

O realismo como vanguarda

Alda Maria Jesus Correia
Luís Eustáquio Soares
Marcelo Burmann dos Santos
Rogério Rufino de Oliveira
- Organizadores -

A história de todas as sociedades
até hoje existentes é história das
lutas de classes



O realismo como vanguarda

**Alda Maria Jesus Correia
Luis Eustáquio Soares
Marcelo Burmann dos Santos
Rogério Rufino de Oliveira**



**Editora Mil Fontes
Vitória, 2020.**

Grupos de pesquisa:

1. Literatura e ideia de comunismo. 2. Literatura, indústria cultural e kynismo. 3. O estatuto colonial da humanidade.

Grupo de extensão:

1. TEDESOM (Teatro dos Desoprimidos).

É permitida a reprodução desta obra desde que devidamente referenciada.

Projeto gráfico, diagramação e capa | Larissa Chisté Melchiades da Silva; Ilustração de capa | Larissa Chisté Melchiades da Silva

Revisão de texto | Luis Eustáquio Soares, Marcelo Burmann do Santos e Rogério Rufino de Oliveira.

ISBN: 978-65-86207-05-7

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

O realismo como vanguarda [recurso eletrônico] / Alda Maria de Jesus Correa ... [et al.], organizadores. – Dados eletrônicos. – Vitória: Mil Fontes, 2020. Modo de acesso: <<https://blog.ufes.br/tedesom/>> 124 p.

1. Comunismo e literatura; 2. Realismo estético; 3. Estética comunista.

CDU: 82

“O fato de Balzac ter sido forçado a ir contra as próprias simpatias de classe e os seus preconceitos políticos, o fato de ter visto o fim inelutável de seus tão estimados aristocratas e de os ter descrito como não merecendo melhor sorte e o fato ainda de ter visto os verdadeiros homens do futuro no único sítio onde, na época, podiam ser encontrados, tudo isso eu considero como um dos maiores triunfos do realismo e uma das características mais notáveis de Balzac”.

Friedrich Engels, 1888.

“Assim, pois, a teoria do realismo do período imperialista mostra uma dissolução e uma deterioração crescentes, relativamente às premissas ideológicas do realismo. E é óbvio que as reações aberrantemente anti-realistas contra o dito realismo intensificam os elementos subjetivos idealistas, também teoricamente, de modo muito mais extremo que o idealismo anterior”.

György Lukács, 1934.

“Entre a cópia imitativa e o capricho está a criação artística. Aqui, entre os polos está a realidade, transfigurada, mas essencialmente a realidade. Consequentemente, coerentemente, um realista, o realista Machado de Assis, desafeto do realismo escola, partiu na caça de suas personagens e na aventura da obra literária”.

Raymundo Faoro, 1974.

“Aparece-nos, assim, a categoria do realismo como central da crítica (não da estética) marxista, isto é, como o critério central para aferir até que ponto uma obra realizou ou não um autêntico reflexo estético do real, até que ponto ela respeitou ou não as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo. Para uma crítica marxista e lukacsiana, toda grande arte, todo autêntico reflexo estético da realidade, é realista. O realismo deixa de ser uma simples escola literária, como é no caso da historiografia burguesa e no sociologismo vulgar, para se converter no critério de valor decisivo no julgamento das obras com finalidades artísticas”.

Nelson Coutinho, 1967.

Sumário

07

Prefácio:
**Realismo como vanguarda: teoria do reflexo
e estatuto colonial da literatura brasileira**
Luis Eustáquio Soares

18

***Parque industrial, de Pagu, e o realismo
histórico do semblante da indústria cultural
do imperialismo ianque***
Fábio Henrique de Araújo Santos
Luis Eustáquio Soares
Marcos Rocha Matias
Vinícius de Aguiar Caloti

30

Os três axiomas da vanguarda realista
Luis Eustáquio Soares

51

**“Boule de Suif” de Guy de Maupassant:
um conto em discussão**
Alda Maria Jesus Correia

65

**Sobre pontes e espelhos: realismo, surrealismo e
irrealismo em três textos de Julio Cortázar.**
Leonardo Mendes

75

O realismo vanguardístico machadiano: *Quincas Borba* e tudo que é palha desmancha coroas

