relações materiais (econômicas), políticas e culturais entre as diferentes comunidades humanas – inconsciência que pode vir acompanhada ou até ser substituída por algum grau de compactuação com as injustiças que tais dinâmicas produzem.

Antes de examinarmos as manifestações críticas mais recentes que serviram de balizas às nossas reflexões, cabe retomar, muito brevemente, as considerações de dois dos críticos e teóricos de literatura brasileira que possuem maior repercussão na contemporaneidade e que lançaram como que as linhas gerais para os atuais debates acerca da obra de Machado de Assis. Suas principais formulações estão pressupostas e/ou são mesmo citadas nos artigos em discussão que iremos analisar. Tratam-se de Antonio Candido e Roberto Schwarz.

A fortuna crítica a respeito da obra de Machado de Assis, pelo menos a fortuna crítica que atualmente se produz no contexto brasileiro, inegavelmente deve muito às

formulações de Antonio Candido. Vamos nos ater ao que o teórico disse a respeito de Machado em um capítulo de *Formação da Literatura Brasileira*, aquele intitulado “Um instrumento de descoberta e interpretação”, bem como em um texto produzido uma década depois, o “Esquema de Machado de Assis”, escrito a partir de uma conferência pronunciada nas Universidades da Flórida e do Wisconsin em 1968.

Em *Formação*, no capítulo que mencionamos, Antonio Candido procurar traçar algumas linhas de força que regem a composição do romance brasileiro oitocentista. Ele identifica um processo de acumulação de procedimentos estéticos e temas que tem como ponto de fuga a ideia de definição e consolidação de uma identidade nacional:

No Brasil o romance romântico, nas suas produções mais características (em Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay), elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o Nacionalismo literário. (...) O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente.¹

Antonio Candido aponta a existência de um senso de missão, um sentido de encargo social por parte dos escritores brasileiros do século XIX ao qual correspondia um anseio

por “expressar a realidade específica da sociedade brasileira”² e que nem sempre resultava em obras esteticamente bem realizadas. Essa realização não tão bem sucedida se deve, segundo Candido, a uma fidelidade dupla por parte dos romancistas brasileiros, uma fidelidade a duas frentes nem sempre compatíveis: a realidade local, por um lado, e as modas literárias francesa e portuguesa por outro.

Antonio Candido insere Machado de Assis nesse cenário como um autor fundamentalmente atento ao que os seus predecessores vinham fazendo até então e identifica nisso a chave, ou pelo menos uma das chaves do seu sucesso:

(...) esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.³

2. CANDIDO. *Formação da Literatura Brasileira*, p. 434.

1. CANDIDO. *Formação da Literatura Brasileira*, p. 431-432.

3. CANDIDO. *Formação da Literatura Brasileira*, p. 436-437.

Ou seja, Candido considera indispensável à compreensão do fenômeno Machado de Assis a associação entre um talento poderoso para a abstração analítica acerca das relações humanas (para as “formulações universais”, se quisermos) e a apreensão do processo particular de desenvolvimento da literatura nacional, centrado na preocupação pela representação literária da realidade local. “Assim”, diz Candido, “se Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, a Bíblia ou outras fontes que sejam, podem esclarecer a sua [de Machado] visão do homem e a sua técnica, só a consciência da sua integração na continuidade da ficção romântica esclarece a natureza do seu romance”⁴.

“Esquema de Machado de Assis” é um texto produzido em circunstâncias bastante diferentes das de *Formação*: dirigindo-se a um público não familiarizado com a obra do escritor brasileiro, Antonio Candido se preocupa em iluminar aspectos dessa obra que não estão tão diretamente ligados ao processo de formação da literatura brasileira. Contudo, em momento algum essa ligação é negada e Machado de Assis não é aí apontado como “um escritor de estatura internacional” a despeito da sua consciência e inserção naquele processo nacional, mas tal consciência e tal inserção estão, pelo contrário, pressupostas em todas as considerações que Candido faz a fim ganhar o interesse do público norte-americano para a obra de Machado. Quando ele diz, por exemplo, que, despreocupando-se com as modas dominantes – tais como o

narrador flaubertiano que apagava a si mesmo, ou o inventário minucioso da realidade preconizado por Zola e pelos naturalistas –, Machado de Assis “cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa”⁵, desse modo recriando “o tom caprichoso do Sterne que ele prezava”⁶ e convocando “um eco do *conte philosophique*, à maneira de Voltaire”⁷, quando faz essas considerações e comparações, Antonio Candido está sim jogando luz sobre uma das faces do fenômeno Machado, mas isso não implica expulsar a outra.

(Abel Barros Baptista, no último artigo da polêmica que vamos examinar, acusa Candido de apresentar explicações da obra de Machado contraditórias e excludentes entre si nesses dois momentos, o de *Formação* e o da conferência nas universidades americanas. Já estamos adiantando nossa visão de que tal consideração não se sustenta.)

Ao final do texto em questão, Antonio Candido irá dizer que “o senso machadiano dos sigilos da alma se articula com uma compreensão igualmente profunda das estruturas sociais, que funcionam em sua obra com a mesma imanência poderosa que Roger Bastide demonstrou haver no caso da paisagem”⁸, ou seja, Candido não deixa de apontar para a presença e mesmo para a centralidade do elemento específico da realidade brasileira na composição da obra machadiana. Sua

4. CANDIDO. *Formação da Literatura Brasileira*, p. 437.

5. CANDIDO. *Esquema de Machado de Assis*, p. 30.

6. CANDIDO. *Esquema de Machado de Assis*, p. 30.

7. CANDIDO. *Esquema de Machado de Assis*, p. 30.

8. CANDIDO. *Esquema de Machado de Assis*, p. 31. Sobre a tese de Roger Bastide, Candido explica que, “contrariando uma velha afirmação, segundo a qual Machado não sentiu a natureza do seu país, [Bastide] mostrou que, ao contrário, ele a percebe com penetração e constância; mas em lugar de representá-la pelos métodos do descritivismo romântico, incorpora-a à filigrana da narrativa, como elemento funcional da composição literária.” CANDIDO. *Esquema de Machado de Assis*, p. 21.

9. Essa remissão às ideias de Candido, por parte de Schwarz, encontra-se ilustrada na epígrafe que encabeça o capítulo “Acumulação literária e nação periférica”, de *Um mestre na periferia do capitalismo*, a qual foi retirada justamente da passagem de *Formação da literatura brasileira* que há pouco comentamos. A epígrafe na sua íntegra, citação de Antonio Candido, diz o seguinte: “Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo. (Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*)”. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 138.

apresentação de Machado ao público norte-americano não é oposta, mas complementar ao que ele afirmou em *Formação*.

A respeito de Roberto Schwarz, podemos dizer que a leitura que formulou sobre as relações entre o edifício estético-formal das obras maduras de Machado e a realidade social do Brasil oitocentista representou uma espécie de revolução nos estudos machadianos. Os livros paradigmáticos dessa guinada crítico-metodológica são *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Schwarz partiu das considerações que Antonio Candido teceu em *Formação* a respeito do lugar ímpar ocupado por Machado de Assis na literatura brasileira do século XIX⁹ e tratou de esmiuçar o mecanismo que Candido sugeriu (mas não explicou) estar por trás da singularidade com que Machado compreendeu e superou a obra de seus predecessores.

A análise de Schwarz desse mecanismo parte de uma bem demarcada perspectiva histórico-materialista acerca do desenvolvimento econômico-social brasileiro e do seu correspondente desenvolvimento cultural-literário. Em *Ao vencedor as batatas*, seguindo a linha de estudos que Antonio Candido propõe da imbricação entre forma literária e processo social nas origens do romance brasileiro, Schwarz identifica aquilo que ele entende como contradições nos romances de José de Alencar e atribui a origem delas às contradições existentes na própria sociedade brasileira de então, simultaneamente

escravista e admiradora do liberalismo europeu. Os problemas da prosa alencariana seriam devidos ao fato de o autor não ter conseguido equacionar a forma burguesa do romance europeu moderno que lhe servia de matriz às especificidades da matéria local, a qual era, em vários pontos, avessa e rebelde a essa forma. Os primeiros romances de Machado de Assis ainda guardariam alguns impasses decorrentes dessa disparidade histórica, mas tais problemas teriam sido superados nos romances da fase madura.

Schwarz dá continuidade a essa tese em *Um mestre na periferia do capitalismo*, onde propõe e analisa a existência de um princípio formal-organizativo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* responsável pela superação das contradições existentes na prosa de Alencar e nos primeiros romances de Machado: trata-se do princípio da volubilidade do narrador, o qual consiste no emprego crítico de uma técnica narrativa a favor de algo muito específico, algo que não tem necessariamente a ver com os modelos europeus de romance, mas que está conectado a um dado local da realidade brasileira. Esse dado pode ser resumido da seguinte maneira: no Brasil oitocentista convivem duas ordens de pensamento, uma moderna e burguesa, outra paternalista e escravocrata. A tese de Schwarz é a de que a volubilidade do narrador está presente no nível formal (de linguagem e estrutura) como representação do mecanismo social que rege as relações numa

sociedade cindida pelo embate entre uma visão patriarcal e outra burguesa. Essa volubilidade enquanto princípio formal – que só se torna possível quando Machado abandona o narrador comedido dos primeiros romances e adota, conscientemente, um narrador ideologicamente comprometido com a elite – essa volubilidade promove a encarnação formal das contradições sociais que compõem a matéria do romance, e assim resolve a disparidade entre a forma e o conteúdo, disparidade que Schwarz acusara em Alencar. Diz o crítico a respeito do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Sob o patrocínio prestigioso de Sterne, e também das condutas anti-sociais cultivadas e estetizadas na prosa de folhetim, a volubilidade narrativa irmana e faz alternarem os arrancos da impunidade patriarcal e o pouco-se-me-dá do proprietário moderno, o arbítrio da velha oligarquia escravista e a irresponsabilidade da nova forma de riqueza. Reencenava e apontava à execração dos bons entendedores a ambiguidade característica da classe dominante brasileira.¹⁰

Está, portanto, proposta uma explicação para a especificidade estético-formal que Machado de Assis apresenta em relação aos demais romancistas brasileiros do século XIX e que Antonio Candido foi um dos primeiros a apontar. Essa explicação vai ser alvo de críticas que nela vão enxergar um pressuposto teleológico na análise da formação da literatura

brasileira (como se todo o desenvolvimento do romance brasileiro tivesse se encaminhado para a forma concebida e praticada por Machado de Assis, atingindo nela o seu ponto ótimo), mas a análise de Schwarz tem o mérito de haver realizado um estudo mais cerrado e metodologicamente definido da obra de Machado, e de ter sido pioneira nisso.

O interesse internacional em torno da obra de Machado de Assis encontra-se especialmente representado pelas reflexões de John Gledson, Susan Sontag, Helen Caldwell, dentre outros. É neste contexto que Michael Wood, crítico literário norte-americano e professor de literatura inglesa e comparada da Universidade de Princeton, se pronunciou no primeiro artigo que iremos comentar, “Um mestre entre ruínas” (2002). Michael Wood propõe, aqui, que a obra de Machado de Assis é composta por dois mistérios: um mistério nacional e outro internacional. O mistério nacional estaria ligado à existência de duas fases na escrita de Machado e teria sido explicado por Roberto Schwarz¹¹. No entanto, segundo Wood, haveria coisas em Machado que escapam a essa “comédia ideológica brasileira”¹², ou que não podem ser a ela reduzidas ou por ela explicadas. Segundo Wood, Schwarz teria deixado de captar justamente essas coisas que escapam, as quais compõem a substância do segundo enigma, o tal do “mistério internacional”. Vejamos como argumenta Michael Wood:

11. Michael Wood, *in verbis*: “Mas um mistério paira sobre sua obra [de Machado]. Ou melhor, dois mistérios: um é brasileiro, o outro, internacional. O mistério brasileiro refere-se ao desenvolvimento de sua ficção mais longa.” WOOD. Um mestre entre ruínas [texto sem paginação].

12. WOOD. Um mestre entre ruínas

10. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 218.

13. WOOD. Um mestre entre ruínas
[texto sem paginação].

Mas sua tese [de Schwarz] é um tanto severa e inflexível, mesmo quando o assunto não é a escravidão. E se não formos cativados para a “comédia ideológica brasileira” em cena? Será que a única alternativa consiste em cair presa dos encantos narrativos de Brás Cubas, tornando-nos cúmplices de classe à distância? (...) Concordo que Machado é um mestre por conta de seu ambiente e de seus temas brasileiros, não apesar deles. Mas ainda precisamos saber em que consistem a mestria e a modernidade de Machado, por que seus romances são mais que documentos históricos, mais que os documentos oblíquos e sofisticados que Schwarz identifica.¹³

Basicamente, o que Michael Wood está fazendo é reivindicar a possibilidade (talvez o direito) de ler Machado de Assis do seu jeito, como um não-brasileiro (ele, Michael Wood, não-brasileiro) e como não conhecedor de todos os dados históricos e sociológicos de que parte Roberto Schwarz. Validíssimo. O problema, a nosso ver, é que ao identificar uma leitura que parte do pressuposto histórico-sociológico da relação entre sociedade e forma literária a uma “leitura nacional”, Wood está diminuindo, está transformando em meramente “local” um esquema heurístico que possui um valor explicativo bastante poderoso. A concepção e o método de Schwarz não são “locais”, os dados que ele examina sim, mas são tão locais quanto quaisquer outros dados que Michael Wood for convocar a fim de esclarecer aspectos da

obra de Machado que escapam ao esquema de Schwarz. No mais, o “mistério internacional” de que ele fala nos parece estar menos relacionado com a obra de Machado em si do que com a sua leitura nos círculos intelectuais fora do Brasil – ou melhor, com a prolongada falta dessa leitura e com o seu apenas recente exercício nesses círculos.

Numa espécie de resposta às considerações de Michael Wood, Roberto Schwarz escreveu o artigo “Leituras em competição” (2006), no qual reafirma a sua tese de que as particularidades da história e da sociedade brasileira foram formalizadas de um modo inédito por Machado de Assis, inaugurando uma complexidade sem precedentes na tensão dialética entre local e universal, que Schwarz exemplifica com a análise da crônica “O punhal de Martinha”. Schwarz está preocupado em demonstrar que, para uma compreensão mais profunda de todas as implicações da prosa machadiana, faz-se necessário não só escalar o escritor brasileiro na linha contínua do processo de formação da literatura brasileira, como também perscrutar a realidade extra-literária em que esse processo se deu e na qual, ao mesmo tempo, ele procurou interferir (Schwarz acredita num tráfego de mão dupla: a literatura reflete as condições histórico-materiais em que é produzida, mas simultaneamente incide e atua sobre tais condições). Vejamos como Schwarz se pronuncia:

Em lugar do pesquisador das constantes da alma humana, acima e fora da história, indiferente às particularidades e aos conflitos do país, entrava um dramatizador malicioso da experiência brasileira. Este não se filiava apenas aos luminares da literatura universal, a Sterne, Swift, Pascal, Erasmo etc., como queriam os admiradores cosmopolitas. Com discernimento memorável, ele estudara igualmente a obra de seus predecessores locais, menores e menos do que menores, para aprofundá-la. Mal ou bem, os cronistas e romancistas cariocas haviam formado uma tradição, cuja trivialidade pitoresca ele soube redimensionar, descobrindo-lhe o nervo moderno e erguendo uma experiência provinciana à altura da grande arte do tempo.¹⁴

Com a ideia de leituras em competição, Schwarz deseja destacar que muito do que a crítica internacional valoriza em Machado de Assis tem a ver com a aproximação de elementos da sua obra com tópicos e questões que a teoria literária contemporânea valoriza. Portanto, essa análise mais universalizante, em oposição a uma abordagem que confinaria o autor na sua particularidade histórica, contém, na verdade, muito pouco de universal. Trata-se de uma visada que parte de um lugar específico – os estudos literários que se realizam no ambiente anglófono, eminentemente – e que se orienta pelas inquietações e temas que lhe são próprios. Os quais, no dizer de Schwarz, consistiriam do seguinte:

As teorias literárias com vigência nas principais universidades do mundo, hoje sobredeterminadas pelas americanas, buscam estender o seu campo de aplicação, como se fossem firmas. O interesse intelectual não desaparece, mas combina-se ao estabelecimento de franquias. Nessa perspectiva, uma obra de terras distantes, como a de Machado de Assis, na qual se possam estudar com proveito — suponhamos — os procedimentos retóricos do narrador, as ambigüidades em que se especializam os desconstrucionistas, a salada estilística do pós-modernismo etc., estará consagrada como universal e moderna. A natureza sumária desse selo de qualidade, que corta o afluxo das conotações históricas, ou seja, das energias do contexto, salta aos olhos.¹⁵

Schwarz aponta para a falência das categorias de universalismo e localismo na análise do fenômeno literário: “universalismo e localismo são polos equívocos, ideologias”¹⁶. É nesse mesmo sentido que aqui orientamos nossas reflexões. Ressaltamos, entretanto, que Schwarz faz a defesa não exatamente de uma “leitura nacional” de Machado (coisa que poderia abrigar várias abordagens muito distintas e nem sempre compatíveis), mas defende a *sua* leitura, qual seja, uma interpretação de matriz histórico-materialista que pode ser e efetivamente vem sendo questionada (particularmente pelo seu teleologismo e pela “injustiça” cometida contra José de Alencar) por outras leituras que se desenvolvem no cenário

14. SCHWARZ. Leituras em competição, p. 63.

15. SCHWARZ. Leituras em competição, p. 66.

16. SCHWARZ. Leituras em competição, p. 68.

do pensamento brasileiro. Seria interessante se essas outras leituras ganhassem cada vez mais peso e viessem a enriquecer a tal competição, desbancando o dualismo já desgastado da leitura nacional *versus* leitura internacional.

Mas diante da resposta de Roberto Schwarz, Michael Wood não deixou de elaborar a tréplica, na forma do artigo “Entre Paris e Itaguaí” (2009). Wood leva em consideração a defesa de Schwarz e de certa forma assimila a importância de se buscar as particularidades do contexto nacional:

Para mim, a questão crítica, depois de feito o esforço de descobrir o que se pode descobrir sobre o contexto nacional saturado de determinada obra, é como devemos ligar nossa experiência de leitura a outros contextos, especialmente o nosso próprio; como levar a cabo *o duplo projeto de literalismo e analogia que julgo que toda a literatura propriamente dita demanda*. (...) Minha sugestão é que o suposto leitor internacional, tendo se tornado um leitor tão nacional quanto lhe é possível, possa proveitosamente voltar para casa e comparar: comparar, não assimilar ou achatar, já que a comparação, quando é ativa, mesmo quando é comicamente ativa, como na ligação feita por Machado entre Paris e Itaguaí, mantém vivos todos os seus componentes e não subordina um ao outro. Um toque de comparação extranacional também não faria mal ao leitor nacional.¹⁷ (Grifo nosso)

No entanto, pode haver um problema quando esse “projeto de literalismo e analogia” soa como um projeto de resgate de Machado de Assis da sua condição de brasilidade. Não estamos dizendo que isso é o que Michael Wood necessariamente se propõe a fazer, só estamos apontando que a discussão em que ele se envolveu (a discussão que ele de certa forma propôs) não pode deixar de enfrentar isto que parece ser uma tensão dialeticamente insuperável: como falar do Outro sem enclausurá-lo como tal (tornando-o incomunicável) e sem, ao mesmo tempo, descaracterizá-lo e reduzi-lo ao Mesmo? É uma questão fundamental essa que Michael Wood, talvez não de todo intencionalmente, instaura. De resto, a sua postura neste segundo artigo denota um equilíbrio e uma potencialidade de sair do autocentrismo que seria interessante encontrar com mais frequência na crítica literária proveniente dos países econômica e culturalmente hegemônicos, especialmente quando essa crítica se volta para os autores da assim dita periferia.

Por fim, Abel Barros Baptista teceu suas considerações a respeito dessa discussão toda no ensaio “A ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita” (2009). Nele o autor questiona e rejeita aquilo que acredita ser uma desqualificação do olhar estrangeiro sobre a literatura brasileira (e sobre a obra de Machado de Assis, especificamente) na tese de Roberto Schwarz. Barros Baptista lança mão da ideia de

17. WOOD. Entre Paris e Itaguaí, p. 188-189.

hospitalidade (um conceito que não provém da teoria literária, mas do campo da civilidade e das relações entre os povos) e da premissa de que se as línguas nos separam, a literatura deve nos unir. A esse anseio universalista ele denomina “propósito cosmopolita”, o qual, a seu ver, deve orientar a crítica e a teoria literárias a buscar nas obras aquilo que elas têm de mais receptivo, de hospitaleiro, para com os leitores de diferentes procedências. Vejamos como tais ideias são formuladas:

O que se deve então legitimamente exigir ao brasilianista? Que estude e divulgue o Brasil de que a literatura brasileira fala ou, antes, estude e divulgue a razão de a literatura falar do Brasil? Que se interesse pela realidade nacional brasileira ou, antes, pelo interesse da literatura brasileira pela realidade nacional brasileira? Que se torne porta-voz de uma literatura entendida como representação do Brasil, no sentido mimético e no diplomático, ou, antes, analise o processo por meio do qual no Brasil se procurou construir uma literatura entendida como representação do Brasil?

Proponho designar *cosmopolita* a perspectiva que estabelece essas distinções e argumenta em favor do segundo termo da alternativa, que preserva a relação com a literatura, enquanto o primeiro a subordina a uma qualquer relação com o Brasil. O propósito cosmopolita leva em conta o desejo de criação de uma literatura a que os brasileiros possam chamar sua, mas postula que tal desejo não se confunde com o que eles

ou todos nós chamamos literatura brasileira – nem é o único guia, muito menos o melhor, para a conhecer.¹⁸

O que se torna questionável nessas formulações, a nosso ver, é que isso que Abel Barros Baptista chama de “ideal cosmopolita” é um projeto tão histórica e geopoliticamente localizado quanto o projeto de consolidação de uma literatura nacional que ele critica, ou pelo menos procura deixar em segundo plano. Trata-se de um projeto que surge no contexto dos países dotados de maior hegemonia política, econômica e cultural, dos países que detém maior “capital literário”¹⁹ e que se deparam com a necessidade de ler e analisar obras produzidas por países da periferia da “República Mundial das Letras”²⁰. Portanto, não há nada de mais universal ou mais legítimo nessa abordagem, como Baptista parece nos querer fazer crer. A proposta do cosmopolitismo não foge a um quadro cultural e ideológico.

Nessa mesma toada, Barros Baptista enxerga uma dualidade inconciliável entre aquilo que Antonio Candido escreveu a respeito de Machado de Assis em *Formação da Literatura Brasileira* e aquilo que o crítico brasileiro dispôs no ensaio que analisamos, “Esquema de Machado de Assis”. O crítico português diz:

Antonio Candido não está apenas a situar Machado no quadro nacional, limitando-o ao processo da “formação da literatura

18. BAPTISTA. A ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita, p. 65.

19. Usamos aqui a ideia de Pascale Casanova, responsável pela concepção de uma “República Mundial das Letras”, um espaço simbólico de relações culturais-literárias que são desiguais, porque acontecem entre países dotados de capital literário desigual (essa desigualdade reflete a desigualdade existente na realidade político-econômica mundial, na realidade extra-literária, portanto). Segundo Casanova o capital literário de um país pode ser medido pelos seguintes fatores: 1) número de traduções que se fazem para a língua do país em questão; 2) a antiguidade dos textos nela escritos e 3) a existência ou não de obras tidas como “clássicos”. CASANOVA. *A República Mundial das Letras*. p. 27-33.

20. Novamente, referência à obra de Pascale Casanova.

21. BAPTISTA. A ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita, p. 77.

22. BAPTISTA. A ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita, p. 78-79.

brasileira”: está a recusar o ponto de vista cosmopolita, precisamente porque estipula que a inteligibilidade e a originalidade de Machado decorrem do modo como ele próprio, “altamente consciente”, se inseriu nesse processo. Nessa descrição, a “formação” de Machado como escritor decorre essencialmente em ambiente doméstico e o estrangeiro não é mencionado senão para sublinhar o alheamento e recusa que o excluem do processo. Já quando fala de Machado nas Universidades da Flórida e do Wisconsin, quase 10 anos depois da *Formação*, dir-se-ia que o mesmo Antonio Candido se muda para o lado adverso, isto é, o cosmopolita.²¹

E também:

(...) no “Esquema”, Candido não apela a nomes familiares, seja Sterne ou Voltaire, mas a uma tradição comum, a do romance europeu e da noção de literatura que representa. É aí que o propósito cosmopolita pode actuar, e por isso é aí que a incompatibilidade entre as duas perspectivas salta inexorável. (...) a primeira [a perspectiva que está em *Formação*] requer o conhecimento do processo da “formação” como condição da inteligibilidade de Machado, a segunda [a perspectiva do *Esquema*] não só o dispensa como torna Machado um romancista muito mais relevante porque capaz de actuar criticamente sobre a tradição e a actualidade da situação literária europeia.²²

Existe, a nosso ver, uma certa injustiça e incompreensão para com as considerações de Candido, em seus dois momentos, por parte de Barros Baptista. Antonio Candido é quem parece melhor ter compreendido a dinâmica das influências e da composição da obra de Machado, pois ele não vê como contraditórios e excludentes esses dois percursos (que na verdade são indissociáveis): aquele que se dá a partir da leitura e da inserção na literatura nacional nascente, e aquele que se executa com a retomada e a reinvenção de procedimentos que compõem a tradição do romance europeu. A abordagem histórica e sociológica que Abel Barros Baptista critica (e Michael Wood, em nível menor, também) não necessariamente exclui a análise das influências e continuidades europeias na obra de Machado, mas, identificando-se a presença destas, tal abordagem procura focar-se na seguinte questão: como elas se desenvolveram na particularidade do contexto nacional e o que elas significam para este contexto. Trata-se de um recorte de leitura perfeitamente legítimo, não é excludente, não é menor, e é tão “local” quanto qualquer temática que interesse à tradição literária europeia. A especificidade das relações de classe no Brasil do século XIX não é uma questão menos relevante para a compreensão da obra de Machado e nem aponta para questões menos “universais” do que aquelas envolvidas, por exemplo, no desenvolvimento de um tipo de narrador que marca a gênese do romance inglês do século XVIII (e, num certo sentido, do

romance moderno como um todo) e cuja matriz foi identificada em Laurence Sterne (questão que, segundo os pressupostos de Barros Baptista, estaria mais alinhada a uma análise cosmopolita, por exemplo).

Abel Barros Baptista afirma que o “propósito cosmopolita” no estudo e análise da literatura não prega o universalismo, ele apenas pretende tornar possível ao leitor estrangeiro se aproximar de uma determinada obra sem que sua abordagem seja desqualificada por não levar em consideração as condições extra-literárias (sociais, políticas, econômicas) em que a obra foi realizada. Se fosse apenas isso, esse propósito cosmopolita seria uma visada interessante (e diríamos até necessária) para uma compreensão mais aprofundada do fenômeno literário, dado que, como muitas vezes se observa, a contribuição de críticos estrangeiros se revela fundamental para a compreensão de determinados aspectos de um autor que por vezes não são visíveis aos seus conterrâneos. Vide o caso da crítica norte-americana Helen Caldwell, cuja familiaridade com Shakespeare lhe possibilitou desconfiar do narrador de *Dom Casmurro* de um modo que o público brasileiro, imbuído de preconceitos de classe e de gênero, jamais pensara em desconfiar²³. Isso acabou sendo fundamental para as novas interpretações de *Dom Casmurro* e para um entendimento mais completo da realização estético-formal do romance em questão. Mas mesmo nesse caso, como coloca

Schwarz (acertadamente, acreditamos), a compreensão acerca das circunstâncias particulares do contexto brasileiro foi essencial para que melhor se desenvolvessem as conclusões sobre o procedimento machadiano:

A presença ubíqua da cor local não pode ser mera ornamentação, sob pena de rebaixamento artístico. A própria desautorização do narrador masculino, tão esclarecedora, só atinge a plenitude de sua irradiação quando combina os atropelos do ciúme — uma paixão relativamente extraterritorial — às particularidades do patriarcalismo brasileiro do tempo, vinculado a escravidão e clientelismo, assim como à auto-complacência das oligarquias, além de vexado pela sombra do progresso europeu.²⁴

Acontece, porém, que Barros Baptista não está propondo apenas isto (a acolhida do olhar estrangeiro em pé de igualdade com o olhar nacional), o que ele está dizendo é que essa leitura com um propósito cosmopolita é a leitura que melhor pode iluminar e tirar conclusões a respeito de uma obra. A sua proposta possui assim um caráter quase normativo. Além do mais, aquilo que Baptista denomina “cosmopolitismo” parece tratar-se, na verdade, de uma via de mão única: trata-se do direito de o leitor/crítico de países de maior projeção cultural ser incondicionalmente acolhido nas suas observações a respeito de uma obra produzida

24. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 70-71.

23. Ver CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

num contexto culturalmente periférico, mas não do direito do leitor/crítico da periferia ver as suas considerações tidas como igualmente válidas. Pois tudo aquilo que diz respeito à realidade local específica é visto como menos interessante, mesquinho e até limitador para as reflexões do leitor estrangeiro. Barros Baptista assim se expressa:

Nos estudos literários, o propósito cosmopolita define o princípio teórico e político que nos orienta a aproximação a qualquer texto com a ideia de que o que há de nobre e de emancipador na noção de literatura é o que nos anima a pressupor que cada texto foi escrito na previsão do estrangeiro que um dia o virá a ler e estará à altura de o ler precisamente na medida em que for capaz de circunscrever os limites da própria incompreensão sem perder de vista o privilégio de habitar a *mesma* casa, que é a mesma não porque seja desde sempre e essencialmente *a mesma*, antes porque a caracteriza a hospitalidade incondicional.²⁵ (BAPTISTA, 2009, p. 67)

É bonito, mas, para início de conversa, um texto não é escrito “na previsão do estrangeiro que um dia o virá a ler”. O texto simplesmente é escrito, ponto. Tomar como pressuposto que todo texto literário está orientado por um princípio de hospitalidade incondicional é, no mínimo, adotar um código de leitura bastante limitador, que provavelmente

não dará conta de vários aspectos do texto e, na verdade, não dará conta de um bocado de textos em si...

A questão, ainda, é que a ideia de que o que há de mais nobre na literatura seja a possibilidade de uma “hospitalidade incondicional” para com as diferentes leituras e diferentes procedências dos leitores que sobre determinada obra literária incidem é uma ideia que nasce de um contexto bastante localizado: os países política e culturalmente hegemônicos. Não que isso desmereça a ideia em si, mas é importante evocar o contexto de sua formulação a fim de melhor compreendê-la. Um leitor ou crítico de um país periférico não precisa requisitar hospitalidade ou um “espaço cosmopolita” quando aborda uma obra produzida no centro, porque tal abordagem já está dada, só pelo seu sentido (periferia em direção ao centro), como um movimento cosmopolita. Porque o destino é cosmopolita: o centro é cosmopolita (em outros termos, é universal); a periferia é exótica e, portanto, faz-se necessário pedir hospitalidade para se aproximar dela em segurança. O desequilíbrio dessas relações nos parece evidente. Logo, tomar tal proposta como o denominador comum capaz de magicamente reduzir todas as possibilidades de leitura a um ponto ótimo e necessário revela alguma falta de perspectiva histórica no estudo do desenvolvimento das ideias. De resto, nos parece muito oportuna a questão que Schwarz levantou em “Leituras em competição”:

25. BAPTISTA. A ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita, p. 67.

26. SCHWARZ. Leituras em competição, p. 76.

Por que supor, mesmo tacitamente, que a experiência brasileira tenha interesse apenas local, ao passo que a língua inglesa, Shakespeare, o *New Criticism*, a tradição ocidental e *tutti quanti* seriam universais? Se a pergunta se destina a encobrir os nossos déficits de ex-colônia, não vale a pena comentá-la. Se o propósito é duvidar da universalidade do universal, ou do localismo do local, ela é um bom ponto de partida.²⁶

A disjuntiva *local vs. universal* não dá conta da problemática da recepção e inserção da literatura brasileira – e de Machado de Assis, em particular – num cenário internacional. Faz-se necessário buscar novas categorias de pensamento que não ocultem a realidade histórica e social na qual a literatura está inserida e que sejam mais fieis à complexidade do fenômeno literário.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Abel Barros. Ideia de Literatura Brasileira com propósito cosmopolita. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, nº. 15, dez/2009, p. 61-87.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 12 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre Azul, 2009.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. Leituras em Competição. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº. 75, jul/2006, p. 61-79.

WOOD, Michael. Um mestre entre ruínas. Trad.: Samuel Titan Jr. **Folha de S. Paulo**, Caderno +Mais, São Paulo, 21 julho 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2107200207.htm>> Acesso em: 5 maio 2013.

_____. Entre Paris e Itaguaí. Trad.: Otacílio Nunes Jr. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº. 83, mar/2009, p. 185-196.



A FORTUNA CRÍTICA DE THOMAS MANN NO BRASIL: CARPEAUX E ROSENFELD

Gustavo Ramos de Souza*

* avulsoaoavesso@gmail.com
Doutorando e Mestre em Estudos Literários, pela
Universidade Estadual de Londrina.

RESUMO: Considerando a importância da descendência materna brasileira na obra do escritor alemão Thomas Mann, este ensaio tem como objetivo observar de que maneira dois críticos e ensaístas radicados no Brasil compreenderam a obra manniana: Anatol Rosenfeld e Otto Maria Carpeaux. Serão analisados dois ensaios de Rosenfeld da coletânea *Thomas Mann*, publicado em 1994 pela Editora Perspectiva, sob supervisão de Jacó Guinsburg, além de três textos de Carpeaux sobre o escritor extraídos de *Ensaaios reunidos: 1942-1978*, organizado por Olavo de Carvalho em 1999, *História da literatura ocidental: VI*, de 1964, e *A literatura alemã*, também de 1964. A intenção é apontar as semelhanças e diferenças apresentadas pelos dois críticos acerca da obra de Thomas Mann.

PALAVRAS-CHAVE: Thomas Mann; Crítica; Anatol Rosenfeld; Otto Maria Carpeaux.

ABSTRACT: Considering the importance of the Brazilian maternal progeny in the work of German writer Thomas Mann, this essay aims to note how two critics and essayists rooted in Brazil understood the Mannian work: Anatol Rosenfeld and Otto Maria Carpeaux. It will be analyzed two essays by Rosenfeld from the selection *Thomas Mann*, published in 1994 by Perspectiva, under the supervision of Jacó Guinsburg, besides three texts by Carpeaux about the writer from: *Ensaaios reunidos: 1942-1978*, organized by Olavo de Carvalho in 1999, *História da literatura ocidental: VI*, from 1964, and *A literatura alemã*, also 1964. The intention is to point out the similarities and dissimilarities shown by both critics about Thomas Mann's work.

KEYWORDS: Thomas Mann; Criticism; Anatol Rosenfeld; Otto Maria Carpeaux.

INTRODUÇÃO

Propor discutir a obra de Thomas Mann, a partir de sua fortuna crítica, na visão de dois dos seus principais comentadores no Brasil, Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld, parece, à primeira vista, um exercício aleatório. Todavia, quer seja pela importância dos dois críticos dentro dos estudos literários brasileiros a partir dos anos 1940, quer seja porque ambos, ainda que por razões diversas, são referências obrigatórias quando se analisa a obra manniana, tal aproximação se revela menos gratuita e oferece alguns pontos em comum – mesmo porque é também a partir da década de 1940 que se intensificam as traduções das principais obras de Mann no país, sobretudo pela editora Globo. Ressalta-se, no entanto, que Carpeaux enxergava a obra de Mann com reservas, ao passo que Rosenfeld nutria especial afeição pelo romancista alemão: é aí que reside nosso interesse.

Embora Thomas Mann seja cada vez mais estudado em terras brasileiras, talvez um dos estudos mais significativos sobre sua obra seja a dissertação de mestrado de Claudia Sybille Dornsbuch, defendida em 1992, na USP, e intitulada *Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil*, porquanto busca compreender a sua obra a partir de resenhas publicadas em jornais brasileiros entre 1937 e 1990. A autora detém-se, porém, nas dificuldades encontradas na compreensão do autor alemão devido às diferenças culturais entre os dois países. Assim, ao escolhermos dois críticos de

origem próxima à de Mann, partimos do pressuposto que suas análises, em vez de recaírem em explanações sobre teoria da literatura ou em eventuais comparações com a literatura brasileira, buscariam avaliar a obra a partir de suas qualidades intrínsecas. Quer isso seja verdadeiro ou não, o método empregado aqui é diferente, pois, no lugar de resenhas, o *corpus* compõe-se de textos editados em formato de livro. Assim, no caso de Rosenfeld, os ensaios que serão analisados encontram-se na coletânea *Thomas Mann*, publicado em 1994 pela Editora Perspectiva, sob supervisão de Jacó Guinsburg. Quanto aos textos de Carpeaux, embora constituam um volume menor que o de Rosenfeld, encontram-se em três livros: *Ensaio reunidos: 1942-1978*, organizado por Olavo de Carvalho em 1999, *História da literatura ocidental: VI*, de 1964, e *A literatura alemã*, também de 1964. Enfim, busca-se apontar as semelhanças e dessemelhanças apresentadas pelos dois críticos acerca da obra manniana.

OTTO MARIA CARPEAUX

Há três textos em que Carpeaux comenta a obra de Thomas Mann: “Admirável Thomas Mann”, publicado em 1942 e coligido em *Ensaio reunidos*; sendo que os outros dois foram publicados em 1964, fazendo parte de historiografias: *História da literatura ocidental: VI* e *A literatura alemã*. O que salta aos olhos na leitura dos três textos é a diferença de perspectiva adotada pelo crítico entre 1942 e 1964, quer dizer,

decorridos mais de 20 anos, o seu posicionamento frente à obra do romancista alemão sofre uma profunda mudança. Vale lembrar que Thomas Mann só morreria em 1955, tendo publicado entre o ano do primeiro ensaio de Carpeaux e sua morte pelo menos três obras importantes: *Doutor Fausto* (1947), *O Eleito* (1951) e *As confissões de Felix Krull* (1954), embora este tenha sido iniciado em 1922 e publicado inacabado. Mencionar esses dados é importante porque acreditamos que a reviravolta crítica de Carpeaux deve-se, sobretudo, à publicação de *Doutor Fausto*. Aliás, após a publicação desse romance, aquilo que o crítico antes via como defeito anteriormente passa a ser virtude, além de enxergar características que então acreditava estar ausentes de sua obra.

“Admirável Thomas Mann” é, sem dúvida, uma das maiores diatribes contra a obra do autor de *A Montanha Mágica*. O crítico inicia o seu ensaio afirmando que é praticamente impossível não admirar Mann, visto se tratar de uma unanimidade: “Todos o leem, e todos o admiram, do crítico mais exigente até à *girl* mais engraçada”.¹ Porém, fazendo ecoar *avant la lettre* Nelson Rodrigues, para quem toda unanimidade é burra, afirma que “a admiração é a inimiga mortal da compreensão; sobretudo a admiração unânime, indiscutida”.² Logo, a tarefa a que se propõe é desmistificar o mito Thomas Mann, a fim de compreender os riscos de elevá-lo a um pedestal. Carpeaux, no entanto, sabe dos perigos de sua empreitada, porquanto a literatura universal é repleta de

exemplos em que a análise destruidora de um autor revela tão somente incompreensão do crítico, na medida em que, havendo realmente valor na obra, a crítica reduz-se a “montões de papel de embrulho, papel sujo”.³ A despeito disso, pretende desnudar o véu da admiração e revelar o verdadeiro Mann:

Que é que a gente admira em Thomas Mann? O pensador, o escritor, o alemão. Dizem-no um pensador profundo, um escritor de primeira ordem, e a encarnação de tudo o que é ou foi honesto e admirável no homem alemão. Na verdade, Thomas Mann é um pensador confuso, é o maior dos escritores de segunda ordem, e a alemanidade não é a essência do seu ser, mas o amor infeliz dum bastante fraco herói de tragédia.⁴

A provocação não se detém aí. O crítico põe-se a pontuar os motivos por que acredita ser Thomas Mann um pensador confuso, um escritor de segunda ordem e a encarnação trágica da alemanidade. Quanto ao primeiro aspecto, diz não haver um só pensamento original, pois o autor debate-se entre as ideias de Nietzsche, Schopenhauer e Wagner: “De Schopenhauer, Mann tem a expressão filosófica da decadência; de Nietzsche, a diagnose e a explicação da decadência; em Wagner procura a superação da decadência pelas ilusões intencionais dum romantismo ébrio”.⁵ Ora, ainda que exista no jovem Mann – em *Os Buddenbrooks* (1901), *Tonio Kroeger*

1. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 251.

2. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 251.

3. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 252.

4. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 252.

5. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 252.

(1903) e *A Morte em Veneza* (1912) – um certo fascínio pela decadência, não se trata de empréstimo schopenhauriano, mas antes do *zeitgeist* das artes naquele momento. Negar que o decadentismo e a doutrina da “arte pela arte” são um reflexo da metafísica das artes de Schopenhauer seria incorrer em equívoco, mas Mann em nenhum momento renega a lógica da sociedade burguesa, que condena o artista ao papel de consciência infeliz. No tocante à sua dívida a Nietzsche, trata-se antes da antítese dialética ao pessimismo de Schopenhauer do que a diagnose dessa decadência. *Grosso modo*, é sabido que Schopenhauer propõe que o homem deve buscar um quietivo à Vontade (cega e irracional), seja na contemplação artística, seja adotando a postura ascética; *a contrario*, Nietzsche, pelo menos em sua grande obra de juventude, *O Nascimento da Tragédia*, afirma que é necessário afirmar o dionisíaco, o irracional. Assim, não se trata meramente de expressão e explicação da decadência, mas uma dialética que busca conciliar vida e espírito – motivo que atravessa toda a obra de Mann. Em relação ao romantismo ébrio wagneriano, este se configura muito mais no êxtase dionisíaco propiciado pelo espírito da música do que propriamente pela superação da decadência em ilusões. Ademais, se Wagner está presente em sua obra, deve-se ao fato de Mann ser melômano e dedicar-lhe homenagem; e não por contribuições filosóficas.

Quanto à segunda censura, a de ser um escritor de segunda ordem, Carpeaux não está acrescentando nada de novo às críticas feitas a Mann, porquanto, subjacente a esse discurso, coloca-se a eterna querela entre vanguarda e realismo crítico, segundo a qual os escritores realistas estariam fazendo literatura como os mestres do século XIX (Tolstói, Henry James e Gustave Flaubert), em vez de trazer inovações técnicas, como André Gide, Franz Kafka, James Joyce, William Faulkner, entre outros. O realismo faria parte, portanto, do segundo escalão da literatura, e Mann seria o maior entre os escritores de segunda ordem. Por fim, quanto à alemanidade⁶, Carpeaux esquece-se de que a sua essência é hegeliana (idealista) e não schopenhauriana (a-metafísica). Assim, quando diz que Mann é um fraco herói trágico, para acusar o seu caráter alemão, não leva em conta que a evolução da obra manniana, de *Os Buddenbrooks* até a tetralogia *José e seus irmãos*, aponta para a superação da alemanidade, do romantismo, do idealismo responsável pela tragédia alemã na Segunda Guerra.

Mas pontuemos outras críticas feitas por Carpeaux: “Não sendo pensador original ou claro, Mann é um grande manejador de pensamentos, o que é a primeira condição do ensaísta”.⁷ Com isso, o crítico pretende dizer que os seus romances não são romances *stricto sensu*, mas sim ensaios, ou melhor, ensaios fracassados que se tornaram romances. Em suas palavras: “Os

6. Nietzsche trata do problema da alemanidade em diversas de suas obras, entre as quais: *Ecce homo*, em que, no capítulo intitulado “Por que sou tão inteligente”, afirma: “o clima alemão basta por si mesmo para enfraquecer as vísceras fortes e até predispostas ao heroísmo [...]. A partir das consequências deste ‘idealismo’, explico todos os erros, todos os grandes desvios do instinto” (NIETZSCHE, 2008, p. 28-29). Idealismo, como afirmação da interioridade, recusa da realidade concreta e crença no progresso do espírito, é o que caracteriza o pensamento de Hegel. O equívoco de Carpeaux está em atribuir essa alemanidade fracassada a Thomas Mann, ao mesmo tempo que denuncia a sua influência schopenhauriana, a qual é anti-hegeliana. Assim como Nietzsche, Mann busca superar as raízes idealistas e alemãs de seu espírito.

7. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 252.

8. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 253.

9. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 253.

10. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 254.

grandes romances são caducos; não passam, afinal, de imensos ensaios gorados de grande ensaísta das pequenas formas”.⁸ Dizer que os romances são pretextos para a discussão de ideias significa que são pobres quanto à fábula, ou seja, Mann não saberia narrar histórias; estas apenas ilustrariam as suas ideias emprestadas. Carpeaux continua: “Thomas Mann é muito pobre de imaginação. Em compensação, sabe compor como um músico, fazendo mil variações engenhosas em torno de um tema monótono”.⁹ Com efeito, essa crítica é válida até certo ponto, porquanto, desde *Tonio Kroeger* até *Doutor Fausto*, as obras de Mann são desdobramentos em cima de um motivo que já aparece em seu primeiro romance, *Os Buddenbrooks*, a saber: a antítese entre espírito e vida, artista e burguês. No tocante ao estilo manniano, marcado pelo frequente uso de *leitmotivs*, o crítico escreve:

Thomas Mann é um grande estilista, na significação menos boa da palavra; ele estiliza tudo e ao seu estilo também. Estilista de primeira ordem, com as virtudes estilísticas da época burguesa: irônico, espirituoso, sentimental, psicológico, analítico. Um Nietzsche disfarçado em Flaubert. Grande nunca, sempre correto; correção laboriosa, penosa, estilizada à maneira do Goethe da velhice.¹⁰

Quanto à escrita ao modo do velho Goethe, o próprio Thomas Mann chega a se questionar a respeito de seu estilo,

quando comparado aos escritores de vanguarda: “Meu preconceito era que, comparada ao vanguardismo excêntrico de James Joyce, minha obra parecesse de um tradicionalismo insosso”.¹¹ Por mais que o seu realismo não fosse transgressor no plano formal, Mann é continuador de uma tradição romanesca que remonta a Balzac. Ademais, ele reinventa o *bildungsroman* em *A montanha mágica*, ao fazer de herói um engenheiro simplório, quando a regra era explorar as potencialidades de indivíduos excepcionais, como é caso de Wilhelm Meister no romance de Goethe. Já a ironia, ainda que estilizada, está longe de ser um defeito. Em Mann, ela surge justamente do descompasso entre a *forma* elevada e o *conteúdo* trivial; afinal, ironia é distância – parafraseando o romancista. O deslocamento da obra manniana no quadro das vanguardas, mais do que tradicionalismo ou apego aristocrático ao passado, pode ser interpretado também como ironia, na medida em que se torna paródia de uma forma em dissolução, decadente, tal como o mundo de suas personagens.