Luciana Rodrigues do Nascimento

81

As ideias dentro do lugar

Marcelo Burmann dos Santos

96

"Um boi vê os homens": antropofagia e realismo em um poema de Drummond

Rogério Rufino de Oliveira

117

O realismo no âmbito da pós-verdade: o eu e as relações sociais

Wellington Alves dos Santos

Prefácio

Realismo como vanguarda: teoria do reflexo e estatuto colonial da literatura brasileira

Realismo estético marxista e teoria do reflexo artístico, científico e cotidiano do ser social

Em que sentido o realismo pode ser definido como uma vanguarda estética marxista? Para começo de análise, no livro *Literatura e humanismo* (1966), de Carlos Nelson Coutinho, a propósito da questão em tela, é possível ler o seguinte fragmento:

Aparece-nos, assim, a categoria do realismo como central da crítica (não da estética) marxista, isto é, como o critério central para aferir até que ponto uma obra realizou ou não um autêntico reflexo estético do real, até que ponto ela respeitou ou não as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo. Para uma crítica marxista e lukacsiana, toda grande arte, todo autêntico reflexo estético da realidade, é realista. O realismo deixa de ser uma simples escola literária, como é no caso da historiografia burguesa e no sociologismo vulgar, para se converter no critério de valor decisivo no julgamento das obras com finalidades artísticas (COUTINHO, 1967, p. 106).

O trecho acima é fundamental por dois motivos: 1. vincula o realismo estético à teoria marxista; 2. estabelece que o realismo estético está desafiado a produzir um verdadeiro reflexo autêntico da realidade. Resta, para prosseguir, perguntar: qual a relação do primeiro ponto com o segundo? O marxismo é a teoria do reflexo autêntico da realidade e o é porque, em diálogo com o filósofo brasileiro José Chasin, tendo em vista seu livro, *Marx, estatuto ontológico e resolução metodológica* (2009): "o pensamento marxiano considerou, universalmente, que autonomizar a razão ou a consciência e seus produtos é operar sua transmutação em substância mística" (CHASIN, 2009, p. 110).

O argumento a ser apresentado, a propósito, é: o realismo estético tornou-se, em potência e ato, a arte do pensamento marxista e este, por sua vez, é uma resolução metodológica realista do ser social. Cada obra realista, nesse contexto, deve se configurar, na arte e na literatura, como o estatuto ontológico-estético da resolução metodológica do reflexo objetivo do ser social. As categorias do reflexo objetivo da realidade são as mesmas, nesse sentido, para o marxismo e para o realismo estético propriamente marxista. São elas: 1. a singularidade, compreendida como o fenômeno; 2. a particularidade, aquilo que faz de algo profundamente individual, sem deixar de ser a expressão coletiva da humanidade; 3. e a universalidade, que pode ser interpretada como essência de uma estrutura social, tendo em vista o seu modo de produção historicamente constituído.

À diferença do reflexo objetivo da realidade da ciência marxista, que se referencia no universal, amparada pelos fenômenos, logo nas singularidades, a arte realista está desafiada a se expressar pela particularidade; reino do sensível, como assinalou Hegel, em *Cursos de estética*, tendo em vista o seguinte trecho:

Quanto à concepção usual da obra de arte, o que conhecemos em primeiro lugar envolve as três seguintes determinações:

- A obra de arte não é um produto natural, mas é produzida pela atividade humana;
- Ela é feita essencialmente para o homem e, na verdade, extraída em maior ou menor grau do sensível, pois se destina aos sentidos do homem;
- Ela possui uma finalidade em si mesma (HEGEL, 2001, p. 47-48).

Se bem que não seja possível discordar de nenhum dos pontos enumerados acima e, além disso, que todos sejam assumidos pelo realismo estético, é bom lembrar que Hegel formulou um pensamento estético ainda especulativo, ao considerar o sensível como expressão da ideia. No caso do realismo estético marxista, o particular ou o sensível, sendo o indivíduo, torna-se expressão da humanidade, mas não da humanidade abstrata, mas da humanidade historicamente constituída; a humanidade concreta emergida do modo de produção capitalista e, sobretudo, a que diz respeito ao período de decadência da fase imperialista do capitalismo, que é o atual.

O sensível-arte se expressa como ontologia estética das particularidades humanas implicadas com a dor, o ódio, o amor, a luta pela sobrevivência, a esperança, a solidariedade, o racismo, a traição, o machismo, as ilusões perdidas, enfim, tudo que é particular e humano, mas que está situado historicamente, porque o reflexo estético objetivo da realidade social se realiza de sensível para sensível; do sensível particular ao sensível humano, como particularidade ontológica da totalidade do ser social, na contramão de todas as formas especulativas de pensamento e de arte, partindo da pressuposição de que também o pensamento, assim como a cultura, são expressões sensíveis do ser social e como tais são historicamente determinados.

Assim como o marxismo rompeu com as correntes teóricas especulativas, precedentes ou não, por se constituir como a resolução metodológica do estatuto ontológico da estrutura social, não seria inverossímil argumentar que também o realismo rompeu com as correntes estéticas, precedentes ou não. A verdade e a objetividade do estatuto ontológico da realidade social estão na base tanto do marxismo como do realismo estético, ainda que uma diferença, no entanto, visualiza-se: enquanto o marxismo é uma resolução metodológica do ser social, o realismo estético pode ser definido como o estatuto artístico-ontológico da realidade social.

Com isso se quer dizer o seguinte: a obra literária realista é uma ontologia estética do reflexo artístico do ser social. É, pois, uma ontologia, se se compreende esta como o próprio ser social. Para desenvolver melhor esse argumento, é importante retomar a teoria do reflexo que Lukács levou a cabo em *Estética* (1966). Há, segundo o filósofo húngaro, três formas de reflexo da realidade: a científica, a estética e a cotidiana. Esta, sendo o ponto médio das duas primeiras, constitui-se como o materialismo dialético espontâneo, ancorado ao mesmo tempo no trabalho e na linguagem. O reflexo cotidiano da realidade social assinala as contradições e limites do reflexo científico e artístico, em função de suas próprias contradições e limites.

Explicando melhor: no capitalismo, a universalização da forma-mercadoria toma de assalto o cotidiano dos povos, ao impor o valor de troca e subsumir os valores de uso. Com isso, o trabalho e a linguagem, que são os dois vetores do reflexo cotidiano da realidade, tendem a perder a relação objetiva com esta última, situação que apresenta um

desafio insubstituível tanto para o reflexo científico como para o reflexo estético do modo de produção capitalista, razão por que ambos terão inevitavelmente como tarefa (na perspectiva do materialismo histórico) objetivar as relações sociais de produção, subsumidas pelas relações mercantis fetichizadas.

Esse desafio só pode ser assumido pelo realismo estético marxista em função de seu duplo estatuto ontológico, a saber: 1. ser uma ontologia estética imanente, como obra literária (vale para outros suportes artísticos) que plasma as particularidades humanas no interior do modo de produção capitalista/imperialista; 2. sempre partir do ser social concreto, material e historicamente constituído. Esse duplo vetor ontológico das obras do realismo estético marxista se constitui a partir de outro duplo desafio, que é: 1. ser um reflexo estético-realista do reflexo cotidiano da realidade; 2. objetiva o reflexo cotidiano da realidade tendo em vista a totalidade do ser social e também o reflexo científico da realidade.

O reflexo artístico da realidade como pôr teleológico-antropomórfico do trabalho para si, não alienado

Para fazer-se como ontologia estética do reflexo artístico objetivo da realidade, o realismo marxista deve assumir uma configuração fundamentalmente antropomórfica, diferentemente do científico, que é desantropomórfico, razão pela qual o primeiro é o que mais tem relação dialética com o reflexo cotidiano, marcado pelo imediato-vivido, na linguagem e no trabalho. É por isso que o reflexo artístico tem o cotidiano como referência estético-ontológica, constituindo-se como um metar-reflexo estético do reflexo cotidiano do ser social. Passa a ser pedra de toque do reflexo artístico da realidade plasmar a relação dialética do reflexo cotidiano com o ser social, sempre tendo o trabalho, indiscernível da linguagem, como referência objetiva, porque, em conformidade com *Para uma ontologia do ser social II*, de Lukács:

Isso significa que o trabalho – e o trabalho não é só o fundamento, o fenômeno fundante de toda *práxis* econômica, mas igualmente, o que também já sabemos, o modelo mais geral de sua estrutura dinâmica – o pôr teleológico conscientemente produzido (que é, portanto, o momento ideal) deve preceder ontologicamente à realização material (LUKÁCS, 2013, pp. 355-356).