A última acusação que Carpeaux faz a Mann é a ausência de dialética: “Por falta de dialética, Mann não compreende bem a decadência da burguesia, a sua evolução – da aristocracia de espírito de 1830 à aristocracia de dinheiro de 1900 – evolução que é assunto de *Os Buddenbrooks*”.¹² Ainda que não siga a tradição hegeliana, Mann elabora uma dialética

11. MANN. *A Gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance, p. 75.

12. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 255.

sui generis, quando, por exemplo, confronta Schopenhauer e Nietzsche. Em relação a’*Os Buddenbrooks*, existe uma tensão dialética entre forma e conteúdo, i.e., entre o realismo burguês e a dissolução dos valores da burguesia tradicional – justamente o seu tema. Dialético é também o fato de a evolução espiritual significar a degenerescência fisiológica do clã dos Buddenbrook, sendo que o ponto de tensão fica concentrado em Thomas, o herói do romance. Em *Tonio Kroeger*, esse jogo dialético fica ainda mais evidente: “Estou entre dois mundos; não me sinto à vontade em nenhum dos dois e por isso tenho um pouco de dificuldade. Vocês, artistas, me chamam de burguês, e os burgueses sentem-se tentados a prender-me... não sei qual dos dois me magoa mais”.¹³ O artista figura, portanto, como um *outsider*, como a consciência infeliz de uma época de decadência.

Por fim, é espantosa a incompreensão vinda de um crítico tão arguto, como quando comenta a efemeridade da obra de Mann: “Toda a sua literatura anterior passou, desde já, à categoria dos romances que ‘tida a gente precisa ter lido’, durante uma estação, para desaparecerem depois nas estantes”.¹⁴ Quanto a esse juízo precipitado, a história vem demonstrando o quão estava errado, visto que quase sessenta anos se passaram desde a sua morte, mas sua obra tem sido cada vez mais lida e estudada. Com efeito, se fosse depender de ensaios como “Admirável Thomas Mann”, a obra de

Carpeaux também ficaria acumulando poeira e traças nas estantes – o que, felizmente, não é caso.

Contudo, passados mais de vinte anos, Carpeaux volta a falar de Thomas Mann, ainda que não pormenorizadamente. Em *A literatura alemã*, Mann, que até então escrevia ensaios fracassados em forma de romance, passa a ser considerado o clássico do gênero romance. Para Carpeaux,

Os grandes romances de Goethe, Stifter, Keller não são romances no sentido da tradição ocidental. No passado, só há Fontane. Só este e Thomas Mann podem figurar ao lado de Balzac, Stendhal e Flaubert, Hardy, Henry James e Conrad, Pérez Galdós e Verga. Com isso está determinada sua categoria universal.¹⁵

Quanto ao estilo, visto então como vício, Carpeaux reafirma a dívida manniana para com Goethe, por causa de sua escrita cheia de “subentendidos, alusões, insinuações; tudo isso vivificado por um elemento totalmente novo na literatura alemã: a ironia, que serve para abrir perspectivas ou para abrandar a emoção profunda, inconfundivelmente romântica, de outros trechos”.¹⁶ Nesse sentido, Mann seria simultaneamente alemão e universal, clássico e romântico, sendo que a ironia torna-se a mediadora dessa tensão. Deduz-se, portanto, um forte sentimento de dialética em sua literatura, a qual se reflete na tentativa de preservar uma forma em decadência. Segundo Carpeaux, “a superfície (ou pose)

13. MANN. *Tonio Kroeger/ A morte em Veneza*, p. 84.

14. CARPEAUX. “Admirável Thomas Mann”, p. 257.

15. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*, p. 191.

16. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*, p. 191.

17. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*, p. 191.

goethiana esconde o processo dialético de decomposição do Romantismo pela ironia e de restabelecimento da emoção pelo humorismo doloroso”.¹⁷ Não se trata simplesmente da típica ironia romântica, visto que não ocorre o questionamento da forma a partir da metalinguagem gerando distanciamento; antes, a ironia de Mann é erótica, pois, ao mesmo tempo que se coloca-se à distância para questionar princípios opostos, busca conciliá-los em sua negatividade, posto que sejam manifestações de uma unidade profunda.

É interessante observar a reviravolta de Carpeaux no que diz respeito à presença de dialética em Mann, pois no ensaio de 1942 afirmava que, na obra do autor de *Os Buddenbrooks*, não existia dialética, devido ao fato de desconhecer Hegel. Agora, porém, o romance é ao mesmo tempo a derrocada de uma família alemã e da burguesia europeia, estando repleto de tensões:

Outros problemas, outras dialéticas escondidas nesse romance logo se revelaram porque Mann insistiu nelas: a oposição entre o artista e o burguês e a doença fatal do burguês que se torna artista – problema pré-formado em Flaubert; e a relação entre a arte do artista e a doença do artista – problema pré-formado em Nietzsche. A expressão meio romântica, meio humorística dessa dialética é a novela *Tonio Kroeger*: não é a obra-prima absoluta de Mann, mas a chave para a compreensão de todas as outras.¹⁸

18. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*, p. 192.

Apenas com *A Montanha Mágica* é que se tornaria mais clara essa dialética, porquanto se manifesta no plano das ideias: “Mas a dialética manifesta-se agora em grandes discussões ideológicas, de modo que longos trechos do romance são verdadeiros ensaios sobre os problemas da civilização e – mais um elemento novo – da política europeia”.¹⁹ Com efeito, esse romance é considerado um ponto de inflexão na obra de Mann, na medida em que abandona a sua postura apolítica e extremamente nacionalista expressa em *Considerações de um apolítico* (1918) e alerta sobre as consequências do não-engajamento. A certa altura do romance, é dito: “Não existe a não-política. Tudo é política”.²⁰ Isso significa que, ao se negar um posicionamento, corre-se o risco de contribuir indiretamente para a instalação de forças reacionárias no poder, como foi o caso da República de Weimar. Mais do que ninguém, Mann sabe dos perigos em permanecer morno diante de situações políticas instáveis. É nessa direção que se deve considerar *A Montanha Mágica* como o seu *mea culpa*.

Carpeaux, no capítulo em que trata da literatura da “época do desequilíbrio europeu”, em *História da Literatura Ocidental*, aponta essa decisiva tomada de posição de Mann:

Através do ceticismo do *Zauberberg* (*A Montanha Mágica*), reflexo das vacilações espirituais do após-guerra e panorama da decadência europeia generalizada, o antigo nacionalista ale-

19. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*, p. 192.

20. MANN. *A Montanha Mágica*, p. 686.

mão chegou a transformar-se em “bom europeu” no sentido de Nietzsche, desempenhando esse papel, com maior coragem, contra o nacionalismo da Alemanha rebarbarizada.²¹

Observa-se que, embora tenha sido provavelmente *Doutor Fausto* que mudou a perspectiva de Carpeaux, o crítico reavalia também a importância de *A Montanha Mágica*, vista então como uma pessimista epopeia da doença que não apontava soluções. Tanto que se passa a rebater as críticas que ele mesmo censurava no passado: de ordem política, pois, antes de 1918, Mann foi atacado pelos liberais e esquerdistas de nacionalista, luterano ortodoxo e ultraconservador, na glorificação romântica da decadência. Depois de 1918, passou a ser considerado um “vendido” à democracia ocidental e traidor do nacionalismo. Para Carpeaux, essa polêmica não é nenhum demérito, pois demonstra que Mann foi o primeiro romancista alemão a colocar o problema político no centro de sua obra. Quanto às críticas de ordem estética, são aquelas dos críticos de vanguarda, que “censuraram o tradicionalismo de Mann, continuando a escrever, em 1940, romances no mesmo estilo goethiano-tolstoiano de antes das grandes guerras: num estilo em que apenas apreciavam a fina ironia”.²² Carpeaux termina o seu texto comentando sobre *Doutor Fausto*, romance que desmentiria todas as críticas feitas a Mann:

No seu romance épico *Doktor Faustus*, a carreira artística do grande compositor Leverkuehn coincide com a história política da Alemanha durante os últimos decênios: os dois grandes temas, a política e a música, estão ligados através de uma nova técnica novelística na qual “tudo alude a tudo”: tudo é realidade e tudo é símbolo; e um fato real de dimensão simbólica, a tentação da Alemanha e do artista pelo demônio, dá à obra a dimensão metafísica e transcendental. O estilo é, outra vez, complexo à maneira do estilo de Goethe, mas iluminado por todas as luzes da ironia.²³

ANATOL ROSENFELD

A coletânea *Thomas Mann* compõe-se de quatorze ensaios. Optamos por comentar aqueles que analisam a obra manniana adotando um caráter mais genérico; por isso, abstermo-nos de falar sobre os ensaios que tratam da sua correspondência, temas específicos ou obras particulares. Logo, os ensaios que integram o *corpus* são os dois primeiros do volume organizado por Jacó Guinsburg: “Thomas Mann” (1952) e “Um esteta implacável” (1946-1949).

Quanto ao primeiro, apesar da curta extensão, confere um resumo bem detalhado sobre o autor e lança ideias que podem ser aprofundadas por quem se dedicar a estudá-lo. A ideia central do ensaio gira em torno de um fato biográfico e como isso se reflete na obra de Mann: descendência materna de uma brasileira,

21. CARPEAUX. *História da Literatura Ocidental*: VI, p. 2817.

22. CARPEAUX. *História da Literatura Ocidental*: VI, p. 2818-2819.

23. CARPEAUX. *História da Literatura Ocidental*: VI, p. 2819.

Júlia da Silva Bruhns. De fato, é este o assunto de *Tonio Kroeger*, novela em que o protagonista é um artista mestiço que se sente deslocado no lugar em que vive. Nas palavras de Rosenfeld,

Muito cedo Thomas se convenceu da sua missão de escritor e artista. Tendo a clara intuição da sua situação anormal de artista dentro da sociedade burguesa, teve a sensibilidade para esse fato enormemente aguçada pela anormalidade da sua ascendência entre as famílias tradicionais da sua cidade natal.²⁴

A hipótese de que parte Rosenfeld consiste em demonstrar como um fato pessoal e interior caminha lado a lado com o próprio mecanismo da sociedade burguesa, quer dizer, o não sentir-se normal deve-se tanto à condição mestiça, como também à condição de artista – o assinalado, o maldito, o desajustado num mundo que preza muito mais pelos assuntos materiais do que pelos espirituais. Trata-se, em certa medida, da alienação hegeliana, embora não decorra da objetivação, mas de sua impossibilidade. Rosenfeld continua:

Pois aquele incidente biográfico sem grande importância intrínseca na realidade, o tema fundamental da sua obra, toda ela dedicada, em essência, à análise constante e infinitamente variada daquilo que nós poderíamos chamar com uma expressão de Hegel, mais tarde também empregada por Marx, de “alienação”, conquanto a acepção do termo neste nosso caso seja um tanto

modificada. Separação, anormalidade, isolamento, marginalidade, alienação da média secular – eis a experiência pungente do jovem Mann, experiência que encontra cedo expressão em pequenos contos e novelas e no romance *Os Buddenbrooks*.²⁵

A alienação coincide com o aumento da espiritualização, mas também com a decadência biológica em *Os Buddenbrooks*. Na dialética do jovem Mann, não existe conciliação possível entre vida e espírito; por isso, em *A Morte em Veneza*, quando o escritor Aschenbach abre mão da esterilidade do espírito e parte em busca do conhecimento sensual, à maneira do Fausto goethiano, só encontra degradação moral e morte. Em *Tonio Kroeger*, o artista torna-se uma espécie de eremita da vida moderna e urbana, pois lhe é impossível ajustar-se entre os “normais” de cabelos loiros e olhos azuis, a quem de resto vê com certo desdém. A experiência do jovem Mann em relação ao mundo em que vive é de distância e, portanto, de ironia. Rosenfeld afirma que “distante da sua sociedade, como artista e marginal, ele vê a sociedade, que para ele se confunde com a burguesia, através do prisma da ironia. Distante, ao mesmo tempo, do puro intelectualismo por sentir-se demasiado burguês e artesão, ele ironiza também a posição do artista e do alienado”.²⁶

A dialética manniana, a despeito de não conseguir uma supressão (*aufhebung*), tem muito bem definidos os pólos

24. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 20-21.

25. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 21.

26. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 22.

27. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 22-23.

que a compõem. De um lado, a sociedade, o senso comum, a *ordre du jour*, o trabalho, a vida; de outro, o individualismo, o escapismo romântico, a contemplação, o espírito, a embriaguez da música, a dissolução.²⁷ Tanto de um lado quanto do outro existem riscos, visto que, não havendo equilíbrio entre vida e espírito, pode-se pender para um dos lados. Vida em excesso, no sentido de um transbordamento dionisíaco, significa morte; espírito em excesso conduz ao quietismo contemplativo e, por conseguinte, à doença e à morte. De acordo com Rosenfeld,

Toda a vida de Thomas Mann, no seu sentido mais profundo, é um constante esforço de superar a sua natureza, impregnado do romantismo musical da Alemanha [...]. E toda a sua obra nada é senão a expressão estética desse esforço constante de contrapor os dois valores, de pô-los em xeque, de referi-los num jogo de dialética altamente ambígua, de ironizar-lhes a unilateralidade, de salientar a necessidade de sua síntese final num humanismo em que espírito e vida se interpenetrem e em que o indivíduo isolado se integre de novo na sociedade, enriquecido pela experiência da “doença”, da “morte” e da alienação.²⁸

O que busca atestar Rosenfeld é de que maneira aquele trivial incidente biográfico vai se desdobrando e ganhando dimensões míticas e metafísicas. Para ele, o drama de Thomas Mann é o drama da Alemanha, do século XX, da

humanidade em todas as épocas. Em *A Montanha Mágica*, o tema inicial se amplia, na medida em que não se trata mais da alienação do artista, mas sim de toda uma sociedade doente. É também nesse romance gigantesco que ocorre uma tentativa de superação daquela tensão dialética, haja vista que surge uma tomada de decisão. Diz Rosenfeld: “A decisão de Thomas Mann, todavia, é a de que Hans Castorp, para realizar-se, para fechar o círculo da sua educação humanista, tem de voltar à planície. A vida revela-se o valor mais alto”.²⁹ No entanto, ainda que haja uma tomada de posição, trata-se de um gesto irônico. Quando Hans decide deixar o mundo das ideias, descendo da montanha em direção à planície, à vida, o mundo lá embaixo se lhe apresenta como um campo de morte, pois irrompeu a Primeira Guerra Mundial. Assim, enquanto no clássico romance de formação, como o *Wilhelm Meister* de Goethe, ao concluir a sua educação o indivíduo retorna à sociedade a fim de pô-la em prática; em *A Montanha Mágica*, o herói depara-se com um mundo em ruínas. É por isso que Rosenfeld afirma ser o romance de Mann uma continuação irônica e paródica do livro de Goethe. Em suas palavras,

se Goethe disse aos românticos alemães do seu tempo: Não se afastem da sociedade; o lugar do intelectual não é em Pasárgada; integrem-se no coletivo – Thomas Mann parece perguntar, cento e vinte anos mais tarde ao seu venerado mestre: Integrar sim,

29. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 26.

30. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 26-27.

31. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 27.

32. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 28.

33. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 29.

mas em que sociedade? Nesta sociedade conflagrada por guerras, produtora em série de alienados? Nesta sociedade em decadência, fragmentada e anormal, que parece ser a pista de loucos?³⁰

Rosenfeld conclui o ensaio comentando sobre *Doutor Fausto*, romance que leva às últimas consequências a experiência da alienação, já que a personagem principal enlouquece após firmar o pacto com o diabo e contrair a sífilis: “a trágica situação da arte e do artista – que representa na obra de Mann o homem essencialmente ameaçado – decorre do fato de que a própria sociedade enlouqueceu”.³¹ Isso significa que o magro tema biográfico do isolamento nada mais é que “um processo que se repete através da história e se perde na sombra do mito”.³² É justamente o que Thomas Mann faz em sua tetralogia *José e seus irmãos*, quando sonda nos primórdios da humanidade o movimento de integração do individual ao coletivo. Ele parece nos dizer que apenas no período anterior à história era possível conciliar a contradição entre espírito e vida, sendo que, depois da Queda, estaríamos todos condenados. Todavia, para Rosenfeld, apesar de Mann ter sofrido na pele a culpa da não-participação na vida política de seu país, apesar de ter sofrido e vivido a sua obra e seu pensamento, o seu valor ético ultrapassa o seu valor estético, isto é, Mann é “o exemplo de um homem que conseguiu reconciliar em si espírito e vida”.³³

Por fim, em relação ao segundo ensaio, “Um esteta implacável”, o qual é dividido em três partes, Rosenfeld procura, primeiramente, situar Thomas Mann na tradição artística do século XIX, alinhando-o a Wagner, Tolstói, Balzac e Zola, no sentido de manter um certo ceticismo quanto à razão e ao progresso, enquanto se sente fascinado pela íntima união musical com a noite e a morte – temas caracteristicamente românticos. Para Rosenfeld, “a obra de Thomas Mann se nos revela como o triste canto do cisne do século passado e, com isto, da burguesia, cujos valores essenciais, os do humanismo, ele sem dúvida procura salvar, tanto mais quanto estes foram assumidos pela burguesia e traídos por sua forma desagregada, a *Bourgeoisie*”.³⁴

Assim como a forma-sonata era a mais típica expressão da racionalidade burguesa da música oitocentista, dissolvendo-se no atonalismo de Liszt e Wagner e, posteriormente, na música dodecafônica de Schoenberg, o romance, solidificado por Balzac, Stendhal e Flaubert no mesmo período, encontrou o mesmo processo de dissolução formal em James Joyce, Franz Kafka e Marcel Proust. Da mesma forma que a música de Mahler era a tentativa de preservação da música tradicional, enquanto lutava contra a crise das formas, os romances de Mann, presos ao realismo tradicional, representam essa mesma tentativa de conservação de uma época que não existe mais, no entanto, ciente de estar numa encruzilhada histórica: “Thomas Mann encontra-se no fim de uma época, e suas obras

34. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 34.

35. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 34.

são, em essência, variações sinfônicas deste processo lento e trágico de deterioração”.³⁵ É preciso, pois, levar em conta ao nos depararmos com sua obra que se trata da expressão artística de uma época de transição, o que lhe confere traços clássicos e ao mesmo tempo modernos, históricos e míticos.

Dando prosseguimento ao ensaio, Rosenfeld retoma os já conhecidos motivos da alienação e do incidente biográfico de Mann; entretanto, agora busca as raízes desse processo de alienação, que, segundo ele, estaria no advento da Renascença e da Reforma, com o surgimento da Modernidade. Ainda que, por um lado, isso tenha significado a libertação das amarras hierárquicas, por outro lado, tal libertação foi desprendendo paulatinamente o indivíduo do coletivo, relativizando todos os valores fixos e imutáveis, o que conduziu ao liberalismo, ao individualismo extremado e, paradoxalmente, ao totalitarismo, uma vez que este serve de religião substitutiva através de seus mitos pré-fabricados.³⁶

36. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 37.

Depois dessas considerações, Rosenfeld põe-se a identificar de que maneira isso se expressa na obra manniana, ao analisar *Os Buddenbrooks*, *Tonio Kroeger*, *Sua alteza real*, *A morte em Veneza*, *Considerações de um apolítico*, *A Montanha Mágica*, *Doutor Fausto* e *José e seus irmãos*. Em todas as suas análises, Rosenfeld aponta como a alienação, enquanto processo individual e coletivo, está presente tanto na forma quanto no conteúdo das obras. Mesmo as digressões filosóficas, que vão

de Platão a Kierkegaard, passando por Kant, Schopenhauer e Nietzsche, mostram-se válidas em suas análises, na medida em que o próprio Thomas Mann dialogava constantemente com a tradição filosófica alemã.

Aliás, é em *Doutor Fausto* que observamos a raiz da tragédia do artista, da arte e da própria Alemanha. Ao fazer de Adrian Leverkühn estudante de Teologia e de Música, Mann retoma o espírito da Reforma, visto que Lutero apontava o parentesco divino entre as duas; no entanto, a música do seu Fausto é demoníaca, fruto do pacto com do Diabo. Vale lembrar que o mito fáustico surge também no período da Reforma, portanto, a relação entre Diabo e música é perfeitamente cabível. Já em *A Montanha Mágica*, a música figurava como “politicamente suspeita”, pois representa “tudo o que existe de semi-articulado, de duvidoso, de irresponsável, de indiferente”, induzindo “à complacência” e ao quietismo.³⁷ Isso significa que a mais alemã de todas as artes, esconjuradora do tempo subjetivo, reflete nas relações interpessoais e na esfera política o mesmo isolacionismo oriundo da necessidade de interioridade extrema, que caracteriza o Protestantismo. O subjetivismo radical de um dos renovadores do Protestantismo, Kierkegaard, é também abordado por Mann:

Kierkegaard, a raiz do niilismo, é um dos temas do novo *Fausto*. O pensador dinamarquês considera o afastamento em face

37. MANN. *A Montanha Mágica*, p. 157.

do mundo como necessário, para que Deus possa irromper na pessoa. Mas este afastamento e alheamento leva, no caso de Adrian, justamente à irrupção do diabo ou já represente em si o elemento diabólico.³⁸

Nesse sentido, Rosenfeld demonstra compreender de que modo as referências utilizadas por Mann são indispensáveis para desvendar os símbolos dessa obra que condena o individualismo fracassado tão enraizado na alma da Alemanha, quer seja pela música e tudo que nela há de suspeito, quer seja pelas raízes filosóficas plantadas nos tempos da Reforma. Por tanto querer afirmar o espírito, a interioridade, o Fausto de Mann não tem o corpo levado pelo Diabo, como o de Goethe, mas a própria alma.³⁹

Após a sua análise brilhante de *Doutor Fausto*, que de certa forma lança luz para todas as outras obras, Rosenfeld conclui o ensaio retomando a relação intrínseca entre a vida e a obra de Thomas Mann, afirmando que, da dialética entre espírito e vida, esta triunfa, ainda que preservando a substância anímica – afinal, como disse Nietzsche pela boca de seu Zaratustra, espírito é apenas o nome de qualquer coisa do corpo. Reconhecer isso significa integrar o “pequeno mundo” do espírito no “grande mundo” da sociedade, tal como o faz o herói goethiano de *Wilhelm Meister*; ainda, é deixar a condição de *outsider* e inserir-se na mundanidade dos homens,

como na lenda medieval de *Parsifal*. Isso sem falar do motivo do Fausto, que inquietou Lessing, Heine e Goethe. Segundo Rosenfeld, “vemos, portanto, que o motivo fundamental de Thomas Mann parece ser um motivo fundamental da literatura alemã”.⁴⁰ Mais do que isso: é o motivo fundamental da humanidade há mais de três milênios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Thomas Mann foi o centro de diversas polêmicas no século XX, quer seja no plano político, quer seja no plano estético – embora essas duas esferas estejam em confluência em sua obra. Interessou-nos, no entanto, a maneira como a crítica literária lidou com isso. No final da década de 1940, Georg Lukács, em sua luta apaixonada contra as vanguardas literárias, considerou Thomas Mann como o escritor exemplar do realismo crítico. Theodor Adorno saiu em defesa das vanguardas, ainda que não se dispusesse com Mann, de quem era amigo. De qualquer forma, o juízo dos críticos vanguardistas era de que a sua obra padecia de um tradicionalismo pouco inventivo, estando deslocada do cenário artístico daquele período. No Brasil, o autor rendeu também admiradores e detratores: por exemplo, enquanto Anatol Rosenfeld escrevia ensaios exaltando a sua obra, Otto Maria Carpeaux condenava-a ao esquecimento. Foi justamente a apreciação dos dois críticos que compôs o nosso *corpus* de análise.

38. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 60.

39. ROSENFELD. *Thomas Mann*.

40. ROSENFELD. *Thomas Mann*, p. 68.

Em um primeiro momento, observou-se na análise dos ensaios críticos de Otto Maria Carpeaux duas perspectivas sobre a obra de Thomas Mann. No ensaio “Admirável Thomas Mann”, Mann figura como um escritor de segunda ordem, sendo considerado tão decadente quanto a sua época; enquanto que nos textos de 1964 Carpeaux modifica o seu posicionamento, avaliando-o como um clássico do gênero romance. Já na análise dos dois ensaios de Anatol Rosenfeld, verificou-se um julgamento mais positivo, porquanto o crítico lança luz sobre Thomas Mann a partir de sua biografia, no entanto, sem se esquecer da própria obra, além de verificar como o autor de *Doutor Fausto* é fruto das contradições de seu tempo. Ademais, Rosenfeld analisa pormenorizadamente algumas das principais obras de Mann, destacando a sua unidade e evolução, ao passo de Carpeaux detém-se em considerações de cunho mais genérico, buscando desmascarar o autor e depois repará-lo. Em todo caso, se Rosenfeld mostrou-se mais atento e coerente em suas análises, Carpeaux, do mesmo modo que o próprio Mann fizera um *Mea culpa* com a publicação de *A Montanha Mágica*, demonstra grandeza suficiente para mudar de opinião. Parafraseando o dito popular: o pior não é errar, é insistir no erro. Mas tanto a obra de Mann quanto a de Carpeaux justificam essa retratação.

REFERÊNCIAS

CARPEAUX, Otto Maria. Admirável Thomas Mann. In: **Ensaio Reunidos: 1942-1978**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

_____. **A Literatura Alemã**. São Paulo: Cultrix, 1964a.

_____. **História da Literatura Ocidental: VI**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964b.

MANN, Thomas. **A Gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance**. Trad.: Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. **A Montanha Mágica**. Trad.: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Tonio Kroeger/ A Morte em Veneza**. Trad.: Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

_____. **Ecce Homo**. Trad.: Artur Morão. Covilhã: Lusosofia, 2008. (versão e-book).

ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva, 1994.



BODIES THAT DESIRE: THE MELODRAMATIC CONSTRUCTION OF THE FEMALE PROTAGONISTS OF *THE GLASS MENAGERIE* AND *A STREETCAR NAMED DESIRE*, BY TENNESSEE WILLIAMS*

Xênia Amaral Matos*

* lizza_amaral_matos@hotmail.com

Estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, sob orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós. Graduada em Letras: Licenciatura-Habilitação Inglês e Literaturas da Língua Inglesa pela mesma instituição.

ABSTRACT: Melodrama came into being in Italy during the seventeenth century and evolved in eighteenth-century France. It is mainly characterized by focusing on family and love relationships through an emotive approach. Melodrama has influenced many authors such as Charles Dickens, Victor Hugo, and Tennessee Williams. Tennessee Williams is a North-American playwright most famous for *A Streetcar Named Desire*. In his plays he explores emotionalism, love conflicts, economic decadence, and family problems. This paper presents an analysis of the melodramatic construction of the female protagonists Amanda and Laura Wingfield (*The Glass Menagerie*), and Blanche DuBois (*A Streetcar Named Desire*). It also discusses how melodrama helps to build the tragic end of these characters.

KEYWORDS: melodrama; Tennessee Williams; female characters.

RESUMO: O melodrama surgiu na Itália no século XVII e desenvolveu-se na França durante o século XVIII. Ele é majoritariamente caracterizado por abordar relações amorosas e familiares através de uma abordagem emotiva. O melodrama influenciou diversos autores como Charles Dickens, Victor Hugo e Tennessee Williams. Tennessee Williams é um dramaturgo norte-americano famoso pela peça *A Streetcar Named Desire*. Suas peças exploram o emocionalismo, os conflitos amorosos, a decadência econômica e os problemas familiares. Este trabalho apresenta uma análise da construção melodramática das protagonistas femininas Amanda e Laura Wingfield (*The Glass Menagerie*) e Blanche DuBois (*A Streetcar Named Desire*). Discute-se também como o melodrama auxilia a construir o desfecho trágico dessas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: melodrama; Tennessee Williams; personagens femininas.

* Este artigo é uma versão aprimorada do Trabalho Final de Graduação (TFG) defendido pela autora no curso de Letras: Licenciatura-Habilitação em Inglês e Literaturas de Língua Inglesa (UFSM). O TFG foi orientado pela Prof^a. Dr^a. Maria Eulália Ramicelli (docente na referida instituição).

TENNESSEE WILLIAMS: THE WRITING OF DESIRE

The South of the United States is a region historically marked by rural activities and relative economic prosperity. Many Southern American writers – such as Mark Twain, William Faulkner, and Alice Walker – had their literary works influenced by the Southern context. One of the most famous Southern writers is Tennessee Williams (1911-1983). Although he is more frequently remembered for his famous plays which were adapted for the cinema and for Broadway, Tennessee Williams also wrote short stories, novels, and poems. His career started in the 1930's with the play *Candles to the Sun* (1936) and he was acknowledged to be a great playwright with *The Glass Menagerie* (1944).

The Glass Menagerie is based on the short story "Portrait of a Girl in glass" (1948). This play has a narrator called Tom who, in the very beginning, announces that the story belongs to his memories about his family once it is the story of the downfall of his mother, Amanda Wingfield, and of his sister, Laura Wingfield. After being abandoned by Mr. Wingfield, the family faces economic difficulties. By trying to keep up appearances, Amanda becomes a very oppressive mother as she restricts Tom and Laura to a regulated life. Amanda also constantly refers to the past in a very nostalgic and emotive way as she tries to show that one day the family had lived in prosperity after they moved from the

South. As for Laura, she has physical disability in one leg and a very fragile psychological condition. Laura has a collection of small glass animals of which she takes care daily. After some happenings, Tom leaves his house, and his family falls into a tragic situation as he was their supporter. It is important to remark that the play emphasizes the felling of suffering experienced by these characters by making use of emotive language, music, and images projected on a screen as the story develops.

The play that is considered to be Tennessee Williams' masterpiece is *A Streetcar Named Desire* (1947). This play was also adapted for the cinema, television, opera, and ballet. In the 1951 movie, Marlon Brando and Vivian Leigh starred the main roles (Stanley Kowalski and Blanche DuBois). The movie also won four Oscars while the play received the Pulitzer Prize for Drama in 1948.

A Streetcar Named Desire opens with Blanche DuBois arriving at her sister's home, in a poor street called Elysian Fields in New Orleans. Blanche is a southern middle-aged woman who saw her rich family lose all they had. She decides to move to her sister's house after Belle Reve (a typical southern plantation that belonged to the DuBois) was sold to pay debts and she was fired from the school for having an affair with a student of hers. Despite her financial problems, Blanche tries to be a glamorous woman. Blanche's exaggerated behavior and

her dubious stories about her past make her brother-in-law, Stanley Kowalsky, fell suspicious about what really happened in her past life. In this sense, the play deals with Blanche’s physical and psychological deterioration to the point that she becomes insane and is taken to a madhouse.

As we can perceive from this short presentation of the plot of *The Glass Menagerie* and *A Streetcar Named Desire*, both plays have a complex structure because of the combination of three different genres – melodrama, epic drama, and tragedy.

According to Jean-Marie Thomasseau¹, melodrama is a dramatic genre that came into being in Italy during the seventeenth century. At the time, the word “melodrama” (in Greek, *melos* means music and *drama* means action) was used to name plays involving singing. The genre developed in France at the turn of the eighteenth century into the nineteenth century, when it was used to teach moral principles to people of the lower classes mainly. Thomasseau argues that, in 1775, Rousseau stated that his text *Pygmalion scène lyrique* was an ‘intermediate melodrama’ placed between declamation and dramas which were fully sung. After his declaration, the word ‘melodrama’ started to be used to classify plays that used music to create dramatic effects. In the twentieth century, the genre influenced other artistic manifestations such as the cinema, TV, novels, and short stories,

but kept its main characteristic, namely, the emphasis on familiar and love themes that have a highly emotive approach.

Melodrama is a genre built by oppositions (good and evil, brutality and fragility, *etc*). Therefore, melodrama expresses a manicheist view. According to Daniel Link², melodrama will always deal with carnal/body passion/desire that cannot be lived or expressed. In order to better explain this idea, he presents the example of the lyrics of a *bolero*. In this kind of lyrics, there is a person exposing a feeling – love or passion – that cannot be lived. But in this kind of lyrics, there is no person saying “I’m a woman/man in love with somebody”. In this sense, the gender of the enunciator in the *bolero* does not matter for the understanding of the lyrics. As the focus is not on gender, what really matters in the *bolero* is the condition assumed by the enunciator. This condition entails suffering for love, being abandoned, and crying. For Roland Barthes³, the condition of being abandoned, of crying, waiting and mourning for a lost or a non-corresponded love is symbolically related to women. When a person lives this condition, she or he becomes feminized. In this condition the person is in disadvantage and is prone to fail in life. So, as Link argues, this condition which involves feminization and disadvantage in melodrama is called *castration*. For Link, the castrated person is characterized by being “o menos absoluto [...] o sujeito que descobre o vazio do desejo”.⁴ Castration is also related to the reader’s identification with the character,

1. cf. THOMASSEAU. *O melodrama*. 2004.

2. cf. LINK. O amor é um naufrágio (sobre o Melodrama). In: _____. *Como se lê*. 2000.

3. cf. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 1984.

4. LINK. O amor é um naufrágio (sobre o Melodrama). In: _____. *Como se lê*, p. 121.

5. LINK. O amor é um naufrágio (sobre o Melodrama). In: _____. *Como se lê*, p. 121.

6. OXFORD. *Oxford Dictionary*. Available on: <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/tragedy> Access on: 11/13/2014

as Link argues: “Sendo castrado (e porque o é), o castrado castra: o milagre da identificação do bolero (do tango, do teleteatro, do romance sentimental, *etc*) repousa no processo pelo qual o que ouve (vê, lê) identifica-se com o lugar de enunciação do castrado: a carência, o menos definitivo”.⁵

In this sense, the symbolic field of melodrama is not concerned with gender difference, but with the condition of being castrated. In this genre, conflicts (love, passion, desire) are resolved through castration. So, melodrama is organized through the system of castrator/castrated. Consequently, it is the perspective of the castrated that is basically explored in melodrama.

From the three dramatic genres that form the structure of *A Streetcar Named Desire* and *The Glass Menagerie*, tragedy is the oldest one. The *Oxford Dictionary* defines tragedy as “a serious play with a sad ending, especially one in which the main character dies”.⁶ However, this word has a long tradition in the literary field in which tragedy has a complex conceptualization. Tragedy came into being in ancient Greece during the fifth century B.C. As Aristotle argues in *Poetics*, tragedy dealt with the downfall of an eminent person who was neither the most noble nor the most vicious one. Tragedy had a fixed form (Prologue, Episode, Exodus, and Chorus) and a specific function, namely, the cathartic function which aimed at the purgation of emotions, especially

pity and fear. However, along the centuries, tragedy had its characteristics and conceptualization changed. In *A tragédia moderna*, Raymond Williams argues that the idea of tragedy has become a subjective concept as society changed along the years, especially in the twentieth century. He also discusses the changes in the tragic protagonist. The tragic protagonist started to change along the rise of the bourgeoisie during the seventeenth and eighteenth centuries. This new social class started to reject the idea that only aristocracy could be represented in tragedy. The bourgeoisie believed that tragedy could occur to a common person and it could be as valid and real as the tragedy suffered by a prince. So, in the modern period, tragedy can be experienced by a character representing an ordinary person and the tragic effect is achieved as the audience members see in the protagonist a person who is similar to them. In other words, Raymond Williams shows that tragedy is still possible nowadays because of the identification of the audience member/reader with the tragic character.

The third genre perceived in both plays is epic drama. For Anatol Rosenfeld⁷, epic drama is a dramatic genre in which epic elements are present along the development of the action. In this genre, the characters, in certain moments, can assume the role of a narrator and tell about an event located in the past which is important for the action that is

7. *cf.* ROSENFELD. *O teatro épico*. 2008.

developed in the present. Therefore, past events are part of the dramatic action.

As we recall the brief presentation of the two plays by Tennessee Williams, we can perceive that these three different dramatic genres (epic drama, melodrama, and tragedy) are combined in order to compose the structure of the plays. This structure can be summarized as follows:

- *A Streetcar Named Desire* and *The Glass Menagerie* deal with an event located in the past which is directly related to the action that is developed in the present;
- The female protagonists are related to this past event and they are built as melodramatic characters;
- Melodramatic elements lead the play to its tragic effect in the end.
- We can then understand that the combination of different dramatic genres is crucial for the development of *A Streetcar Named Desire* and *The Glass Menagerie*. In fact, we can perceive that melodramatic devices are used to build the female protagonists. These devices also contribute for the tragic effect that happens in the end of these characters as the melodramatic devices evidence the pitiful condition of the female protagonists. In this sense, this paper aims to analyze and discuss the use of melodramatic devices to build female protagonists and

the role of melodrama to build the tragic end. So, in *The Glass Menagerie*, I will analyze Laura and Amanda Wingfield, while in *A Streetcar Named Desire* my analysis will be focused on Blanche DuBois.

THE PORTRAIT OF A MOTHER AND A DAUGHTER IN GLASS

Before analyzing the construction of Laura and Amanda in the play, I will consider the sections “Production Notes” and “The Characters”, which were written by Tennessee Williams himself to be placed before the text of the play. Both sections present valid information for my discussion.

The section “The Characters” presents a brief explanation of the characters in the play: Amanda, Laura, Tom and Jim. Amanda is characterized as

A little woman of great but confused vitality clinging frantically to another time and place. [...] She is not paranoiac, but her life is paranoia. [...] Certainly she has endurance and a kind of heroism, and though her foolishness makes her unwittingly cruel at times, there is tenderness in her slight person.⁸

In this note, we can see that Amanda is held back by her past life which becomes a strong component of the present moment of the play. This is a procedure typical of “epic drama”. Also, the note informs that Amanda has a paranoiac life, which is related to the economic conditions of her

8. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 228.

family. As they face economic difficulties, Amanda becomes a very oppressive mother and is in constant conflict with her son, Tom, who will consequently leave home and lead Amanda and Laura to a tragic end.

Different from Amanda, the description of Laura is emotive. In fact, Laura is described in such a way as to make the reader perceive her fragility, as it is possible to observe in the excerpt bellow⁹:

Amanda, having failed to establish contact with reality, continues to live vitality in her illusions, but Laura’s situation is even graver. [...] This defect needs to be more than suggested on the stage. Stemming from this, Laura’s separation increases till she is like a piece of her own glass collection, too exquisitely fragile to move from the shelf.¹⁰

This fragility built by her physical and psychological condition would make the audience and the readers feel pity for Laura. The emphasis on Laura’s condition is also built by other elements such as lighting and music, as we can read in the “Production Notes”. These notes show that the music

‘The Glass Menagerie’ is primarily Laura’s music and therefore comes out most clearly when the play focuses upon her and the lovely fragility of glass which is her image. [...] A single recurring tune, ‘The glass menagerie’, is used to give emotional

emphasis to suitable passages. This tune is like circus music, not when you are on the grounds or in the immediate vicinity of the parade, but when you are at the same distance and very likely thinking of something else¹¹.

The light used for Laura is also a different one. The production notes highlight that during the quarrel scene between Tom and Amanda, in which Laura has no active part, the clearest light should be on her figure. Moreover, “The light upon LAURA should be distinct from the others, having a peculiar pristine clarity such as light used in religious portraits of female saints or madonnas”.¹² In this sense, clear light on Laura is used to create a special emphasis on her and highlight her purity and different condition when compared to the other characters.

As for the development of the action in the play, in “Scene One” Amanda is shown to be a very oppressive mother as she always controls her children’s attitudes. We can see an example of this situation in the passage in which she tells Laura: “Resume your seat, little sister – I want you to stay fresh and pretty – for gentleman callers!”.¹³ In her words to Laura, Amanda hints that she is planning to marry her daughter. This plan is better exposed in “Scene Two”:

AMANDA: So what are we going to do the rest of our lives? Stay home and watch the parades go by? Amuse ourselves with

9. I choose to use the word ‘reader’ because I am discussing the notes that come together with text of the play.

10. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 228.

11. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 229-230.

12. WILLIAMS. *A Streetcar Named*

13. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 236.

the glass menagerie, darling? Eternally play those worn-out phonograph records your father left as a painful reminder of him? We don't have a business career [...]. What is there left but dependency all our lives? I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared to occupy a position. I've seen such pitiful cases in the South- barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife! – stuck away in some little mousetrap of a room – [...] eating the crust of humility all their life!

Is that the future we've mapped out for ourselves?
I swear it's the only alternative I can think of!
It isn't a very pleasant alternative, isn't it?
Of course – some girls *do marry*.¹⁴

Along this passage, the readers and the audience can understand why Amanda wishes to marry her daughter: she is worried because Laura has no job and will probably not be able to provide for herself in the future. Moreover, her preoccupation reinforces Amanda's characteristic paranoia. This idea is reinforced by Laura's speech: "Mother's afraid I'm going to be an old maid".¹⁵

As she plans to marry her daughter, Amanda asks Tom to introduce a friend to Laura. However, she cannot imagine that Tom will use this occasion to revenge himself over his mother's oppression towards him. Tom invites

Laura's teenage love, Jim O'Connor, to visit the Wingfields. However, as it will be soon revealed, Jim cannot even go out with Laura because he is engaged to another girl. In "Scene Five", the audience follows the preparations for this visit. As Tom announces to his mother that he will introduce a friend to Laura, Amanda starts to prepare the house for the visit of the "gentleman caller". By doing so, Tom shows a perverse attitude as he is consciously able to plot an event that will make his mother and sister suffer. In this scene Laura's singular condition is reinforced, as it is possible to perceive in this dialogue:

TOM: Laura is very different from other girls.
AMANDA: I think the difference is all to her advantage.
TOM: Not quite all – in the eyes of others – strangers – she's terribly shy and lives in a world of her own and those things make her seem a little peculiar to people outside the house.
AMANDA: Don't say peculiar.
TOM: Face the facts. She is.
[the dance hall music changes to a tango that has a minor and somewhat ominous tone]
AMANDA: In what sense is she peculiar – may I ask?
TOM [gently]: She lives in a world of her own – a world of- little glass ornaments.¹⁶

14. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 245. (The emphasis in italics are originally in the play's text.).

15. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p 240.

16. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 271-272.

As we can see, Tom highlights Laura's fragility. In fact, she lives in a world of her own, which shows her inability to live in society as she is shy and has a problem in her leg. By this characterization, Laura is placed in a disadvantageous position, which makes the audience feel pity for her. Along the dialogue above, the music changes to tango as the conversation exposes Laura's condition and the atmosphere becomes tenser. The use of music reinforces the melodramatic structure of the play. Specifically in this part, the use of tango reinforces the emotional content of the dialogue. As it refers to Laura, tango also helps the audience to perceive her fragile condition.

Scene Six is about Jim's arrival and the dinner with the Wingfields. A stage direction presents the preparations to receive him:

Amanda has worked like a Turk in preparation for the gentleman caller. The results are astonishing. The new floor lamp with its rose-silk shade is in place, a coloured paper lantern conceals the broken light fixture in the ceiling, new bellowing white curtains are at the windows, chintz covers are on chairs and sofa, a pair of new sofa pillows make their initial appearance.

Open boxes and tissue paper are scattered on the floor.

Laura stands in the middle with lifted arms while Amanda crouches before her, adjusting the hem of the new dress, devoted and ritualistic. The dress is coloured and designed by memory. The

*arrangement of Laura's hair is changed, it is softer and more becoming. A fragile unearthly prettiness has come out in Laura: she is like a piece of translucent glass touched by light, given a momentary radiance, not actual, not lasting.*¹⁷

We can notice that the decoration is old-fashioned and has a decadent kind of glamour: Amanda's efforts reveal her intention of creating a living condition that was possible in the past but not in the present anymore. Amanda tries to thrill the visitor with the new decoration. We can also perceive that Laura has her figure highlighted by her position in the scene. She is placed in the middle of the room and her fragile appearance makes her look like a piece of glass. Again, her peculiarity and fragility are reinforced as she is compared to a piece of glass. We can also observe that Amanda takes care of Laura just like Laura takes care of her glass collection: dedicatedly and devotionally. In this sense, Laura is presented as a figurine that belongs to Amanda and can be compared to the pieces of her glass collection given her fragility and her relation with her overprotective mother.

Amanda's exaggerated care of Laura is also present in the following dialogue:

LAURA: Mother, you made me so nervous!

AMANDA: How have I made you nervous?

17. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 274. (The emphasis in italics are originally in the play's text.)

18. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 275. (The emphasis in italics are originally in the play’s text.)

LAURA: By all this fuss! You make it seem so important!
*Amanda produces two powder puffs which she wraps in handkerchief and stuffs in Laura’s bosom*¹⁸.

All this preparation makes Laura feel nervous and shows how important the visitor is: it could be the salvation of Laura’s condition. In fact, Jim is presented as a hope for Laura since the beginning of the previous scene which starts with the word “Annunciation” projected on the screen. The word alludes to the biblical passage in which an angel announces to Virgin Mary that she will be pregnant with the Savior. So, when Tom says to his mother that he will introduce a friend to Laura, Amanda sees in his friend the figure of a savior. In this sense, Jim is presented as the savior of Laura’s life, which creates suspense and expectation. However, this event will lead the Wingfields to their tragic end.

The relation between Laura and her glass objects is better developed in the last scene (scene seven). As Jim comes closer and closer to Laura during a conversation about her glass menagerie, she becomes less and less shy. Their attention is focused on a specific glass animal, which is her favorite one, as we can notice in the passage below:

LAURA: I shouldn’t be partial, but he is my favorite.
JIM: What kind of thing is this one supposed to be?

LAURA: Haven’t you noticed the single horn on his forehead?
JIM: A unicorn, huh?
LAURA: Mmmmm-hmmm!
JIM: Unicorns, aren’t they extinct in the modern world?
[...]
JIM: Poor little fellow he must feel sort of lonesome.
LAURA [smiling]: Well, if he does he doesn’t complain about it. He stays on a shelf with some **horses that don’t have horns and all of them seem to get along nicely together**.¹⁹

According to Jean Chevalier, unicorns represent strength and purity, which explains why they are commonly pictured as white animals. In addition, unicorns can only be touched by virgin women because of their purity. As Chevalier explains, “[o] mito do unicórnio é o da fascinação que a pureza continua a exercer sobre os corações mais corrompidos”.²⁰ In the dialogue quoted above, Laura can be related to the glass unicorn as both of them are fragile, lonely, and different. For Laura, the unicorn is also a horse while the other horses are just horses without a horn. This statement can be understood as Laura’s view of herself: she is not different from other people; she only has something peculiar that other people do not have.

19. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 301. (Emphasis in bold: mine.)

20. CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*, p. 920.

However, the unicorn is accidentally broken by Jim while they are dancing:

JIM: Ha-ha-ha [*They suddenly bump into the table. JIM stops*]

What did we hit on?

LAURA: Table.

JIM: Did something fall of it? I think-

LAURA: Yes.

JIM: I hope it wasn't the little glass horse with the horn!

LAURA: Yes.

JIM: Aw, aw, aw. Is it broken?

LAURA: **Now he is just like the other horses.**

[...]

LAURA: Horn! It doesn't matter. Maybe it's a blessing in disguise.

JIM: You will never forgive me. I bet that that was your favorite piece of glass.

LAURA: I don't have favorites much. It's no tragedy [...] **Glass breaks so easily. No matter how careful you are.** The traffic jars the shelves and things fall of them.

JIM: Still I'm awful sorry that **I was the cause.**

LAURA [*smiling*]: I'll just imagine he had an operation. The horn was removed **to make him feel less – freakish!** [*they both laugh*]

Now he feels more at home with the other horses, the ones that don't have horns...

JIM: [...] I'm glad to see that you have a sense of humour. You know – you're – well very different! Surprisingly different from anyone else I know!²¹

It is possible to perceive that Laura considers the event from a positive angle as it makes this animal seem more normal: when the unicorn loses its horn, it becomes a “normal horse”; that is, it loses its peculiar characteristic. As Laura is connected to the unicorn, this event will affect her directly and mark the beginning of Laura and Amanda's fall. Before the breaking of the unicorn's horn, there is growing expectation that Jim would have a loving relationship with Laura. However, Jim reveals that he cannot date Laura because he is already engaged to another girl. As for Tom, he runs away from home leaving his family facing economic straits. When Jim informs her about his engagement, Laura breaks the unicorn and gives him the shattered glass saying it would be a souvenir. This attitude marks the climax of her fall: from now on, there is no hope for her anymore. She does not have any other savior. All hope of changing her

21. WILLIAMS. *A Streetcar Named*

life and having love was deposited on Jim. By giving him the shattered glass as a souvenir, Laura symbolically gives Jim a memento of what he did to her.

After Jim leaves the Wingfields' house, Amanda has a strong argument with Tom. Tom states that he will go to the movies, but he runs away from his home instead and takes the money of the electricity bill with him. When he leaves the house the lights are turned off and Laura and Amanda are on the sofa. Laura has "dignity and tragic beauty" while Amanda's "gestures are slow and graceful, [...] as she comforts the daughter".²²

The play ends with a long soliloquy in which Tom states that all these events belong to a past time. "Now", he remembers his past because he sees small glass bottles of perfume on a window shop. In this sense, all memories of Laura, Amanda, and what he planned to his family become a collection for him. Glass objects, such as the perfume bottles, remind him of his family, because glass represents fragments of his memory that now hurts his consciousness.

BLANCHE DUBOIS: A DECADENT GLAMOROUS WOMAN

The first aspect to be considered regarding the female protagonist of *A Streetcar Named Desire* is her French name: "Blanche DuBois". "Blanche" means white and this color is associated with illumination, purity, superior beings (God

and angels for example), and innocence.²³ The word "du" is the nobility particle (*la particule*) and is used in a surname to signal the noble rank of a family. Finally, the word "Bois" means wood, a natural element that is related to the idea of concreteness, rusticity, and triviality.

One can notice that the signification of "blanche" contrasts with the signification of "bois"; that is, the semantic field of "blanche" is related to superior beings (such as God, angels, and high pagan priests) while the semantic field of "bois" is associated with triviality. In addition, the signification of the noble particle "du" also contrasts with the signification of the word "bois". In this sense, the reader/audience member can expect a character that is marked by a clash of characteristics. This clash is perceived in Blanche's attitude as she tries to be sophisticated and refined, as indicated in this stage direction from "Scene One":

*[BLANCHE comes around the corner, carrying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building and again at the building. **Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous to this setting.** She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and ear-rings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district. She is about five years older than STELLA.*

23. Cf. CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*, p. 141-144.

22. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 312.

24. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 117. (The emphasis in italics are originally in the play’s text.) (Emphasis in bold: mine.)

*Her delicate beauty must **avoid light**. There is something about her uncertain manner, as well her white clothes, that suggests **a moth**.*²⁴.

In “Scene One”, Blanche arrives at Elysian Fields, in New Orleans, the place where her sister, Stella, lives with her husband Stanley. Elysian Fields is described in a long stage direction as a poor place with several old buildings. Blanche contrasts with the scenery as she is inappropriately dressed for this kind of place. Her exaggerated refined clothes contrast with the poverty of the place around her.

In this passage, it is possible to perceive how Blanche is built through melodramatic devices. She is built through exaggeration, one of the main characteristics of the genre. Moreover, it is ironic how she is compared with a moth. Moth is an insect which feels attracted by light but if it touches a light bulb, it dies. Blanche has a similar complex relation with light. Her name is associated with light/illumination, which she constantly avoids as if she is trying to hide something because she knows that light can make truth appear and destroy her planned image.

One aspect that she tries to hide about herself is alcoholism, as we can read in this stage direction from “Scene One”:

[...] She [Blanche] catches her breath with a startled gesture. Suddenly she notices something in a half opened closet. She springs up

*and crosses to it, and removes a whisky bottle. She pours a half tumbler of whisky and tosses it down. She carefully replaces the bottle and washes out the tumbler at the sink. Then she resumes her seat in front of the table.*²⁵

In the sequence, she states to her sister: “Just water, baby, to chase it! Now don’t get worried, your sister hasn’t turned into a drunkard, she’s just all shaken up, and hot, and tired, and dirty! [...]”.²⁶ As we can perceive, Blanche’s attitude shows that she is aware of her problem as she acts as if she had never found a whisky bottle in Stella’s house. At the same time, her attitude symbolically builds her as a melodramatic character because it emphasizes her physical desires.

Blanche’s wish to be regarded as a glamorous and well-behaved person evokes her past life. Blanche and Stella come from a rich family that once owned a plantation called Belle Reve, located near Laurel, Mississippi. When the family starts to lose money with the property, Stella leaves home to live her own life, while Blanche stays at Belle Reve. As the members of the family die, Blanche takes over the plantation management, but she fails. The conditions under which Blanche loses Belle Reve are not clear. She presents her version of the story, but it does not seem to be true. Stanley then questions her about the veracity of her version and about her life in Laurel. Stanley becomes Blanche’s

25. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 119. (The emphasis in italics are originally in the play’s text.)

26. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 121.

antagonist as he questions, investigates and brings out some facts about her life. This antagonism can be perceived in the following excerpt:

BLANCHE: Capricorn – the Goat!

STANLEY: What sign were *you* born under?

BLANCHE: [...] that’s under Virgo.

STANLEY: What’s Virgo?

BLANCHE: Virgo is the virgin.

STANLEY: [...] Hah! [...] Say, do you happen to know somebody named Shaw?

[Her face expresses a faint shock. She reaches for the cologne bottle and dampens her handkerchief as she answers carefully.]

BLANCHE: Why, everybody knows somebody named Shaw!

STANLEY: Well, this somebody named Shaw is under the impression he met you in Laurel, but I figure he must have got you mixed up with some other party because this other party is someone he met at a hotel called the Flamingo.

[...]

BLANCHE: I’m afraid he does have me mixed up with this ‘other party’. The Hotel Flamingo is not sort of establishment I would dare to be seen in!²⁷

If we consider the symbolism of the goat and the virgin, it is possible to observe that Stanley and Blanche express different ideas. The goat is an animal considered to be impure and moved by its need of procreation;²⁸ it is also related to Satan’s image and Satanist rituals. On the other hand, the virgin is associated with purity, innocence, and the figure of Holy Mary. Besides Stanley’s antagonism to Blanche, this dialogue also shows how he questions her attitudes, especially about what she did in the past. By questioning her past, Stanley destabilizes the image of a refined and sophisticated woman that Blanche builds for herself.

As the play goes on, Blanche shows that there is something wrong with her past:

BLANCHE: I wasn’t so good the last two years or so after Belle Reve had started to slip through my fingers.

[...]

BLANCHE: I never was hard or self-sufficient enough. [...] Have got to be seductive – put on soft colours, the colours of butterfly wings and glow – make a little – temporary magic just in order to pay for – one night’s shelter! That’s why I’ve been – not so awflly good lately. I’ve run for protection [...] You’ve got to be soft *and attractive*. And I – I’m fading now!²⁹

28. cf. CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*, p. 134.

27. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 167-168. (The emphasis in italics are originally in the play’s text.)

29. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 171. (The emphasis in italics are originally in the play’s text.)

This speech is part of a dialogue between Blanche and her sister, but it sounds more like a soliloquy as Stella does not pay attention to Blanche. As a consequence, this passage informs the audience member/reader that Blanche's behavior does not correspond to what society would expect from a woman of her position. Blanche is very subtle when she tells Stella that during the economic crisis in Belle Reve/Lauren she was forced to resort to an immoral means of living by becoming a prostitute. In short, she tries to hide her true self by deluding herself and the others with a type of behavior and lifestyle that do not correspond to her reality. That is the reason why Blanche's actions, movements, gestures, way of dressing/speaking sound exaggerated: she is enacting a "role" to cover up her decadence.

Blanche's relation with Mitch is also marked by these aspects. Mitch is a worker and Stanley's friend. She meets him in Stella's house ("Scene Three" – The Poker Night) and, from this point in the story, she shows some interest in him. The fact that Blanche considers Mitch a possible suitor, a hope for her future, is also a sign of her decadence as he is a poor man who cannot afford the lifestyle she dreams to have. When she talks with Stella about her relationship with Mitch she assumes a position of a 'well-behaved woman', as we can read in this excerpt from "Scene Five": "BLANCHE: [...] I want his respect. And men don't want anything they

get too easy. But on the other hand men lose interest quickly. Especially when the girl is over – thirty. They think a girl over thirty ought to – the vulgar term is – 'put out'... [...]"³⁰.

However, in "Scene Six" she slyly suggests to go to bed with Mitch:

[...] to be very Bohemian. We are going to pretend that we are sitting in a little artists' café on the Left Bank in Paris! [*She lights a candle stub and puts it in a bottle.*] *Je suis La Dame aux Camélias! Vous êtes – Armand!* Understand French?

[...]

Blanche: *Voulez-vous couchez avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quel dommage!* – I mean it's a damned good thing... I've found some liquor! Just enough for two shots without any dividends honey...³¹

As we can see, Blanche compares herself to the protagonist of *The Lady of The Camélias*,³² a French novel written by Alexander Dumas, whose main character, Marguerite, is a prostitute; Armand is her lover. In the second speech, Blanche clearly invites Mitch to go to bed with her. It is interesting to notice that she does it in French as she knows that Mitch does not speak this language. Thus, it is possible to say that she is being ironic with him.

30. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 171.

31. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 177. (The emphasis in italics are originally in the play's text.)

32. Published in Brazil as *A dama das camélias* by Brasiliense in 1965.

All in all, we can see that Blanche is built through opposite characteristics (purity vs. sensuality, sophistication vs. poverty, innocence vs. guilt) that are enacted by her in different occasions. In addition, Blanche is marked by exaggerated gestures, clothes and attitudes.

From scene seven to eleven, the readers/audience will follow Blanche’s downfall. In “Scene Seven”, Stanley reveals Blanche’s past to Stella by focusing on the period when she lived in the Flamingo hotel:

STANLEY: This is after the home-place had slipped through her lily-white fingers! She moved to the Flamingo! A second-class hotel which has the advantage of not interfering in the private social life of the personalities there! The Flamingo is used to all kind of goings-on. But even the management of the Flamingo was impressed by Dame Blanche that they request her to turn in her room-key for permanently! This happened a couple of weeks before she showed here.

[...]

STANLEY: Honey, I told you I thoroughly checked on these stories! Now, wait till I finish. The trouble with dame Blanche was that she couldn’t put on her act more in Laurel! They got wised up after two or three days with her and then they quit, and she goes on to another, the same old lines, same old act, same old hooey! But the town was too small for this to go

on for ever! And as time went by she became a town character. Regarded as not just different but downright loco – nuts.

[STELLA draws back.]

And for the last year or two she has been washed up like poison. That’s why she’s here this summer, visiting royalty, putting on all this act – because she’s practically told by the mayor to get out of town! Yes, did you know there was an arm camp near Laurel and your sister’s was one of the places called ‘Out-of-Bounds’?³³

Although the passage above is a dialogue between Stanley and Stella, it is more like a soliloquy as Stella does not pay attention to Stanley. Once more, we have a passage that basically aims at informing the audience/readers about Blanche’s past. In this scene, Stanley also affirms that he had told Mitch about Blanche’s affair with a 16-year-old student; as a consequence, Mitch breaks up with her in the following scene.

As one can notice in the passage quoted above, Stanley presents a side of Blanche that contrasts with the image that she tries to build: a sophisticated woman with a type of behavior that corresponds to what society would expect from her. At this point, it is important to highlight that Blanche is conscious of this ‘dark side’ of her life. For instance, in “Scene Five” she states to Stella: “I wasn’t so good the last two years [...]”.³⁴ In this sense, Blanche is built as an ambivalent

33. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 186-187. (The emphasis in italics are originally in the play’s text.)

34. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 171.

character, contrasting two different images: a sophisticated one, which is imaginary and false, and a real one, which reveals her social, economic, moral, physical degradation. In ‘Scene Nine’, a dialogue with Mitch reinforces how Blanche hides her real condition:

BLANCHE: I like it dark. The dark is comforting to me.

MITCH: I don’t think I ever seen you in the light. [...] That’s a fact!

[...]

BLANCHE: There is some obscure meaning in this but I fail to catch it.

[...]

MITCH: Let’s turn the light on here.

BLANCHE [*fearfully*]: Light? Which light? What for?

MITCH: This one with the paper thing on it. [*He tears the paper lantern off the light bulb. She utters a frightened gasp.*]

BLANCHE: What did you do that for?

MITCH: So I can take a look at you good and plain!

BLANCHE: Of course you don’t really mean to be insulting!

MITCH: No, just realistic.

BLANCHE: I don’t want realism.

MITCH: Naw, I guess not.

[...]

BLANCHE: I’ll tell you what I want. Magic! [...] I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don’t tell them the truth. I tell what *ought* to be the truth. And, if that is sinful, then let me be damned for it! *Don’t turn the light on!*

[*MITCH crosses to the switch. He turns the light on and stares at her. She cries out and covers her face. He turns the light off again.*]³⁵

In the passage above, light reveals Blanche’s real condition and, consequently, damages the fake image she builds for herself. This passage can be related to the one in which Blanche is compared to a moth as she is hurt by light just like a moth is: “There is something about her uncertain manner, as well her white clothes, that suggests a moth”.³⁶ Moreover, in the dialogue above, Blanche demonstrates how she refuses reality and prefers magic; in her words, “I tell what *ought* to be the truth”. What “*ought* to be the truth” for Blanche is intrinsically related to her desires for a better life and a glamorous self-image. In fact, she desires the rich life she had in the past; she desires the youth she does not have anymore. Light in this context is an element that expresses both the passage of time and impossible desires for Blanche. In this sense, the scene is one of the most violent in the play as

35. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 203-204. (The emphasis in italics are originally in the play’s text.)

36. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 117.

Blanche is forced to face a situation that hurts her psychologically in a very cruel way.

In the sequence, Blanche confesses her past to Mitch:

BLANCHE: Flamingo? No! Tarantula was the name of it! I stayed at a hotel called Tarantula arms!

[...]

BLANCHE: Yes, a big spider! That's where I brought my victims. [...] Yes, I had many intimacies with strangers. After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... [...]

[...]

BLANCHE [as if to herself]: Crumble and fade and – regrets – recriminations... 'If you'd done this, it wouldn't cost me that!'

MEXICAN WOMAN: *Corones para los muertos. Corones...*

BLANCHE: Legacies! Huh... And other things such as blood-stained pillow-sleeps – 'her linen needs changing' – 'yes, mother. But, couldn't we get a coloured girl to do it?' No, we couldn't of course. Everything gone but the –

MEXICAN WOMAN: *Flores.*

BLANCHE: Death – I used to sit here and she used to sit over there and death was close as you are... we didn't dare even admit we had ever heard of it!

MEXICAN WOMAN: *Flores para los muertos, flores – flores...*

BLANCHE: The opposite is desire. So do you wonder? [...] Not far from Belle Reve, before we had lost Belle Reve, was a camp where they trained young soldiers. On Saturday nights they would go to town to get drunk –

MEXICAN WOMAN: *Corones...*

BLANCHE: – and on the back they would stagger on to my lawn and call – 'Blanche, Blanche' – The deaf old lady remaining suspected nothing. But sometimes, I slipped outside to answer their calls... Later the paddy-wagon would gather them up daises... the long way home...³⁷

By confessing her past to Mitch, Blanche destroys the image of a well-behaved woman. In this confession, she also mentions that to have intimacies with strangers was a means to satisfy her desire of filling her empty heart. In reality, this satisfaction would attend to her emotional and carnal desire. As she reveals her past life to Mitch, Blanche knows that she loses her last hope to marry and have a proper life. This passage marks the beginning of Blanche's definite fall as expressed by the Mexican woman's lines that sound like a warning to the audience/readers. As a matter of fact, in

37. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 204-206. (The emphasis in italics are originally in the play's text.)

this passage we can notice the presence of a structural aspect of the ancient Greek tragedy, as the woman's voice would correspond to the ancient choral, more specifically to Coryphaeus' voice.

In "Scene Ten", the readers/audience will follow the climax of the tension between Blanche and Stanley which will end with Blanche being raped by her brother-in-law. The scene happens in Stella's house while she is in hospital to give birth. Before going home, Stanley had been drinking and he presents a strange behavior as he had planned something for this moment. While they are talking about Stella, Stanley takes his shirt off in front of Blanche. She asks him to close the curtain before getting undressed and he answers: "STANLEY [*amiably*]: *This is all I'm going to **undress right now** [...]*".³⁸ As we can perceive, his speech hints at the fact that he has something in mind and already points to what will soon happen to Blanche. In fact, Stanley seems to be preparing the occasion for the brutal event: he puts on his 'special silk' pajamas of his wedding night. Blanche starts to talk about a 'millionaire' who is interested in going out with her. Apparently, Stanley seems to believe in Blanche until she states that Mitch implored her forgiveness. In this moment, Stanley acts as if he were tired of Blanche's stories and unmask her by affirming that Mitch had not asked for her forgiveness and that this millionaire does not exist

either. They start a strong argument and tension increases along the scene. As they argue, some unclear images appear on the wall around Blanche. Stanley moves to the bedroom where she is and closes the door. Jungle sounds are heard and shadows of trees are projected on the walls while they discuss in the bedroom. These images and sounds seem to announce that something animalistic and brutal will occur. Blanche tries to defend herself with a broken bottle while Stanley pushes her over a table as if she were a prey and he a kind of predator. We can then understand that she will be raped as she falls on her knees and Stanley carries her to bed at the end of the scene. This scene is marked by brutality and confrontation between two different characters: a brutal/savage man versus a delicate/fragile woman. This tension between them is built from a manicheist perspective, which is one of the most important melodramatic characteristics, as there is a clash of two extremes: brutality vs. fragility.

This manicheist view of the world reinforces the tragic effect as it shows that Blanche cannot escape from this terrible condition: her opponent is stronger than herself. Blanche's fragility is exposed in full. As a consequence, the tragic effect starts to be built in this part of the play and is reinforced along 'Scene Eleven' when Blanche is taken to a madhouse. In this scene, Blanche is destroyed both physically and psychologically as, on the one hand, she is unable to

38. WILLIAMS. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, p. 210. (The emphasis in italics are originally in the play's text.) (Emphasis in bold: mine.)

tell what is real from what is unreal and, on the other hand, her destruction is witnessed by the other characters (Mitch, Stanley's friends, Eunice, and Stanley and Stella) who see her being taken away to the madhouse.

FINAL CONSIDERATIONS

The analysis of the female protagonists Laura, Amanda, and Blanche shows that these characters are built through melodramatic devices. This melodramatic construction entails several desires – such as having a better life, recovering youth, and marrying –, which are not satisfied. As a consequence, the characters experience castration, which is the strongest melodramatic characteristic as Daniel Link explains in his paper “O amor é um naufrágio (sobre o Melodrama)” that had been already mentioned. As Amanda, Laura, and Blanche are castrated, they accentuate their pitiful condition, which builds their tragic end.

The melodramatic construction of these female characters also draws on their bodily expression. As a matter of fact, Blanche's and Amanda's exaggerated gestures and Blanche's and Laura's physical condition relate their construction directly to melodrama. Other melodramatic characteristics are also perceived in both plays, such as music and emotionalism. In short, the exaggerated bodily expression and condition as well as the unsatisfied desires are certainly more

explored than any of the other melodramatic devices; thus, they have more importance for the melodramatic construction of these characters.

As discussed in the analysis of the female protagonists of both plays, the melodramatic devices used to construct these characters reinforce their pitiful condition. As a matter of fact, as the action develops, the problematic condition of these characters becomes more and more acute and gradually builds the tragic end of the plays. In this sense, we can affirm that the melodramatic construction of the female protagonists plays a central role in the creation of the tragic effect of both plays. To sum up, the combination of genres in *The Glass Menagerie* and *A Streetcar Named Desire* is so well articulated that we cannot highlight one specific genre as being more important than the others. So, we can appreciate two very complex literary works in which the female characters play a central role in this tragic *melos drama*.

BIBLIOGRAPHY

ARISTÓTELES. Poética. In: **Ética Nicômaco; Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 245-285.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria; literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. São Paulo: Brasiliense, 1965.

EAGLETON, Terry. **Sweet Violence: The idea of the tragic**. Oxford: Blackwell, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo**: Companhia das Letras, 1994.

LINK, Daniel. O amor é um naufrágio (sobre o Melodrama). In: _____. **Como se lê**. Chapecó: Argos, 2000. p. 115-125

LONDRÉ, Felicia Hardison. A Streetcar Running Fifty Years. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Org.). **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 45-67.

PRADO, Decio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et alli*. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 81-101.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques; COIGNET, Horace. **Pygmalion scène lyrique**. Genève: Editions Université de Genève – Conservatoire de Musique, 1997.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TRAGEDY. In: Oxford DICTIONARY. Available on: <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/tragedy> Access in: 13 Nov. 2014.

WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Named Desire and Other Plays**. New York: Penguin Books, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. Portrait of a girl in glass. In: _____. **Collected stories**. New York: New Directions Books, 1985. p. 110-119.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



O PROCESSO COMPOSITIVO DE “O RELÓGIO”, SUA EXPRESSÃO PLÁSTICA E A DESCONFIGURAÇÃO DO TEMPO DA NARRATIVA COMO LEGADO LITERÁRIO DE IBERÊ CAMARGO

Edgard Tessuto Júnior*

* edaotesjunior@hotmail.com
Mestrando do Programa de Pós-graduação em
Literatura Brasileira da USP.

RESUMO: É intenção do presente artigo realizar análise crítica literária do conto “O relógio”, de Iberê Camargo, pintor, gravurista e escritor gaúcho. Cabe ressaltar, entretanto, que o trabalho não se limita a discorrer apenas sobre os processos de construção da literatura, mas trata-se de um estudo comparativo entre essa produção literária e as artes plásticas, nas quais o autor teve grande êxito e reconhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Iberê Camargo; Literatura; contos; “O relógio”; Crítica literária

ABSTRACT: The intention of this article is to make literary critical analysis of the tale “O relógio”, belonging to Iberê Camargo, gaucho painter, printmaker and writer. It should be noting, however, that the present paper isn't limited to discourse about construction processes of literature, but it is a comparative study between this literary production and the arts, which he reached success and knowledge.

KEYWORDS: Iberê Camargo; Literature; tales; “O relógio”; literary critical

INTRODUÇÃO

Mestre na arte que o consagrou, a pintura, chamado por causa dela de “Picasso brasileiro”, em razão da desconstrução e do primitivismo no traço e na cor de sua obra, Iberê Camargo também alçou êxito e consagrou-se em seus textos escritos, muito embora seja pouco conhecido nas experimentações que fez nas artes literárias. Grandioso pela correspondência de sua obra escrita à pictórica também valoriza naquela o primitivismo temático desta, agora sob a forma linguístico-textual, discorrendo sobre o processo criativo em conflito angustiante com o tempo, que decorre sem se importar com a preocupação do autor em relação ao fazer artístico.

Imensa afinidade da mão que pinta na mão que escreve verifica-se no conto “O relógio”, escrito em 1959 e publicado em 1988 em sua obra intitulada *No andar do tempo – 9 contos e um relato autobiográfico*. Nele o autor, através da personagem protagonista Savino, propõe o retorno ao passado como viés construtivo de sua arte, mexendo e remexendo no passado perdido e depositado na latrina do quintal da casa. Por ser leitor assíduo (gostava muito de estudar – era autodidata contumaz) e grande conhecedor da psicologia humana – principalmente através de Freud –, Iberê projeta em sua personagem a necessidade de reencontrar tudo aquilo que pertence a Savino e que foi despendido na latrina, como se,

sem dominar seu esfíncter, tivesse depositado despropositalmente nela, à revelia, o excremento (fezes) que contém seu passado mais importante, e que agora pretende resgatar, porque perdeu aquilo que lhe é de maior valor. Em belo processo linguístico-literário desconstrói o sentido convencional do significante *merda* além de mimetizar o procedimento de construção pictórica no texto escrito do conto, através da metáfora do remexer da merda e salpicá-la no chão.

Em decorrência da riqueza artística com que Iberê configura seu quadro-texto no conto “O relógio”, a proposta deste trabalho é a de esclarecer como o pintor-escritor se projeta na figura de sua personagem e a de, através desse empréstimo corporal e psíquico figurativo, decodificar o enigma literário criado pelo artista para valorizar a desconstrução como forma de galgar a inversão dos valores poéticos, temáticos e linguísticos que a “merda” em que se encontra Savino costuma significar e representar. Essa volta aos estados primitivos – ao retratar o homem junto aos seus próprios excrementos – assim como a desconstrução da temática e da linguagem são características primadas pela arte cubista, à qual ele próprio costumava se enquadrar. Verificar o processo compositivo do conto, sua expressão plástica além da desconfiguração do tempo da narrativa como legado literário do autor é o intuito último deste trabalho.

TEXTO-PINTURA: O FAZER ARTÍSTICO-PICTÓRICO NO CONTO “O RELÓGIO”

No conto “O relógio”, a personagem-protagonista perde o relógio que recebera de seu avô, herança de família, dentro de uma latrina no fundo do quintal. Savino decide reaver a peça a qualquer custo, mesmo que a fossa esteja infectada de aranhas e moscas, “que, obstinadas, o molestam”.¹ Ao ver o relógio cair pelo buraco do assento, começa uma busca incessante. À medida que se adentra na busca, a excitação da personagem aumenta não lhe importando mais as aranhas, o nojo e o fedor e todo involtório ao qual passa a pertencer com o “andar do tempo” que passa procurando o objeto. Desesperado, perde todo o escrúpulo. Mais ainda: o narrador diz que Savino se apaixona pela busca e passa a usar as próprias mãos para remexer a merda dentro da latrina. Assim, entre fragmentos do relógio e coisas apodrecidas – “destroços, destroços”² – os dias e as noites se alternam. Além das demais peças do relógio, Savino então começa a encontrar também outros elementos, que pertencem à vida e à obra do autor: brinquedos, carretéis etc.

(...) com as mãos enrugadas pela umidade, dilaceradas, a pele gretada, queimada pela acidez da fermentação, continua a inusitada busca: investe contra os montes, desmancha-os, espalha a merda ao vento, com furor. Ora, a merda se esfarela, se transforma em pó entre suas mãos. As sombras se alongam e escurecem o pátio. Agora nem mesmo a noite o detém.³

O desenlace se dá com os dias se sucedendo e Savino, exaurido, ardendo em febre, cada vez mais obstinado em busca do “tempo perdido”.

O conto, sem dúvida, apresenta caráter autobiográfico pela referência aos carretéis, à infância e ao caráter ambíguo do sentimento de mundo, próprio de Iberê. Sua leitura permite-nos sentir que estamos diante do processo de criação do artista-pintor: a partir da “degeneração escatológica” da narrativa, depara-se com a *gênese* de sua pintura (a que ele sempre costumava fazer referência).

Pela apresentação narrativa da forma e do conteúdo, é possível enxergar alguns elementos do conto que podem ser considerados referência aos aspectos da própria criação e da composição do artista-pintor: Savino dispõe os objetos que encontra na latrina – inclusive os carretéis, que o autor passa a pintar sistematicamente a partir de 1958, tão valorizados na pintura de Iberê – em superfícies de placas (“folhas de zinco espalhadas pelo pátio”⁴), como se fossem telas; e, ao remexer aqueles dejetos, apalpando cada fragmento, separando a merda em pequenas porções, remete simbolicamente ao seu fazer e criar. Assim, Iberê, ao colocar no conto as folhas de zinco (“telas”) e o graveto (“pincel-espátula”), com o qual Savino remexe a “tinta-merda”, que é espalhada, apalpada e examinada em seu menor fragmento, parece querer representar os elementos constituintes de sua própria pintura. No

1. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 66.

2. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 68.

3. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 74.

4. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 68.

conto, Savino usa esse graveto-pincel-espátula e em seguida suas próprias mãos no processo para remexer a matéria orgânica (que mais parece o preparar da tinta para a elaboração de um trabalho artístico), que é a “tinta-merda” criadora/transformadora dos seus brinquedos. Nesse processo da construção do “texto-pintura” revela simultaneamente prazer e sofrimento (“Seu rosto ora reflete prazer anelante, ora sofrimento”⁵): ambivalência que condiz com a força, o impulso, a obsessão e a entrega de Iberê ao seu criar, que seus amigos (Salzstein) e sua biógrafa, Vera Siqueira, em *Iberê Camargo: origem e destino*, costumam mencionar nas muitas referências a ele.

O RESGATE DA INFÂNCIA E A CONFLUÊNCIA VIDA-OBRA DO AUTOR

O caráter de reminiscência da obra parece evidente, sobretudo a volta ao que o próprio Iberê Camargo gostava de chamar de “pátio da infância”. Savino encontra seu soldado de chumbo de brinquedo que parece remeter propositalmente ao enredo do conto de fadas “O Soldadinho de Chumbo”, pois o artefato encontrado, assim como na história, também tem apenas uma das pernas; além desse objeto, a cornetinha e os carretéis, que, ademais de evocar o lúdico tempo das brincadeiras infantis, lembra também o tempo dos antigos gaudérios (para usar uma expressão típica do gaúcho Iberê) e dos folguedos infantis pelos quais o próprio autor passou

e procura resgatar como se sua memória fosse emprestada à personagem. Vale ressaltar aqui, como interseção artística, que o mote dos carretéis, ao longo da vida de Iberê, costumou reavivar-se em diferentes momentos de sua produção. Por mais que a fase em que os retratou em sua pintura tenha partido dos finais da década de 1950, ressurgem em várias pinturas ao longo da vida de Iberê, como vinculados à intenção de resgate do passado pueril, segundo o próprio autor assinala em seu “Um esboço autobiográfico”, uma espécie de epílogo de sua vida e do próprio volume *No andar do tempo*.

(...) meus quadros começaram pouco a pouco a mergulhar na sombra. O céu das paisagens tornou-se azul-escuro, negro, dando ao quadro um conteúdo de drama. Surgem, então, os carretéis sobre a mesa, depois no espaço. Os carretéis são reminiscências da infância. São combates dos Pica-Paus e dos Maragatos que primo Nande e eu travávamos no pátio. Eles estão impregnados de lembranças. Através das estruturas de carretéis, cheguei ao que se chama, no dicionário da pintura, arte abstrata.⁶

Apesar do surgimento nos idos de 1950, os carretéis são recorrentes em outros momentos de sua obra, como quando Iberê expôs em São Paulo muito tempo depois o quadro *No tempo*. Nele, os ciclistas (outro *leit-motiv* dos quadros do autor) encontram o passado: uma mesa (também recorrente em sua

5. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 73.

6. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 93.

produção), os já mencionados carretéis e todas as coisas que já estiveram em sua pintura anterior. Afinal, dizia que olhar para a esquerda é olhar para a gênese, para o passado.

Isso também permite a Iberê retomá-los uma vez mais, “pintando-os” agora no texto escrito. Assim, tempo e memória vinculam-se mutuamente da mesma maneira que se fundem imagem e texto escrito, seja como visualidade na escrita – imagem, nesse caso, em emprego metafórico de sentido, próprio das Literaturas –, seja como arte visual, na medida em que uma das fases mais destacadas da pintura de Iberê Camargo é justamente aquela em que da figuração ele caminha para a abstração tendo como tema imagens – agora em sentido literal, representando figuras abstratas no espaço físico – de carretéis.

Não sem razão a infância é retomada por Iberê. Na maior de suas entrevistas, concedida a Lisette Lagnado em 1992, o autor faz referência a esse momento de sua vida como o poço em que se depositam suas imagens:

No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora, como retorno às coisas que adormeceram na memória. Essas devem estar escondidas no pátio da infância. Gostaria de outra vez ser criança para resgatá-las com as mãos. Talvez foi o que fiz pintando-as. As coisas estão soterradas no fundo do rio da vida.⁷

Assim como a pintura desse célebre artista parecia sempre resgatar o passado, a latrina cheia de excrementos do conto “O relógio” também o procura fazer, como se o próprio Iberê tentasse reencontrar as coisas que ficaram soterradas e perdidas no “pátio” da vida através da incessante busca de Savino, que vasculha a latrina sobrepujando todos os obstáculos: o mal cheiro, a imundície, os excrementos, materiais sujos e escatológicos, metáforas dos percalços que a própria vida do autor lhe impôs ao longo da história. Percebe-se aqui mais uma confluência da correspondência mútua entre a realidade e a ficção, assim como ele próprio costumava dizer, afirmando que “realidade e miragem se confundem”.⁸

A plasticidade escatológica que segue com acentuado detalhamento que beira ao grotesco é apenas pano de fundo para que se dê essa busca interminável, incessante por causa do fardo do passado, que é uma herança baudelairiana pós-romântica, responsável pela ressonância da voz do desespero, o qual reverbera o passado em um eco angustiante da procura daquilo que não se pode encontrar mais, porque já passou. A personagem se coloca numa posição semelhante à do explorador do passado quando se ajoelha junto à latrina, sendo atraído imediatamente para o fundo desta, passando como se não percebesse – e não ligasse! – pelo primeiro contato com a superfície incólume dos excrementos. É como se o passado, que está escondido nas profundezas da razão

7. LAGNADO. *Conversações com Iberê Camargo*, p. 24.

8. LAGNADO. *Conversações com Iberê Camargo*, p. 61.

(e da latrina!), o tragasse para o profundo, em “um frenesi” – como o próprio narrador diz – sem se importar com os agentes que lhe são superficiais e externos: o asco, o cheiro repugnante...e mais: os vizinhos (aqueles que, estando em volta, espreitam o que Savino faz e tacham seu trabalho, assim como a crítica depreciava o trabalho de Iberê, mas nunca o impediu de seguir fazendo seu trabalho artístico). Estes caçoam da personagem, atirando-lhe pedras e ofendendo-o com xingamentos, tentando impedi-lo – sem sucesso!⁹ – de realizar sua façanha do regresso ao tempo que está perdido: o de sua infância, que lhe escapa o tempo todo.

– Come merda! Co-me-mer-da! Sim, sim, é louco.
(...)

Uma pedrada atinge Savino na face. Ele não sente. Está preso de um frenesi: contrai o rosto, acende o olhar e, concentrado, ergue a mão crispada como para agarrar qualquer coisa que lhe escapa da mente. E novamente afunda os braços na merda até os cotovelos: esta escapa em fitas entre seus dedos.¹⁰

Percebe-se, ainda, no trecho, que o significante “merda” opera um desdobramento que é procedimento linguístico-literário que acontece com algumas palavras em certos textos literários e que Platão nomeia serem palavras *pharmakon*, i.e., palavras que assumem tanto o sentido toxicológico, quanto

o sentido de cura; é dizer: palavras que remedeiam e que envenenam (ambivalentes semanticamente), ou seja, aquelas palavras que significam os extremos opostos do sentido. É o “veneno-remédio”¹¹: a “merda” que está na latrina é somente “merda” no seu estado de coisa, mas transcende seu significado original e passa a ser “o poço encantado [que] transforma as coisas”,¹² que deixa Savino comovido a ponto de chorar.

Quando ouve a palavra “merda”, Savino não atribui a ela o significado que está acostumado a representar esse significante. O excremento “merda” não representa o estado de emoção por que passa a personagem quando mergulha seu braço até os cotovelos dentro da latrina. Nesse momento, percebe-se a destituição desse significante.¹³ É como se houvesse um degrau entre a forma e o conteúdo, o significante e o significado, a palavra e a coisa. Trata-se de uma tentativa de desrealização como forma de desconstruir um conceito, algo que é próprio da Literatura: a desconstrução necessária do senso comum. O significante “merda”, que se emprega na passagem do texto não é identificado por Savino com as características que a fazem ser considerada desprezível – como o mal cheiro, o aspecto asqueroso e pútrido etc. – e, diferentemente do conteúdo da latrina em que Savino se encontra praticamente imerso, a exclamação admite um duplo regime de significação: a palavra e a coisa são o mesmo (para o vizinho); e a palavra e a coisa que ela representa não são

9. Mais uma vez a ficção parece ir ao encontro do pensamento do autor, como confluência entre vida e obra, ao fazer menção àquilo que Iberê dizia quando relatava não se importar com os outros: “vivo recolhido. Não me importa saber de que lado sopra o vento. Sou o que sou, faço o que faço”.

10. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 73.

11. Cf.: WISNIK. *Veneno remédio*.

12. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 70.

13. Cf. BLANCHOT. *A parte do fogo*.

14. “Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz; e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem.” (Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*).
15. Cf.: FREUD. O duplo sentido antitético das palavras primitivas.
16. Cf.: LACAN. *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*.

a mesma coisa¹⁴ (para o protagonista). É dizer: a “merda” em que imerge Savino não é propriamente o excremento – pode ser sua intenção se configurar em tal existência abstrata, mas procura-se um operador simbólico da representação depreciada que o excremento assume com a enunciação. É o que Sigmund Freud chama de “duplo sentido antitético das palavras primitivas”¹⁵ e que Jacques Lacan diz ser uma não-existência de uma relação biunívoca entre significante e significado. Se o significado é a representação do objeto no pensamento, essa representação seria uma presença do objeto percebido, que é ausência dele, o qual faz a transformação do significado em outro significante.¹⁶ Assim, “merda” não significa o seu estado de coisa – como já dito – mas, sim, um significante que representa o real parcialmente simbolizado.

Dessa forma, a desconfiguração, o deslocamento chegando até ao esvaziamento do sentido original da palavra “merda” gera um processo que, de tão rebaixado o significante, converte-se seu significado ao extremo oposto de sentido. Isso parece ocorrer quando Savino trava um diálogo com o excremento, procurando desfazer a impressão consensual de que “merda” seja “merda” efetivamente, visto que nela a personagem consegue reencontrar os objetos de outrora, de sua meninice, restaurando, assim, a melhor fase de sua vida: a infância. É o momento em que o significante “merda” parece desconfigurar-se e transmutar-se no seu oposto: “merda”

passa a ser correspondente em sentido ao “poço encantado”, uma preciosidade para Savino, e se torna o responsável pela restauração do momento mais valioso da vida da personagem (e do autor!) ao “devolver-lhe” os elementos do passado infantil: o soldadinho, a cornetinha e os carretéis.

O TEMPO-AUSÊNCIA EM “O RELÓGIO”

Em relação ao tempo e à sua passagem no conto, percebe-se que só há uma única mensuração clara daquele que é a angústia maior, que consome o fazer poético do pintor-escritor. O tempo da maneira como estamos acostumados a identificá-lo apresenta-se apenas uma única vez: após o primeiro dia de busca do relógio na latrina. Interessado em continuar a empreitada iniciada, Savino não consegue dormir sentindo as horas passarem pungentemente, vivendo “cada fração de tempo fragmentado pelo tique-taque do relógio perdido”.¹⁷ O tempo anseia, incomoda e é implacável agindo sob o seu domínio, porque não trabalha em função de quem o percebe passar. Ao contrário, não se importando com insucesso da busca do relógio, correm dias e noites a fio.

Assim, o que, inicialmente, parece ser a tentativa de marcar o tempo a esmo a correr, funciona como recurso narrativo que desprestigia a marcação temporal, indeterminando-a: o tempo do dia e da noite já não mais interessa e a isso não é dado mais importância, a ponto de somente se mencionar

17. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 67.

dia e noite indeterminados em alternância, generalizando sua passagem, como se não tivesse relevância ou identidade. É como se operasse uma recusa do “andar do tempo”, isto é, o progresso temporal não importa, como se o próprio tempo deixasse de existir ou parasse, visto que não deve passar mais a fim de não ficar mais distante do passado a que pretende voltar Iberê através do passado reencontrado por Savino.

Nos demais dias sob os quais se dá o desenvolvimento da trama, parece haver uma suspensão da contagem cronológica do passar das horas: Savino procura o relógio enquanto dias e noites se alternam na execução dessa tarefa. Para Iberê, que se projeta na figura de sua personagem nesse relato autobiográfico, o único momento que interessa é o momento da criação, como se um tempo paralelo percorresse somente em função do próprio artista e da elaboração de sua obra; tempo ao qual – a este sim! – se submete. Dessa forma, todo o seu esforço no executar da produção artística se sobrepõe ao tempo cronológico que corre em volta do artista, mas não o toca – e não o afeta nem contabiliza o tempo gasto em decorrência dos esforços do pintor, porque este não pertence àquele. É como se o tempo cronológico paralisasse e nada mais transcorresse ao redor de Iberê e de Savino (ao redor do autor e da obra): o pintor-personagem durante o processo de produção-busca enquanto pinta-remexe a tela-folha de zinco com a tinta-merda não se importa com a passagem do

tempo. Segundo Ferreira Gullar, “trata-se de uma experiência complexa que implica romper com o sistema de referência que habitualmente mantemos com a realidade e que nos protege do caos”.¹⁸ O próprio Iberê apresenta esse paradoxo que o angustia dizendo que “o homem quer dominar o tempo, mas somos sempre consumidos pelo tempo”.¹⁹

Durante a busca que não acaba, somente o mostrador do relógio, que Savino encontra, o faz lembrar que o tempo que está à sua volta, não para. Mas retoma em seguida a tarefa, como se isso não importasse novamente. E isso volta a se repetir uma vez mais, quando encontra uma outra peça do relógio, chamado pelo narrador de “coração do tempo”.

– É preciso colocá-lo em moto. O tempo não para.²⁰

Os dias se sucedem sem se importar com a busca até que o conto se encerra e o tempo mais uma vez o incomoda, porque não consegue encerrar sua empreitada. Dias voltam a se alternar; nem mesmo a noite o detém. Savino incomodado com o tempo encerra balbuciando enquanto executa seu trabalho, já ardendo em febre, cada vez mais obstinado: “o tempo, o tempo...”

Perceber que o relógio roto é metonímia do tempo que não se calcula nem se pode mensurar mais porque já não cumpre sua função enquanto quebrado, e que sua busca

18. Cf.: GULLAR. Do fundo da matéria.

19. LAGNADO. *Conversações com Iberê Camargo*, p. 35.

20. CAMARGO. *No andar do tempo*, p. 73.

incessante é ironia de não fazer a mínima questão de tornar a identificar o tempo no seu sentido habitual e cronológico talvez faça compreender o desenlace que propõe que Savino não esteja mais sob o domínio do tempo, mas que vai busca do término da conclusão de sua empreitada usando o tempo-paralelo do processo criativo. Somente a morte de Savino, não pela velhice (contabilizada pelo tempo), mas pela enfermidade decorrente do contato com a merda, ou insanidade em decorrência da obsessão (que são de responsabilidade da própria personagem), poderão impedi-lo agora de cumprir sua missão de terminar seu trabalho.

A ausência do tempo como o conhecemos no conto “O relógio” é, assim, a forma revoltada de Iberê resolver o paradoxo que já conhecia e impedia-o de apreender o tempo cronológico sobre o qual o ser humano procura exercer domínio. O tempo que passa à revelia do artista criador, angustia, e somente sua desconfiguração favoreceria o trabalho do artista visto que passaria a trabalhar utopicamente em sua função. Somente assim, Iberê conseguiria deixar de enfrentar a realidade como algo contra a qual trava uma luta eterna para a melhoria da qualidade de sua obra plástica e literária.

CONCLUSÃO

Procurando representar a realidade, Iberê prefere fazê-lo através de sua desconfiguração. A atmosfera que seu conto “O relógio”

produz funciona como um elo entre o real e o imaginado, o verdadeiro e o ficcional, no qual o pintor-escritor pode inserir-se numa realidade paralela à sua e emprestar à sua personagem toda a paixão impetuosa e a obstinação que costumava apresentar durante o processo de criação de seus quadros, com o intuito de se referir aos aspectos composicionais deste.

As situações grotescas sob as quais o conto está envolvido funcionam apenas como um ornamento que permite análises mais profundas e averiguações de cunho mais reflexivo. É dizer, o envoltório de “merda” em que se insere a personagem é tanto uma metáfora do procedimento criativo da obra pictórica do próprio autor quanto um dispositivo em que se pode reapresentar ao leitor um arsenal de reminiscências que são responsáveis ambivalentemente por valorizar o período da infância – a qual Iberê sempre quis resgatar por meio de sua produção em geral, por causa da importância que representava para ele – e por representar a própria temática da produção do artista (os carretéis, principalmente). Augusto Massi diz que, em seu texto, trava-se “um diálogo fecundo [que] articula as duas obras cuja reversibilidade é absoluta: o que originalmente era ficção pode ser lido como autobiografia e o que agora se propõe como memória pode passar por ficção”.²¹

O tempo cronológico é angustiante para o artista, que procura destituí-lo nesse universo paralelo que cria para

21. CAMARGO, *Gaveta dos guardados*, 2010.

ambientar os aspectos que lhe são favoráveis durante o processo criativo e que se materializa – ainda que de forma ficcional – no enredo do conto “O relógio”. Durante a leitura desse caráter autobiográfico, percebe-se o tempo todo o embate entre a tensão e a resignação, proposto, respectivamente, pelo tempo, que não para e que o distancia do passado, e pelo resgate do tempo de outrora, sua infância.

Iberê, consagrado mestre na pintura, com essa obra, consagra-se também mestre nas Literaturas, porque logra êxito ao desconfigurar o senso-comum da criação artística, deformando a realidade e envolvendo-a num envoltório grotesco para recriá-la de acordo com seu propósito. Durante o enredo, responsável por toda empreitada linguístico-literária, representa plasticamente o processo de criação artística e as reminiscências da infância com grande maturidade literária e, de forma paradoxal, estabelece um grandioso enredo – com interpretações psicológicas e artísticas profundas – camuflado pela ambientação que representa o primitivismo escatológico na busca da mimese do fazer e criar artístico-pictórico.

Relembrando o comentário do professor Augusto Massi sobre a cumplicidade da ficção com a realidade do autor, no conto “O relógio” a mão que costuma pintar um trabalho pictórico impetuoso, é firme e a mesma que compartilha cúmplice com a que escreve um abstracionismo lírico que vagueia pelos limites do primitivismo humano e que

estrutura um enredo que evidencia o processo de criação da mão artística de Iberê Camargo.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CAMARGO, Iberê. **No andar do tempo/ 9 contos e um esboço autobiográfico**. São Paulo: L&PM, 1988.

_____. **Gaveta dos guardados**. Org.: Augusto Massi. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FREUD, Sigmund. O duplo sentido antitético das palavras primitivas. In: **Edição standart das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1976.

GULLAR, Ferreira. Do fundo da matéria. In: **Diálogos com Iberê Camargo**. Sônia Salzstein (Org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HOSSNE, Andrea. Memória, matéria e narrativa no trânsito entre Literatura e Artes Plásticas: uma leitura de textos de Nuno Ramos e Iberê Camargo. SÃO PAULO (SP). Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literaturas, Artes, Saberes, 2007. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/Anais Online / simposios/ pdf/complemento/ANDREA_HOSSNE.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/Anais%20Online%20simposios/pdf/complemento/ANDREA_HOSSNE.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2015.

LACAN, Jacques. **Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis**. México: Siglo Veintiuno, 1975.

LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLATÃO. Fedro. In: **Coleção A Obra Prima de cada autor**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

SIQUEIRA, Vera. **Iberê Camargo: origem e destino**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

VICENTINI, Daniela; CASTILHOS, Laura; RIBEIRO, Paulo. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio** – o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



RESGATES DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA: *AUSTERLITZ*, DE W. G. SEBALD

Juliana Prestes de Oliveira*
Amanda Laís Jacobsen
de Oliveira**
Anselmo Peres Alós***

* jprestesdeoliveira@gmail.com
Graduada em Letras (Português/Inglês) pela UTFPR.
Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSM,
sob orientação da Prof^a. Dr^a. Raquel Trentin Oliveira.

** amandajacobsen.o@gmail.com
Graduada em Letras (Português/Inglês) pela UTFPR.
Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSM,
sob orientação do Prof. Dr. Enéias Farias Tavares.

*** anselmoperesalos@gmail.com
Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor
do Departamento de Letras Vernáculas e do PPG-Letras da
UFSM. Coordenador do projeto *Poéticas da masculinidade
em ruínas, ou: o amor em tempos de AIDS* (apoio financeiro
CNPq). Autor de *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades
subversivas no romance latino-americano* (2013).

RESUMO: Este trabalho visa apresentar um breve estudo sobre o romance *Austerlitz* (2008), do escritor W. B. Sebald. Para isso, busca-se fazer aproximações entre a memória do protagonista Austerlitz, o modo como esse teve sua vida modificada e sua família destruída pelo regime nazista de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial, e a História de uma época marcada por essa guerra. O autor nos conduz à dimensão dos pensamentos e da memória de alguém que luta para fugir de qualquer coisa que possa levá-lo ao seu passado e a rememoração de fatos que marcaram negativamente a sua vida. Por meio disso, podemos construir uma nova versão da História da época, através da voz de alguém que vivenciou esse período conturbado. Além disso, esse romance traz à tona a questão da importância de se relatar as histórias e experiências daqueles que não estão diretamente ligados aos discursos oficiais, para que esses fatos sejam vistos sob novas perspectivas e não caiam no esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; História; *Austerlitz*.

ABSTRACT: This paper presents a brief study about the novel *Austerlitz* (2008), written by W. B. Sebald. For this, we try to make approximations between the memory of protagonist Austerlitz and the way that his life was modified and the way that his family was destroyed by the Hitler's Nazism during II World War, and the History of epoch marked by war. The writer brings us to the dimension of the thoughts and memory of someone who struggles to escape from anything that can take him to his past and his recall of facts that negatively marked his life. Thereby, we can create a new version of the History, by de voice those that lived this troubled period. In addition, this novel brings up the question of the importance of reporting the stories and experiences of those who are not directly linked to the official speeches and that these facts are seen from new perspectives and not be forgotten.

KEYWORDS: Memory; History; *Austerlitz*.

INTRODUÇÃO

O escritor alemão Winfried Georg Maximilian Sebald (1944-2001) construiu no romance *Austerlitz* (2008) uma narrativa permeada de pontos que ligam o enredo à história das pessoas que tiveram suas famílias e vida acabadas ou tiveram algum outro tipo de experiência com a Segunda Guerra Mundial, principalmente daquelas que vivenciaram o holocausto. Nessa obra, o tema da memória e/ou da luta para não lembrar os acontecimentos passados é o que move toda a narrativa, fazendo com que o leitor se prenda à leitura, movido pela curiosidade em saber qual será o desfecho dessa história. À medida que o protagonista monta o “quebra-cabeça” do seu passado, percebemos como sua vida foi afetada pela Segunda Grande Guerra, e vislumbramos a preocupação do autor com as cicatrizes deixadas pelo holocausto nas vítimas desse fato lamentável da história mundial.

O romance *Austerlitz* apresenta uma estrutura diferenciada, e podemos dizer que foi vista por muitos como inovadora, pois todo o livro possui somente dois parágrafos. Além disso, o autor mescla fatos reais com fatos ficcionais, intercalando a narrativa com fotografias em preto e branco, que não dispostas necessariamente na ordem cronológica dos fatos, é como se a narrativa fosse o fluxo de consciência do protagonista. A princípio, a obra pode parecer uma simples exposição de lembranças e viagens de um personagem,

porém em meio aos relatos há indícios que nos permitem remontar a história do povo que foi perseguido e massacrado pelo regime nazista.

Para o desenvolvimento desse trabalho, utilizamos a obra *Memória*, de Jacques Le Goff, a fim de compreender a ligação entre memória e literatura no romance de Sebald, bem como a memória poder ser lida como instrumento de denúncia (ou, pelo menos, como ou um meio de mostrar outra versão de uma mesma história). Outro texto que possibilitou o entendimento da relação existente entre memória, literatura e história foi “Eu: narrador e personagem, suas singularidades *in* memórias”, de Nilma Machado Carvalho.

MEMÓRIA E HISTÓRIA

Na contemporaneidade, muitos dos grandes autores constroem suas obras com enredos e temas que estão ligados às questões da memória. Eles constroem narrativas em torno das lembranças de seus personagens para elucidar acontecimentos de uma época e de uma nação. Além disso, muitos se utilizam dos personagens para relatar suas próprias experiências, sem que isso se torne um texto autobiográfico¹.

Austerlitz foi publicado no original em alemão no ano de 2001², e causou grande impacto devido à sua estrutura textual e à forma como o tema foi elaborado: a construção do passado de alguém que sofreu abalos com a Segunda

- 1. O escritor Winfried Georg Maximilian Sebald, nasceu na cidade de Wertach, na Alemanha em 1944 e faleceu em Norfolk, na Inglaterra, em 2001. Suas principais obras foram *Vertigem* (1990), *Os emigrantes* (1992), *Os anéis de saturno* (1995) e *Austerlitz* (2001). Sebald é um desses autores que mescla ficção, memorialismo e história, como se pode observar em sua obra *Austerlitz*.
- 2. A edição utilizada para a realização desse trabalho é a de 2008 traduzida para o português por José Marcos Macedo.

Guerra Mundial, mais especificamente do Holocausto. O enredo desenvolve-se no contexto nos anos 1960, na cidade de Antuérpia, onde se encontra o protagonista Jacques Austerlitz, um professor de História da Arquitetura, que faz amizade com o narrador. Aos poucos, por meio da sua narrativa e por relatos do narrador, é possível recuperar um pouco da história de Austerlitz. Inicialmente, ele foi enviado, ainda criança, de uma Tchecoslováquia ameaçada pelos nazistas de Adolf Hitler, para a Grã-Bretanha, durante o verão de 1939, como um refugiado infantil em um *Kindertransport*. Ao chegar lá, ele foi adotado por um casal de idosos galeses, e passou sua infância perto da cidade de Bala, Gwynedd.

Antes de ingressar no colegial, e após a morte de seus pais, Austerlitz descobriu parte de seu passado por meio de um professor. O que mais lhe chocou foi saber que havia sido adotado, e que seu nome, Dafydd Elias, pelo qual era chamado até então, não era seu verdadeiro nome, mas sim Jacques Austerlitz. Mesmo surpreso com a revelação, ele não procurou desvendar mais sobre seu passado e suas origens, e continuou sua vida normalmente. Ao término dos estudos colegiais, passou a frequentar a universidade e tornou-se um estudante da arquitetura europeia. Porém, depois de um tempo, o protagonista resolve esclarecer a sua história. Após conseguir algumas informações, faz uma visita à Praga, onde conhece uma amiga íntima de seus pais, Vera Rysanová. Enquanto os dois conversam, as lembranças retornam a

mente de Austerlitz. A senhora idosa conta qual foi o destino da mãe do protagonista: ela foi deportada para um campo de concentração de Theresienstadt. Após, ele tenta resgatar mais informações sobre sua mãe, e qualquer evidência que consiga rastrear sobre o paradeiro de seu pai.

Ao longo da narrativa, vemos como Sebald trabalha com o uso da memória³ na literatura, ademais do uso de metáforas para mostrar tanto a questão do nazismo, e da estruturação do jogo de vozes entre os personagens. O autor mistura ficção e história, e também inclui fotografias de estações de trem, de animais, de lugares e de pessoas que seu personagem supostamente conheceu ao longo da narrativa, aumentando ainda mais a imagem de lembranças, de memória e de melancolia da obra, transmitindo ao leitor a ideia de veracidade dos fatos. Essa questão da memória em obras literárias é discutida pelos teóricos⁴ há muito tempo; para eles, a utilização de relatos é uma forma de se registrar um acontecimento, uma vivência, e uma maneira de não deixar que uma história seja apagada. O ser humano necessita registrar os seus feitos e os seus percalços, de alguma forma. Assim, a memória é usada para manter o acontecimento vivo, impedindo que esse caia no esquecimento. De acordo com Nilma Machado Carvalho,

[...] a memória transformou-se em um gênero literário voltado ao Eu interior, com objetivo de entender os dramas vividos, enfatizando um ponto de vista particular com o qual o leitor

3. Segundo Jacques Le Goff (2003, p. 419), “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou o que ele representa como passadas”.
4. Jacques Le Goff, Pierre Nora, Márcio Seligmann-Silva e Silviano Santiago são alguns dos teóricos que abordam a temática da memória.

5. CARVALHO. Eu: narrador e personagem, suas singularidades *in* memórias, p. 1808.

6. CARVALHO. Eu: narrador e personagem, suas singularidades *in* memórias, p. 1810.

se identifica porque viveu, de alguma forma, um evento semelhante, pois o caráter do gênero memória é o de testemunhar e trazer à tona um episódio que foi relevante no passado.⁵

Quando relacionamos a vida de Sebald com a sua obra, vemos que muito da vida de Austerlitz tem relação com a vida do escritor. Tanto a família de Austerlitz, quanto a de Sebald foram destruídas pelo nazismo. O pai de Sebald permaneceu com os nazistas e foi prisioneiro de guerra, e os pais de Austerlitz eram judeus e foram enviados a campos de concentração. E tanto o escritor quanto o personagem só conheceram o horror do Holocausto através de relatos e de fotos – talvez, por esse motivo, o romance possua várias imagens de lugares, pessoas e objetos diferentes, pois isso fez parte da vida do protagonista e do autor. Por isso, a obra de Sebald é permeada de assuntos sobre a Segunda Guerra, para que o povo não esqueça essa parte da história da humanidade e, talvez, para o autor enfrentar em termos literários os acontecimentos da guerra, o que a torna uma obra significativa, pois une literatura, memória e história. E esse estudo do gênero *memória* é um

[...] recurso para compreender a sociedade a partir do indivíduo e do grupo em que ele está inserido. Além de permitir entrar em contato com fatos que marcaram uma coletividade, metonimizado num indivíduo, é usado também como recurso na literatura para compreender os depoimentos de traumas sobrevividos.⁶

Apesar de sabermos que há a temática da guerra na obra de Sebald, percebemos ao longo do enredo que esse assunto aparece de forma implícita na maior parte do romance. O protagonista fala-nos do que viu durante esse período, enquanto acompanhava seu pai adotivo, e por meio desses relatos é que encontramos aspectos que revelam que Austerlitz está contando sobre o período de guerra, como no seguinte excerto: “[m]uitos dos seus colegas mais jovens de ministério haviam sido recrutados para o Exército assim que eclodiu a guerra, por isso Elias era obrigado [...] a dizer os seus sermões em uma paróquia diversa”⁷. Outra cena contada pelo protagonista que nos mostra que eles estão em meio a um conflito é quando, em uma das viagens de pregação de seu pai no sul do País de Gales, Austerlitz presencia “o fato de uma bomba ter caído naquela tarde, em plena luz do dia, no cinema da cidadezinha situada na ponta do vale”⁸.

A narrativa de Sebald causa certo desconforto no leitor, uma vez que traz restos, pedaços de um passado, traumas que a maioria das pessoas gostaria de apagar. O autor não está apenas fazendo a descrição da vida e dos pensamentos de seu personagem, ele está dizendo algo *a mais*. O autor chama nossa atenção para o massacre de um povo, para a destruição de várias famílias. Porém, ele coloca esse assunto de forma sutil no texto, sem mencionar diretamente que se trata da guerra. Sebald introduz esse tema em meio às

7. SEBALD. *Austerlitz*, p. 52.

8. SEBALD. *Austerlitz*, p. 54.

9. SEBALD. *Austerlitz*, p. 26.

descrições dos locais e o que aconteceu durante a existência do protagonista, como podemos analisar no trecho em que Austerlitz fala sobre sua visita às ruínas de um forte e suas ideias de como os prisioneiros eram tratados: “[e]ra impensável como os prisioneiros, que só em raríssimos casos deviam ter feito trabalho braçal antes de sua captura e de seu internamento, haviam conseguido empurrar esses carinhos cheios de entulho pesado sobre o terreno argiloso”⁹. Aqui, talvez Sebald não queira apenas falar dos presos do forte. Podemos dizer que ele provavelmente esteja se referindo aos prisioneiros dos campos de concentração, principalmente os que estavam em Auschwitz, e com essa menção o autor pode estar fazendo uma denúncia do que os prisioneiros passavam nesses locais, visto que, de acordo com alguns relatos, documentários, textos literários e biografias de sobreviventes do holocausto, grande parte das pessoas que eram detidas e enviadas para os campos de concentração trabalhavam em empresas, escritórios, eram professores ou nunca trabalharam antes, principalmente realizando trabalhos braçais.

Também, as estações de trem que são citadas várias vezes durante o enredo podem ser associadas ao período de dominação dos nazistas, pois este era o transporte usado para levar os judeus e os demais presos para os campos de concentração. Além disso, com o decorrer da leitura, vemos porque as estações são tão significativas na vida de Austerlitz. Nem

mesmo ele havia percebido o quão presentes na sua vida esses lugares eram; somente depois que Vera – amiga da mãe biológica de Austerlitz – conta-lhe sobre seu passado, é que ele entende a sua fascinação por essas obras arquitetônicas.

No início do romance, o narrador conta-nos que está em uma estação de trem na Antuérpia, a Centraal Station. Ele nos descreve como esse lugar é em relação à sua elaboração arquitetônica, quais as sensações que ela lhe causa e suas impressões ao adentrá-la. Ademais, ele faz comparações entre a estação e o zoológico da cidade que visitou horas antes:

Quando entrei no átrio da Centraal Station, com sua cúpula abobodada de sessenta metros de altura, o meu primeiro pensamento, suscitado talvez pela visita ao zoológico [...] foi que ali, naquele vestibulo magnífico, embora então bastante decadente, devia ter havido jaulas para leões e leopardos embutidas nos nichos de mármore e aquários para tubarões, [...] assim como, inversamente, em alguns jardins zoológicos é possível viajar com um trenzinho aos recantos mais afastados da Terra. Foi talvez por causa de idéias [*sic*] como essas, [...] que a sala de espera [...] me pareceu um segundo Nocturama¹⁰ (SEBALD, 2008, p. 10).

Essa comparação com o zoológico pode ser lida como uma metáfora para dizer que, assim como o zoológico abriga espécies diversas de animais, a sala da estação de trem

10. SEBALD. *Austerlitz*, p. 10.
Nocturama é o nome do zoológico de Antuérpia visitado pelo narrador antes de sua ida para a Centraal Station.

também abriga pessoas de diferentes etnias, de várias “espécies”. Igualmente, pode estar relacionado com a questão de que tanto os animais quanto as pessoas, que passaram por ali com destino aos campos de concentração, tiveram sua liberdade privada e estão encarcerados. Ao fazer essa aproximação, percebemos como não havia distinção entre bichos e seres humanos, uma vez que ambos eram tratados como um objeto de enfeite ou ferramenta de trabalho para uma classe de pessoas. O próprio narrador compara os animais às pessoas que estavam na estação, como no excerto abaixo. E ainda quando compara o olhar do homem ao do animal, como na fotografia¹¹ seguinte ao texto:

11. SEBALD. *Austerlitz*, p. 8-9.

[...] viajantes estavam sentados bem afastados uns dos outros, imóveis, calados. Tal como os animais no Nosturama, entre os quais espécies anãs eram surpreendentemente numerosas [...], também aqueles viajantes me pareceram de algum modo reduzidos a miniatura, [...] me ocorreu o pensamento, em si mesmo absurdo, de que se tratava dos últimos exemplares de um diminutivo povo em vias de extinção, expulso de sua pátria ou exterminado, desses que, porque somente eles haviam sobrevivido, tinham a mesma expressa agoniada dos animais no zoológico.¹²

12. SEBALD. *Austerlitz*, p. 11.

Nesse momento, vemos que há a animalização do homem, e como o ser humano é diminuído perante o interesse daqueles que ocupam uma posição hierarquicamente superior

nas relações de poder. Da mesma forma, há a possibilidade de Sebald estar se referindo às pessoas que eram presas pelos alemães e levadas a essas estações para serem conduzidas para os campos de concentração. Quando o narrador fala que são exemplares de um povo que está quase se extinguindo, reforça ainda mais a ideia de que os alemães queriam exterminar outras raças, para evitar a mistura de sangue, mantendo assim, a “pureza” da raça alemã. Além disso, a ideia dos homens estarem presos e prestes a serem enviados a um lugar de morte pelos nazistas, também é evidenciada pelo autor ao comparar a agonia dos animais presos a das pessoas que estavam na estação; como os animais, eles estavam fora do seu lugar, pressentiam que suas vidas mudariam completamente e que provavelmente seriam mortos.

Ainda nessa perspectiva de animalização do ser humano, o narrador faz mais uma comparação do homem aos animais quando observa alguns trabalhadores que estão na rua, e refere-se a eles como uma “espécie”, diz que esses não pertencem a nenhum “bestiário”, ao descrever os seus comportamentos, como vemos no seguinte excerto:

[...] eu ficava observando um bom tempo os trabalhadores das minas de ouro da City, que se reuniam ali para os tragos de costume no início da noite, todos parecidos entre si com seus ternos azul-escuros, camisas listradas e gravatas chamativas, e

13. SEBALD. *Austerlitz*, p. 43. Grifos nossos.

14. SEBALD. *Austerlitz*, p. 11.

15. SEBALD. *Austerlitz*, p. 12.

enquanto eu tentava compreender os misteriosos hábitos dessa espécie, que não se acha descrita em nenhum *bestiário* – seu instinto de se aglomerar de forma cerrada, seu comportamento meio gregário, meio agressivo, a maneira de exhibir a garganta ao esvaziar os copos, o burburinho cada vez mais excitado de suas vozes.¹³

A estação de trem em que o narrador e Austerlitz se encontram pela primeira vez, pode ser vista como um lugar de extrema importância para o protagonista, pois é nela que aconteceram grandes encontros e despedidas que marcaram sua vida. O protagonista chama a atenção do narrador por ser o único a não estar com o olhar perdido: “[...] ele se distinguia também dos demais viajantes por ser o único que não mirava apático o vazio, mas se ocupava em traçar apontamentos e esboços”¹⁴. A partir de então, temos acesso à memória do protagonista, que se desloca entre locais e construções que revelam a história da humanidade e ajudam as lembranças esquecidas de Austerlitz a saírem da escuridão e, desse modo, construir o seu passado e a sua história.

O tempo passado e a história da época são fortemente marcados durante todo o enredo. Na primeira conversa entre o narrador e Austerlitz, aquele conta-nos que o protagonista compara a senhora do bar onde estão com “a deusa do tempo passado”¹⁵ e, para eles, a velha mulher aparentava mesmo ser essa deusa do tempo, pois parecia que o mesmo não passava enquanto estavam ali, como se ela estivesse controlando-o:

E de fato, na parede atrás dela, [...] havia um poderoso relógio, peça que dominava o bufê [...]. Durante as pausas que entremeavam nossa conversa, ambos notamos como era interminavelmente longo o tempo que levava para que mais um minuto se passasse, e como a cada vez nos parecia mais assustador, embora o esperássemos, o avanço desse ponteiro semelhante a uma espada da justiça.¹⁶

Sebald pode ter utilizado a figura do relógio para representar o tempo. Segundo Yves Chevalier (1998), em seu *Dicionário de símbolos*, o tempo está associado à imagem do círculo, e este é justamente o formato do relógio que os personagens avistam. De acordo com Chevalier, o tempo é a imagem móvel da imóvel eternidade, o ciclo de vidas de todos os seres. Esse tempo que corrói, governa e vigia o ser humano. Assim como no excerto supracitado, o relógio aparece como um símbolo fundamental:

[...] aquele que ocupa o vértice é o tempo, representado pelos ponteiros e o mostrador. [...] se podia ver a imagem do imperador em prolongamento direto do portal, exatamente ali se encontra o relógio; na condição de governador da nova onipotência, ele foi posto acima até das armas reais [...]. Da posição central que o relógio ocupa na estação da Antuérpia, podiam ser vigiados os movimentos de todos os viajantes, e os viajantes, por sua vez, tinham todos de erguer a vista para o relógio e eram abrigados a ajustar suas atividades de acordo com ele.¹⁷

16. SEBALD. *Austerlitz*, p. 13.

17. SEBALD. *Austerlitz*, p. 16.

18. FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p.190-194.

Quando o autor fala que o relógio está no centro da estação observando todos que ali passam, podemos relacioná-lo com a figura do *panóptico*, que Michel Foucault aborda em sua obra *Vigiar e punir* (2011). O panóptico é uma figura arquitetural em forma de anel que possui várias celas e, no centro dessa construção, há uma torre onde um único vigia consegue observar e controlar todos os presos¹⁸. O relógio, entendido como metonímia do tempo, é visto como o senhor supremo da humanidade, é ele quem vigia tudo e controla as atividades e a rotina de todos os sujeitos, ele é o próprio panóptico. Ele aprisiona as pessoas e guia as suas vidas – no caso de Austerlitz, é o tempo passado que o atormenta. O passado é o que revelará quem ele realmente é, bem como as suas origens. Porém, Austerlitz tem medo de enfrentar esse passado, pois sente que há algo de estranho nele.

Além desse tempo passado que mexe com os sentimentos de Austerlitz, há o tempo presente que o abala, pois a cada minuto que passa ele sente que está se aproximando da verdade em relação as suas origens e, à medida que o tempo passa, as lembranças de sua infância antes de ser mandado para outro país.

Apesar do medo e da negação em saber sua história, o protagonista estuda as construções arquitetônicas dos lugares por onde passa, investigando a história que elas carregam. E, desse modo, o leitor também conhece, de uma forma distinta, um ponto de vista diferente da História. Talvez esse

interesse do protagonista em saber mais sobre a arquitetura faça parte do seu subconsciente: é como se no inconsciente de Austerlitz estivesse a necessidade de estudar a história para dessa forma, descobrir sua própria história. No fundo, ele sabe que, ao investigar o passado, acabará despertando sua memória, suas lembranças há muito tempo esquecidas e, dessa forma, conhecerá o seu passado e suas raízes. Austerlitz mesmo comenta que, desde criança, sente que algo lhe era escondido: “durante todos os anos que passei na casa do pregador em Bala, jamais me livreí da sensação de que algo bastante óbvio, manifesto em si mesmo, me era ocultado”¹⁹.

Austerlitz também revela ao narrador que ver e estudar a arquitetura e a história das linhas de trem lhe causa medo e emoções, como se tivesse algo de semelhante a ele nesses locais, algo que ele ainda não sabe do que se trata, mais um indício de que isso pode ser devido à sua história de vida, ao fato de ter sido enviado por sua mãe biológica, em um trem, para a adoção, com intuito de fugir das mãos dos nazistas:

Austerlitz falou [...] sobre as marcas de sofrimento que, como ele dizia saber, atravessam a história com inúmeras linhas delgadas. Em seus estudos sobre a arquitetura das estações de trem [...] ele nunca conseguiu tirar da cabeça os pensamentos da aflição da despedida e do medo de lugares estranhos (SEBALD, 2008, p. 18).²⁰

19. SEBALD. *Austerlitz*, p. 58.

20. SEBALD. *Austerlitz*, p. 18.

21. JENTSCH *apud* FREUD. O estranho, p. 245.

22. Termo que os formalistas russos utilizaram para definir a sensação de estranhamento causada no leitor pela linguagem literária.

Esse sentimento de aflição e medo de lugares estranhos sentido pelo protagonista será compreendido e superado por Austerlitz quando ele descobrir seu passado. Conforme o protagonista remexe a história e visita lugares que sofreram com a Segunda Guerra, lapsos da sua memória vão surgindo. Em vários momentos do texto, Austerlitz comenta que o local onde está lhe parece familiar ou traz alguma lembrança da sua infância. O fato de Austerlitz evitar saber sobre as suas origens deixa a narrativa com um caráter surpreendente, e causa estranhamento no leitor, pois segundo Jentsch²¹ (*apud* Freud, 1974, p. 245), quando o autor conta uma história, um dos recursos mais bem sucedidos para criar a *ostranienie*²² é deixar o leitor com incertezas em relação a algum personagem na história. É exatamente isso que faz com que o leitor se prenda ao texto: entender porque o protagonista foge do seu passado e conhecer a história de quem sofreu com as atitudes nazistas.

Sebald coloca o drama individual em paralelo ao drama coletivo. Quando o protagonista descreve suas memórias e suas angústias, ele representa a história de vida de várias pessoas que sofreram com a guerra, e que muitas vezes não se sentem encorajadas para relatar suas experiências. De acordo com Carvalho (2009) “[a] memória, apesar de apresentar traços subjetivos, tem como objetivo principal rever e refletir eventos de uma coletividade, principalmente no sentido político, bélico e sobre a violência de um modo geral” (p. 1811). O romance memorialista de Sebald, por mais que seja

uma obra ficcional, traz questões que foram muito reais, que chocaram o mundo, e causaram grande impacto na sociedade. Ademais, essa obra nos faz pensar na importância da história ser escrita pelas mãos de quem passou pela experiência do que está sendo narrado, e de como isso pode contribuir para que a história não morra e para que tenhamos acesso a diversas versões do mesmo fato. O próprio narrador reflete sobre como fatos caem no esquecimento somente porque ninguém relatou nada sobre os mesmos:

[...] enquanto penso como é pouco o que logramos conversar na memória, como tudo cai constantemente no esquecimento com cada vida que se extingue, [...] na medida em que as histórias ligadas a inúmeras lugares e objetos por si só incapazes de recordação não são ouvidas, não são anotadas nem transmitidas por ninguém.²³

Aqui podemos dizer que, talvez esse seja o desejo de Sebald: que os relatos das pessoas que sofreram com algum tipo de regime, principalmente com o Holocausto, sejam repassados para as demais pessoas, e que essa história não se apague ou se perca. E isso nos leva a refletir sobre a autoria dos textos e a importância dos textos memorialistas, e como os literatos se utilizam dessa estratégia para compor suas obras, fazendo da literatura uma aliada para a difusão de acontecimentos importantes da história da humanidade.

23. SEBALD. *Austerlitz*, p. 28.

Outro ponto que aparece com frequência no romance de Sebald, e que é característica comum da obra memorialista, é a descrição. Nesse caso, há a descrição das várias construções arquitetônicas dos lugares que o protagonista visitou, como as estações de trem mencionadas anteriormente. Além disso, o autor coloca imagens no decorrer do texto, fotos de lugares e pessoas sobre os quais está falando. Sebald pode ter feito isso para deixar a narrativa e as suas descrições mais claras para os leitores.

Algumas das inúmeras imagens utilizadas pelo autor são das estações de trem pelas quais ele passa, como na figura 2²⁴, auxiliando o leitor a entender a construção do enredo. Além dessa, ele coloca outras fotografias para dar a ideia de que sua narrativa está mais próxima da realidade do que da ficção. Como exemplo, temos a fotografia da qual seria a sala de estudos de Austerlitz – figura 3²⁵ – e a fotografia de Austerlitz criança, antes de ser enviado para adoção – figura 6²⁶ – que produzem a sensação de que o protagonista é alguém que realmente existiu, reforçando a noção de obra verídica. Para enfatizar esse propósito, temos as fotografias da família do colega de colégio de Austerlitz – figura 4²⁷ – e da mariposa que um dos membros dessa família possui em seu insetário – figura 5²⁸. Além dessas imagens, há a das ruínas do cemitério – figura 7²⁹ – que o protagonista visita em uma das suas viagens:

A junção de texto e imagens ocorre em todo o romance. Quando o narrador visita a fortaleza Breendonk, nós vemos novamente como Sebald mistura a descrição do forte, à história daquele lugar e daquela época, às suas impressões e às imagens referentes à fortaleza, como fotografias e plantas baixas e mapas. No momento em que o narrador chega ao local, ele diz:

De qualquer ponto de vista que eu tentasse formar uma imagem do complexo, era impossível reconhecer nele um plano arquitetônico [...] não pude estabelecer a menor relação com nenhuma figura de civilização humana conhecida por mim. [...] o forte era o único monólito, rebento da feiúra e da violência cega.³⁰

Durante essa narração, o autor coloca uma fotografia da parte exterior do forte – figura 8³¹ –, uma da parte de dentro – figura 9³² – e uma imagem do mapa do forte – figura 10³³. Além disso, quando o narrador fala que não reconhece na construção nenhum traço de planejamento ou de ter sido feito por alguma civilização, e que a fortaleza não parece ter sido feita por algum humano, podemos novamente falar que, nessas construções que estão relacionadas à guerra, há *a falta de humanidade*, e que o ser humano está mais próximo do seu lado animal, e que a violência e a irracionalidade dominam essa época e quem conduz essa guerra. Essa ideia fica

24. SEBALD. *Austerlitz*, p. 15.

25. SEBALD. *Austerlitz*, p. 36.

26. SEBALD. *Austerlitz*, p. 180.

27. SEBALD. *Austerlitz*, p. 88-89.

28. SEBALD. *Austerlitz*, p. 96.

29. SEBALD. *Austerlitz*, p. 223.

30. SEBALD. *Austerlitz*, p. 25.

31. SEBALD. *Austerlitz*, p. 24.

32. SEBALD. *Austerlitz*, p. 25.

33. SEBALD. *Austerlitz*, p. 25.

34. SEBALD. *Austerlitz*, p. 26.

35. CHKLOVSKI. A arte como procedimento, p. 42.

mais evidente quando ele comenta sobre a planta do forte: “a despeito de sua estrutura racional agora evidente, o esquema de alguma criatura aparentada aos crustáceos, mas não a de uma construção projetada pela razão humana”³⁴. O narrador continua falando sobre a fortaleza, e acrescenta uma foto de um corredor, e mais uma imagem da planta do forte.

De acordo com Vitor Chklovski, a utilização dessas imagens “é um meio de reforçar a impressão”³⁵, de tentar mostrar pra o leitor o que o protagonista ou o narrador sentiram ao ver esses lugares ou pessoas. O autor pode ter colocado-as para causar no leitor a mesma *ostranienie* que sentiu ao ver as construções, também pode ser para deixar o texto mais próximo do real, criando uma atmosfera que faça o leitor acreditar no que está lendo e para deixar a obra com o ar mais melancólico. Além disso, a utilização de imagens também é utilizada para enfatizar a caracterização da obra como um texto memorialístico.

As estações de trem, as construções e as fotos funcionam como uma ponte entre a memória individual e o meio social, pois as lembranças individuais não ocorrem isoladamente das ações e necessidades de uma sociedade. As lembranças individuais formam as lembranças coletivas, a história de um povo. Desse modo, construímos uma nova versão da História do regime nazista. À medida que Austerlitz conta-nos suas lembranças, construímos em nossa mente, por

extensão, a história daqueles que enfrentaram o Holocausto. Muitos desses sujeitos procuram esquecer o que passaram, assim como Austerlitz tenta fugir de seu passado:

[...] sei que o meu nome e o fato de que esse nome me foi ocultado até os quinze anos já deveriam ter me posto na trilha das minhas origens, mas nos últimos tempos também me ficou evidente a razão pela qual uma instância preposta ou superior à minha capacidade de pensamento [...], sempre me preservou do meu próprio segredo e impediu sistematicamente que eu tirasse as conclusões mais óbvias e procedesse às indagações por elas suscitadas. Não foi fácil me libertar do meu próprio acanhamento.³⁶

É justamente por tentar esquecer o que passaram nos regimes opressores, que muito da história se perde ao longo do tempo e não ficamos sabendo o que aconteceu nos bastidores. A partir do trecho acima citado, podemos dizer que o fato de Austerlitz evitar desvendar seu passado e encontrar suas origens, mesmo sabendo que havia algo de sua vida para ser descoberto, está associado ao sofrimento e as dores que a época da guerra causou e ainda causa nas pessoas que a vivenciaram. Para essas pessoas, é mais fácil ou menos dolorido viver no silêncio, buscar esquecer o acontecido.

A ideia de que existe uma resistência, por parte das pessoas que foram prisioneiras durante o holocausto, em relatar

36. SEBALD. *Austerlitz*, p. 48.

a suas experiências, fica mais evidente no excerto em que o protagonista conta parte da história de um livro biográfico sobre Gatone Noveli, que foi vítima de tortura:

Como resultado das medidas das medidas então introduzidas pelos alemães, Novelli, diz Simon, foi preso e enviado a Dachau. Sobre o que lhe sucedera ali, Novli, continua Simon, jamais lhe falara uma palavra, exceto uma única vez, quando lhe disse que, após ser libertado do campo, a vista de um alemão ou mesmo de qualquer ser dito civilizado, fosse homem ou mulher, tornara-se para ele tão insuportável que, mal se recuperara, embarcou no primeiro navio rumo à América do Sul, para tentar a sorte como garimpeiro de ouro e diamantes.³⁷

A partir disso, podemos imaginar o quanto as pessoas que foram enviadas para os campos de concentração sofreram e o quão traumatizante foi essa experiência, ao ponto de querer evitar encontrar qualquer coisa ou pessoa que esteja ligado ao período de tortura ou que os faça lembrar-se desse momento. E, como esse tipo de sentimento influencia no silenciamento e nas poucas obras que revelam o que se passou nos campos e quais tipos de torturas os alemães praticavam.

Ainda sobre os sentimentos das vítimas da Segunda Guerra, vemos o momento em que o protagonista relembra como foi a sua infância, principalmente no trecho em que

fala da sua casa, onde percebemos o sentimento de deslocamento, de não pertencimento e de enclausuramento que permeou boa parte da sua vida:

No andar de cima havia vários quartos mantidos trancados entra ano, sai ano. Ainda hoje sonho às vezes que uma das portas fechadas se abre e eu atravesso a soleira rumo a um mundo mais amistoso, menos estranho. [...] pior era despertar de manhã cedo e ter de me convencer a cada novo dia que eu não estava mais em casa, mas bem longe, em uma espécie de cativeiro.³⁸

A metáfora das portas fechadas que levam a outro lugar, remete ao fato de Austerlitz estar, de alguma maneira, preso em um lugar estranho, que não é o seu verdadeiro lar. A partir do momento que ele sair dali, poderá conhecer outros mundos e descobrir de onde veio. Novamente podemos dizer que, no subconsciente do personagem, há algo que lhe diz que ele não pertence àquele lugar, que sua verdadeira origem está longe dali, e por isso ele tem esse sentimento de estar longe da sua casa, apesar de estar naquela onde sempre acreditou ser o seu lar. Esse sonho também pode ser visto como o sonho de várias pessoas que estão em meio a uma guerra: estar em lugar calmo, amistoso, menos estranho. A ideia de que ele esteve em “cativeiro” durante sua infância fica mais forte depois que Austerlitz descobre suas origens e reflete sobre o local onde morava. Somente depois de ver janelas

37. SEBALD. *Austerlitz*, p. 30-31.

38. SEBALD. *Austerlitz*, p. 49.

abertas e provar o sentimento de liberdade é que ele percebe que, durante a infância, ele era uma espécie de cativo:

[...] o tempo que passei com o casal Elias, o fato de nunca ter sido aberta uma única janela, por isso que [...] ao passar não sei onde por uma casa cujas janelas estavam todas abertas, eu tenha me sentido tão incompreensivelmente transportado. Ao refletir sobre essa experiência de libertação só uns dias atrás me veio à lembrança que uma das janelas do meu quarto tinha sido murada por dentro, enquanto por fora permanecia inalterada.³⁹

39. SEBALD. *Austerlitz*, p. 49.

Austerlitz sente-se cativo não por estar trancafiado em um quarto, sem poder sair como a maioria dos presos, mas sim por não sair daquele país, conhecer outros lugares e saciar a curiosidade de saber o que existe fora da vila onde mora, além de ter o desejo produzido pelo inconsciente de poder voltar à sua terra natal. Mais uma vez, podemos estabelecer uma relação com as várias pessoas que foram obrigadas a saírem de seus lares e enviadas a campos de concentração, ou tiveram que se exilar em outros países por serem contrárias aos ideais nazistas e para não serem mortas.

Ainda em relação à imagem das janelas fechadas, essas podem indicar que o casal Elias não queria que Austerlitz fosse visto, ou de alguma maneira reconhecido, e acabasse sendo pego pelos alemães. Elas também indicam que há uma barreira para ser

transposta, para que algo novo possa ser visto: a barreira que separava o que Austerlitz conhecia como sendo a história de suas origens e a verdadeira história dessas. Essa barreira foi criada pelo próprio protagonista, em uma espécie de ostracismo, fechando-se para os fatos que o levariam à verdade.

À medida que Austerlitz vai se aproximando do seu passado, ele sente-se angustiado, tem pesadelos, e enquanto vai remexendo sua memória, tem *flashes* de seu passado. Em um desses *flashes* ele recorda-se de como estava vestido quando chegou à casa dos Elias e o processo de perda da sua língua materna e assimilação da nova língua. Quanto mais o personagem vai lembrando-se da sua vida antes da adoção, mais ele sente medo de ter sua memória ativada e recordar de coisas que fossem da sua vida antes desse acontecimento. Fugia de qualquer coisa que fosse ligado à Alemanha. Somente quando Austerlitz perde totalmente esse medo é que consegue buscar informações acerca do seu passado, e descobre quem eram seus pais e o local onde morava. Aos poucos se lembra da sua infância antes de ser enviado para outro país, e qual era sua língua materna, conseguindo inclusive nela se expressar, como se nunca tivesse ficado sem falar. Ele próprio conta ao narrador: “com o menor dos esforços, eu era capaz de recordar tudo”⁴⁰.

A partir de então, ele inicia uma busca pelo paradeiro ou notícias a respeito de seus pais. Algumas informações ele

40. SEBALD. *Austerlitz*, p. 157.

obtêm por meio dos relatos de Vera. E através de algumas dessas histórias que Vera lhe conta, Austerlitz descobre um local onde estão arquivados filmes da época que sua mãe foi atriz, e consegue assistir esses vídeos, na esperança de vê-la e de saber mais sobre ela. O protagonista também visita e investiga lugares que ele lembrava que frequentava com seus pais quando era criança. Além desses locais, ele descobriu a localização do possível pavilhão onde sua mãe ficou presa antes de ser enviada ao campo de concentração. Nessa sua busca por informações ele também vai a museus para procurar documentos que possam levá-lo a descobrir o que aconteceu com seus pais, contudo, não obtém muitos resultados. Conforme ele vai descobrindo o que aconteceu com a sua família, nós também desvendamos os horrores da Segunda Guerra, e como ela afetou e destruiu milhares de famílias.

A obra de Sebald é um monólogo contínuo. Mesmo quando aparecem as vozes de outros personagens, ela está embutida na voz do protagonista, pois como é ele quem está contando a sua história, a frase da outra pessoa é dita por meio da fala de Austerlitz, como quando o narrador nos conta o que Austerlitz estava lhe dizendo: “assim me disse Evans, disse Austerlitz”⁴¹. Trata-se de uma junção de vozes, o que nos permite dizer que são as vozes daqueles que não puderam dar a sua versão dos fatos.

A essa mistura de vozes juntam-se as fotos, as imagens e as descrições da arquitetura das obras, essenciais para a compreensão daquele mundo de Austerlitz e de sua vida. Desse modo, essas imagens e construções também têm uma voz, na medida em que acionam a memória do protagonista.

A elaboração de uma obra com uma linguagem permeada de inúmeros sentidos, que traz à tona um tema tão forte quanto o trauma histórico do Holocausto, bem como a criação de um protagonista com sentimentos confusos, causa no leitor uma espécie de incômodo. Por isso, o romance de Sebald é tão significativo e considerado pela crítica como um romance grandioso. O autor tornou a ficção mais próxima do ensaio e do memorialismo, mostrando que é possível criar narrativas capazes de ligar histórias pessoais a histórias da humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na análise do romance Austerlitz, percebemos como o autor consegue unir a literatura às questões memorialistas, ao uso de várias vozes e aos acontecimentos marcantes da História, com o intuito de não deixar que os fatos sejam esquecidos.

Por mais que a obra não seja um romance autobiográfico, conseguimos relacionar algumas coisas da vida do personagem Austerlitz com a vida de Sebald, e por meio disso,

41. SEBALD. *Austerlitz*, p. 82.

temos acesso ao ponto de vista de alguém que vivenciou o período da Segunda Guerra Mundial e do terror que foi o Holocausto. Conforme o protagonista vai descrevendo os locais por onde passa, observamos que nesses há a imagem e a ligação de maneira implícita com o nazismo alemão.

Desse modo, o enredo de Sebald contribui de maneira significativa para os estudos literários e históricos, ajudando a desvendar uma época em que várias pessoas têm receio de comentar, mantendo viva a ideia da importância de que textos dos sobreviventes de regimes opressivos sejam escritos e disponibilizados para a sociedade.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Nilma Machado. Eu: narrador e personagem, suas singularidades in memórias. In: V CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS E I CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISPANISTAS. Organização de Sara Rojo et.al. **Anais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. p. 1808-1816.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Olympio, 1998.

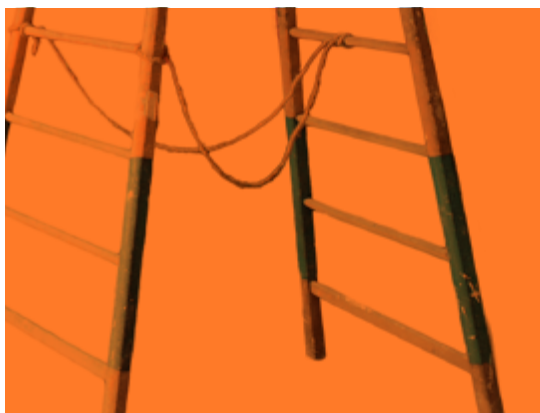
CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. 39º ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

FREUD, S. O Estranho. In: _____. **Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud**. volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 237-267.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão *et. al.* 5ª ed. São Paulo: UNICAMP, 2003. p. 419-476.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



NOTAS SOBRE A AUSÊNCIA: MOACYR FÉLIX NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA RECENTE

Diogo Cesar Nunes*

* diogodcns@gmail.com

Historiador; mestre e doutorando em Psicologia Social (UERJ); professor do UNIABEU Centro Universitário. Pesquisador do grupo de pesquisa Subjetividade, Narrativas, Imagens (PPGPS-UERJ/CNPq). Bolsista CAPES.

RESUMO: O presente artigo promove um breve levantamento historiográfico acerca das produções que tomam a poesia de Moacyr Félix como objeto de investigação. A constatação de certa carência de estudos sobre Félix na literatura recente provoca algumas reflexões sobre a historicização de textos poéticos, argumentando contra dada caricatura de “poeta militante” que possivelmente tenha despojado, até hoje, de estudos mais profícuos sobre sua poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Moacyr Félix; Historiografia Literária; Ausência.

ABSTRACT: This paper promotes a brief historiographical survey about the productions that take the poetry of Moacyr Felix as research object. The observation of a certain lack of studies on Felix in the recent literature causes some reflections on the historicizing of poetic texts, arguing against a certain caricature of “militant poet” who may have deprived to this day more fruitful research on his poetry.

KEYWORDS: Moacyr Félix; Literary Historiography; Absence.

*Destino. Que destino? Que fazer
contra estas sobras íntimas, tão minhas
como o tecido de mim próprio
preso em meus ossos, latejando um ser
de asas de sal mordendo um chão de ópio?*

Moacyr Félix

Em março de 1960, Antônio Olinto escreveu dois artigos n *O Globo* afirmando que Moacyr Félix, em *O Pão e o Vinho*, livro publicado no ano anterior, havia resolvido “parte da crise em que nossa poesia se perdeu nos últimos 15 anos”¹. Félix haveria superado a dicotomia entre duas “falsas gerações”, a chamada “geração de 45” (que estendeu sua influência sobre a poesia brasileira na década seguinte, acusada por Olinto de fazer reviver o parnasianismo) e o concretismo, “que criou em tempo recorde uma corrente acadêmica, cercada de normas, fechada em palavras-de-ordem, presa a ‘how-to-do-itismos’ mecânicos”. Ao lançar uma nova “feitura poética”, Félix estaria preparado para ter “influência na poesia de amanhã”: “de agora em diante, passa a ter importância em nossa literatura”.

Em 1977, ao compará-lo a Gonçalves Dias, Tristão de Athayde se perguntava se o então novo livro de Félix, *Canção do Exílio Aqui*, seria “o anúncio de uma nova fase em nossa poética”, se a poesia brasileira inauguraria “um novo ciclo em sua história”, tal qual teria acontecido com Gonçalves Dias

no século anterior com obra quase homônima. Considerado em 1962 por Ferreira Gullar, ao lado de Drummond, o melhor poeta brasileiro, e, em 1967, por José Paulo Netto, “o melhor poeta brasileiro vivo”, Moacyr Félix – em especial, sua poesia – foi objeto de análise, referência e deferência de destacados críticos e intelectuais brasileiros, como, fora os já citados, Antônio Cândido, Otto Maria Carpeaux, Leandro Konder, Antônio Houaiss, Fausto Cunha, Sérgio Millet e Moacir Werneck de Castro. Figura importante nos cenários intelectual, cultural e político carioca entre os anos 1950 e 80, além dos 13 livros de poesia publicados em 50 anos de produção literária², Félix participou ativamente em conhecidos veículos de produção e difusão cultural/intelectual, como a Rádio MEC, o IBESP (depois ISEB), o CPC e as editoras Civilização Brasileira e Paz & Terra.

Contudo, malgrado sua relevância nos meios supracitados, Félix e sua poesia não têm tido fortuna semelhante no universo acadêmico recente. Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações não há qualquer referência ao seu nome. Ou seja, nenhuma dissertação ou tese catalogada na BDBTD tem Félix como objeto ou assunto. No portal *scielo*, o mesmo: nenhum artigo indexado sobre Moacyr Félix. No *google scholar*, um único artigo se encontra: *Utopia e Poesia em Moacyr Félix*, do amigo, professor e também poeta Luiz Carlos Lima, publicado em 2005, à ocasião da morte de Félix – texto que, todavia, retoma reflexões originalmente proferidas em palestra na FUNARTE

1. Os artigos em questão, como os demais citados na sequência, foram publicados na Antologia Poética de Moacyr Félix, realizado pela editora José Olympio: FÉLIX. Antologia Poética, p. 271 et seq.

2. O primeiro livro, *Cubo de Trevas*, data de 1948, e o último, *Introdução a Escombros*, de 1998.

3. FÉLIX. Ênio Silveira.

4. PEREIRA. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas, p. 32.

ocorrida no ano de 1997. Rastreando citações, encontra-se algumas poucas referências, a maioria tratando da *Revista Civilização Brasileira* e/ou da *Encontros com a Civilização Brasileira*, das quais foi editor e diretor – neste sentido, seu livro sobre Ênio Silveira³ é citado em duas dezenas de trabalhos. Além dessas, 13 referências à coleção *Violão de Rua*, da qual participou como poeta, organizador e editor, entre 1962 e 63, e 3 citações à coletânea *41 Poetas do Rio*, que organizou junto à FUNARTE, em 1998.

Um único artigo no *google scholar* toma a poesia de Moacyr Félix como objeto parcial de análise no curso do seu argumento. Nele, Edmílson de Almeida Pereira (poeta e professor de literatura da Universidade Federal de Juiz de Fora), avalia a poesia contemporânea brasileira à luz de questões étnico-raciais. No decorrer do texto, dois poemas de Félix aparecem: *Dialética* e *Sons para Lumumba*. No primeiro momento, o autor enquadra a obra de Félix no termo “poesia cepecista” (referência ao CPC, Centro Popular de Cultura, que Félix ajudou a criar e ao qual se vincula *Violão de Rua*), afirmando que “na medida em que o discurso cepecista celebrou a fraternidade dos homens em luta pela liberdade restringiu o espaço para que os afrodescendentes apresentassem suas demandas específicas”⁴. No momento seguinte, ao citar o segundo poema, o autor parece dar passo atrás à crítica e afirma a existência de “um discurso que pretendeu abarcar, ao mesmo tempo, a universalidade do engajamento social e a especificidade de suas manifestações no processo

de luta dos afro-brasileiros contra o racismo e a exclusão social”⁵. De qualquer modo, não se trata no artigo de uma análise específica da obra de Moacyr Félix. Não obstante, os termos “poesia” e “discurso” “cepecista”, como argumentaremos, nos parecem demasiado reducionistas, tanto em relação a Félix quanto ao próprio CPC. Com efeito, haveria ainda de se questionar a mudança radical no teor da crítica, na passagem de um poema ao outro – poemas estes que se fazem sequência no livro *Um Poeta na Cidade e no Tempo*, escritos na mesma época⁶.

Se na *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, cuja última edição revista pelo autor data do início da década de 1960, o nome de Moacyr Félix é ausente, ele é citado em *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, e lançada em 2001 por Eduardo de Faria Coutinho, numa lista de poetas pertencentes à “geração de 45”⁷, e figura entre *Os Cem Melhores Poetas Brasileiros do Século*, de José Nêumanne Pinto⁸. Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, originalmente de 1994, Alfredo Bosi cita Félix (tendo escrito Moacyr em vez de Moacyr) duas vezes num mesmo trecho, intitulado *Ferreira Gullar. Poesia Participante*. Na primeira, referência a *Um Poeta na Cidade e no Tempo* numa pequena lista de livros de “poesia voltada para as tensões sociais” que teriam ajudado a definir “uma das componentes centrais do clima literário nos anos 60”⁹. Na segunda, pouco mais adiante, a referência a Félix se deve a citação à coleção *Violão de Rua*,

5. PEREIRA. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas, p. 34.

6. O livro em questão foi publicado em 1966, contendo reedições de obras anteriores e poemas inéditos, dentre os quais *Dialética* e *Sons para Lumumba*, escritos entre 1960 e 66. Não sabemos a data da escrita do primeiro poema, mas *Sons para Lumumba* é de 1961, e foi originalmente publicado em 1962 em: FÉLIX. (org.) *Violão de Rua*, p. 50.

7. COUTINHO. *A Literatura no Brasil*, p. 371.

8. PINTO. *Os Cem Melhores Poetas Brasileiros do Século*, p. 247.

9. BOSI. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 473-474.

10. BOSI. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 474.

11. FRANCHETTI. Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa, p. 273-274.

12. ROLLAND et all. L'intellectuel, l'État et la nation: Brésil – Amérique Latine – Europe, p. 266.

13. PÉCAUT. Entre le Peuple et la nation: Les intellectuels et la politique au Brésil, p. 95-127-138-143-159-190-191.

14. PICCHIO. La Littérature brésilienne, p. 120.

15. BOURJEA. Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne, p. 89-102.

“em que colaboraram desde clássicos da literatura contemporânea, como Joaquim Cardozo e Vinícius de Moraes, até poetas que estrearam em torno de 45, como Geir Campos e José Paulo Paes, e mesmo alguns mais recentes, como Félix de Athayde, Moacir Félix, José Carlos Capinam, e outros”¹⁰.

Félix também é lembrado, *en passant*, por Paulo Franchetti, em seu *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*, no último capítulo *Pós-Tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral*, como pertencente ao “outro lado da Geração de 45”. Caracterizado como integrante da “vertente socialmente empenhada da geração de 45”, da “poesia participante”, Félix é citado, ao lado de Thiago de Melo, como dispendo de “público fiel e relativamente amplo”, e, logo adiante, na referência ao CPC¹¹. Seu nome também aparece em algumas publicações francesas, como *L'intellectuel, l'État et la nation*¹², *Entre le Peuple et la nation*, citado várias vezes pelo seu trabalho como editor e como organizador de *Violão de Rua*, no contexto das relações entre Estado e intelectuais nos anos 1950 e 60¹³, *La Littérature brésilienne*, em que aparecem referências a *Violão de Rua* e ao livro *Canto para as Transformações do Homem* como “porteur d’une esthétique touchée par l’existentialisme sartrien”¹⁴, e *Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne*, organizada por Serge Bourjea, em 1988, tendo lhe sido dedicado capítulo exclusivo de 13 páginas¹⁵, logo após 25 páginas consagradas a Affonso Romano de Sant’Anna.¹⁶

Assim, certo ocaso do nome de Moacyr Félix na crítica e na historiografia da literatura recentes não pode deixar de ser notado e provocar algumas inquietações. Não que Antônio Olinto e Tristão de Athayde estivessem (ou tivessem que estar) certos ou errados ao prenunciar o futuro de Félix, mas que há algo de considerável no abismo que divide aquelas expectativas do destino que se lhe vem desenhando nas últimas duas décadas. Este ocaso pode ser notado, decerto num desenho superficial, em análises do próprio Olinto. Vinte três anos depois dos artigos n *O Globo*, Olinto citou a obra de Félix, sem maiores análises, como “poesia que busca pelo ser”¹⁷, ainda se referindo a ela como tendo levado, junto de Paulo Mendes Campos, Fernando Mendes Viana, Nauro Machado e Otávio Mora, “a novos planos o fazer poemas nesta parte da t[T]erra”¹⁸. Década depois, contudo, em sua *Breve História da Literatura Brasileira*¹⁹, Moacyr Félix não é citado.

Com efeito, o que mostra a investigação até o momento é que nos últimos 20 anos, somente dois livros tomam sua poesia como objeto destacado de reflexão. O primeiro, *Seven Faces – brazilian poetry since modernism*, de Charles Perrone, publicado pela Duke University, em 1996. Nele, Félix aparece no terceiro capítulo, *The Social Interpretative: Violão de Rua and politics of poetry in 1960's*, como organizador e autor da série *Violão de Rua*, de certo modo submetido e

16. Moacyr Félix é citado em outras publicações francesas, com destaque revistas de estudos literários: *Courrier du centre international d'études poétiques*, 1981; *Reveu Europe*, 1982; *Le Scarabée international*, 1983; *La Quinzaine littéraire*, 1987; *Les Langues néo-latines*, 1996 (Félix aparece na seguinte frase: “Il arrive même qu’un poète se déclare en rupture avec sa propre génération. C’est le cas de João Cabral de Melo Neto et, plus radicalement, de Moacyr Félix, pour ce qui est de la génération de 45”); e *Mercure de France*, que, em 1951, no volume 313 organizado por Alfred Louis Edmond Vallettee, cita o livro *Lenda e Areia*, lançado no ano anterior – antes, portanto, de Félix publicar suas obras mais conhecidas.

17. OLINTO. A Invenção da Verdade, p. 126.

18. OLINTO. A Invenção da Verdade, p. 202.

19. OLINTO. Breve História da Literatura Brasileira.

20. PERRONE. Seven Faces – brazilian poetry since modernism, p. 67-86.

“enquadrado”, outra vez, ao CPC²⁰. Ou seja, ainda que ensaie um mergulho mais profundo nos atravessamentos entre as dimensões poéticas e políticas em Félix, o objeto de reflexão do capítulo é a “poesia política” do CPC, donde “emergem” referências à sua poesia, e não o contrário.

O segundo, sim, aborda a poesia de Félix sem enquadrá-la ao CPC, ainda que dedicando especial atenção a somente duas obras, *Canção do Exílio Aqui* e *Neste Lençol*, ambas de 1977. Trata-se de *Pelas Veredas da Literatura Brasileira*, de Antônio Hohlfeldt, publicado em 1994. Ao longo do terceiro capítulo, *Discutindo as relações entre literatura e violência*, Hohlfeldt analisa a poesia de Félix ao lado das de Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant’Anna e Carlos Nejar:

Como o leitor pode verificar, os quatro poetas agrupam-se claramente em dois blocos de dois, quer pelas datas de nascimento, quer pela obra desenvolvida: de um lado, Moacyr Félix e Ferreira Gullar; do outro, Affonso Romano de Sant’Anna e Carlos Nejar. Constituem eles, em largos traços, a importante contribuição poética brasileira que se segue aos grandes poetas contemporâneos nacionais, que são Carlos Drummond de Andrade (da geração de 30, mineiro de Itabira), Mario Quintana (estreante de 1940, gaúcho de Alegrete) e João Cabral de Melo Neto (da chamada geração de 45, natural do Recife). Com Thiago de Mello, amazonense, Lindolf Bell, catarinen-

se, e Macrus Accioly, pernambucano, são esses os nomes que maior contribuição têm dado, ao meu entender, ao desenvolvimento da poesia brasileira, intimamente ligados a uma dicção nacional que os diferencia, e por isso mesmo os integra, ao panorama mundial da expressão poética.²¹

Importantíssimo, contudo, notar que parte considerável das análises da poesia de Félix empreendidas por Hohlfeldt neste livro encontra-se no artigo escrito pelo autor em 1978 no *Correio do Povo*, chamado *Das ruas ao lençol, o homem inteiro*²². Outra nota importante é que o trabalho comparativo entre os quatro poetas em questão foi publicado como artigo originalmente, em 1982, na *Europe, Revue Littéraire Mensuelle*²³. Ou seja, no livro publicado nos últimos 20 anos que contém algum exame da obra poética de Félix – que vai além da mera referência ao seu nome e não a limita ao CPC –, a análise propriamente dita, ainda que ampliada em 1994, data das décadas anteriores.

Assim, exceções feitas a estas destacadas referências, e à parte pesquisas e produções interessadas nas revistas da Editora Civilização Brasileira e no CPC, Moacyr Félix é quase um ausente no debate crítico e na investigação da história da poesia e da literatura brasileiras nos últimos vinte anos. Nossa primeira suspeita é que “o primeiro poeta brasileiro a ter sua voz lançada ao universo” (a convite do governo soviético, em 1986, nas comemorações pelos 25 anos da subida

21. HOHLFELDT. *Pelas Veredas da Literatura Brasileira*, p. 130.

22. Também este artigo foi publicado em FÉLIX. *Antologia Poética*, p. 296-300.

23. HOHLFELDT. *Four Modern Brazilian Poets*.

24. Transcrevo a nota de Fátima Pires dos Santos, editora da Antologia Poética, ao poema Saudação a Gagarin e ao Futuro: “No dia 12 de abril de 1986, a convite da Agência Novosti, Moacyr Félix fez um poema especial para a comemoração dos 25 anos da subida ao espaço de Yuri Gagarin, o primeiro cosmonauta do mundo. Este poema foi lido pelo próprio autor, em ligação direta do Rio de Janeiro, para a espaçonave soviética Myr, então na órbita da Terra, e traduzido simultaneamente para toda a então União Soviética. O Brasil teve assim o primeiro poeta a lançar sua mensagem de paz através do infinito espaço”. In FÉLIX. Antologia Poética, p. 270.

ao espaço de Yuri Gagarin)²⁴, tenha acabado parecendo aos olhos da crítica como poeta “datado” a um mundo que deixou de existir tão logo o muro tenha caído e com ele o “processo histórico” encontrado seu “fim”; tão logo “cosmonauta” tenha entrado para o dicionário de termos em desuso, substituído categoricamente por “astronauta”.

Com efeito, questionar o silêncio não há de ser das tarefas mais simples. Pois inverificável, nossa suspeita não haverá de formar uma hipótese. De qualquer modo, tal suspeita/especulação não é de todo infundada, por pelo menos dois motivos, aqui já expostos – que, de certo modo, se entrecruzam. Primeiro, a poesia de Félix aparece majoritariamente vinculada ao CPC, e, assim, como poesia “participante”, das “tensões sociais”, “marxista” e “engajada” (mesmo que quase sempre sem maiores definições do que seja o termo). Segundo, parte considerável das produções que citam seu nome o faz por conta do seu trabalho como editor e diretor das revistas *Paz e Terra*, *Encontros com a Civilização Brasileira* e, principalmente, da *Revista Civilização Brasileira*. Se, decerto, ambos os caminhos revelam objetos de pesquisa de certo modo solidificados, com “terrenos” habitados por bibliografia atual, e determinado “rastro” de discussão mais facilmente identificável, revelam também alguma estreiteza de leitura da obra de Félix, deixando de fora, ausentes, outros tantos elementos e problematizações (tão ou) mais relevantes e pertinentes.

Assim, cremos que o diagnóstico apresentado por Antônio Carlos Secchin, em *Poesia e Desordem*, de 1985, permanece atual: “A obra de Moacyr Félix costuma ser alvo de restrições, sobretudo por parte de quem nunca a leu. Proveniente, talvez, do conhecido ideário político do autor, agregou-se ao poeta o mito de um esquerdismo sectário”²⁵. Nada, pois, mais equivocado. Por um lado, a lembrança de Félix como editor no mais das vezes obscurece sua poesia, e, por outro, o “aparelhamento” da sua obra poética ao plano político e estético do CPC, sugerido e afirmado em larga escala, deixa escapar que, embora “esquerdista”, por assim dizer, não há qualquer sombra de sectarismo em sua poesia. Um dos motes mais distintivos do CPC, a ideia de que caberia ao intelectual/artista “desalienar” as massas, sugere certa posição (estética, ética, política e existencial) completamente ausente em sua poesia: a de que o poeta sabe *o quê* e *como* fazer para tirar as massas da condição de alienação e submissão.

Com efeito, a ausência de qualquer inclinação autoritária e/ou profética na poesia de Félix pode ser entendida como uma de suas marcas. Na medida em que poeta que “pergunta pelo ser”, como disse Olinto, que portador “d’une esthétique touchée par l’existentialisme”, como escreveu Luciana Picchio, sua filiação ao marxismo, embora em nada equivocada, faz aparecer à apreciação superficial a imagem de um engajamento mensageiro de certezas e respostas. Ora, é Hölderlin, e não Brecht, sua principal influência e com quem

25. SECCHIN. *Poesia e Desordem*, p. 117.

seus poemas mais travam diálogos; sua Esperança, traçada na leitura da filosofia de Ernst Bloch, não salta ao papel senão mediada pela crítica da cultura adorniana e pelo senso de catástrofe benjaminiano. Seu “espírito utópico”, assim, trava constante luta contra a melancolia desesperada, buscando afirmar a condição do poeta como aquele capaz de dizer a essência do homem, a liberdade, maior de todas as ausências – extraindo daí sua certeza declarada: a de que o homem e o mundo ainda não se realizaram. A substância da sua poesia é, digamos, filosófica, sem que uma se dissimule na outra²⁶. Sua dialética, que não é a das sucessões temporais teleológicas, tampouco da infra e da superestrutura, é das contradições insuperáveis (ou persistentes) que mediam a relação entre homem e mundo, fazendo com que homem e mundo sejam feitos de ausências. A escrita poética de Félix lança ao papel a Esperança, dando contornos de letras e versos à Utopia: o que representa e realiza a angústia primeira da inquietação utópica, compreendida em seu sentido blochiano, de se dar sempre parcialmente e, essencialmente, como negação. O poeta é “um agente de negação”, afirmou²⁷.

O artigo de Wilson Martins, *Novas Leituras de Poesia*, publicado no suplemento Ideias/Livros do *Jornal do Brasil*, em 1993, tem a seguinte chamada: “Mais que engajamento, os poemas de Moacyr Félix revelam um grande poeta”. Já estava aí, portanto, marcada certa necessidade de afirmar Félix

como poeta mais complexo que a ideia de “poeta engajado” pode sugerir:

Porque Moacyr Félix é um grande poeta, sem ser necessariamente, em todos os casos, um grande poeta engajado, já que este adjetivo, no vocabulário corrente, significa apenas estar engajado num partido ou numa ideologia, o que fragmenta e mutila, por definição, a universalidade, o ecumenismo psicológico e emocional, se assim me posso exprimir, que justifica, antes de mais nada, a poesia como literatura²⁸.

Em entrevistas e ensaios, Félix não escapou ao assunto, que lhe foi confrontado ao longo da sua vida como poeta. Contudo, parecia menos importante a noção de engajamento que a própria escrita poética: ora aceitava o rótulo “poeta engajado” ora o negava, no variar de significados que o significante pode apontar. Todavia, insistiu sempre em negar qualquer ortodoxia e vínculo institucional e em afirmar a necessidade da subjetividade como pedra-de-toque para qualquer poesia “verdadeira”. Ao fazer da subjetividade elemento fundante da sua arte, e ao defender insistentemente tal posição em termos teóricos, Félix escapa à caricatura do “poeta militante” partidário. Toda arte é social e, em última instância, política, mas a arte “válida” é aquela que “atravessa” a intimidade do poeta²⁹. Em entrevista a Gervásio de Paula, publicada n *O Povo*, de Fortaleza, em 1987, ele afirmou:

26. Moacyr Félix é também um teórico. HOHLFELT In: FÉLIX. *Antologia Poética*, p. 297.

27. Entrevista ao jornal Estado do Maranhão, em 1998, quando toma Marcuse e Adorno para afirmar que a arte é a negação da não-liberdade, e, portanto, da realidade. In: FÉLIX. *O Pensar e o Sentir na Obra de Moacyr Félix*, p. 85.

28. MARTINS. *Novas Leituras de Poesia*.

29. Dentre tantas referências, podemos citar frase escrita para a orelha do livro *Embarcado em Seco*, de Fernando Mendes Viana, de 1979: “o poema, enquanto criação cultural, somente através da subjetividade pode atingir o universo antropológico donde emerge o contexto social e histórico”. In: FÉLIX. *O Pensar e o Sentir na Obra de Moacyr Félix*, p. 31.

Falam muito hoje em poesia engajada. Necessidade do poeta voltado para o social. Eu sempre combati isso e costume dizer: saiam do apartamento, saiam pra rua, falem sobre o seu cotidiano, a coisa que te acontece, o trabalho, a mulher que você transa. Enfim, fale com quem indague você. No meu último livro *Em Nome da Vida*, digo isso bem claro e bem candente. Sem passar por certo subjetivismo, você nunca vai atingir aquela objetividade histórica que é necessária a toda obra de criação cultural. É passando por você que você chega ao outro. Eu sou muito contra o poeta engajado, o poeta dito social que as classes dominantes gostam muito [...]. Porquanto esteticamente acho que isso não é uma poesia válida.³⁰

Se, para citar alguns críticos, Carpeaux³¹, Secchin e Wilson Martins, em 1966, 85 e 93, já expressavam preocupações com o enquadramento que a ideia (antes mesmo que a noção) de engajamento pode provocar. Passada hoje uma década do seu falecimento, Félix parece expressar tão somente um sintoma da “sua” época. Porque “datada” a um contexto espaço-temporal pré-definido (ou mesmo temático, no interior daquele), sua obra aparece, por meio de operações interpretativas, através de fragmentos que confirmam e/ou corroboram o contexto pré-conceitualizado, aleijando partes fundamentais da complexidade de seu legado poético.

O “contextualismo”, como apontou o historiador intelectual Dominick LaCapra, ao tratar textos literários como

“documentos”, acaba promovendo leituras “ao redor dos textos”, escapando o historiador da qualidade de “leitor efetivo”³². Não se reduzindo à condição de “mero documento”, o objeto literário “obedece e ultrapassa” o seu contexto, como disse Adorno³³. Obedece porque é fenômeno, em última análise, histórico; mas ultrapassa porque “o todo social”, que o permite, media e sedimenta, é “em si mesmo contraditório”, como anotou o filósofo alemão; e porque, na poesia, como escreveu Rilke, “ultrapassar é obedecer”³⁴. Ou seja, porque o modo de ser histórico do objeto poético é a recusa (e/ou a dissimulação) à assimilação integral aos predicados hegemônicos de seu próprio contexto. Em outros termos, como escreveu Alfredo Bosi:

Glosando Pascal, pode-se dizer que o verdadeiro senso histórico zomba do historicismo e, pondo-o em brios, exige que se abra, se alargue e se aprofunde tomando a sério a dinâmica interna de cada período com todas as suas nostalgias, angústias e expectativas. E qual a fase da história foi vivida só de instantes presentes, pura e abstrata contemporaneidade sem memória nem projeto, sem as sombras ou as luzes do passado, sem as luzes ou as sombras do futuro?³⁵

A indicação é especialmente interessante no caso de Félix por se tratar de “um lirismo desesperado nesta época de reificação total, pois o conteúdo de verdade de sua poesia está em relação direta e significativa com o seu conteúdo utópico”³⁶.

30. FÉLIX. O Pensar e o Sentir na Obra de Moacyr Félix, p. 248.

31. Em resenha do livro Um Poeta na Cidade e no Tempo, publicada na Revista da Civilização Brasileira, em 1966, Otto Maria Carpeaux afirmou que “o problema não é saber quando a grande poesia é engajada, mas quando a poesia engajada é grande”. In: FÉLIX. Antologia Poética, p. 296.

32. LaCAPRA. Rethinking Intellectual History, p. 14.

33. ADORNO. *Notas de Literatura I*, p. 67.

34. Trecho de um dos Sonetos a Orfeu, que diz: “Sua fala ultrapassa ‘o estar aqui’; // já está lá onde não há permanecer. / A grade da lira, suas mãos não a retêm. / Para ele – ultrapassar é obedecer”. Rilke. Os Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno, p. 23.

35. BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 13.

36. LIMA. Poesia e Utopia em Moacyr Félix, p. 5.

37. LIMA. Poesia e Utopia em Moacyr Félix, p. 6.

38. BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 13.

39. FÉLIX. *Em Nome da Vida*, p. 32.

Ou seja, por se tratar de uma poética que atravessa subjetividade e objetividade no bojo de memórias múltiplas, compartilhadas, herdadas, reinventadas, que buscam descortinar possibilidades de futuro obscurecidas pelo instante vivido. Sua poesia, como disse Carlos Lima, “move-se ainda no limite das promessas de felicidade de uma razão que sabe que a história não é uma rua de mão única, e que a utopia sinaliza o futuro no presente que ainda-não-é”³⁷.Grávida de futuros ausentes e passados pendentes, o presente da escrita poética é, como disse Bosi, “sem margens do tempo”, pois “contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional”.³⁸ As perguntas pelo ser do homem, pela liberdade, pelo amor, pelo tempo, insistentes em toda sua obra, devem inscrever o legado poético e intelectual de Félix num registro muito mais amplo que o da historicização oblíqua à qual parece ter sido submetido.

Porque a poesia não está na soma
e sim no tempo que é maior que o tempo
da vida medida entre doze números,
o poeta está solto por dentro dos relógios
e movimenta ponteiros que ninguém vê e onde
o incomensurável brinca
com os raios de sol ou as finas gotas de chuva
sobre o passar das árvores e dos animais e dos homens.³⁹

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BOURJEA, Serge. **Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne**. Paris: L´Harmattan, 1988.

CARPEAUX, Otto Maria. Resenha de Um Poeta na Cidade e no Tempo. In: FÉLIX, M. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CHAGAS, Wilson. **Mundo e Contramundo**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1972.

COUTINHO, Afrânio (dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.). **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2011.

FÉLIX, Moacyr. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

_____. **Em Nome da Vida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Ênio Silveira**: arquiteto de liberdades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **O Pensar e o Sentir na Obra de Moacyr Félix**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil; Fundação Biblioteca Nacional, 20002.

_____. (org.) **Violão de Rua**. Poemas para a liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

HOHLFELDT, Antônio. Four Modern Brazilian Poets: Moacyr Félix, Ferreira Gullar, Affonso Romano de Santanna and Carlos Nejar. **Europe, Revue Littéraire Mensuelle**, n. 60, 1982.

_____. **Pelas Veredas da Literatura Brasileira**. Porto Alegre: IEL; EDIPUCRS, 1994.

LaCAPRA, Dominick. **Rethinking Intellectual History**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1994.

LIMA, Carlos. Poesia e Utopia em Moacyr Félix. **Revista Letras & Letras**, v. 21, n. 2, 2005.

LUCCHESI, Marco. Orelha de livro. In: FÉLIX, M. **Introdução a Escombros**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

MARTINS, Wilson. Novas Leituras de Poesia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 28 ago. 1993.

OLINTO, Antônio. **A Invenção da Verdade**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

_____. **Breve História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ed. LISA, 1994.

PÉCAUT, Daniel. **Entre le Peuple et la nation**: Les intellectuels et la politique au Brésil. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l’homme, 1989.

PEREIRA, Edmilson. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, 2008.

PERRONE, Charles. **Seven Faces – brazilian poetry since modernism**. Durham: Duke University Press, 1996.

PICCHIO, Luciana. **La Littérature Bresilienne**. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

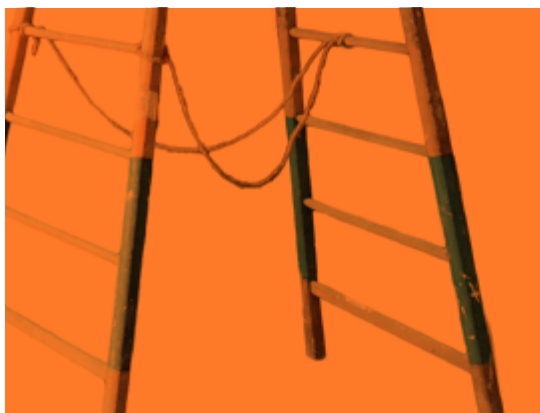
PINTO, José Nêumanne (org.). **Os Cem Melhores Poetas Brasileiros do Século**. São Paulo: 2001.

RILKE, Rainer Maria. **Os Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ROLLAND, Denis; RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide. **L’intellectuel, l’État et la nation**: Brésil – Amérique Latine – Europe. Paris: L’Harmattan, 2006.

SECCHIN, Antônio Carlos. **Poesia e Desordem**: escritos sobre poesia & alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1985.

VALLETTEE, Alfred Louis Edmond. **Revue Mercure de France**, vol. 313, 1951.



EDWARD LEAR E RENATO POMPEU: POSSÍVEL DIÁLOGO PARA UM NONSENSE REINVENTADO

Fernanda Marques Granato*
Vera Bastazin**

* femarquesgranato@gmail.com
Mestranda do Programa de Estudos Pós-Graduados
em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Graduação
em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. Lattes:
<http://goo.gl/AB8yDv>

** vbastazin@uol.com.br
Professora Doutora e atual coordenadora do Programa
de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica
Literária da PUC-SP. Lattes: <http://goo.gl/Bn1CMN>

RESUMO: Este ensaio tem por objetivo resgatar o conceito do gênero *nonsense* com a finalidade de testar a hipótese de um possível diálogo entre textos de duas obras de características e épocas distintas: *Viagem numa peneira*, de Edward Lear (1846) e *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu (1976). Os estudos feitos permitem comprovar que, entre os textos analisados, existem traços que possibilitam não apenas aproximá-los, mas também realizar uma reinterpretação do gênero *nonsense* no contexto da contemporaneidade. Para o desenvolvimento do trabalho, elegemos alguns teóricos que dão suporte à análise das obras ficcionais, são eles: Aristóteles (2011), Croce (1995), Sewell (1952), Stewart (1978), Huizinga (2010) e Agamben (2009). A partir de uma breve retomada histórico-conceitual, nossa atenção volta-se para a perspectiva de comprovação da hipótese sobre o gênero literário *nonsense*, sua ligação com a era vitoriana e as reverberações que o referido gênero traz para a nossa contemporaneidade, deixando como saldo a tendência para a fragmentação narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Renato Pompeu; Edward Lear; *nonsense* e contemporaneidade, fragmentação narrativa.

ABSTRACT: This essay has as its aim to retrieve the concept of the *nonsense* genre with the purpose of testing the hypothesis of a possible dialogue between texts from two literary works of different characteristics and of different times: *Viagem numa peneira*, by Edward Lear (1846), and *Quatro-olhos*, by Renato Pompeu (1976). The studies carried out were able to ascertain that, among the analyzed texts, there are traces that make possible not only to bring the two closer together, but also to do a reinterpretation of the *nonsense* genre in the context of the contemporaneity. In order to develop this proposal, we have elected a few authors that give support to the analysis of the fictional works, such as: Aristotle (2011), Croce (1995), Sewell (1952), Stewart (1978), Huizinga (2010) and Agamben (2009). Departing from a brief historic conceptual recover, our attention is drawn to the perspective of confirmation of the hypothesis about the *nonsense* literary genre, its connection to the Victorian ages and the reverberations that the referred genre has brought to our contemporaneity, leaving as credit the tendency for the fragmentation of the narrative.

KEYWORDS: Renato Pompeu; Edward Lear; *nonsense* and contemporaneity; narrative fragmentation.

***NONSENSE*: UMA HISTORIOGRAFIA DO GÊNERO**

A elaboração deste ensaio nasce de nossa motivação frente ao gênero *nonsense* – constituído, em meados do século XIX, no contexto de uma sociedade britânica, marcada prioritariamente pelo valor da tradição – e sua contribuição no âmbito dos estudos literários, além do fato de ser um fenômeno de linguagem que se inscreve no tempo e, enquanto tal, relevante para pensarmos as estéticas artísticas que o sucederam, assim como as produções literárias contemporâneas, aqui representadas por Renato Pompeu.

O *corpus* de investigação é formado pela obra de Edward Lear, *Viagem numa peneira* - compilação de textos escritos em 1846 - e pelo romance de Renato Pompeu, *Quatro-olhos*, de 1976. A obra de Lear é aqui analisada em relação ao original em inglês, buscando-se preservar a riqueza da poeticidade de sua versão primeira. Nosso objeto de interesse é o *nonsense* como gênero literário que habita a obra de Lear e que, conforme nossa hipótese, é recuperado pela narrativa de Pompeu.

Assim, a partir de um desdobramento de nossa hipótese, afirmamos que o *nonsense* pode ser compreendido como ruptura da tradição da linearidade narrativa, sendo dessa forma um precursor da tendência contemporânea da fragmentação.

Nossos objetivos, portanto, centram-se na identificação dos elementos que caracterizam o gênero *nonsense*, assim como sua delimitação. Abordamos o modo como a tradição

do *nonsense* sobreviveu ao seu tempo e as mudanças ocorridas, chegando à sua ressignificação na obra de Renato Pompeu que é uma expressão da literatura e da sociedade contemporânea.

Para iniciar nossa reflexão, optamos por abordar conceitualmente o *nonsense* no contexto geral de gênero literário. Baseando-nos no pensamento da Grécia Antiga, vemos que Aristóteles¹ reflete detidamente sobre a questão da imitação e a entende como uma transformação da forma, uma recriação, ou seja, uma possibilidade de nova visão de mundo. A mimese criativa é assim entendida como uma forma de tornar presente o modelo representado, sendo também, concomitantemente, a denúncia de sua ausência.

Ao refletir sobre a mimese associada às manifestações artísticas, Aristóteles² propõe - como consequência da proposta de Platão, que divide as produções em poesia e prosa - a seguinte divisão dos gêneros: o dramático (tragédia e comédia), o lírico (expressão emocional do poeta) e o épico (a fala do poeta como fala do povo).

Ao focarmos a categorização aristotélica, percebemos três elementos importantes no que diz respeito aos gêneros: *a normatividade*, pois a manifestação de um gênero deve seguir regras de composição que o caracterizam; *a hierarquia*, segundo a qual haveria gêneros inferiores, como a comédia, e superiores, como a tragédia e a epopeia; e *a pureza*, que se contrapõe à hibridização de gêneros e defende a imobilidade

1. ARISTÓTELES. *Poética*.

2. ARISTÓTELES. *Poética*.

das formas. O pensamento de Aristóteles revela, em todo seu conjunto, uma sistematização sobre a questão dos gêneros, sem prever, ainda, rupturas que pudessem apontar para o *nonsense*.

No período pós-renascimento diversos teóricos escreveram sobre os gêneros. Brunetière³ e Croce⁴ se destacam dentre os demais. Enquanto Brunetière defende que os gêneros – da acepção latina, geração (*genus-eris*) – se transformam tal como as espécies naturais, apresentando certa evolução da forma, Croce avança na reflexão e afirma que as obras deveriam ser consideradas sempre a partir dos elementos que a compõem, colocando, assim, a categorização de gêneros como uma questão problematizada e importante para o crítico e para o historiador literário.

A partir da definição de gênero de Croce, adentramos à questão do *nonsense* e sua etimologia: *non* + *sense*, ou seja, sem sentido; linguagem ou situação ilógica, absurda, desprovida de sentido ou de coerência. De acordo com Sewell⁵, a palavra pode ter vários significados, dentre eles a descrição das contradições em um sistema; a descrição de sentenças que não se adequam às regras da linguagem; a declaração de uma ideia falsa ou de qualquer coisa que não faça sentido. Conforme Stewart⁶, o *nonsense* é utilizado no cotidiano para determinar a ação de loucos, pessoas senis, crianças, ou aqueles que brincam em geral com a palavra. Assim, o *nonsense* pode ser visto,

num primeiro momento, como uma linguagem negativa, de acordo com o autor, por ser uma linguagem que “não conta” aos olhos do discurso normativo do senso comum.

Voltando a Sewell⁷, “in *nonsense* all the world is paper and all the seas are ink⁸”. Assim, não faz sentido discuti-lo em relação a uma realidade que lhe é exterior, pois seu mundo real está limitado ao seu próprio universo, isto é, o universo da linguagem. Como ponto de partida, poderíamos afirmar, então, que a poesia ajudaria a entender o *nonsense*, ou vice-versa, exatamente pelo fato de ambos apoiarem-se na quebra da lógica discursiva da linguagem.

Aqui, levantamos a hipótese de que a lógica do jogo, entendida como ação lúdica, possa ajudar na elucidação do *nonsense*, tal com ocorre na poesia. Para Sewell⁹, o *nonsense* pode ser uma tentativa de reorganização da linguagem baseada não nas regras da prosa, mas nas do jogo, considerado como um sistema independente que tem a sua própria estrutura de relações. Pelo fato do *nonsense* ser construído *pela* e *na* linguagem, os objetos que o constituirão são as próprias palavras, cuja natureza – parcialmente concreta – afeta os tipos de jogos nos quais elas poderão se envolver.

Ainda conforme Sewell¹⁰, o jogo pode ser definido como a manipulação de certo objeto realizada no interior de um espaço e durante um período de tempo limitado, de acordo com regras que devem produzir um determinado resultado.

3. BASTAZIN. *Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis*.
4. BASTAZIN. *Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis*.
5. SEWELL. *The field of nonsense*.
6. STEWART. *Nonsense: aspects of intertextuality in folklore and literature*.

7. SEWELL. *The field of nonsense*, p. 17.
8. No *nonsense*, o mundo é de papel e os oceanos são de tinta. (Tradução livre)
9. SEWELL. *The field of nonsense*.
10. SEWELL. *The field of nonsense*.

Para o jogo acontecer, é fundamental que haja alguém capaz de manipular os objetos que tem sob seu controle. As letras e as palavras, estando sob o controle da mente humana, podem ser objeto de jogo, sendo unidades facilmente discerníveis como diferentes umas das outras.

Lembrando Sewell¹¹, o *nonsense*, visto de forma genérica, constitui uma desordem à semelhança do que acontece na enunciação de um sonho. Entretanto, a palavra *desordem* pode complicar essa afirmação, pois as palavras usadas pelo *nonsense* não estão *desordenadas*, e tampouco rompem, necessariamente, com as regras gramaticais. A desordem que pode ser reconhecida no *nonsense* é a da referência, ou seja, é a desordem causada quando uma palavra é utilizada sem que se possa traçar a referência ao mundo que ela carrega. Sewell¹² coloca ainda que a sequência de eventos e de referências, no *nonsense*, é uma realidade desordenada da linguagem. A desordem que existe no *nonsense* deve ser entendida como um rearranjo da série de referências das palavras, um aspecto necessário para se jogar um jogo. Posicionando o *nonsense* ao lado da ordem, o autor afirma que, a desordem se colocaria como oponente, sendo a tensão uma das características deste jogo.

A luta entre a ordem e a desordem, vista no *nonsense*, conforme Sewell¹³, não conduz à resolução da tensão gerada. O *nonsense* é bem sucedido ao se posicionar contra a força

da desordem por meio do jogo contínuo, situação na qual a tensão não encontra um fim. Se o campo do jogo do *nonsense* é a linguagem, e jogos necessitam de limitação espaço-temporal, além de regras, conforme Huizinga¹⁴, para que o jogo do *nonsense* funcione, as palavras devem ser rigidamente selecionadas e arranjadas. A questão das referências retorna aqui, pois a variabilidade que permeia as palavras pode comprometer a limitação requerida pelo jogo. Apesar das possibilidades não serem infinitas, a associação livre que acontece na mente do leitor é uma realidade inquestionável.

Retomando, ainda, as proposições teóricas de Sewell¹⁵, o *nonsense* se caracteriza pela permanente tensão entre a ordem e a desordem, e, nesse sentido, é possível observar em relação às duas obras que compõem o *corpus* deste ensaio, que, nelas, a ordem é representada pelo sistema da língua e a desordem o seria pela referência externa ao mundo, mas, apesar de ambas respeitarem as normas da gramática e da sintaxe linguística, elas desconstroem referências externas o que vem a apontar, em ambos os casos, para a constituição do *nonsense*.

A obra de Lear, composta por pequenos poemas chamados *limericks* ou simplesmente *nonsense*, é considerada pela crítica como poemas cômicos que vêm sempre acompanhados de desenhos. Atribui-se ao nome, também, o fato de ser uma forma poética, cuja origem aconteceu em uma cidade

11. SEWELL. *The field of nonsense*.

12. SEWELL. *The field of nonsense*.

13. SEWELL. *The field of nonsense*.

14. HUIZINGA. *Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural*.

15. SEWELL. *The field of nonsense*.

da Irlanda, chamada Limerick. Os poemas, compostos por uma única estrofe de quatro ou cinco versos, apresentam uma reiteração entre o primeiro e o último verso, caracterizando uma forma poética circular. Geralmente, os desenhos ou ilustrações que acompanham os *limericks* contradizem ou realizam, mesmo, um questionamento crítico sobre o que está sendo representado pela palavra, constituindo o universo do *nonsense*. Na obra de Lear, as personagens, objetos e palavras que aparecem nos *limericks* fazem referências a noções, ideias e conceitos que não são passíveis de associação com o mundo real. As palavras de Lear não podem ser apreendidas como representações de formas verossímeis, pois não há reciprocidade entre o que se diz e o que se encontra na realidade do mundo exterior. A desordem do *nonsense* de Lear, portanto, conforme diria Sewell, está centrada na questão da referência.

Na obra de Pompeu - apesar de ser um texto que salta mais de um século no tempo em relação a Lear - inscreve-se, de forma semelhante, uma gramática que responde ao sistema da língua, sem contudo criar, necessariamente, referências de representação com o mundo real. A trama romanesca tece fios que precisam ser recompostos pelo leitor, buscando estabelecer uma lógica que ofereça clareza e conforto ao processo de significação. Enunciado e enunciação se enovelam desafiando uma leitura de sentido lógico,

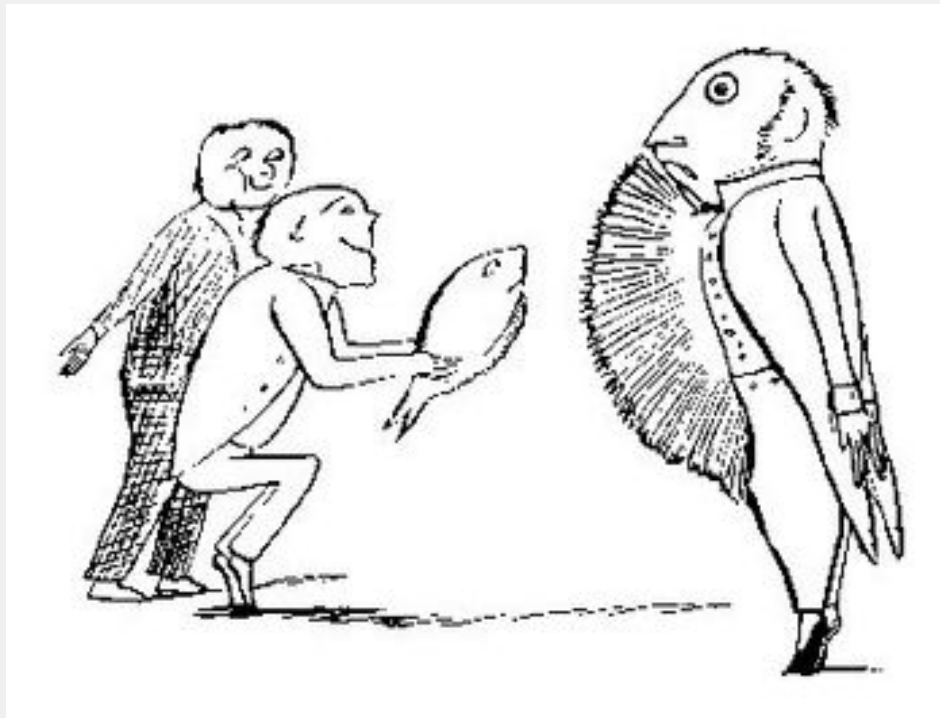
de forma que as inquietações vão se construindo e permanecendo na mente do leitor.

É certo que, em relação ao leitor, a maneira de enfrentamento dos textos se diferencia substancialmente, isso porque o leitor adulto vive o desconforto da decodificação do romance, que fica obscuro, sem sentido, marcado por constantes rupturas lógicas e espaço-temporais. Em Lear, ao contrário, o leitor em geral, e em especial o infantil, flui na leitura, a despeito da incompreensão entre os versos ou da semântica textual. O que parece prender o leitor ao texto é a diversão do jogo causada pela sonoridade, rimas e reiterações, entre os versos e a ausência dos sentidos, entre a palavra e a imagem.

Em Pompeu, diferentemente, ocorre uma percepção de mundo, por parte do protagonista da narrativa, que se diferencia das demais personagens pelos referenciais que se afastam de uma percepção lógica. A sua mente faz conexões, produz relações com o mundo e percebe as coisas de uma forma diferente, forma essa que não é capturada pelos demais e que fica visível em seu uso da linguagem que, apesar de gramaticalmente correto, é insuficiente para representar o que o protagonista quer expressar. O protagonista de Pompeu, ao se colocar como sujeito, habita a linguagem, e não pode ser compreendido fora dela. Da mesma forma, os personagens de Lear existem apenas enquanto seres que se

caracterizam por idiossincrasias e peculiaridades, mas não existem fora delas. Os personagens de Lear também se colocam em um mundo que não os abarca de forma diferenciada se comparada aos demais sujeitos, entretanto não são compreendidos pela falha no processo referencial e habitam esse espaço da permanente tensão entre a ordem da língua e a desordem da referência que caracteriza o *nonsense*.

As questões até aqui levantadas podem lançar luzes para uma leitura mais adensada das obras em referência. Vejamos alguns excertos.



*There was an old person of Brill,
Who purchased a shirt with a frill;
But they said, 'Don't you wish,
You mayn't look like a fish,
You obsequious old person of Brill?'*

Havia um velho de Dourados,
Que usava camisa com babados,
Mas disseram-lhe: “Não se queixe,
você não parece um peixe,
Obsequioso velho de Dourados?”¹

Na ilustração do *limerick*, em destaque, pode-se observar dois núcleos de imagens que sugerem certas oposições: à esquerda duas figuras masculinas se inscrevem em movimento, haja vista as pernas, os braços e o próprio corpo que se marcam por traços ligeiramente diagonais, além dos joelhos de uma delas estarem flexionados; há também na expressão facial um certo sorriso, pelas bocas traçadas, com os cantos, para cima. O conjunto à direita, por oposição, cria tensões nos diversos níveis da ilustração. Primeiro, a personagem, também do sexo masculino, ocupa um espaço bem maior que os dois outros; além do tamanho, essa figura se expressa em linhas retas e sua fisionomia é extremamente rígida, seja pelos olhos grandes e arregalados, seja pela boca com traçado de seriedade sugerido pelo desenho dos cantos para baixo. Observa-se

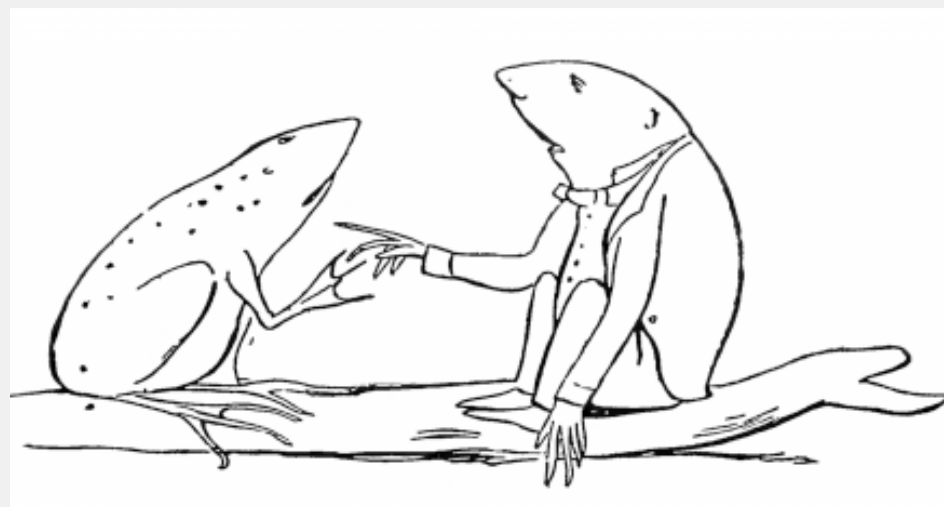
ainda que, enquanto a figura maior apresenta-se na ponta dos pés, ampliando sua própria dimensão, a figura menor, também nas pontas dos pés, sugere quase um encolhimento – o que lhe reduz ainda mais a estatura. É de se estranhar ainda, ou acima de tudo que, enquanto um dos pequenos homens segura um peixe em suas mãos, seu *opositor* iconiza o próprio peixe, ao vestir uma camisa com babado imenso, sugerindo as próprias barbatanas de um peixe. Toda a riqueza dos detalhes contrapostos não criam, entretanto, conexões entres si. É como se tudo ficasse no nível da interrogação: mas, enfim, o que essa ilustração quer significar? Como dar sentido a esse conjunto de signos? Há submissão ou ironia no confronto dos dois núcleos da ilustração? Não há respostas para as perguntas, mesmo porque, ao que nos parece, os pequenos detalhes e contrapontos satisfazem nossos olhos: para que precisamos de explicações? A ilustração não vale por si?

Avançando, agora, para o texto verbal, parece-nos que os enigmas se repropõem ou mesmo se ampliam, pois os versos designam os seres como “um velho de Dourados” e (disseram-)“lhe” sem, contudo esclarecer nenhum significado para tais denominações. Ao contrário, tudo se torna ainda mais nebuloso e enovelado: quem é “o velho de Dourados”?; por que “usava camisa com [tais] babados”? Qual a relação entre os babados e as barbatanas de um peixe que, aliás, não existem no próprio peixe representado nas mãos da outra

personagem? O que significa a negação “você não parece um peixe”, quando as evidências mostram exatamente ao contrário, – o homem tem o olho, a boca e os babados de sua camisa tal como um peixe? As perguntas não indicam respostas.

Detendo-nos mais no caráter formal do texto, podemos ver que o *limerick* é formado por uma estrofe composta por quatro/ ou cinco versos, com reiteração entre o primeiro e o último: “... velho de Dourados”. A repetição se repropõe pela composição sonora que apresenta forte marcação rítmica, tanto no original, com as rimas AABBA, Brill/frill/wish/fish/Brill, quanto na tradução, pois as rimas são recuperadas na versão de Dirce do Amarante: Dourados/ babados/queixe/peixe/Dourados. No tocante ao caráter lexical, percebemos que, no original em inglês, temos que o homem *comprou* uma camisa com babados, enquanto que na tradução o homem *usava* a camisa. Há diferença semântica aqui, pois *comprar* implica uma atividade específica e localizada no tempo, enquanto que *usava* simboliza uma atividade continuada no tempo, algo que veio a se tornar um hábito. A palavra *obsequious*, que caracteriza o homem em ambas as versões, significa *benevolente, amável*, alguém dado a conceder favores e fazer boas ações. Essa palavra contrasta semanticamente com o que vemos na imagem, pois o homem se coloca separado dos demais, em postura diferente, vestindo roupas finas e camisa de babados que não se aproxima do que vem à

nossa mente quando pensamos em alguém que é obsequioso. No que diz respeito à questão da norma, da pureza e da hierarquia em relação aos gêneros, podemos afirmar que neste texto a forma do *limerick* foi preservada, com seus versos, rimas e musicalidade mantidos. Todavia, todo o trabalho estrutural e de detalhamento verbo-visual não resulta numa constituição lógico-formal, ao contrário, rompe expectativas e deixam ao leitor o prazer de uma sonoridade e riqueza visual que intriga, sem esclarecer; *diverte* sem acomodar.



*There was an old man in a Marsh,
Whose manners were futile and harsh;
He sate on a log, and sang songs to a frog,
That instructive old man in a Marsh.*

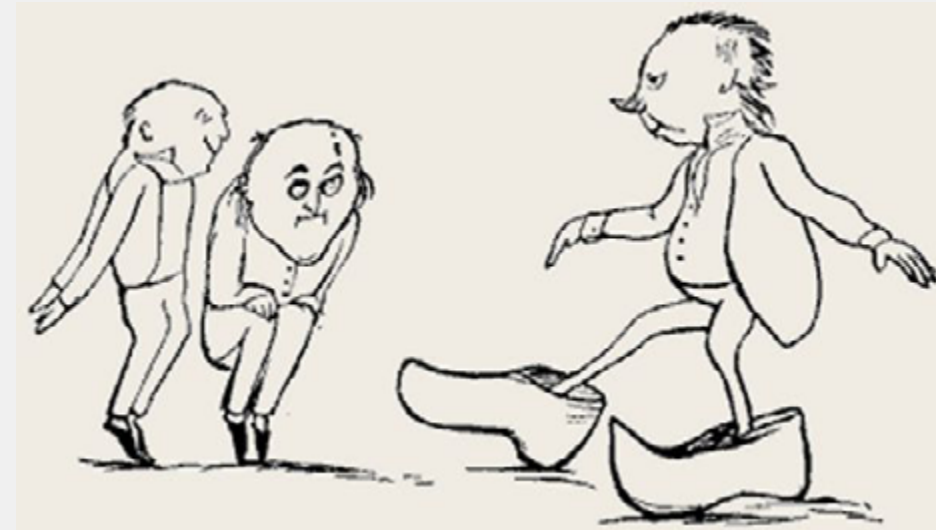
Havia um velho num banhado,
Que era fútil e mal-educado,
Num tronco se sentou e a uma rã cantarolou,
Esse instrutivo velho num banhado.²

No *limerick* em referência, duas personagens compõem a ilustração: um homem e um sapo se projetam como num espelhamento. Ambos se encontram frente a frente e estão apoiados num tronco, cuja horizontalidade transmite a sensação de estabilidade. A postura física dos dois é semelhante e suas feições são repropostas não apenas no que podemos chamar de expressões faciais – olhos, boca e nariz – como também na dimensão do corpo, bastante próxima uma da outra. Mãos, pés e patas também se assemelham, seja pelas posições no espaço, seja pelas dimensões apresentadas. Faz-se interessante observar, ainda, que se existe uma diferença marcada pelas roupas usadas pelo homem – calças, paletó, camisa e gravata – um elemento os aproxima: são os botões da camisa do homem que se projetam em pequenos pontos distribuídos ao longo do corpo do sapo. Esse elemento sutil se responsabiliza, mais uma vez na ilustração, para revelar aproximações e por que não, certas identidades, no sentido de que nem tudo entre homens e animais marca suas diferenças.

Em relação ao texto verbal, destaca-se, novamente, a reiteração que se apresenta no primeiro e no último versos

– “velho num banhado” –, e que é reforçada pela marcação das rimas **Banhado/mal-educado**, podendo remeter sonoramente ao coaxar de um sapo e/ou ao barulho de um tronco na água – alternativa essa encontrada pela tradutora para recriar os significados do original em inglês, que também rimam entre si - *marsh* e *harsh*, e expressam, respectivamente, pântano/ou brejo e severo, áspero, desagradável. As palavras *log* e *frog* também rimam entre si e remetem ao coalhar do sapo, tal como acontece com as rimas em português.

As rimas são, ainda, recuperadas na tradução quando se opta pelas palavras *sentou* e *cantarolou*, construindo marcação rítmica e, portanto, certa musicalidade. O homem recebe também a qualificação de *instrutivo* em ambas as versões, o que é semanticamente interessante, pois na ilustração, verifica-se que o mesmo parece instruir o sapo, seja por estar com a boca entreaberta tal como quem fala, seja por ter a sua mão direita levantada como quem indica um ensinamento. Novamente, a norma a respeito do *limerick* e seu formato usual são mantidos, todavia, a relação homem e sapo e as possíveis formas interpretativas, mesmo que fragmentadas, não conduzem a uma lógica significativa. Forma e conteúdo não se encontram, não produzem referenciais externos, não conduzem a um pensamento, apenas existem como formas textuais que insistem em esvaziar interpretantes, numa ação própria do gênero *nonsense*.



*There was an old man of Toulouse
Who purchased a new pair of shoes;
When they asked, "Are they pleasant?"
He said, "Not at present!"
That turbid old man of Toulouse.*

Havia um velho de Barcelos
Que comprou novos chinelos;
Quando perguntaram: “O solado é macio?”, respondeu: “Não
nesses dias de frio!”.
Esse túrbido velho de Barcelos.³

Nesse terceiro e último *limerick* selecionado, temos dois conjuntos de imagens que, assim como no primeiro

analisado, não criam conexões lógicas e sugerem oposições. O primeiro conjunto de imagens que se coloca à esquerda na ilustração é caracterizado por dois homens. O homem mais à esquerda da figura está na ponta dos pés e tem os braços esticados, posição expansiva que aparenta ampliar a dimensão de sua figura. Em seu rosto é possível observar certo sorriso, pelos cantos dos lábios em traçado ascendente. Ao lado deste homem, à direita, temos a figura de outro homem que, diferentemente, apresenta postura prostrada e constrita, sugerida pelos joelhos flexionados, pelos braços e mãos que se apoiam nas pernas e pela ausência de pescoço. A proximidade da cabeça em relação ao peito aliada aos olhos grandes sugere alguém contido, além do que o fato de estar na ponta dos pés parece comprovar isso, pois dá a impressão de que ele vai, a qualquer momento, fazer algo inesperado, apesar do leitor não ter ideia do que seja. A posição encolhida em que ele se encontra também sugere que o personagem espera algo e está se preparando, ou tentando se proteger de algo; seus olhos que se dirigem ao terceiro homem, à esquerda, também abrem espaço para expectativas. O segundo bloco da ilustração é caracterizado por um terceiro homem, caracterizado como “velho de Barcelos”, que é, aliás, quem primeiro atrai nosso olhar. No chão, sua base de apoio, são dois grandes tamancos que o colocam em posição mais alta em relação aos dois outros homens. Seus braços formam linhas diagonais harmônicas que sugerem a busca de equilíbrio.

A feição deste homem transmite domínio, determinação e mesmo certa leveza, o que se contrapõe à qualificação da personagem que no verso é designado como “túrbido”, ou seja, alterado, confuso, perturbado.

Na tradução dos versos o que nos parecem tamancos, pela ilustração, aparece como “new pair of shoes”, rimando com Toulouse, em oposição à tradução “novos chinelos” que, por sua vez, rima com Barcelos. As rimas se repropõem nos versos seguintes em pleasant/ present; e macio/ frio. Todavia, todas as buscas por equivalências, oposições e/ou reiterações, não nos impulsionam, como leitores, a nada além da instigação das imagens ou musicalidade das rimas, visto que, mais uma vez, não existe uma articulação lógica, seja verbal, seja visual que conduza a produção de sentidos interpretativos ao poema.

O percurso de leitura pelos três limericks reforça a ideia de contradições dentro de um sistema seja ele verbal, seja visual, assim como a ausência de relações lógicas entre objetos – palavras e/ou imagens – e suas representações externas ao texto. O respeito às regras da língua não garantem significados coesos ou resposta às questões que se colocam nos versos e ilustrações. Na constituição textual, pode-se afirmar, existe uma negativa lógico racional e o que se instaura é um jogo livre de articulações por vezes divertidas, mas sempre sem finalidade precisa ou imediata. Aliás, se o universo das

palavras é o papel, por que buscaríamos fora dele uma dimensão outra para a palavra?

A PALAVRA E O *NONSENSE*: LIMERICKS E ROMANCE – COMO SE SITUA O LEITOR?

Em *Quatro-olhos*, narrativa longa que se distingue, na sua essência de gênero, dos *limericks* propostos por Lear, é possível destacar características de uma contemporaneidade romanesca que carrega consigo não apenas as marcas de seu tempo, mas também traços do *nonsense*.

A narrativa tem como eixo a vida de um homem que é preso, no lugar de sua mulher que, por ser comunista, foge da perseguição policial. A prisão de Quatro-olhos é acompanhada da apreensão de manuscritos de um livro inacabado que provoca no protagonista uma busca obsessiva até as últimas linhas do romance.

Nem todas as personagens têm nome na obra. Mas, o protagonista é denominado “Quatro-olhos” - uma alusão ambígua que indica *visão em excesso* e, concomitantemente, *deficiência*, pois quem faz uso de óculos tem, sem dúvida, uma carência de visão. A relação entre *olhar*, *ver* e *enxergar* e suas nuances de significados podem sugerir ao leitor uma atenção maior para o que se irá *ver na obra*, todavia, desde o início se perceberá que tudo pode ser um alerta ardiloso, isso porque, por mais que procuremos com olhos atentos, não

teremos mais informações do que a narrativa já nos coloca às claras: há uma polícia que procura uma mulher que foge e um homem que se perde entre suas buscas por algo que não se sabe até que ponto realmente existe.

Nas falas do narrador-protagonista, desde as primeiras linhas do romance, toda precisão, mesmo que numérica, é imprecisa:

Mais ou menos dos 16 aos 29 anos ...

... passei no mínimo **de três a quatro** horas ...

... **todos os dias, com exceção de ...**

... **um ou outro sábado** e de **certa segunda-feira**

... escrevendo não me lembro bem se **um romance ou um livro de crônicas**

... **não me lembro bem** [...] **recordo com perfeição**

... **condição humana universal** [...] **dimensões nacionais e de momento**¹⁶

Restringindo-nos, neste momento inicial, apenas ao primeiro parágrafo da obra, já é possível observar que o protagonista constrói em sua narrativa uma armadilha de certezas, frente a um conjunto de dados que se repetem insistentemente como imprecisos para o leitor. As afirmativas são meros jogos de palavras que contem em si total hesitação. É possível acreditar em quem fala? ou a narrativa é um jogo de propósitos indefinidos, movediços, traiçoeiros?

16. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 110.

Dizer, desdizer, perder, fragmentar, rearticular são artimanhas de um narrador que, ao escrever quer revelar, mas precisa esconder – criar o *nonsense* pode significar, neste contexto, uma alternativa eficaz e por que não também saudável para aquele que exercita o trabalho de escritor e crítico na simultaneidade do seu fazer literário:

Muito naturalmente, assim, aos 16 anos, [...] me pus a escrever, para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia. Nesse livro eu punha coisas que vinham de fora de mim e passava a fazer parte do mundo real que eu criava no livro, em contraposição às ilusões do mundo externo. Portanto, algumas horas do dia eu não fazia concessões às falsidades da vida, como comer e arranjar dinheiro, mas só vivia a verdade.¹⁷

Verdade e fantasia, realidade e ilusão, mentira e criação constituem binômios que, nesta obra, se tornam verdadeiros paradigmas para uma reflexão bem interessante. Vejamos. O trecho em destaque apresenta uma articulação narrativa bem marcada pela linearidade – “aos 16 anos me pus a escrever”. A fala no tempo presente traz à memória um tempo passado sobre o qual discorre em função da relevância de um fato: escrever. Do passado ao presente esse fato, é um marco de significado, visto que os manuscritos perdidos geram uma busca obsessiva. Todavia, na linearidade narrativa, outra realidade se inscreve – aquela que é externa à própria

narrativa: a vida *lá fora*. Dentro e fora dialogam, criam espaços, entrecruzam-se, perdem-se e reencontram-se. O que é um mundo correto e um mundo falso? Em qual deles vive o escritor – narrador do romance? Onde está a ilusão de quem escreve? Na mente que projeta ou no “mundo externo” como afirma o protagonista? Em que medida comer ou ganhar dinheiro compõem a “falsidade da vida”?

Talvez possamos chamar a *superfície narrativa do texto* como uma escrita *nonsense*, que *na realidade*, ela realmente não deixa de ser. Mas a armadilha também se (re)faz quando situamos a obra no seu contexto histórico.

O Brasil dos anos 60 vivia a ditadura militar e, com ela, as inscrições literárias incorporavam em registros poéticos as marcas de sangria de seu povo. As prisões, as torturas, os desaparecimentos, os manicômios, as mortes – toda essa pintura social e política acaba por se presentificar nas pinceladas do narrador. Pensando nesta direção, não seria correto apontar o *nonsense* como recurso de linguagem poética usado, simplesmente, para encobrir uma realidade histórica concreta, mas, é interessante observá-lo, sim, como escritura que caracteriza não só os *limericks*, mas também outras formas literárias.

No *limerick*, o *nonsense* desconstrói a leitura lógica e deixa ao leitor o espaço de movimento sem interpretações. Ele produz a desarticulação de um pensamento diretivo e

17. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 110.

concluso para constituir uma escritura poética que caminha em zig-zag, quebrando a ilusão do linear que ao se romper, transforma-se em fragmentos, deixando em aberta a busca pela significação, cujo propósito pode ser o de expor ou ocultar, brincar com a lembrança ou esquecimento, revelando, assim, a própria memória como uma caixa de surpresas.

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase.¹⁸

Apesar da ordem sintática e gramatical serem respeitadas no romance, existe uma certa desordem que é característica do *nonsense*. É, novamente, a desordem da série de referências que nos faz decodificar o mundo, um acontecimento, uma sentença. Em diversos momentos, percebe-se o protagonista norteadado por uma lógica interna, uma lógica diferente da compartilhada pelos demais e que não pode ser representada. A linguagem tenta reproduzir a realidade interna vivida pela personagem, mas as palavras acabam por negar sua própria representação.

Por vezes, era medido com preocupação **o exato peso do sol** sobre ombro específico, lançado em aventuras não de todo

destemidas, com o devido desconto da já de si pouco perceptível gravidade das roupas que, em determinado momento, cobriram as espáduas e ameaçaram inclusive esconder as clavículas daqueles ombros (eram mais de um).¹⁹

Neste pequeno excerto é possível perceber como a percepção do protagonista se realiza na linguagem por meio de figuras, por vezes, metafóricas, como “medido com preocupação o exato peso do sol” e, por outras, metonímicas “[d]aqueles ombros eram mais de um”, obstruindo qualquer forma de significação automatizada.

A questão temporal, por sua vez, também altamente ambígua e desordenada no romance, é tratada desde o início, de forma a situar e, ao mesmo tempo, confundir o leitor que, em uma tentativa de entender o procedimento de organização do livro, supõe apreender a lógica do jogo entre a ordem e a desordem:

Dizem que foi assim que a coisa começou mas, no livro, eu esperimentamente fazia simpáticas artimanhas cronológicas, jogando com um tempo estético, uma das sutilezas infindáveis da obra. Vinha assim, antes, episódio posterior – pelo menos era o que o leitor em certo momento podia julgar. Aliás essa questão de tempo é de per si complexa e disso posso dar tranquila notícia ao mundo. Muito embora creia não ser possível condenar o presente em nome do passado, pois o passado já passou e o presente está passando; muito embora julgue prevenir aci-

18. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 15.

19. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 16.

20. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 28.

dentes dever de todos, ou seja, a condenação do presente deve ser marcada em nome do futuro – na verdade, não encontro, no fundo do meu coração até onde posso ir, não encontro em meu coração qualquer outro recurso.²⁰

O percurso de leitura leva-nos a constatar, conforme o Índice do romance, que a narrativa é dividida em três partes, recebendo cada uma delas uma denominação, sem que isso implique em nomeação dos próprios capítulos que são apenas numerados sequencialmente em algarismos romanos. A primeira parte da narrativa, **Dentro**, apresenta o protagonista tentando se lembrar de seu livro e buscando onde poderia tê-lo perdido. Em suas tentativas de rememoração, observa-se o ato de escrita sendo referenciado pela metaficção, elemento que nos faz perceber que tanto o livro, quanto o sujeito e sua trajetória não existem fora da linguagem:

Como disse, nesse capítulo escrito no caminhão, a rosa era citada pela primeira vez, aliás mui de passagem, como objeto das virtudes de um pesticida recomendado por mim no trabalho. Esquecia-me de esclarecer que, para financiar a edição do livro, tinha tido a ideia de nele introduzir discreta propaganda comercial de um que outro produto.²¹

21. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 42.

Na segunda parte do livro, **Fora**, temos o protagonista internado, evidenciando seu isolamento no dia-a-dia, no manicômio. A personagem está fora do mundo e não participa de

seus acontecimentos, motivo provável do nome desta parte. No excerto, a percepção do protagonista, quando de sua estada no hospital, também é marcada pela linguagem e pela inversão da lógica que perpassa alguns momentos narrativos, figurando a desordem das referências de sua realidade.

Agora não estava mais sozinho, amontoava-se pela escada a sombra rasteira de Estanislau Descadeirado, os olhos procurando a luz já mais forte no céu, Estanislau só pode andar sentado, pernas para frente, braços no chão movendo o corpo, a coluna vertebral destroncada puxando o rosto. Estanislau só fala de lado, mas no momento nada tem a dizer. Outras figuras já dançam por outras portas, vomitadas do escuro para o prateado artificial.²²

22. POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 140.

A terceira parte, **De volta**, mostra o personagem fora do hospital, decidindo escrever novamente seu livro. Essa divisão de partes da narrativa está organizada em uma ordem diferente da ordem dos eventos, afinal a ordem cronológica seria primeiro a internação, depois a libertação e a busca dos originais e consequente decisão de reescrever o livro. Essa inversão já nos mostra que o tempo cronológico e a lógica racional não pautam a narrativa que seguirá outros princípios composicionais. Neste trecho, vemos que as referências da realidade do protagonista não são compartilhadas pelos demais personagens, e que a linguagem faz a mediação entre

eles, apesar de representar apenas parcialmente o que o sujeito consegue ver.

Quatro-olhos estava tendo a entrevista de alta. O médico era um dos que os internos chamavam de “cara legal”, mas mesmo assim havia um fosso entre eles, havia coisas que Quatro-olhos sentia que um psiquiatra jamais poderia alcançar. Do mesmo modo, Quatro-olhos não conseguia ver a realidade com os olhos do doutor. Afinal, Quatro-olhos estava oficialmente catalogado como “doente mental” e isso o punha numa categoria especial de seres. Ele só se sentia à vontade com os outros pacientes.²³

No momento em que o narrador coloca que o protagonista fora *catalogado* como doente mental e participará de um *grupo especial*, fica evidente a questão da linguagem na obra, na caracterização do sujeito, na definição e figuração do *nonsense*. A obra de Renato Pompeu, assim dividida em três partes, **Dentro, Fora e De volta**, também pode ser entendida com vínculos com o *nonsense*, tal como a própria obra de Lear. Se pensarmos, conforme Sewell²⁴, o *nonsense* como um campo de jogo da linguagem, podemos entender que ambas as obras são representativas do gênero, pois caracterizam-se pela dinâmica da linguagem e são permeadas pelo aspecto lúdico do seu jogo composicional. O romance de Pompeu,

em cada uma de suas partes, revela um momento de escrita; ou ainda, um instante de constituição do gênero *nonsense*.

Seguindo a teorização de Sewell²⁵ de que o *nonsense* é uma tentativa de reorganização da linguagem de acordo com as regras do jogo, podemos dizer que ambas as obras têm por base a lógica do jogo, ficando presas, porém, na tensão entre a ordem gramatical e a desordem em relação ao mundo cujas associações não se sustentam. No mundo do *nonsense* de Lear, os personagens existem apenas enquanto figurações da língua (verbais e visuais) que devem respeitar a rima, o encadeamento das palavras e a cadência da poesia. No mundo de Pompeu, os eventos seguem a estrutura de um romance que se constrói a partir de regras fixas das quais o mundo de Quatro-olhos será ordenado e desconstruído na mente de seu protagonista.

Por outro lado, há diferenças importantes que podem ser notadas entre Lear e Pompeu. A obra de Lear foi produzida em um contexto histórico da era vitoriana na Inglaterra, e caracterizada fundamentalmente pela poesia e pelo verso. Ela fica incompleta sem suas ilustrações, faz uso da rima, dos versos, do paralelismo, da reiteração, e nela persiste, conforme a teorização de Pound, a melopeia – musicalidade rítmica – e a fanopéia – cujas imagens constituem seu foco principal. Ao contrário da obra de Lear, a obra de Pompeu foi produzida em um contexto histórico brasileiro de ditadura militar e tem

25. SEWELL. *The field of nonsense*.

um forte caráter autobiográfico – pelo fato do autor ter sido preso, torturado e hospitalizado durante o período ditatorial.

Assim, podemos perceber que, no romance de Pompeu, há índices de reinvenção do *nonsense*, seu protagonista tal como o homem da nossa contemporaneidade tem uma “singular relação com o próprio tempo que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distancias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”²⁶. Pompeu, ao apresentar um personagem organizando o mundo pela linguagem e vendo a linguagem como jogo, nos traz um sujeito que não compreende o seu tempo de forma similar aos seus demais contemporâneos, mas pode estar está à frente de seu tempo. Quatro-olhos, exatamente por não “coincidir muito plenamente com a época”²⁷ da qual é fruto, é capaz de observá-la e de analisá-la detidamente. Podemos entender que Pompeu se apropria do gênero *nonsense* e o reinventa, ao seu tempo, com a sua experiência, na construção de uma prosa romaneada que articula a política e os jogos linguísticos que pausatam sua contemporaneidade literária.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. Imagem e forma: dois aspectos dos limericks de Edward Lear. In: **Cadernos de Literatura em Tradução**, [S.l.], n. 6, p. 45-59, mai. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49388>>. Acesso em: 10 Nov. 2013.

_____. O nonsense de Lear através do espelho. In: **As antenas do caracol**: notas sobre literatura infanto-juvenil. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BASTAZIN, Vera. Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis. In: **Recortes machadianos**. Org. Maria Rosa Duarte de Oliveira e Ana Salles Mariano. 2ª edição. São Paulo: Nankin; EDUSP; EDUC, 2008.

CROCE, Benedetto. **Aesthetic as science of expression and general linguistic**. Translated by Douglas Ainslie. New Brunswick: Transaction Publishers, 1995.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010. 6ª edição.

LEAR, Edward. **Viagem numa peneira**: poesia e prosa. Organização, apresentação, tradução e notas Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2011.

NOAKES, Vivien. **Edward Lear**: the life of a wanderer. Phoenix: Sutton Publishing, 2004.

26. AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 59.

27. AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 59.

POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**: romance. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEWELL, Elisabeth. **The field of nonsense**. Chatto and Windus: London, 1952.

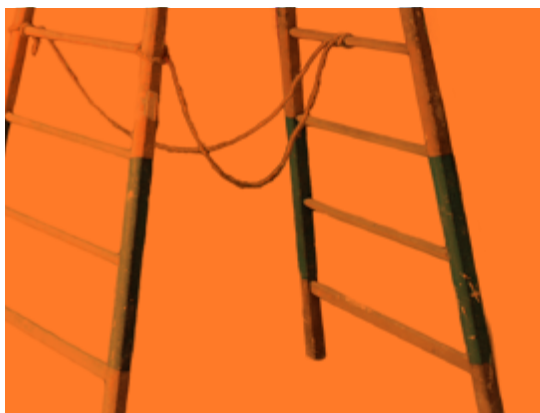
STEWART, Susan. **Nonsense**: aspects of intertextuality in folklore and literature. Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1978.

NOTAS NOS POEMAS

1 LEAR. **Viagem numa peneira: poesia e prosa**, p. 64.

2 LEAR. **Viagem numa peneira: poesia e prosa**, p. 60.

3 LEAR. **Viagem numa peneira: poesia e prosa**, p. 57.



O CAMINHO É SEMPRE SEU: UMA LEITURA DE SIDARTA, DE HERMANN HESSE

Roy David Frankel*

* royfrankel@gmail.com

Engenheiro de Produção pela UFRJ, bacharel em Letras Português-Francês pela UERJ e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, também pela UERJ.

RESUMO: Este estudo busca fazer uma leitura do romance *Sidarta*, de Hermann Hesse, centrada no processo de abertura existencial do personagem homônimo. De forma a subsidiar essa discussão, serão apresentados alguns conceitos budistas e hinduístas correlatos, além de determinados elementos da filosofia de Martin Heidegger. A partir dessa análise, pode-se perceber que a construção individual do caminhar de Sidarta é um eixo central e estruturador do romance, permitindo ao leitor acompanhar essa jornada rumo a si mesmo como duplo do seu próprio processo de busca de uma existência autêntica. Através das ferramentas literárias utilizadas, ao ler sobre a sede existencial do personagem central, somos tomados pela mesma sede, permitindo uma problematização de nossa própria vivência de mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Hermann Hesse; Sidarta; Literatura Alemã; Existencialismo.

ABSTRACT: This study tries to analyze the novel *Siddhartha* by Hermann Hesse centered in the process of existential opening of its main character. In order to subsidize this discussion, it will be presented some related concepts of Buddhism and Hinduism, as well as certain elements of Martin Heidegger's philosophy. Based on this analysis, it can be noticed that the individual construction of the way of Siddhartha is a central and structuring axis of the novel, allowing the reader to follow this journey in direction to oneself as a double of his/her own process of search of an authentic existence. Through the utilized literary tools, by reading about the existential thirst of the main character we are overtaken by the same thirst, enabling the process of questioning of our own experience of the world.

KEYWORDS: Compared Literature; Hermann Hesse; Siddhartha; German Literature; Existentialism.

Sidarta é um romance que narra a busca do personagem central homônimo em direção à iluminação e ao pertencimento. Sidarta Gotama, o Buda histórico, aparece como um personagem secundário. Sidarta é caracterizado como tendo uma angústia no coração, um espírito insatisfeito que busca o seu próprio caminho. Nessa busca existencial, Sidarta é levado a deixar para trás sua família e amigos, a se mortificar junto a ermitões, a ter uma vida de prazeres sensoriais para só então começar a vislumbrar o que seria o seu caminho. Essa construção individual do caminhar é uma marca muito importante no romance que vai se revelando nas escolhas feitas pelo personagem através de toda a narrativa.

De forma a analisar o romance proposto, alguns conceitos presentes na analítica existencial de Martin Heidegger serão utilizados. A escolha desse filósofo foi definida em função da grande proximidade temática e do contexto de produção com a obra em questão. Existe uma significativa similitude em conceitos como a abertura existencial, presente nas obras de Heidegger e Hesse, e a busca do sentido do ser, pilar fundamental em *Ser e Tempo* e em *Sidarta*, permitindo diversas pontes comparativas.

Para esclarecer a base teórica que será utilizada, faremos um breve apanhado de conceitos heideggarianos. Em *Ser e Tempo*, Heidegger problematiza a questão do sentido do ser e aprofunda a discussão acerca de uma experiência de caráter

metafísico. Discutindo o conceito de ser e ente, ele propõe o conceito de presença (*Dasein*, no original, ou ser-aí, dependendo da tradução). Sua primeira definição seria o “ente que cada um de nós sempre somos e que, entre outras coisas, possui em seu ser a possibilidade de questionar”¹. Ao falar sobre o tema da analítica existencial da presença, Heidegger afirma que “o ente que temos a tarefa de analisar somos nós mesmos”².

De difícil definição, este conceito vai sendo paulatinamente delineado através de seu livro. Márcia Schuback, tradutora da versão que utilizamos de *Ser e Tempo*³, sustenta que a presença “evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história etc.”⁴. Segundo o pensador, “deve-se procurar, na analítica existencial da presença, a ontologia fundamental de onde todas as demais podem originar-se”⁵.

O filósofo reconfigura o paradigma entre essência e existência. Ao invés de definir a experiência ontológica fundamental como um retorno à essência do ser – experiência transcendental que, segundo ele, tem sua origem na dogmática cristã –, Heidegger defende o primado da ‘existência’ frente à ‘essência’. “A ‘essência’ da presença está em sua existência. [...] As características constitutivas da presença são sempre modos possíveis de ser e somente isso”⁶. Filiando-se

1. HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p. 43.
2. HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p. 85.
3. Apesar da crítica de Benedito Nunes à tradução de *Dasein* por presença em razão de uma suposta perda semântica (NUNES, *Heidegger & Ser e tempo*), optamos pela versão de Márcia Sá Cavalcante Schuback dada sua postura de buscar a transferência da obra para um novo horizonte de experiências, importante para as construções pronominais particulares do alemão utilizadas por Heidegger: “Traduzir não é simplesmente conduzir uma língua para outra, uma palavra para outra, mas conduzir a língua para o horizonte de experiências a partir do qual uma palavra se pronuncia, se enuncia” (SCHUBACK in HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 17).
4. SCHUBACK in HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p. 561.
5. HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p. 49, grifos do autor.
6. HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p. 85, grifos do autor.

7. HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p. 92, grifos do autor.

à filosofia de Husserl, Heidegger defende que “pertence à essência da pessoa apenas existir no exercício de atos intencionais e, portanto, a pessoa em sua essência não é objeto *algum*. [...] Uma pessoa só é na medida em que executa atos intencionais ligados pela unidade de sentido”⁷.

A partir do paradigma de Heidegger, na medida em que a essência da presença está em sua existência, não devemos nos preocupar com um retorno à essência do ser, mas sim com um tipo de experiência que permita uma abertura privilegiada da presença. Essa abertura não pode se dar no modo da cotidianidade, modo no qual ocorre a decadência da presença. Uma abertura privilegiada que alcance fenomenalmente o ser da presença necessita de uma des-cotidianização e do fim impessoal, da medianidade e do arbítrio dos outros. Apenas a partir dessa possibilidade de não decadência o ser da presença efetivamente se tornará acessível.

Mas como então seria possível essa abertura privilegiada da presença? Heidegger defende que a angústia permite tal processo e que em seu âmbito a verdade da existência seria o alcance máximo que o poder-ser atingiria. Esse poder-ser não deve ser visto onticamente como exercício das possibilidades de um ente simplesmente dado dentro de uma visão de realidade, mas sim ontologicamente como exercício das possibilidades da constituição fundamental do ser da presença. Essa base ontológica do poder-ser da presença aberto pela

angústia seria então o tipo de experiência de abertura característica da ontologia heideggariana que iremos discutir.

A abertura privilegiada da presença também possui importante relação com o conceito de cura. A cura é definida como totalidade originária e constituição fundamental da presença, não em sentido ôntico como cuidado ou descuido, mas do ponto de vista puramente ontológico-existencial. A cura possui três momentos estruturais que a definem: o anteceder-a-si-mesma, o já ser-em e o ser-junto a, que representam existência, facticidade e decadência, respectivamente, enquanto caracteres fundamentais do ser da presença. A consciência é vista como o apelo da cura, que apela para a presença assumir o seu poder-ser e estar em dívida mais próprios⁸.

A decisão, enquanto “projetar-se silencioso e pronto a angustiar-se para o ser e estar em dívida mais próprio”⁹, é essencial para a compreensão da temporalidade enquanto sentido ontológico da cura. Essa temporalidade é experimentada no fenômeno da decisão antecipadora, permitindo um poder-ser todo da presença em sentido próprio. A questão do sentido do ser em geral, motor principal de *Ser e Tempo*, é então direcionada para o sentido ontológico do ser da presença. Esse ser da presença, entendido como cura, é o que ilumina essencialmente um ente, é “aquilo que o torna ‘aberto’ e também ‘claro’ para si mesmo”¹⁰.

8. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 369.

9. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 388.

10. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 438.

11. HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, p. XXI-XXII.

A abertura do ser da presença enquanto ser-no-mundo a partir da angústia e a consciência como apelo da cura para o seu poder-ser mais próprio são conceitos muito importantes para a compreensão do romance proposto em um olhar existencial.

Cabe destacar que nesse paradigma de análise entende-se a arte como “pôr-se-em-obra da verdade”, ou como o próprio Heidegger reformulou, “trazer-à-obra, pro-duzir, trazer enquanto deixar agir; *poiesis*”¹¹. A leitura é um processo de desvelamento, não como ato de vontade, mas como acontecer poético-apropriante. Dessa forma, a abertura analisada dos personagens deve dialogar o mais profundamente possível com o leitor para que este possa mergulhar na angústia enquanto abertura existencial da presença, fazendo com que naturalmente o foco de análise seja a polissemia textual. Não serão então colocados em jogo elementos biográficos ou citações de outras obras, mas será feito apenas o agenciamento de sentidos dentro da obra com o auxílio de termos heideggarianos e termos do âmbito do pensamento oriental. Utilizando conceitos de Maingueneau, este tipo de leitura traz uma preponderância para o polo da recepção (e não os polos da produção e do texto), na medida em que esse olhar acarreta a necessidade de um profundo diálogo entre o leitor e o objeto literário.

Narrado em terceira pessoa, o romance¹² é dividido em duas partes: a primeira com quatro capítulos e a segunda com oito capítulos (o que pode ser visto como uma incorporação narrativa da estrutura das Quatro Nobres Verdades e do Caminho Óctuplo, a seguir explicitadas). Hesse utiliza uma linguagem simples, lúdica, e põe como pano de fundo as religiões orientais: “À sombra da casa, ao sol da ribeira, perto dos barcos, na penumbra do salgueiral, ao pé da figueira, criou-se Sidarta, belo filho de brâmane¹³, jovem falcão, com Govinda, seu amigo, filho de brâmane”¹⁴. Por ter como pai um sacerdote erudito, Sidarta participava das reuniões dos sábios, sabia pronunciar o *Om*¹⁵, percebia em si mesmo a presença do *Átman*¹⁶. Ele era belo, forte, despertava amor nas jovens filhas de brâmanes. Ele não seria um brâmane comum: seria um príncipe entre os brâmanes. Seu grande amigo Govinda, reconhecendo a grandeza em Sidarta, queria seguir os seus passos.

“Assim todos amavam Sidarta. A todos causava ele alegrias. [...] Mas a si mesmo, Sidarta não se dava alegria.”¹⁷. Ele possuía um descontentamento, um desassossego. Por mais que todos em sua volta lhe transmitissem o que soubessem, o receptáculo que ele trazia em seu íntimo “não estava cheio, o espírito continuava insatisfeito; a alma andava inquieta; o coração não se sentia saciado”¹⁸. Em termos heideggarianos, essa consciência como apelo da cura nasce em Sidarta de uma

12. Para o presente estudo, citaremos trechos da tradução brasileira de *Sidarta*, feita por Herbert Caro. Quando se mostrou necessário, esses trechos foram comparados com traduções em inglês, em razão da raiz comum das línguas anglo-germânicas, ou ainda com o próprio original em alemão.
13. *Brâmane*: no hinduísmo, refere-se a um padre ou a um acadêmico. Os brâmanes são a casta mais alta no sistema social Hindu (CUMMINGS. *Siddhartha, by Hermann Hesse – A Study Guide*).
14. HESSE, *Sidarta*, p. 15.
15. *Om*: “‘o presente, o passado, o futuro’. É segundo o upanixade de Manduquia, o mundo inteiro, expressado por uma única sílaba, e ainda tudo quanto pode existir fora dos mencionados três tempos” (CARO in HESSE, *Sidarta*, p. 15).
16. *Átman*: “literalmente *fôlego*. Em sentido figurado: a força vital, a personalidade, o *eu*, a alma, o princípio da vida” (CARO in HESSE, *Sidarta*, p. 16, grifo do autor).
17. HESSE, *Sidarta*, p. 17.
18. HESSE, *Sidarta*, p. 18.

angústia que lhe faz questionar os deuses de seus pais e buscar seu poder-ser mais próprio: “Para chegar até ele, até ao eu, até a mim, ao *Átman* – haveria qualquer outro caminho que valesse a pena procurar? Ai dele!, ninguém lhe indicava tal caminho [...]”¹⁹. Sidarta percebe que morava dentro dele o *Átman* e que o manancial dos mananciais deve ser buscado dentro do próprio eu, uma profunda sabedoria que não deve ser simplesmente conhecida, senão também vivida.

Meditava bastante Sidarta, até que certa vez passava pela cidade um grupo de *samanas*, ascetas peregrinos, e Sidarta comunica a Govinda o que seria sua decisão antecipadora heideggeriana: “Meu amigo, amanhã de madrugada, Sidarta irá ter com os *samanas*. Ele mesmo se tornará um *samana*”²⁰. Essa decisão é retratada como inalterável, “qual seta desferida do arco”²¹, e, percebendo essa forte certeza, o próprio pai, mesmo contra sua vontade, aceita o caminho escolhido pelo filho.

Govinda o acompanha nessa jornada marcada pela mortificação, desindividualização e meditação. Os jejuns são constantes. Sidarta percebe no mundo a falação do impessoal: “Tudo era mentira; tudo fedor; tudo recendia a falsidade, tudo criava a ilusão de significado, felicidade, beleza e, todavia, não passava de putrefação oculta”²². Ele saía do próprio eu e conservava-se no *não eu*, por dias seguidos. Mas por mais que ele se demorasse no nada, “sempre vinha a hora

que ele era novamente Sidarta, *eu*, e sentia mais uma vez a tortura do circuito imposto a ele”²³.

Junto dos *samanas*, Sidarta buscava antecipar a morte do *eu*, para que então pudesse despertar no seu ser a quintessência, de forma bastante próxima da dogmática cristã contraposta por Heidegger. Mas conversando com Govinda e mostrando grande *insight*, Sidarta percebe que o modo como ele e os *samanas* praticavam meditação, abandono do corpo, jejum e suspensão do fôlego eram simplesmente modos de fugir de si mesmo, “momentos durante os quais o homem escapa à tortura de seu *eu*”²⁴, uma simples anestesia temporária. Govinda se espanta, acha que os dois estão aprendendo em companhia dos *samanas*, mas Sidarta lhe contrapõe que o caminho dos caminhos nunca se descortinará dessa forma, que assim nunca atingirão o *Nirvana*²⁵. Sidarta sente sede: o maior inimigo da grande sabedoria – de que o *Átman* está em toda parte e dentro de cada um de nós – “é a sede de saber, é a aprendizagem”²⁶.

Tal visão com relação ao saber e à aprendizagem prioriza a existência autêntica em detrimento de uma busca de conhecimento que não necessariamente permita uma abertura do ser. A intelectualização é para Hesse, desse modo, associada ao impessoal, na medida em que ela permitiria apenas uma abertura imprópria. Sua postura de contraposição à intelectualidade alemã de seu tempo pode ser mais claramente vista

19. HESSE, *Sidarta*, p. 19.

20. HESSE, *Sidarta*, p. 22.

21. HESSE, *Sidarta*, p. 22.

22. HESSE, *Sidarta*, p. 28.

23. HESSE, *Sidarta*, p. 30, grifo do autor.

24. HESSE, *Sidarta*, p. 31, grifo do autor.

25. *Nirvana*: iluminação, estado de graça onde acontece a extinção da individualidade, emancipação final (CARO in HESSE, *Sidarta*, p. 33).

26. HESSE, *Sidarta*, p. 34.

em outros romances como, por exemplo, *O Lobo da Estepe*. Em *Sidarta*, essa contraposição se limita a uma crítica velada a um modo de relação com o saber que não propicia a existência autêntica ou, em termos heideggerianos, a uma abertura própria do ser da presença.

Percebendo a impossibilidade de uma abertura própria, Sidarta toma uma nova decisão. Passando três anos junto dos *samanas*, chegam notícias de uma pessoa de nome Gotama, “o Sublime, o Buda, aquele que dominara em si mesmo o sofrimento do mundo e fizera parar a roda das ressurreições”²⁷, aquele que atingiu o *Nirvana* e nunca mais entraria no círculo do eterno renascimento. Apesar de se tornar desconfiado em relação a ensinamentos e aprendizagens, Sidarta abandona os *samanas* e se encaminha, junto com Govinda, para onde Gotama transmitia sua doutrina.

Encontrando um sem número de monges, os dois jovens identificaram facilmente ‘o Augusto’, que se vestia e andava como qualquer outro monge, mas possuía gestos que transmitiam profunda paz, serenidade e luz. Sidarta é cético em relação ao que pode aprender com a sua doutrina, mas reconhece nele um homem santo. Os jovens ouvem da própria boca de Gotama o que seria a doutrina fundamental do budismo, as Quatro Nobres Verdades, o Nobre Caminho Óctuplo. Govinda e outros monges pedem acolhimento na comunidade e foram aceitos por Gotama. Sidarta, entretanto,

não o faz. Conversando em certo momento com o próprio Gotama, Sidarta lhe diz que não perseguirá nenhuma outra doutrina melhor, já que percebe a perfeição na doutrina exposta, mas buscará “separar-se de quaisquer doutrinas e mestres, a fim de que possa alcançar sozinho o meu [seu] destino ou então morrer”²⁸. Sidarta não critica a escolha de Govinda e dos outros monges, simplesmente quer trilhar o seu próprio caminho, penetrar no âmago de sua própria alma:

‘O Buda privou-me de muita coisa’, ponderou Sidarta. [...] ‘Privou-me do amigo, do homem que acreditava em mim e agora crê nele, da pessoa que era minha sombra e passou a ser a sombra de Gotama. E no entanto, ele me deu Sidarta, deu-me a mim mesmo’²⁹

Mais uma vez, Sidarta se reconstrói, deixando sua vida anterior totalmente para trás. O capítulo que se inicia se chama “O despertar”. Sidarta segue caminhando, em uma representação dupla: saindo do bosque, ele caminhava fisicamente, mas ao mesmo tempo ele tomava o grande caminho rumo a si mesmo. Ele abandona seu desejo de ter mestres e de receber ensinamentos, deixando de lado inclusive o ‘mestre supremo’, ‘o Buda’, ‘o Perfeito’. Silenciando as vozes do impessoal, ele ouve verdadeiramente o apelo da cura e pela primeira vez se abre de modo próprio. O narrador em

27. HESSE, *Sidarta*, p. 35.

28. HESSE, *Sidarta*, p. 51.

29. HESSE, *Sidarta*, p. 52.

30. HESSE, *Sidarta*, p. 54.

terceira pessoa tem acesso aos pensamentos de Sidarta, que nesse momento trava um intenso diálogo em sua consciência. Ele percebe que por mais que seu desejo fosse conhecer o “sentido e a essência do *eu*, para desprender-me dele e para superá-lo”³⁰, marca de uma profunda angústia existencial, seu caminho até ali apenas o fez perder-se de si mesmo. E eis que com essa consciência surge a descrição do primeiro despertar, da abertura de modo próprio, em uma típica epifania clariceana:

31. HESSE, *Sidarta*, p. 54-55.

Abrindo os olhos, Sidarta olhou ao seu redor, com o rosto iluminado por um sorriso. Perpassava-lhe pelo corpo, até os dedos dos pés, a profunda sensação de ter acordado de um sonho prolongado. [...] Olhou o mundo a seu redor, como se o enxergasse pela primeira vez. Belo era o mundo! Era variado, era surpreendente e enigmático! Lá, o azul; acolá, o amarelo! O céu a flutuar e o rio a correr, o mato a eriçar-se e a serra também! Tudo lindo, tudo misterioso e mágico! E no centro de tudo isso achava-se ele, Sidarta, a caminho de si próprio.³¹

Um paralelo com a angústia heideggariana que precede a abertura pode ser facilmente identificado no seguinte trecho, repleto de construções metafóricas:

Desse minuto, durante o qual o mundo que o cercava dissolvia-se em nada, durante o qual Sidarta estava só como um astro

no firmamento, desse minuto transido de frio e de temores, emergiu Sidarta, mais eu do que nunca, mais firme, mais concentrado. Sentiu nitidamente: aquilo fora o derradeiro tremor do despertar, o último espasmo do parto.³²

Sidarta ocupa o papel de mestre e de aluno, busca conhecer a si mesmo e “desvendar aquele segredo que é Sidarta!”³³. Ele abandona a crença de sua origem brâmane, abandona a ideia de um sentido e essência atrás das coisas, característica do conceito de Maia³⁴, e passa a ver tais características como sendo construída nas próprias coisas: ““Andei deveras surdo e insensível!”, disse de si para si, enquanto avançava rapidamente pela estrada. [...] Ora, isso passou. Despertei. Despertei de fato. Nasci somente hoje.”³⁵

Esse segundo nascimento de Sidarta é marca de uma nova reconfiguração do personagem, quando ele abandona definitivamente a sua ideia de terra, de lar paterno, de “tudo quanto jazia atrás dele”³⁶ e parte em busca do caminho do seu *eu*. Nesse novo caminhar, inicia-se a segunda parte do livro. Sidarta simplesmente era, não procurava nada, e via uma profunda beleza no mundo: “Os astros e a lua entravam no seu coração”³⁷.

O autor retorna à questão da crítica à intelectualidade: “Quem matasse o *eu* casual dos sentidos, e, em

32. HESSE, *Sidarta*, p. 58.

33. HESSE, *Sidarta*, p. 55.

34. *Maia*: “na terminologia brâmane, é matéria imperecível, preexistente a todas as coisas, e da qual se servem os deuses para criar as formas aparentes, irrealis, falazes. Assim se torna sinônimo de ilusão, magia, feitiço.” (CARO *in* HESSE, *Sidarta*, p. 15). A ideia de ‘véu de Maia’ inclui uma noção de que vemos a realidade de modo obliterado, através desse véu, e que o despertar só ocorre quando conseguimos uma percepção direta do que está atrás dele. Sidarta, nesse momento, abandona esse conceito e passa a mergulhar na existência mesma, construindo sentido nas próprias coisas.

35. HESSE, *Sidarta*, p. 56.

36. HESSE, *Sidarta*, p. 58.

37. HESSE, *Sidarta*, p. 63.

38. HESSE, *Sidarta*, p. 63.

39. HESSE, *Sidarta*, p. 63.

compensação, alimentasse o *eu* igualmente casual do pensar e da erudição não alcançaria nenhum objetivo”³⁸. A experiência de despertar deve ser vivenciada, e não compreendida intelectualmente: “o tesouro e o mistério do Buda não consistem na doutrina, senão num quê indizível, não suscetível de ser ensinado e cuja experiência coubera ao Augusto na hora de sua iluminação”³⁹. Ser ‘indizível’ retrata a quase incomunicabilidade dessa experiência, que possui um campo semântico abrangente, incluindo palavras como angústia, desassossego, sede perene, descontentamento e solidão. Além disso, a impossibilidade de ensinamento refere-se a necessidade de ser o próprio mestre, trilhar o próprio caminho: a construção de sentido da existência é sempre individual, realizada através da abertura do ser de modo próprio.

Sidarta, passando por esse processo, sente uma fusão do *eu* com o todo, com o *Átman*. Ele decide escutar somente o que a sua voz íntima mandasse (e não a prescrições vindas de fora – o impessoal heideggariano), o que nos remete ao conceito de consciência enquanto apelo da cura. Ele encontra um balseiro, que futuramente será seu amigo e companheiro, mas que nesse momento apenas o transporta para uma aldeia próxima do outro lado do rio.

Perto dessa aldeia, em um bambuzal, Sidarta encontra uma mulher “que sorria, cheia de desejo”⁴⁰, mas ouvindo

40. HESSE, *Sidarta*, p. 67.

“a voz da sua alma”, ele diz não, afastando-se. Entretanto, Sidarta no mesmo dia chega a uma cidade grande e deixa de ouvi-la. A primeira pessoa que ele encontra é Kamala, uma cortesã por quem se apaixona e passa a ter como objetivo possuir. Ele abandona o caminho que percorria e, tomado por orgulho, Sidarta prospera na cidade grande utilizando as três grandes faculdades que havia aprendido – pensar, esperar e jejuar. Ele passa a trabalhar com um comerciante chamado Kamsvami, a princípio vendendo tudo como um jogo, mas pouco a pouco absorvido pelas ocupações cotidianas. A cotidianidade faz com que a presença, antes aberta de modo próprio, se encontre em estado decadente.

A metáfora utilizada para essa decadência é o *sansara*⁴¹, título do capítulo que se segue. Sidarta, que inicialmente brincava nessa nova vida, vê os anos escoarem, fugindo de si: “devagar [...] o mundo e a preguiça tinham tomado conta do coração de Sidarta”⁴². Ele, que já havia anteriormente se aberto de modo próprio, sentia inveja dos homens tolos e da “doce felicidade dos seus eternos desejos”⁴³. A falação do impessoal não lhe basta, mas Sidarta passa a ter acesso apenas a ela: “percebeu que silenciara aquela voz clara, firme, que outrora ressoava em seu coração e o norteara continuamente no apogeu de sua existência”⁴⁴. Em razão desse incômodo e dessa nova vida que rapidamente

41. *Sansara*: “as vicissitudes do mundo, da vida e da morte da existência humana; a instabilidade e a efemeridade das coisas; a agitação do mundo; a vaidade e a inquietude da vida humana” (CARO *in* HESSE, *Sidarta*, p. 95).

42. HESSE, *Sidarta*, p. 92.

43. HESSE, *Sidarta*, p. 93.

44. HESSE, *Sidarta*, p. 95.

deixa de lhe trazer felicidade, seu caráter se torna mesquinho, ele passa a jogar, beber, estar constantemente ébrio.

Dezenas de anos se passam até que Sidarta consiga sair desse círculo vicioso. Certa noite, após um sonho, ouvindo novamente sua voz íntima e secreta e percebendo que estava enredado pelo *sansara*, uma nova decisão antecipadora se afigura: “Nesse instante, Sidarta deu-se conta de que o jogo terminara, de que jamais poderia fazer parte dele. [...] Sentiu que algo acabava de morrer na sua alma”⁴⁵. Abandonando tudo sem avisar nada a ninguém, Sidarta parte de seu palácio. Marcado por uma angústia existencial, Sidarta deseja “o grande vômito [...], a morte, a dilapidação da forma odiada!”⁴⁶ e pensa em se suicidar. Entretanto, pouco antes de executar o ato, em uma árvore perto de um rio, ele ouve “a velhíssima palavra inicial e final de todas as orações do bramanismo, o sagrado *Om*, que significa *o Perfeito* ou *a Perfeição*”⁴⁷. Após dormir calmamente, sem sonhar, Sidarta percebe que recuperara a consciência de si mesmo e ao acordar “olhava o mundo como um recém-nascido”⁴⁸. Essa metáfora do novo nascimento está profundamente associada à cura, enquanto iluminação do ente marcado pela característica da presença.

Sidarta reencontra Govinda à beira desse rio e o diálogo entre ambos é marcado por elementos de significação existencial. Govinda, após ouvir de Sidarta sua história,

pergunta-lhe quem ele era agora e recebe como resposta: “Não sei. Ignoro-o da mesma forma que tu. Apenas vou caminhando. Tenho sido um ricoço mas cessei de sê-lo. Não faço nenhuma ideia do que serei amanhã”⁴⁹. Essa visão está alinhada à conceituação de temporalidade em Heidegger, na medida em que Sidarta supera o conceito vulgar de tempo passando a utilizar-se das categorias oriundas de uma temporalidade própria, mergulhando então no sentido da cura.

No período em que morava na cidade grande, a falação toma conta de Sidarta. Ele reconhece que as três artes “nobres, insuperáveis: jejuar, esperar, pensar” que aprendera como *samana* foram substituídas “pelo que havia de mais vil e de mais efêmero no mundo, pelo prazer dos sentidos, pela vida amena, pelos bens materiais”⁵⁰. Mas Sidarta sente que precisou chegar ao mais baixo para poder se elevar novamente: “Meu caminho parece louco; faz curvas, talvez me conduza num círculo fechado. Seja como for, vou segui-lo!”⁵¹. O apelo da cura é retratado metaforicamente como o “canto do pássaro no fundo do teu coração”^{52 53} e para ouvi-lo Sidarta precisou chegar ao momento derradeiro, estando disposto a suicidar-se, mas sem sucumbir a ele. A angústia precede a abertura de modo próprio.

Contemplando as águas de um rio, Sidarta ouve a voz do seu coração que lhe diz para ficar perto dessas águas.

49. HESSE, *Sidarta*, p. 110.

50. HESSE, *Sidarta*, p. 111.

51. HESSE, *Sidarta*, p. 114.

52. HESSE, *Sidarta*, p. 115.

53. Cabe destacar que a postura heideggariana defende a inexistência de algo como esfera interna, na medida em que o ser é sempre em relação a, não existindo um mundo preexistente a ele (sobre isso ver *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*). Dessa forma, a presente análise literária entende que esse ‘pássaro’ que canta no fundo do coração de Sidarta é uma construção simbólica, referindo-se à fala da consciência, entendida como apelo da cura.

45. HESSE, *Sidarta*, p. 101.

46. HESSE, *Sidarta*, p. 104.

47. HESSE, *Sidarta*, p. 105, grifo do autor.

48. HESSE, *Sidarta*, p. 106.

54. HESSE, *Sidarta*, p. 123.
55. HESSE, *Sidarta*, p. 125.
56. HESSE, *Sidarta*, p. 126.
57. HESSE, *Sidarta*, p. 126.
58. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 505.
59. HESSE, *Sidarta*, p. 126.
60. A tradução utilizada de *Sidarta*, feita por Herbert Caro, omite o verbo “ser” referindo-se a ‘presente’, sendo uma tradução literal do original em alemão “*Nichts war, nichts wird sein; alles ist, alles hat Wesen und Gegenwart*”. Entretanto, a tradução em inglês deste livro feita por Olesch *et al.* utiliza “*Nothing was, nothing will be; everything is, everything has existence and is present*”. Entendemos que o verbo ser, neste caso, dá mais clareza à frase de Hesse, evitando ainda uma confusão específica do português entre presente (tempo) e presente (lembrança, recordação). *Gegenwart* tem uma concepção adicional que se perde tanto no inglês quanto no português que é a presença. *Haben Gegenwart* pode indicar ter presença de algo, o que mostra ainda mais claramente a proximidade entre a concepção de Hesse e a de Heidegger.

Ele então encontra novamente o barqueiro, chamado Vasudeva, com quem passa a morar. Ao ouvir a narrativa da vida de Sidarta, Vasudeva o acolhe, dizendo-lhe: “O rio falou contigo. É teu amigo também.”⁵⁴. Vasudeva lhe ensina o pouco que sabe, mas seu grande mestre passa a ser o rio, cujo principal ensinamento é “a arte de escutar, de prestar atenção com o coração quieto, com a alma receptiva, aberta, sem paixão, sem desejo, sem preconceito, sem opinião”⁵⁵.

Hesse retorna então à questão da temporalidade. Sidarta certo dia pergunta para Vasudeva: “o rio também te comunicou o misterioso fato de que o tempo não existe?”⁵⁶. Vasudeva traduz a metáfora: o rio se encontra ao mesmo tempo em toda a parte, tanto na fonte como na foz. Sidarta, incorporando em sua vida essa ‘iluminação’, compreende que o “menino Sidarta não estava separado do homem Sidarta e do ancião Sidarta, a não ser por sombras, porém, nunca por realidades”⁵⁷. O conceito vulgar de tempo é abandonado. Sidarta deixa de lado o que seria a “‘representação’ teórica de um fluxo contínuo de agoras”⁵⁸: “Nada foi, nada será; tudo é, tudo tem existência e [é] presente”^{59 60}. Ele percebe que todo o sofrimento pertence ao tempo, e que é preciso derrotá-lo pelo pensamento. A água que Vasudeva e Sidarta escutam “não era apenas água, senão a voz da vida, a voz do que é, a voz do eterno Devir”⁶¹. Esse

mergulho na temporalidade própria é uma marca profunda da proximidade entre a conceituação teórica de Heidegger e a expressão literária de Hesse, entendida como fundada no porvir e não na ocupação.

A narrativa se segue com o adoecimento de Sidarta Gotama, quando se inicia uma grande peregrinação. Kamala reaparece como peregrina, e descobrimos que ela havia doado seus bens ao Augusto e fazia parte “das amigas e benfeitoras dos peregrinos”⁶². Kamala chega ao rio para atravessá-lo junto do menino Sidarta, filho de Sidarta, mas é mordida por uma serpente. Vasudeva e Sidarta vão a seu socorro, mas ela acaba morrendo. Sidarta abriga então seu filho, mas ele, teimoso e autocentrado, “não lhe trouxera ventura e paz, senão mágoas e preocupações”⁶³. Seu filho, habituado ao luxo, não conseguia se acostumar com a pobreza e com um ambiente estranho. Desde que surgira o filho, Sidarta transformara-se num homem tolo, repleto de um amor, uma paixão muito humana, que era *sansara*.

O menino acaba fugindo, o que gera uma profunda dor em Sidarta, mas aproxima-o de Vasudeva. Ouvindo o rio que se ri dele, Sidarta atinge novamente um estado de supraconsciência, quando percebe a unidade de toda a vida. Sidarta exhibe sua ferida ao envelhecido Vasudeva, mas este, que havia aprendido com o rio a arte de escutar, faz com que Sidarta perceba que: “[...] aquele ente que o

62. HESSE, *Sidarta*, p. 130.

63. HESSE, *Sidarta*, p. 138.

61. HESSE, *Sidarta*, p. 128.

escutava, imóvel, já não era Vasudeva, já não era nenhum ser humano, pois que se impregnava da sua confissão como uma árvore a chuva. Sim, esse vulto imutável era o próprio rio, era Deus mesmo, era a eternidade”⁶⁴.

Essa fusão de Vasudeva com a natureza é acompanhada de um momento de clímax da narrativa quando Sidarta escuta as mil vozes do rio, que dialogam profundamente com o seu ser. Sidarta escutava, “entregando-se por inteiro à própria atenção, receptáculo totalmente vazio, prestes a encher-se”⁶⁵, atingindo a perfeição nessa arte. Sidarta escuta o *Om* que “pairava por cima de todas as vozes do rio”⁶⁶ e seu eu se incorpora na unidade:

Foi nessa hora que Sidarta cessou de lutar contra o Destino. Cessou de sofrer. No seu rosto florescia aquela serenidade do saber, à qual não se opunha nenhuma vontade, que conhece a perfeição, que está de acordo com o rio dos acontecimentos e o curso da vida; a serenidade que torna suas as penas e as ditas de todos, entregue à corrente, pertencente à unidade.⁶⁷

Vasudeva em seguida se vai, com “a cabeça aureolada, um rosto envolvido em luz”⁶⁸. Ele aguardava esse momento e agora que Sidarta o havia atingido, Vasudeva se dirige à selva, em busca da unidade. A epifania de Sidarta guarda uma profunda relação com o despertar no âmbito da tradição budista. Segundo Hastings, o grande conhecimento que Buda

atingiu no seu despertar é: “Toda existência envolve sofrimento; o sofrimento é causado pelo desejo, especialmente o desejo de continuar a existir; a supressão do desejo dessa forma irá levar à extinção do sofrimento; essa libertação só pode ser atingida pelo Nobre Caminho Óctuplo”⁶⁹.

Esse é um dos modos de enunciar as Quatro Nobres Verdades do budismo. Cummings⁷⁰, assim como outros autores, as enuncia de modo um pouco diferente. Não obstante, mais importante para a presente análise é o fato de que Sidarta efetivamente se liberta do desejo, aniquila o sofrimento, mas diferentemente do pensamento budista, ele não atinge esse estado estritamente através do Nobre Caminho Óctuplo⁷¹. Ele o atinge através da sua própria vivência. Após esse estado de plenitude, o livro se encerra com um capítulo intitulado Govinda, quando Sidarta e Govinda se reencontram. Sidarta passa a ser conhecido como um grande sábio, mas continua trabalhando como um simples barqueiro. Govinda vai visitá-lo e quer orientação. Sidarta, ao ser questionado sobre como buscar e o que buscar, lhe diz que não há o que buscar, que ter uma meta obceca o ser que busca. É preciso achar: “achar significa: estar livre, abrir-se a tudo, não ter meta alguma”⁷². É através dessa abertura existencial que se pode construir sentido de modo próprio. Mas a grande sabedoria não se comunica: “a sabedoria que um sábio quisesse transmitir sempre cheirará a tolice”⁷³. A verdade é

69. Tradução livre. No original: “*All existence involves suffering; suffering is caused by desire, especially the desire for continuance of existence; the suppression of desire therefore will lead to the extinction of suffering; this deliverance can only be affected by the Noble Eight-fold Path.*” Em HASTINGS, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, v. 2, p. 882.

70. CUMMINGS, *Siddhartha*, by Hermann Hesse – *A Study Guide*.

71. Nobre Caminho Óctuplo: doutrina budista através da qual seria possível erradicar o sofrimento. Ele é composto de oito práticas: entendimento correto, pensamento correto, linguagem correta, ação correta, modo de vida correto, esforço correto, atenção plena correta, concentração correta. Conforme CUMMINGS, *Siddhartha*, by Hermann Hesse – *A Study Guide*.

72. HESSE, *Sidarta*, p. 162.

73. HESSE, *Sidarta*, p. 164.

íntima, construída de dentro do ser da presença: “uma verdade só poderá ser comunicada e formulada por meio de palavras quando for unilateral”⁷⁴.

A ideia da temporalidade de modo próprio é retomada: “o tempo não é real”⁷⁵. “O pecador não se encontra a caminho do estado de Buda [...] no pecador já se acha contido, hoje, agora mesmo, o futuro Buda. Todo o seu porvir está presente.”⁷⁶, o que nos remete diretamente ao conceito heideggeriano. Para este filósofo, as categorias “futuro”, “passado” e “presente” são oriundas de uma temporalidade imprópria, características da presença decadente, enquanto que os momentos da cura em uma temporalidade própria são o porvir, o vigor de ter sido e a atualidade.

O romance termina com Govinda em profunda reverência, vendo em Sidarta um ser perfeito com um “sorriso da unidade acima do fluxo das aparências, um sorriso da simultaneidade muito além do sem-número de nascimentos e mortes”⁷⁷, um sorriso que era idêntico ao sorriso de Gotama, o Buda.

A narrativa deste romance pode ser vista como um duplo da narrativa de Sidarta Gotama (conforme descrita em Hastings⁷⁸). Sidarta Gotama era filho de um príncipe do clã dos Sakyas e para buscar a iluminação se refugia em uma floresta para meditação solitária. Ao chegar a um largo rio, ele

dispensa seu cavalo e ajudante, que retornam à cidade para anunciar que seu mestre havia renunciado ao mundo. Após peregrinar, ele passa alguns anos em companhia de cinco ascetas em extrema autodisciplina, mas estes o abandonam. Sentado sobre a árvore de Bodhi, Gotama decide permanecer parado até atingir a sabedoria suprema e absoluta, o que acontece após algum tempo, e ele se converte em Buda, o iluminado, para quem todos os segredos do universo estavam abertos.

No livro de Hesse, Sidarta era um brâmane promissor, mas que abandona tudo para viver com os *samanas*. Após alguns anos junto deles, Sidarta percebe que esse não era o seu caminho, e se encontra com Sidarta Gotama (o Buda histórico), a quem admira mas tampouco identifica o caminho como o seu. Deixando para trás seu braço direito Govinda, Sidarta sente o que seria a iluminação, mas recai ao encontrar Kamala. Sidarta precisa abandonar novamente tudo o que possuía para apenas então atingir plenamente a iluminação, junto de Vasudeva e do rio. A árvore de Bodhi é representada metaforicamente como a árvore na qual Sidarta quer se matar ao sair da cidade grande, mas que acaba sendo o lugar onde ele ouve novamente a fala da consciência. A grande questão que separa a narrativa de Sidarta da narrativa do Buda histórico é a busca pelo seu próprio caminho: Sidarta reconhece na doutrina de Gotama a perfeição, mas

74. HESSE, *Sidarta*, p. 165.

75. HESSE, *Sidarta*, p. 164.

76. HESSE, *Sidarta*, p. 166.

77. HESSE, *Sidarta*, p. 174-175.

78. HASTINGS, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, v. 2, p. 881-882.

ele não busca doutrinas. Ele busca apenas encontrar o seu próprio caminho, do mesmo modo que Gotama o buscou ao sair de seu palácio. A engrenagem que se move em ambas as narrativas é a busca existencial de uma abertura de modo próprio. Hesse em seu romance reforça que essa busca é sempre individual, e não pode ser feita mimetizando passos já dados, de forma bastante alinhada à visão de Heidegger: “o verdadeiro buscador, aquele que realmente se empenhasse em achar algo, jamais poderia submeter-se a nenhuma doutrina”⁷⁹.

Esse paralelismo do caminho de Sidarta com o caminho do Buda histórico é reforçado no encontro dos dois personagens. Sidarta não critica a doutrina do outro, não aponta falhas. Mas o tesouro do Buda é uma experiência, um “quê indizível”⁸⁰: não seria através da doutrina do Buda histórico que Sidarta atingiria o seu estado de graça, mas sim através da busca em seu modo individual pela mesma experiência que ‘o Augusto’ teve: “o sentido ontológico da presença não é algo diferente e ‘fora’ de si-mesmo, solto no ar, mas a própria presença que se compreende”⁸¹. Na fala do personagem Sidarta, o único homem que ele conheceu que tinha em si próprio “sua lei e sua rota”, que não era uma “folha arrancada, a flutuar e revolver-se no ar, até ir ao chão”, mas sim como “os astros que andam numa órbita fixa, sem que nenhum vento possa alcançá-los”⁸², era Gotama, o Sublime.

Essa profunda inversão que Hesse faz no uso tradicional da narrativa do fundador do budismo é marca fundamental que o liga a Heidegger: o objetivo não é seguir algo ou alguém, mas sim possuir em si mesmo a doutrina e a lei.

Para isso, o personagem Sidarta se utiliza do rio, um elemento com forte conteúdo metafórico. De um lado, observando-se a narrativa, ele pode ser visto como a ligação de dois mundos – o mundo do *samana* e o mundo do impessoal, da cidade grande. Enquanto balseiro, Sidarta se encontra na terceira margem do rio, presente no conto homônimo de Guimarães Rosa. Sidarta não opta por nenhum dos mundos, mas ouvindo a fala da consciência opta por permanecer justamente no entrelugar. Além disso, o rio pode ser visto como metáfora do efêmero, do passageiro, marca do mergulho de Sidarta na temporalidade de modo próprio e no encontro do sentido da cura. O rio também funciona como intermediário da fusão do personagem com a natureza, aquela que ensina Sidarta a escutar o apelo da cura. Outra visão possível é o rio como metáfora do ciclo da vida: “da água formava-se bruma, que subia ao céu, transformava-se em chuva, a cair das alturas, virava fonte, virava regato, virava rio e novamente iniciava a sua jornada, novamente fluía rumo à meta”⁸³, ciclo no qual Sidarta mergulhou e passou a aceitá-lo plenamente, atingindo um estado de graça. Cummings⁸⁴ considera ainda

79. HESSE, *Sidarta*, p. 130.

80. HESSE, *Sidarta*, p. 63.

81. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 409.

82. HESSE, *Sidarta*, p. 89.

83. HESSE, *Sidarta*, p. 158.

84. CUMMINGS, *Siddhartha*, by Hermann Hesse – A Study Guide.

duas possibilidades de sentido para o rio: unidade de todas as coisas (*Brahman*) e profundidade do eu interior (*Átman*).

De forma a compreender mais profundamente os elementos que colaboram com a polissemia textual, cabe-nos refletir sobre os nomes dos personagens neste romance. Traduzindo literalmente, o nome Sidarta significa aquele que atingiu seu objetivo ⁸⁵ ou aquele que atingiu sua realização pessoal ⁸⁶. Govinda pode ser utilizado como um dos nomes de Krishna, que é visto por algumas denominações hinduístas como a suprema deidade em um formato fortemente monoteísta, sendo o Ser Superior perfeito, eterno e cheio de graça ⁸⁷. Kamala é um nome que pode ter origem em Kamadeva, a deusa do amor, ou pode se referir a um nome Hindu comum, significando a flor de lótus ⁸⁸, representando simultaneamente o ícone budista e a profissão da personagem. Kamsvami, o mercador rico com o qual Sidarta trabalha, significa mestre ou proprietário dos desejos/distrações ⁸⁹, referindo-se a um obstáculo no caminho de Sidarta para o autoconhecimento.

Vasudeva era o pai de Krishna na mitologia hindu ⁹⁰. A relação Vasudeva-Krishna no âmbito do hinduísmo pode ser observada como um duplo da relação Vasudeva-Sidarta no romance, na medida em que Sidarta, aprendiz de Vasudeva, atinge o estado de graça, sendo o ser com maior desenvolvimento interno do romance. Atingindo o despertar, Sidarta

se coloca no lugar de Vasudeva, recebendo Govinda (duplo de Krishna), reconfigurando essa relação.

Outro elemento importante para compreender o romance são as ferramentas narrativas utilizadas por Hesse. Nesta obra mostram-se marcantes a repetição de epítetos - “Sidarta, o belo, o forte” ⁹¹, a enumeração - “então o acompanharia Govinda, como seu amigo, seu sequaz, seu servo, seu lanceiro, sua sombra” ⁹², a aliteração - “Consultei os brâmanes, ano por ano, e consultei os sagrados Vedas, ano por ano, e consultei os piedosos *samanas*, ano por ano.” ⁹³, a analogia - “Era-lhe como se o passado estivesse envolvido num véu” ⁹⁴, a anáfora - *Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flußufers Booten, im Schatten des Salwaldes, im Schatten des Feigenbaumes wuchs Siddhartha auf, der schöne Brahmanen, der junge Falke, zusammen mit seinem Freunde, dem Brahmanensohn* ⁹⁵ e o uso de metáforas: “Agasalhado no conforto dessa vida” ⁹⁶. Entendemos que o uso dessas ferramentas visa aproximar a narrativa do gênero épico, dialogando com a narrativa de caráter epopeico do próprio Sidarta Gotama.

Hesse opta por ferramentas narrativas que facilitam a compreensão do romance. Por exemplo, ao reencontrar Govinda pela primeira vez, Sidarta faz uma recapitulação de sua vida até então, o que esclarece ao leitor o encadeamento dos fatos. As construções mais complexas também são explicadas: no último encontro dos mesmos personagens, ao

91. HESSE, *Sidarta*, p. 16.

92. HESSE, *Sidarta*, p. 17.

93. HESSE, *Sidarta*, p. 34.

94. HESSE, *Sidarta*, p. 106.

95. HESSE, *Siddhartha*, 2011 (original em alemão). Essa frase é o trecho inicial do romance e possui uma anáfora na estrutura *im Schatten* que se perdeu na tradução em português. Na versão que utilizamos a construção assim se apresenta: “À sombra da casa, ao sol da ribeira, perto dos barcos, na penumbra do salgueiral, ao pé da figueira, criou-se Sidarta, belo filho de brâmane, jovem falcão, com Govinda, seu amigo, filho de brâmane.” (HESSE, *Sidarta*, p. 15). Essa estrutura, entretanto, se manteve na versão em inglês: “*In the shade of the house, in the sunshine of the riverbank near the boats, in the shade of the Sal-wood forest, in the shade of the fig tree is where Siddhartha grew up, the handsome son of the Brahman, the young falcon, together with his friend Govinda, son of a Brahman.*” (HESSE, *Siddhartha*, na tradução para o inglês de Gunter Olesch *et al.*).

96. HESSE, *Sidarta*, p. 91.

ser questionado por Govinda sobre o que buscar, o diálogo assim se trava:

- Que poderia eu dizer-te, ó reverendo? Só, talvez, que procuras demais, que de tanta busca não tens tempo para encontrar coisa alguma.
- Por quê? – perguntou Govinda.
- Quando alguém procura muito – explicou Sidarta – pode facilmente acontecer que seus olhos se concentrem exclusivamente no objeto procurado e que ele fique incapaz de achar o que quer que seja [...] ⁹⁷.

Toda a informação necessária já se encontra na primeira resposta de Sidarta, mas facilitando a compreensão do leitor Hesse opta por colocar a dúvida na boca de Govinda, o que faz com que Sidarta explique mais detalhadamente sua visão. Uma estrutura semelhante é utilizada para desfazer paradoxos, uma figura de linguagem que demanda um maior esforço de compreensão por parte do leitor. Ainda na voz de Sidarta: “O oposto de cada verdade é igualmente verdade.’ Isso significa: uma verdade só poderá ser comunicada e formulada por meio de palavras quando for unilateral” ⁹⁸. Hesse poderia ter optado por parar na primeira oração, gerando a dúvida e a reflexão no leitor, mas ele escolhe o caminho oposto, tornando o material literário mais palatável a um leitor mediano. Essa opção de construção literária pode ser

uma das razões que motivou o grande sucesso de vendas do romance, especialmente nos anos 60 e 70 ⁹⁹, em oposição a uma não tão grande quantidade de estudos acadêmicos sobre esta obra. Entendemos que essa opção visa aproximar o leitor da obra e está intrinsecamente relacionada à ideia de que o leitor deve apropriar-se da sede existencial do personagem central, percorrendo junto a ele a mesma jornada.

Como exemplo de possibilidades comparativas, Maciel ¹⁰⁰ aproxima o ceticismo em relação a doutrinas presente no romance à visão de Nagarjuna, um importante pensador budista. Este autor também aproxima a ênfase na experiência viva defendida pelo romance à escola Zen budista. Kohn ¹⁰¹ entende que Hesse não alcançou um romance doutrinariamente fechado, possuindo imprecisões na tentativa de capturar o pensamento budista. Não obstante, Hesse teria capturado o que seria a essência da jornada espiritual.

Neste estudo, buscamos simultaneamente mostrar traços do pensamento oriental no romance, como também estabelecer um paralelo com a analítica existencial de Heidegger. Para este último, apenas entregando-nos à nossa própria morte, apenas mergulhando na temporalidade enquanto sentido da cura, podemos nos abrir de modo próprio. Este processo é operado pelo personagem central através de toda a narrativa, cuja marca central e pilar de desenvolvimento é a construção individual do caminhar, feita através da

97. HESSE, *Sidarta*, p. 162.

98. HESSE, *Sidarta*, p. 165.

99. KOHN in HESSE, *Siddhartha* (na tradução para o inglês de Sherab Chödzin Kohn).

100. MACIEL in HESSE, *Sidarta*.

101. KOHN in HESSE, *Siddhartha* (na tradução para o inglês de Sherab Chödzin Kohn), p. IX-X.

aceitação e do exercício total das possibilidades do ser que você é. Lendo a narrativa de um personagem que consegue encontrar o seu próprio caminho e atinge a plenitude, somos tomados por um brilho, uma sede, uma alegria. *Sidarta* é um romance após o qual saímos com mais vontade de viver.

Na meditação profunda oferece-se-nos a possibilidade de aniquilarmos o tempo, de contemplarmos, simultaneamente, toda a vida passada, presente e futura. Então tudo fica bem; tudo, perfeito; tudo, *Brama*. Por isso, o que existe me parece bom. A morte, para mim, é igual à vida; o pecado igual à santidade; a inteligência, igual à tolice. Tudo deve ser como é.¹⁰²

REFERÊNCIAS

CUMMINGS, Michael J. **Siddhartha, by Hermann Hesse – A Study Guide** (2009). Disponível em: <<http://www.cummingsstudyguides.net/Guides6/Siddhartha.html>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

HASTINGS, James. **Encyclopedia of Religion and Ethics, v. 2:** Arthur – Bunyan. Nova Iorque: Charles Scribner’s Sons, 1926. Disponível em: <www.archive.org>. Acesso em: 25 jun. 2014.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HESSE, Hermann. **O Lobo da estepe** (1927). Tradução de Ivo Barroso. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HESSE, Hermann. **Sidarta**. Tradução de Herbert Caro, prefácio de Luiz Carlos Maciel. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

HESSE, Hermann. **Siddhartha**. The Project Gutenberg EBook, 2011. Original em alemão. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2499/pg2499.html>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

HESSE, Hermann. **Siddhartha**. Tradução de Gunter Olesch, Anke Dreher, Amy Coulter, Stefan Langer e Semyon Chaichenets. The Project Gutenberg EBook, 2008. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/2500/2500-h/2500-h.htm#2H_4_0011>. Acesso em: 24 jun. 2014.

HESSE, Hermann. **Siddhartha**. Tradução de Sherab Chödzin Kohn, introdução de Paul W. Morris. Singapura: Shambala, 2000.

KOHN, Sherab Chödzin. Translators Preface. In: HESSE, Hermann. **Siddhartha**. Tradução de Sherab Chödzin Kohn, introdução de Paul W. Morris. Singapura: Shambala, 2000.

MACIEL, Luiz Carlos. Prefácio. In: HESSE, Hermann. **Sidarta**. Tradução de Herbert Caro, prefácio de Luiz Carlos Maciel. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

102. HESSE, *Sidarta*, p. 167.

MAINGUENEAU, Dominique. Autor: A noção de autor em análise do discurso e Imagem de autor: não há autor sem imagem. In: SOUZA E SILVA, M. C. P.; POSSENTI, S. (Org.). **Doze conceitos em análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2010.

NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e tempo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. A Perplexidade da Presença, Notas Explicativas e Glossário. In: HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista; Ed. Universitária São Francisco, 2012.



ENTREVISTA COM ROBERTO SCHWARZ

Felipe Oliveira de Paula*

* fopaula@yahoo.com.br

Doutorando em Estudos Literários pela UFMG.

QUAIS OS ESTUDIOSOS BRASILEIROS QUE MAIS INFLUENCIARAM SUA FORMAÇÃO COMO CRÍTICO?

Li bastante a crítica de Mário de Andrade, Augusto Meyer, Anatol Rosenfeld, Paulo Emilio e Antonio Candido. No que respeita à sociedade brasileira, Joaquim Nabuco, Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Celso Furtado e Fernando H. Cardoso (na sua fase marxista). De diferentes maneiras, devo muito a todos.

Na outra banda, há os críticos-espantalho, que encarnam tudo aquilo que desejaríamos não ser. Também eles são muito educativos.

EXISTE UMA TRADIÇÃO DE PENSAMENTO CRÍTICO E MATERIALISTA QUE PERPASSAM OS TRABALHOS DE GYÖRGY LUKÁCS, THEODOR ADORNO E WALTER BENJAMIM, QUE, POR SUA VEZ, PODEM SER VISTOS COMO COMPLEMENTARES, MAS DIFERENTES. CONTUDO, A PARTICULARIDADE DE CADA UM FAZ COM QUE OS “ESPECIALISTAS” TENDAM A DEIXAR DE LADO A LIGAÇÃO ENTRE ELES PARA VALORIZAR O AUTOR EM ESTUDO. PARA O SENHOR, O QUE APROXIMA E DISTANCIA ESSES PENSADORES E QUAL A IMPORTÂNCIA DELES PARA A CRÍTICA LITERÁRIA?

Os três dependem de Marx e são mestres da decifração social da forma artística. O grupo fica mais completo, para o meu gosto, embora menos homogêneo, se acrescentarmos Auerbach. Nos momentos altos, esta crítica traz verdadeiras revelações, em que a análise formal tem rendimento



FIGURA 1
Brazil
Robert Polidori

FIGURA 1

surpreendente, tanto estético como social. As diferenças ligam-se à história política do século XX, em especial à avaliação do movimento comunista e do stalinismo, ao qual Lukács pagou um tributo pesado. Hoje, passado o tempo, há uma parte das observações e argumentos do grupo que não envelheceu, formando um corpo razoavelmente consistente e muito iluminador, que vale a pena estudar em conjunto. A crítica ao capitalismo, a análise de classe e a reflexão sobre o impacto do progresso técnico sobre as artes,

tudo combinado à aposta no teor de verdade histórica das formas, continuam vivas. Dito isso, nada do que estes autores escreveram se aplica ao Brasil tal e qual, e a reflexão sobre as diferenças é indispensável.

COMO O SENHOR CONCEBE A CRESCENTE DISPOSIÇÃO DOS ESTUDIOSOS DA LITERATURA QUE PROCURAM CORTAR OS VÍNCULOS ENTRE PALAVRA E SOCIEDADE? QUAL O PANORAMA DA CRÍTICA ATUAL?

O desejo de separar o estudo da literatura do estudo da sociedade não é novo, é até velhíssimo. É a ideia do Belo como região apartada, aonde a realidade não chega. Até onde vejo, trata-se de um patamar equivocado de especialização, difícil de sustentar. A literatura alimenta-se do que não é ela, e a crítica tem que acompanhá-la nesse movimento.

Noutro plano, a hegemonia econômica, militar, ideológica, universitária e midiática de uns poucos países, em especial os Estados Unidos, impõe ao resto do mundo linguagens prestigiosas, que não correspondem às histórias locais. Neste sentido, o corte entre palavra e sociedade de que você fala é uma tendência profunda, um traço da alienação contemporânea. O antídoto, ainda que esteja fora de moda, é a dialética.

DECORRIDOS MAIS DE 30 ANOS DA PUBLICAÇÃO, O SEU TEXTO BEM-HUMORADO “19 PRINCÍPIOS PARA A CRÍTICA LITERÁRIA” CONTINUA ATUAL. O SENHOR ACRESCENTARIA (OU MODIFICARIA) ALGUNS PRINCÍPIOS PARA O “BOM” CRÍTICO HOJE?

Os “19 princípios” são uma sátira à vida intelectual durante a ditadura. O golpe de 64 havia interrompido um processo notável de radicalização social e cultural, que estava transformando a consciência de si do país. Para ter uma ideia da vitalidade desse movimento, basta assistir aos filmes do Cinema Novo. Pois bem, com a entrada em cena da repressão e da censura em grande escala, sobretudo depois do AI-5 em 1968, a reflexão de esquerda e o marxismo tiveram que sair de campo às pressas, sendo substituídos de maneira mais ou menos atabalhoada por teorias menos marcadas politicamente, que estavam na moda na Europa e nos Estados Unidos. O resultado foi um festival de novidades assimiladas sem muita crítica – a comédia, justamente, que procurei captar.

Hoje a ditadura passou e vivemos numa democracia de mercado, em tensão com as necessidades populares e sob a pressão da nova ordem mundial, a que uma parte da intelectualidade busca se acomodar. As questões não são as mesmas de 50 anos atrás, mas há muita coisa parecida. Fica por conta de vocês escrever a sátira do período, que todo dia está fazendo por merecer.

REAPROVEITANDO A IDEIA CENTRAL DO TEXTO “EXISTE UMA ESTÉTICA DO TERCEIRO MUNDO?”, PUBLICADO EM QUE HORAS SÃO?, É POSSÍVEL FALAR DE UMA “ESTÉTICA DO DESENVOLVIMENTO”?

Não sei se a questão que você está levantando chega a existir. Quando a ditadura terminou, em 1985, os veteranos do pré-64 quiseram retomar as suas lutas e bandeiras desenvolvimentistas anteriores. Aos poucos tiveram que reconhecer, contudo, que a realidade havia mudado, no mundo e aqui. O anti-imperialismo não era o mesmo, a luta de classes também não, a reforma agrária era outra, o campo socialista deixara de existir e o vanguardismo estético já não interessava, sem falar na presença avassaladora do capital. Uma parte da esquerda concluiu que o tempo do nacional-desenvolvimentismo havia acabado e que era hora de fazer as pazes com os americanos, de abandonar a luta de classes e acomodar-se com a indústria cultural e o agro-negócio.

Como a realidade não é linear, o período Lula-Dilma infligiu um desmentido parcial e moderadíssimo (que talvez esteja sendo derrotado neste momento) a essa posição: há sim um certo conflito entre o interesse nacional e a globalização, o antagonismo entre as classes não desapareceu, a parcialidade anti-esquerda da mídia é escandalosa etc.

Ainda assim, dada a correlação de forças desfavorável, qualquer radicalização figura como tabu, ao ponto de Dilma tentar um experimento de desenvolvimentismo em surdina,

sem qualquer mobilização nacional e muito menos popular. É claro que uma movimentação tão travada e quase secreta não pode ter desdobramentos estéticos interessantes, que por natureza solicitam a radicalidade. Tanto é assim que um período com ganhos sociais tão consideráveis como esse do PT no governo não chegou a produzir uma narrativa forte do Brasil, salvo nas superproduções grotescas das campanhas eleitorais. Voltando à sua pergunta, uma estética do desenvolvimento, se é que existe, não pode ser positiva, só pode ser crítica.

COMO O SENHOR ENXERGA A ATUAL RELAÇÃO ENTRE POLÍTICA E CULTURA NO CENÁRIO NACIONAL? E QUAL A INFLUÊNCIA DA INDÚSTRIA CULTURAL?

A política institucional está desmoralizada como raramente se viu, mas também a comercialização da cultura, a sua dependência de patrocínios empresariais e seu condicionamento por burocracias estatais se acentuaram. O aprofundamento do capitalismo que estamos vivendo compromete tanto a política como a cultura, a ponto de nem notarmos mais que a dependência do dinheiro e a aceitação de alienações burocráticas é uma vergonha. Acho razoável dizer que os espaços de liberdade encolheram e que é preciso reconquistá-los, isto se houver a vontade necessária.

O MOVIMENTO DE JUNHO DE 2013 FOI CARACTERIZADO POR MANIFESTAÇÕES APARTIDÁRIAS E, A PRINCÍPIO, NÃO FOI ESPECIFICAMENTE CONTRA O GOVERNO DO PT. MESMO ASSIM, A DIREITA CONSEGUIU REVERTER O QUADRO E COOPTAR DE MANEIRA MAIS EFETIVA OS “SEM PARTIDOS”. DE LÁ PARA CÁ, OS ELEITORES VEM ACEITANDO CADA VEZ MAIS A DIREITA E SE VOLTANDO CONTRA O GOVERNO DA PRESIDENTE DILMA ROUSSEFF. COMO O SENHOR AVALIA A SITUAÇÃO ATUAL DO BRASIL E, SOBRETUDO, DA NOVA FRENTE CONSERVADORA? JÁ É POSSÍVEL VISLUMBRAR ALGUMA REPOSTA/POSIÇÃO DA LITERATURA, OU DA CRÍTICA, DIANTE DESSE QUADRO?

De fato, a direita está avançando e gostaria de reduzir o PT a pouca coisa, para acabar com a resistência popular. Por outro lado, o PT se comprometeu a fundo com os funcionamentos que desmoralizam a política e dificultam as mobilizações de esquerda. A crítica não pode desconhecer esse aspecto anti-esquerda do PT, mas não pode também desconhecer que a liquidação do PT é um objetivo histórico da direita. É uma situação intrincada.



A OBRA *CARTA AO PAI* DE FRANZ KAFKA NA DRAMATURGIA ESSENCIAL DE DENISE STOKLOS*

* Peça teatral encenada pela atriz Denise Stoklos, na Universidade Estadual do Centro Oeste/UNICENTRO em 09 de outubro de 2013

Vanderlei Kroin*

* vanderleikroin@gmail.com
Mestrando do PPGL em Letras da Universidade do Oeste do Paraná/ UNIOESTE.

Denise Stoklos, criadora do Teatro Essencial, trouxe ao palco do auditório que tem o seu próprio nome, na Universidade Estadual do Centro oeste, campus de Irati, na data de 09 de outubro de 2013 uma encenação da obra do autor theco Franz Kafka, intitulada *Carta ao pai*. A narrativa de Kafka, antes de ser uma obra literária é uma carta de cunho pessoal que foi escrita a seu pai, porém nunca entregue. Ela é um desabafo de Franz ao progenitor e, partindo inicialmente da oposição deste ao casamento do filho, abrange toda a vida opressora e angustiante a que o pai o submeteu.

Na carta notamos como Kafka condena o pai pelo comportamento tirano para com ele, sempre recriminando,

subjugando, condicionando o filho às suas próprias vontades, sem dar espaço para o crescimento humano, desestimulando, reprimindo, de modo que gerou nele um medo e uma insegurança enorme, que o atormentaram por toda vida. Ao transportar a obra para o palco Stoklos, por meio de seu essencialismo teatral, interpretou de forma brilhante a angústia vivida por Kafka. O cenário simplista, composto apenas por um pequeno divã marca, de certa forma, a solidão e a distância que separava Franz de seu pai Hermann.

O divã tem uma carga semântica muito grande na peça, já que metaforiza o espaço de um consultório psicanalítico, em que o paciente exterioriza suas angústias, medos e opressões.

É o que fez Franz Kafka solitariamente em sua carta dirigida ao progenitor. Não tendo coragem de incutir ao pai diretamente a responsabilidade pelos fracassos e malogros de sua existência, Franz o faz por meio da escrita. Assim, carta e divã se equivalem. Significam uma forma indireta de desafo, uma “válvula de escape” a um problema que transpassa um incidente momentâneo entre pai e filho, mas é o incisivo martírio imposto gradualmente de um pai a um filho ao longo de praticamente uma vida inteira.

O medo, que desencadeia toda a situação e condição existencial de Franz Kafka, tema central de sua carta ao pai fica evidente nos gestos faciais que Stoklos reproduz ao interpretar o autor theco. Em grande parte da peça a atriz deixou transparecer ao público, por meio dos olhos, ora estalados ora esbugalhados o medo e a apreensão vivificada e descrita por Franz quando estava ao lado do pai. Observamos em *Carta ao pai* quando o autor se dirige a seu progenitor: “[...] sempre me escondo de você, no meu quarto, com meus livros, com amigos malucos, com ideias extravagantes¹ [...]”. E mais adiante quando ele volta a dizer que “ eu era uma criança medrosa² [...]”Nessas passagens, assim como em outras, notamos a insegurança do narrador, incrédulo de sua própria existência.

No palco, Denise Stoklos retratou essas passagens andando freneticamente de um lado para outro, mostrando a frágil personalidade de um ser condicionado às vontades do pai,

sem muita reação a não ser o medo excessivo que gerava uma pseudo veneração. Os movimentos das mãos da atriz também são extremamente importantes para caracterizar a insegurança e demonstrar o horror e a aversão que o filho, ao longo do tempo, foi nutrindo pelo pai. As mãos cobrindo os olhos e o rosto e deslizando nervosamente pelos cabelos não eram senão a interpretação cênica das lembranças de um discurso sempre inibidor do Kafka pai ao Kafka filho. “Seus recursos oratórios extremamente eficazes e que nunca falhavam, pelo menos comigo, eram: insulto, ameaça, ironia, riso malévolo e – curiosamente – autoacusação³.”

As mãos dispostas estrategicamente pelo espaço e junto ao corpo, numa articulação dos braços, pernas e dedos representam a já citada insegurança que Franz sentia perante a vida, consequência da tirania de seu pai. Ele afirma isso na carta quando diz: “[...] perdi a confiança nos meus próprios atos. Tornei-me instável, indeciso [...] me tornei assim só por sua causa⁴ [...]”. Assim, o não saber onde colocar as mãos na peça teatral, movimentando-as de modo estabelecido equivale na narrativa kafkiana a não saber como agir diante das adversidades e situações impostas pela vida. É o corpo cênico trabalhando para descrever as angústias que o filho de Hermann sentia e cujo medo também o impedia de exterioriza-las. Não descritas verbalmente, as angústias de Franz converteram-se consequentemente em sinais

1. KAFKA, *Carta ao pai*, p. 8
2. KAFKA, *Carta ao pai*, p.11

3. KAFKA, *Carta ao pai*, p. 23
4. KAFKA, *Carta ao pai*, p.24

corporais evidentes de moléstias, doenças físicas, tremores que culminaram em sua morte prematura.

O tom de voz também marcou a peça do teatro essencial de Denise Stoklos. Na peça em questão, montada, interpretada e dirigida por ela mesma, notamos os momentos em que a personagem se exalta e o tom de voz da atriz eleva-se para demonstrar o sentimento angustiante de se dirigir ao pai, lembrando-o de sua influencia negativa na vida do filho. Em outros momentos há uma fala mais branda, apenas reportando ao pai de como poderia ser a relação entre eles se o autoritarismo patriarcal extremamente avassalador e impositivo não predominasse. Em outros ainda, há a interpretação do choro em cena, nos momentos que a angústia da personagem se manifesta de forma mais contundente e transpassa os limites do acanhamento e do medo, chegando ao desespero.

Há momentos ainda, um tanto raros na vida de Franz Kafka, segundo seu relato em *Carta ao pai*, que ele se sentia satisfeito e até orgulhoso do pai que tinha. Esses momentos circunstanciais se sintetizam quando ele vê o pai chorando um dia por causa do adoecimento da mulher e em outra ocasião em que o pai vai observá-lo pela fresta da porta entreaberta do seu quarto quando ele estava adoentado. Essas situações foram interpretadas no palco apenas com um discreto sorriso, demonstrando certo enternecimento do filho

em relação às tímidas e poucas atitudes humanizantes do pai. Cenas esparsas condizentes com os poucos momentos felizes que Kafka supostamente teria ao lado do pai.

O figurino de Stoklos na peça também, assim como a essência de seu teatro, essencial, um vestido longo numa mistura cinza e preto simbolizava também o clima nada satisfatório nem agradável que permeava a atmosfera da escrita da carta ao pai, bem como metaforizava a relação nada amistosa entre eles. Era um clima de embate, de revolta e indignação. Além do que foi falado, notamos a crítica que a atriz faz (pós espetáculo) na peça ao remeter o relacionamento conflituoso dos Kafka ao governo (brasileiro) e o homem brasileiro (o povo). Uma relação opressora também, no qual o primeiro identifica-se com o tirano Hermann Kafka, enquanto que o segundo simboliza o oprimido Franz.

Ela criticou, na oportunidade, também as secretarias de cultura, de todos os níveis de poder executivo do país por oprimir de certa forma a arte teatral, comparando assim tais secretarias ao Kafka pai e o ator teatral ao filho subjugado. Essa foi mais uma peça de Denise Stoklos que certamente ficará na lembrança de quem a assistiu. A atriz transportou ao palco da UNICENTRO e com muito engenho, arte e talento performatizou o essencial da obra do não menos importante Franz Kafka, uma carta que redigiu ao pai.

Na encenação pudemos notar a crise física e mental que o escritor theco dirigiu ao pai em carta. Sozinho deixou de viver o essencial da vida, desfrutar de uma boa relação com os familiares, especialmente com o pai. Sozinha e essencial, também, no palco a atriz Denise Stoklos de forma crítica e direta permitiu refletir um pouco das frágeis relações humanas, convergentes na relação pai/filho, especialmente nos dia atuais, em que notamos as famílias fragmentadas, modelando-se em um novo formato. Para finalizar citemos e reiteremos a importância do ator no Teatro Essencial de Stoklos: “lá, apenas os instrumentos do ator: seu corpo, voz e intuição. Do corpo o espaço, o gesto o movimento. Da voz a palavra, a sonoridade, o canto. Da intuição, o ritmo, a emoção, a dramaturgia⁵[...]”.

Observando essa consideração da atriz em relação ao seu teatro, podemos inferir porque ela selecionou a carta de Kafka para a encenação. O corpo já debilitado de Kafka, sua voz pesarosa e sua intuição descrente forneceram elementos essenciais para a peça teatral. A atualização da obra percebida nas relações divã (consultório psicanalítico)/ quarto de hospital, além de outros elementos, como a alternância no tom de voz, de acordo com os momentos da narrativa aliadas à movimentos corporais e faciais fizeram a plateia enxergar o próprio Kafka enclausurado em seus conflitos mais agudos. O palco é o lugar do ator, do humano, todo o resto é secundário e complementar. Assim também é na

literatura. O autor cria a personagem que cria a história. O humano sempre está à frente. Assim a releitura de Kafka por Stoklos contempla a singularidade e evidencia esse ser com suas imperfeições intrínsecas, exteriorizadas com seus gestos, palavras e ações.

REFERÊNCIAS

GIORDANO, Davi. O Teatro Essencial sob uma perspectiva minimalista. **Revista Lindes: estudos sociales del arte y la cultura**. Buenos Aires (Argentina), nº 15, s/p, julho/2011.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: companhia das Letras, 1997.

STOKLOS, Denise. **Carta ao pai: peça teatral da obra de Franz Kafka**. Exibida no auditório da Universidade Estadual do Centro Oeste/ UNICENTRO, no campus universitário de Irati no dia 09 de outubro de 2013. Irati, 2013.

5. GIORDANO apud STOKLOS, *Carta ao pai: peça teatral da obra de Franz Kafka*, s/p



***POÉTICA*, DE ANA CRISTINA CÉSAR**

CÉSAR, ANA CRISTINA. *POÉTICA*. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 2013.

Rafael Fava Belúzio*

* favabeluzio@yahoo.com.br
Mestre em Estudos Literários (UFMG).

Após o sucesso de venda de *Toda poesia*, de Paulo Leminski, publicado, em 2013, pela Companhia das Letras, chegou às livrarias *Poética*, de Ana Cristina César (nascida em 1952, falecida em 1983), também publicado pela Companhia das Letras, bem como no de 2013. A obra contou com a curadoria de Armando Freitas Filho. A edição – que reúne os livros de poemas e prosas líricas de Ana Cristina César – apresenta, ainda, uma espécie de fortuna crítica com certa pluralidade de nomes. São, ao mesmo tempo, acadêmicos, poetas e pessoas muito próximas da autora: algo entre o público e o privado. Os textos procuram revelar a redução estrutural da poética de *Poética*. Nesse sentido é, particularmente, significativa a fala de Clara de Andrade Alvim:

Acho que era essa relação engraçada de esconde-esconde com o leitor – a desfaçatez de o enganar (para que o bom leitor aprenda a se enganar) e que encobre a descoberta de uma lei organizadora como a que Roberto Schwarz encontrou em Machado de Assis – o parentesco que a deixava fascinada com o autor de Quincas Borba¹.

Clara Alvim está procurando a lei organizadora da escrita de Ana Cristina César, mais ou menos seguindo a perspectiva teórica, de fundo formal-estruturalista, de Roberto Schwarz. A mesma busca pode ser, em certa medida, observada em outros textos do conjunto de escritos críticos de *Poética*. Por exemplo, Armando Freitas Filho, na “apresentação”, afirma:

* Peça teatral encenada pela atriz Denise Stoklos, na Universidade Estadual do Centro Oeste/UNICENTRO em 09 de outubro de 2013

1. ALVIM. os dias ficam, p. 474.

- 2. FREITAS FILHO. apresentação, p. 9.
- 3. FREITAS FILHO. apresentação, p. 10.
- 4. BOSI. posfácio, p. 428.
- 5. BOSI. posfácio, p. 428.
- 6. BOSI. “osfácio, p. 428.
- 7. HOLLANDA. ana cristina César: cristais, heavy metal e tafetá, p. 450.
- 8. HOLLANDA. ana cristina César: cristais, heavy metal e tafetá, p. 450.
- 9. ABREU. a teus pés, p. 446.

“Essa junção de pudor e provocação era uma das marcas de seu estilo”² e “A construção de uma trança muito bem-feita com fios de conversa verdadeira e linhas de prosa/poesia inventadas”³. Viviana Bosi, por sua vez, ressalta a “Alternância entre imersão reflexiva e aparente digressão, apostando mais na sublevação das certezas do que na afinação com projetos coletivos de qualquer ordem”⁴, bem como a presença de “poemas telegráficos e elípticos, sobrepostos como panos de diversos feitios e alinhavados em camadas”⁵. Em frase-síntese, um “Limiar paradoxal de literatura-diário”⁶. Frase-síntese parecida foi escrita por Heloísa Buarque de Hollanda: “Sem solução de continuidade, diário, correspondência e poesia fundem-se na vida e na obra de Ana C.”⁷. A organizadora de *26 poetas hoje* – possivelmente o primeiro projeto editorial que canonizou os poetas marginais – também produziu uma frase que, na esteira de Clara Alvim, e, por extensão, de Roberto Schwarz, procura a estrutura profunda de *Poética*: “Um texto cuja chave é um narrador calando comentários. Segredos e temores”⁸.

Esse gosto pelos diários e cartas, como também pela revelação da intimidade e pela mistura de ficção e confissão, é uma das tônicas de Ana Cristina César, sendo ressaltado ainda por outros componentes da fortuna crítica do livro. Caio Fernando Abreu indica que “não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível”⁹. Reinaldo Moraes, por seu turno, chama

essa propriedade de “frestas da intimidade”¹⁰. No entanto, sobre essas frestas vale a lembrança de Silviano Santiago: “Os sintomas e os dados biográficos existem, mas – quando em travessia pela linguagem poética – são os de todo e de qualquer”¹¹. Por fim, Joana de Matos Frias aponta a “dramatização da subjetividade em sua [de Ana C.] obra, de que o eco pessoano ‘Quisera/ dividir o corpo em heterônimos’ constitui sem dúvida o exemplo mais emblemático”¹² e nota ainda que essa via subjetivista está sob o signo da melancolia, pois Ana Cristina César era “Marginal entre os marginais, como o solitário Saturno afastado dos outros planetas”¹³, “sol negro da melancolia moderna, lua azul celestial azul envergando blue jeans”¹⁴.

Como se pode notar, a organização da fortuna crítica do livro aponta para uma espécie de poética de *Poética*. Esse ponto central da escrita de Ana Cristina César, além disso, é apontado pela própria escritora ao longo de seus livros.

O primeiro deles, *Cenas de abril*, foi publicado em 1979. O seu título consegue apresentar duas dimensões importantes da obra: o gosto pelas cenas, fragmentos, e pelo temporal, datado. Seria um ótimo título para livro de crônicas. É um ótimo título para uma obra na qual o diário íntimo se mistura com o poema curto, a prosa de cronista se mistura com a poesia lírica, concentração com difusão. Ou como diz o próprio sujeito-lírico de Ana C: “A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontre;

- 10. MORAES. deslumbramentos com a poesia de ana cristina, p. 448.
- 11. SANTIAGO. singular e anônimo, p. 462.
- 12. FRIAS. um verso que tivesse um blue, p. 487.
- 13. FRIAS. um verso que tivesse um blue, p. 486.
- 14. FRIAS. um verso que tivesse um blue, p. 490.

15. CÉSAR. *Poética*, p. 28.

16. CÉSAR. *Poética*, p. 28.

17. CÉSAR. *Poética*, p. 48.

18. CÉSAR. *Poética*, p. 58.

esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta”¹⁵.

O livro seguinte, *Correspondência completa*, também de 1979, já avisa logo de entrada: “Notícias imprecisas, fique sabendo”¹⁶. São apenas três páginas de texto – o que demonstra, possivelmente, mais a imprecisão mencionada do que a completude dita no título. A obra, por sinal, é ávida por hiatos, entre-lugares, dialéticas. Entre o completo e o impreciso, Gil e Mary, ficção confessa e confissão ficcionalizada, a chuva lá fora e o pensamento aqui dentro, Júlia e “my dear”, carta lírica e poesia em prosa, singularidade e anonimato, palavra e silêncio. Em algum impreciso lugar, o sujeito-lírico sabe de si: “Há sempre uma sombra em meu sorriso (...). A melancólica sou eu”¹⁷. Ainda nessa saturnina criação, lembro que a primeira edição do livro saiu indicando ser a segunda. Talvez os originais fossem, eles mesmos, a primeira e jamais encontrada em livrarias, ou seria a obra reedição do vazio?

No ano seguinte, 1980, na Inglaterra, saiu o terceiro livro de Ana Cristina César: *Luvras de pelica*. O título mais uma vez é bastante significativo: feminino, parece recusar a poesia cabralina do menos: não é o cão sem plumas, a faca só lâmina, são as luvas de pelica. Vestindo as luvas, alguém que mistura o vivido e o inventado: “O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão”¹⁸. Nesse

ínterim, a autora (e/ou o sujeito-lírico? e/ou será prosa?) percebe: “Não consigo contar a história completa. (...) Tenho medo de perder este silêncio”¹⁹.

O próximo livro continua a costurar silêncios: “(Junto a lista lacônica das férias: mudança,/ aborto, briga rápida com A, tensão dramática/ em SP, carta para B – pura negação –,/ afasia com H, tarde sentida no Castelo)”²⁰. Nesse contexto, interessante notar a referência a um verso de Elisabeth Bishop: “Do alto da serra de Petrópolis,/ com um chapéu de ponta e um regador,/ Elisabeth reconfirmava, ‘Perder/ é mais fácil que se pensa’. Rasgo os papéis todos que sobram”²¹. A obra onde estão essas passagens saiu em 1982, e se chama *A teus pés*. Depois das luvas (de pelica), (a teus) pés: uma escrita muito ligada ao corpo e, ao mesmo tempo, ao que não é do próprio corpo de quem diz: as luvas o adornam, os pés são teus. A expressão “A teus” ainda me permite outra leitura dialética: a teus/ateus. Mas prefiro não explicar. É como a escritora diz no texto “encontro de assombrar na catedral”: “Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez”²².

Dali para frente, tudo foi silêncio que não é mudez. Ana C faleceu em 1983. Em 1985, Armando Freitas Filho, a partir de guardados da escritora, selecionou, organizou e publicou *Inéditos e dispersos*. A obra apresenta um prisma muito amplo da produção de Ana Cristina César. Abarca textos feitos

19. CÉSAR. *Poética*, p. 55.

20. CÉSAR. *Poética*, p. 116.

21. CÉSAR. *Poética*, p. 114.

22. CÉSAR. *Poética*, p. 95.

23. CÉSAR. *Poética*, p. 149.

24. CÉSAR. *Poética*, p. 309.

25. CÉSAR. *Poética*, p. 237.

26. CÉSAR. *Poética*, p. 325.

entre 1962 – lembro que a autora nascera em 1952 – e 1983. Se os primeiros são ainda infantis, o poema “do diário não diário ‘inconfissões’”, de 1968, possivelmente já renunciava uma poética: “Forma sem forma/ (...) Abranges uma ana”²³. Essa mesma poética perduraria até o ano de falecimento da autora: “Não quero agora computar perdas. Perder é uma lenha. Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesquentando. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar”²⁴. No poema “[discurso fluente como ato de amor]”, como um todo, está um dos momentos mais lúcidos do projeto da autora: “a chave, a origem da literatura/ o ‘inconfessável’ toma forma, deseja tomar forma, vira forma/ (...) Só de não ditos ou delicadezas se faz minha conversa”²⁵.

Em 2008, *Antigos e soltos* seguiu a mesma via de publicação dos impublicados. Dessa vez a organização ficou por conta de Viviana Bosi e merece destaque a “33ª poética”, poema no qual o sujeito-lírico de Ana Cristina César dialoga com “Poética”, de Manuel Bandeira. Enquanto o texto do autor de *Estrela da vida inteira* rompia com a dicção parnasiana, Ana C parece romper com o dito neoparnasianismo antilírico de João Cabral, com a tradição da poesia do menos: “estou farta dessa fala enxuta/ (...) quero antes/ a página atravancada de abajures”²⁶. Ou como é sentenciado em “o poema e a trégua”:

“antilira destruída”²⁷. O livro traz, ainda, “O livro”, espécie de romance fragmentado, prosa lírica.

Por fim, *Poética* apresenta *Visita a oficina*. Inéditos, rascunho, originais, textos, não muitos, encontrados a partir de pesquisa nos arquivos da autora. Chamo a atenção para o “haikai”: “hem? hem? quital/ ser Orlando/ na vida *real*?”²⁸. Até mesmo nesses novos velhos poemas, antigos recentemente encontrados, é sensível essa espécie de projeto poético de Ana Cristina César: isso de ser Orlando na vida *real*, ou de ser vida real na ficção permeada de diários e intimidades.

Assim, Ana C continua, talvez em um momento já ultra-moderno, o debate moderno sobre a construção do sujeito-lírico. Continua também a valorização da autoconsciência, a construção de um projeto poético sabedor de si mesmo. Portanto, *Poética* é um excelente nome para o livro. Reúne, em suas pouco mais de quinhentas páginas, o longo – tendo em vista a curta vida da autora – percurso da escrita de Ana Cristina César. Além de revelar a poética esconde-esconde de Ana C., essa tensão entre o fingimento (?) de Ana C. e a dor que o seu eu-lírico deveras (?) sente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. a teus pés. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 446.

27. CÉSAR. *Poética*, p. 354.

28. CÉSAR. *Poética*, p. 422.

ALVIM, Clara de Andrade. os dias ficam. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 470-476.

BOSI, Viviana. posfácio. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 425-431.

CÉSAR, Ana Cristina. Poética. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREITAS FILHO, Armando. apresentação. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 7-13.

FRIAS, Joana Matos. um verso que tivesse um blue. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 480-490.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. ana cristina césar: cristais, heavy metal e tafetá. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 450-451.

MORAES, Reinaldo. deslumbramentos com a poesia de ana cristina. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 447-449.

SANTIAGO, Silviano. singular e anônimo. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 452-463.



ROMANCE HISTÓRICO

ESTEVES, ANTÔNIO ROBERTO. *O ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO (1975-2000)*. SÃO PAULO: EDITORA UNESP, 2010, 290 P.

Vicentônio Silva*

* vicrenos@yahoo.com.br
Mestre em Estudos Literários (UFMG).

(...) o que chamamos de romance histórico é um gênero narrativo híbrido, surgido de um processo de combinação entre história e ficção. (...) E embora desperte mais interesse no homem contemporâneo que quaisquer outras formas mais objetivas de linguagem, não se deve esquecer de que o substantivo nessa expressão é o romance. Assim, por mais que ele se sustente em fatos ou personagens históricos, trata-se de romance, ou seja, de ficção¹.

A manipulação da memória, promovendo de forma deliberada o esquecimento, apaga da lembrança situações constrangedoras².

As relações entre Literatura e História têm se adensado nos últimos anos, promovendo o aumento de trabalhos tanto no campo historiográfico quanto no da crítica literária. Entre os da teoria e da crítica literárias, títulos voltados ao

romance histórico disputam espaço nas prateleiras, predominantemente publicados por editoras universitárias como são os casos da Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro³ e da Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa⁴. A Editora Unesp lança *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, de autoria de Antônio Roberto Esteves, professor do campus de Assis da Universidade Estadual Paulista, reconhecido como um dos mais destacados estudiosos da temática⁵.

Diferentemente de Alcmeno Bastos – cuja obra surpreende em decorrência do aprofundamento teórico nas páginas de livro de bolso, alicerçando suas explicações acerca do

* Peça teatral encenada pela atriz Denise Stoklos, na Universidade Estadual do Centro Oeste/UNICENTRO em 09 de outubro de 2013

1. ESTEVES, 2010, p. 31.

2. ESTEVES, 2010, p. 73.

3. BASTOS, 2007.

4. WEINHARDT, 2011.

5. WEINHARDT, 2011, p. 39.

romance histórico e dos diálogos entre Literatura e História – e de Marilene Weinhardt – nas páginas da obra de quem os integrantes de seu grupo de pesquisa dividiram-se em duas frentes, uma delas às tratativas teóricas; a outra, às análises – Antônio Roberto Esteves opta pela construção de panorama de romances históricos publicados entre 1975 e 2000. Conversão de sua tese de Livre-Docência apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis, o título, além de dialogar com críticos e historiadores nacionais e estrangeiros, surpreende pelo resgate de Wilson Martins e de sua *História da Inteligência Brasileira* – republicada recentemente pela Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Introdutoriamente o autor informa que as diferenças entre Literatura e História passam efetivamente a existir a partir do século XX, entretanto, bem antes, as fontes literárias fundamentam a História tanto dos santos quanto dos chefes de estado. Citando Mario Vargas Llosa, esclarece que o leitor subscreve pacto fictício com o escritor. Abel Posse ressalta que “a literatura tem (...) a clara função de desmitificar a história para tentar descobrir uma versão mais justa”⁶. Carlos Fuentes constata que a Literatura “(...) propõe a possibilidade da imaginação verbal com uma realidade não menos real que a narrativa histórica”⁷. Hayden White lembra que a História é uma arte narrativa até inícios do século XIX. Paul Ricoeur enfatiza as formas simbólicas da narrativa ficcional

e da narrativa histórica, conceituando a História como romance real⁸. Para Hegel, o historiador deve narrar “(...) sem as deformações arbitrárias da criação poética”⁹. Bakhtin define o romance como a reinterpretação ideológica do passado.

Ao tratar diretamente do romance histórico, aponta os traços que escritores e estudiosos imprimem ao gênero, iniciando por Walter Scott (para quem são itens necessários: a) a ação: ocorre em momento anterior ao presente do escritor; b) o pano de fundo: ambiente rigorosamente reconstruído; c) as figuras históricas: ajudam a fixar a época; d) o desenvolvimento de episódio amoroso problemático), passando por Alfred de Vigny (protagonismo cabe a personagens históricos), Victor Hugo (exaltação de heróis, lições morais do passado a serem aplicadas ao presente, oferecimento de lugares às massas), Flaubert (enredo no passado, mas ideologia no presente).

Embora atribuído a Seymour Menton, o termo “novo romance histórico latino-americano” é usado inicialmente por Angel Rama. Fernando Ainsa elabora dez características que separam os romances atuais dos anteriores: “Os novos romances em questão apresentam uma polifonia de estilos e modalidades baseada, especialmente, na fragmentação dos signos de identidade nacionais, realizada a partir da desconstrução dos valores tradicionais”¹⁰. Seymour Menton e Célia Fernández Prieto¹¹ igualmente ressaltam outras características.

6. ESTEVES, 2010, p. 21.
7. ESTEVES, 2010, p. 22.

8. As relações entre História e Literatura são analisadas teoricamente em *O desafio historiográfico* (REIS, 2010) e, de maneira didática, voltadas aos iniciantes, em *História e Literatura: Literatura ou História?* (SILVA, 2013).
9. ESTEVES, 2010, p. 29.
10. ESTEVES, 2010, p. 36.
11. ESTEVES, 2010, p. 38-40.

Adentrando a seara brasileira, relembra dois nomes excluídos do cânone, porém de grande importância ao romance histórico: Justiniano José da Rocha (1812-1862) e João Manuel Pereira da Silva (1819-1898). Antonio Candido realça a importância de Luis da Silva Alves de Azambuja Suzano (1791-1873). A essa lista acrescentam-se Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1861), Antônio Gonçalves de Teixeira e Souza (1812-1861) e José de Alencar.

(...) os escritores brasileiros, em geral, seguirão escrevendo romances históricos heróicos até bem adentrado século XX. Uma vez consolidado o gênero pela pluma de Alencar, a produção de romances históricos segue a todo vapor. Conciliando duas vertentes de seu romance: o romance histórico, de raízes scottianas, mas com a questão da nacionalidade em pauta, reforçada pela eficaz descrição da natureza local; e o romance regionalista, que desloca a ação para o interior ou para regiões periféricas do império, reforçando a idéia de uma unidade nacional costurada a partir de uma série de fragmentos locais; alguns de seus seguidores produzem um romance histórico de cunho regionalista¹².

Entre alguns romancistas adeptos do romance histórico de cunho regionalista, identificam-se: Bernardo Guimarães (predominam quadros naturais rústicos em suas descrições), Franklin Távora (ausenta-se o desenvolvimento das

reações humanas sobrepostas às peculiaridades do tempo), Araripe Jr. (reconstrói episódios históricos), Júlio Ribeiro (exalta a “ação dos paulistas no processo de colonização de Minas Gerais”¹³), Paulo Setúbal (sucesso de vendas ao escancarar a vida privada de Dom Pedro I e da Marquesa de Santos, amante do imperador) e Alfredo Ellis Jr. Entre os mais contemporâneos, José Lins do Rego (com *Pedra bonita e Cangaceiros*), Jorge Amado (*Tocaia Grande*) e Érico Veríssimo (*O tempo e o vento*). João Felício dos Santos (revisa valores e ressuscita vencidos) e Agripa de Vasconcelos (reaparecem, na história de Minas Gerais, excluídos sociais, raciais e de gênero) encerram o rol dos homens, abrindo-se, em seguida, o das mulheres, em que se encontram Ana Luiza de Azevedo Castro (1823-1869), Josefa Farias, Cecília Bandeira de Mello (1870-1940), Cacilda de Resende Pinto, Maria José Monteiro Dupré (1905-1984), Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975) e Dinah Silveira de Queirós (1917-1982).

Ao se debruçar sobre o novo romance histórico, Seymour Menton elabora lista de trabalhos publicados até 1992 e da qual constam Márcio Souza, Silviano Santiago, João Ubaldo Ribeiro, José J. Veiga e Haroldo Maranhão. Depois de 1992, surgem João Silvério Trevisan, que discute “(...) o que é modernidade e pós-modernidade; qual a relação entre a arte e a realidade; qual a identidade do brasileiro; qual o papel da mestiçagem cultural em nossa história; qual o papel do

13. ESTEVES, 2010, p. 53-54.

12. ESTEVES, 2010, p. 51.

14. ESTEVES, 2010, p. 64.

intelectual em um país periférico como o Brasil (...)”¹⁴, e Isaías Pessotti, bom articulador da ação em tempo distante aliada à aventura.

O segundo capítulo analisará as obras – assim como suas respectivas representações no cenário literário – de Paulo Leminski, Márcio Souza, João Antônio, Rubem Fonseca e Silviano Santiago.

15. ESTEVES, 2010, p. 79.

Uma das leituras que se pode fazer do livro de Leminski vai nessa direção: a impossibilidade de ler a realidade americana pela óptica do racionalismo europeu. Óptica utilizada em sua plurissignificação: ao mesmo tempo que significa ponto de vista, também se refere às lentes da luneta por meio das quais Cartesius (que historicamente também foi um dos fundadores da ciência óptica) vê a realidade que o rodeia. Mais que uma obra estritamente vanguardista, como poderia parecer à primeira vista, graças a seu exagerado experimentalismo, o *Catatau* de Leminski poderia ser lido como uma obra pós-moderna, ao propor a celebração dos múltiplos pontos de vista¹⁵.

Márcio Souza lança a região Amazônica dentro da história, mesmo permanecendo à margem do mundo industrializado. Vale-se de gêneros híbridos (memória e romance picaresco) e do tom carnavalizado: “Pela teia intertextual e narrativa, estilhaçada como um mosaico, fica evidente a noção de

transitoriedade, relativismo e fragmentação da pós-modernidade”¹⁶. A perspectiva da pós-modernidade também se encontra em João Antônio, obra considerada “(...) uma espécie de polifonia discursiva”¹⁷, em Rubem Fonseca, onde brota “(...) fértil discussão das relações possíveis entre a literatura e a história, dentro da poética da pós-modernidade”¹⁸ e em Silviano Santiago, artífice da desconstrução simbólica, cujo romance, “(...) por sua capacidade polifônica, seria uma forma privilegiada de discurso na qual as múltiplas vozes presentes serviriam para dessacralizar a história oficial, imposta em determinado momento, de acordo com os interesses dos grupos que controlam o poder”¹⁹.

O capítulo terceiro dedica-se a explicar a escolha de escritores ao cargo de protagonistas ou personagens, começando por Bento Teixeira (1561-1600), destaque em dois romances: o primeiro – *Os rios turvos*, lançado em 1993, de autoria de Luzilá Gonçalves Ferreira, dá voz a Filipa Raposa, esposa de Bento Teixeira, assassinada pelo marido em razão de ciúmes – denuncia o papel da mulher no período colonial; o segundo – *O primeiro brasileiro*, publicado em 1995 por Gilberto Vilar – narra a vida do escritor do período colonial. O padre Antônio Vieira e Gregório de Matos são personagens de *Boca do inferno*, de Ana Miranda, que mostra como cada um dos escritores via o mundo, destacando as tramas e as articulações da atuação política do padre e a paixão descrente do

16. ESTEVES, 2010, p. 93.

17. ESTEVES, 2010, p. 100.

18. ESTEVES, 2010, p. 111.

19. ESTEVES, 2010, p. 121.

poeta. Antônio José da Silva, o judeu, transforma-se em personagem nas penas de Isolina Bresolin Vianna e de Carlos A. de Azevedo.

Em 1989, por ocasião dos 200 anos da Inconfidência Mineira, a Lê, editora sediada em Belo Horizonte, lança a coleção “Romances da História”, dedicando ao público juvenil ficções das vidas de Tiradentes, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, entre outros árcades. Do século XIX, surgem Gonçalves Dias (em *Dias e dias*, de Ana Miranda, conta-se sua trajetória a partir da visão de uma mulher) e Qorpo Santo (codinome do teatrólogo José Joaquim de Campos Leão; ocupa lugar de destaque em *Cães da província*, de Luiz Antônio de Assis Brasil). Das primeiras décadas do século XX destacam-se Machado de Assis – a quem Haroldo Maranhão dedica seu *Memorial do fim* – e Augusto dos Anjos – objeto de inspiração de Ana Miranda em *A última quimera*.

O quarto capítulo aborda especificamente alguns títulos, iniciando-se com *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro.

(...) o grosso volume, com cerca de setecentas páginas em letras miúdas, propõe-se a contar a história do Brasil invertendo-se o foco normalmente utilizado pela história oficial: deixa de ser história do Brasil e passa a ser história do povo brasileiro. Desde o princípio os protagonistas dessa espécie de epopéia

às avessas são personagens populares, embora os episódios da história nacional e regional apareçam como pano de fundo e os heróis oficializados pelo sistema vigente estejam presentes, formando uma imagem distante, bastante embaçada²⁰.

João Silvério Trevisan instala-se no gênero com *Ana em Veneza*, mais de seiscentas páginas em que a torrente de fragmentos organiza-se caoticamente. Propõe a superação da modernidade e o “(...) ingresso em uma pós-modernidade, híbrida e multifacetada, na qual convivem lado a lado, em perfeita (des)harmonia, os diversos elementos constituintes disso, que se podem chamar de cultura brasileira”²¹.

Uma das marcas do romance histórico contemporâneo, conforme repetimos ao longo deste trabalho, é devolver a palavra a setores que tradicionalmente têm sido silenciados pelo discurso oficial, com o objetivo de construir uma versão mais justa. O mais importante desses grupos é, sem dúvida, constituído pelas mulheres, relegadas na cultura ocidental a um papel secundário e silencioso²².

O fragmento acima sintetiza o estudo que, nesta parte, analisa três autoras que escolhem três mulheres para protagonistas relendo, dessa maneira, as funções femininas. Em *Os rios turvos*, publicado em 1993 e premiado pela Academia Brasileira de Letras, Luzilá Gonçalves Ferreira inclina-se à

20. ESTEVES, 2010, p. 170.

21. ESTEVES, 2010, p. 187.

22. ESTEVES, 2010, p. 188.

história do autor de *Prosopopéia* (1601), considerado o primeiro livro da Literatura Brasileira. Possuído pelos ciúmes, o escritor mata a esposa Filipa Raposo. Ganha voz, descobre a sexualidade, repensa princípios: “(...) Luzilá Ferreira apresenta uma Filipa inteligente e perspicaz. Ela é capaz de discutir com o marido não apenas a qualidade de seus textos literários, mas também outros temas artísticos e filosóficos, como a poesia clássica ou renascentista ou temas bíblicos”²³. O centro da ação de *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, é o protagonismo feminino representado, no enredo, por Oribela, órfã enviada pela rainha de Portugal em 1551 com a finalidade de se casar com colono radicado no Brasil, assim resguardando a pureza racial e a formação de famílias cristãs. *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* (1997), da lavra de Heloisa Maranhão, apresenta a voz narrativa em primeira pessoa de uma ex-escrava e ex-prostituta, detentora de manifestações místicas que, na velhice, constrói abrigo para ex-meretrizes. Seu processo – personagem inspirada em mulher torturada pela Inquisição – foi descoberto pelo antropólogo Luiz Mott. A protagonista suscita dois questionamentos: o papel do negro e o da mulher negra e escrava.

Depois de apontar títulos e obras lançadas em decorrência das comemorações dos quinhentos anos de descobrimentos do Brasil, *Mad Maria*, de Márcio Souza, ocupa as atenções do pesquisador:

(...) pode-se dizer que um dos temas centrais do romance é o conflito que normalmente se apresenta sob o binômio “civilização” *versus* “barbárie”, que dominava as letras brasileiras daqueles anos e continua sendo tema ao longo de praticamente todo o século XX. O antagonismo entre a civilização e a barbárie, apresentando a revolução industrial como uma espécie de panacéia, motor de praticamente todo o século XIX, da qual a ferrovia é seu mais ilustrativo ícone, perpassa todo o romance. A própria idéia de construir uma estrada de ferro no interior da selva amazônica faz parte dessa mentalidade²⁴.

A conclusão remata os pontos detalhadamente expostos ao longo da dissertação, ressaltando o aumento do interesse por livros de ficção voltados à abordagem de momentos históricos, aguçado invariavelmente pelo mercado editorial que, nem sempre – ou quase nunca, busca o equilíbrio entre qualidade e quantidade de suas publicações. Anexos listam os romances históricos brasileiros publicados entre 1949 e 2000.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

REIS, José Carlos. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

23. ESTEVES, 2010, p. 191.

24. ESTEVES, 2010, p. 222.

SILVA, Vicentônio Regis do Nascimento Silva. História e Literatura: Literatura ou História?. In: SILVA, Vicentônio Regis do Nascimento et. al. **História: Diálogos & Paradigmas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013, p.9-24.

WEINHARDT, Marilene (org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.



POÉTICAS



FOTOGRAFIAS

Robert Polidori*

* "Robert Polidori is one of the world's most acclaimed photographers of human habitats and environments. Creating meticulously detailed, large-format color film photographs, Polidori's images record a visual citation of both past history and the present times within the confines of a single frame.

Born in Montreal, Polidori moved to the United States as a child. Polidori began his career in avant-garde film, assisting Jonas Mekas at the Anthology Film Archives in New York, an experience that critically shaped his approach to photography. While living in Paris in the early 1980s, he began documenting the restoration of Versailles, and has continued over a 30 year period to photograph the ongoing changes.

Polidori's additional projects include Havana, Chernobyl, and the aftermath of the flooding post Hurricane Katrina in New Orleans. His current work deals with population and urban growth through photographing "dendritic" cities around the world, including Mumbai, Rio de Janeiro and Amman".

www.robertpolidori.com



Salle d'introduction aux galeries
historiques, Versailles



Stairwell in school #5, 2001,
Chernobyl



Viwe from St. Claude Avenue
Bridge



Enfilade, salle les princes royales,
Salles du XVII, Aile du nord -
1er étage, Versailles (RP.Vers.
unpub.001), 2010



Salle de Crimée Sud, (99)
ANR.02.036, Salles de l'Afrique,
Aile du Nord – 1er étage,
1985



Brazil



POEMAS

Roberto Schwarz

Roberto Schwarz não escreveu, ou publicou, muito livros de poesia, apenas dois: *Pássaro na gaveta*, pela editora Massao Ohno em 1959, e *Corações veteranos*, pela Frenesi em 1974. Tiveram ainda doze poemas do autor publicados na organização de Heloísa Buarque de Holanda, *26 poetas hoje*, pela Labor Brasil em 1976.

Roberto Schwarz, sobretudo com o segundo livro, participou da chamada “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo” que, dentro da precariedade de seu alcance, chega às ruas respondendo ao momento de opressão através da contravenção dos costumes, da linguagem, das formas artísticas. O campo de batalha era o cotidiano e no lugar do poeta culto, especializado, com uma linguagem própria, ganha espaço o escritor juvenil, frágil, ocasional, debochado, com linguagem e temas próximos as pessoas comuns, sem ânsia de superioridade e, principalmente, com achados felizes impregnados das contradições correntes.

Escolhemos alguns poemas contidos no livro *26 poetas hoje* para divulgar parte da obra poética do autor homenageado.

ULISSES

A esperança posta num bonito salário
corações veteranos
Este vale de lágrimas. Estes píncaros de merda.

O cidadão que vejo no espelho
é mais moço que eu
mais eriçado que eu
mais infeliz que eu

PRIMAVERA

Lá fora a boquirrota, a fraudulenta e festiva
Paris troca de pele pela enésima vez
e mostra à freguesia atônita os seus
múltiplos charmes catalogados.
Pela janela aberta entra o amor e se mistura
na luz do sol espalhada pelo quarto.
Alegre música muda.
O poeta ri porque está de pau duro.

CONTO DE FADAS

O ratão transformara-se num príncipe encantado de pau duro.
A bocetinha falante de Cinderela babava pelos bigodes.

Um reputado economista afirma
que assim como veio
a ditadura vai.
Escuto maravilhado.

12 O ARMANDO É UMA BOA CABEÇA

Ele é excelente, efetivamente bastante bom
Acho maravilhosa a Luisinha
Não acho que ela seja fascista
Para mim foi-se o tempo,
De ler *Le Monde* e mexer a bunda
Você vai me achar boba
Mas não consigo me livrar
Dos sentimentos românticos
O nosso convívio rendia muito
Minha cuca está fundida
Caralho

belo horizonte ISSN: 1982-0739



IMAGENS DESTE NÚMERO
Robert Polidori
www.robertpolidori.com



V. **21** N. **1**
JAN.-ABR. 2015
**AO CRÍTICO
AS BATATAS**

Apoio
PÓS-LIT
CAPES
PROEX
DA-LETRAS