O trabalho é o nome comum da atividade sensível-social, histórica e economicamente constituída. É, ao mesmo tempo, o imediato do ser social, sem deixar de ser o mediato, dialética, cujo resultado, sempre em processo, é o metabolismo socioeconômico de seu pôr teleológico alienado ou não alienado. O ser social é, assim, a objetividade de seu pôr teleológico do trabalho alienado, isto é, em si; e não alienado, isto é, para si. Nesse sentido, qualquer forma de reflexo, se objetiva, deve fazer-se como pôr teleológico do trabalho para si, isto é, não alienado. Na sociedade capitalista, e mais ainda na sua fase imperialista, o pôr teleológico do trabalho é estruturalmente em si, porque na civilização burguesa, a alienação é a regra, tanto para o capital como para o trabalho, como bem destacaram Karl Marx e Friedrich Engels em 1846, em *A sagrada família*:

A classe possuinte e a classe do proletariado representam a mesma autoalienação humana. Mas a primeira das classes se sente bem e aprovada nessa autoalienação, sabe que a alienação é seu próprio poder e nela possui a aparência de uma existência humana; a segunda, por sua vez, sente-se aniquilada nessa alienação, vislumbra nela sua impotência e a realidade de uma existência desumana. Ela é, para fazer uso de uma expressão de Hegel, no interior da abjeção, a revolta contra a abjeção, uma revolta que se vê impulsionada necessariamente pela contradição entre sua natureza humana e sua situação de vida, que é a negação franca e aberta, resoluta e ampla dessa mesma natureza (ENGELS; MARX, 2002, p. 48).

Se o reflexo artístico da realidade, no realismo estético, detém, diferentemente do científico, uma função antropomórfica, sua relação com o caso individual-particular deve assumir o desafio de plasmar “a representação exata dos caracteres típicos em circunstâncias típicas” (ENGELS, 1974, p. 195). Mas há algo mais: na dialética entre os personagens típicos em circunstâncias típicas, o pôr teleológico do trabalho/reflexo artístico da realidade deve ser o para si sensível do trabalho estético em sua potência ascendente, não alienada, porque essa é a única forma de humanizar o reflexo estético do cotidiano, desumanizado pela alienação estrutural da civilização burguesa.

O reflexo estético das particularidades do ser social, portanto, para alcançar a dimensão antropomórfica, não pode deixar de figurar-se de forma desalienante. Do contrário, reproduz a ordem alienada burguesa, humanizando, na aparência fetichista da forma-mercadoria, os pro-

prietários dos meios de produção e desumanizando a classe operária. A propósito, em carta remetida, em 1888, à escritora inglesa Margareth Harkness, na qual analisava seu romance de 1887, *City Girl*, Engels escreveu o seguinte: “Em *Moça da Cidade*, a classe operária surge como uma massa passiva, incapaz de ajudar a si própria e não tentando sequer fazê-lo. Todas as tentativas para a arrancar à miséria embrutecedora lhe vem de fora, do alto” (ENGELS, 1974, p. 196).

Embora tenha sido ousada ao narrar a situação da classe operária feminina inglesa, Miss Harkness o fez, no entanto, apresentando-a de forma passiva e, portanto, como reflexo estético do pôr teleológico do trabalho em si, principalmente considerando que as “circunstâncias típicas” da época, sob o ponto de vista do pôr teleológico do trabalho para si, inscreviam-se em um cenário histórico que incluía a Revolução Francesa de 1789, a Revolta Popular europeia de 1848, a Comuna de Paris de 1871, sem contar as revoluções anticoloniais, como a dos jacobinos negros haitianos, de 1791 a 1804; a Rebelião Camponesa de Taiping na China, de 1851 a 1864, contra o sistema feudal da dinastia Manchu, corrompido pelos imperialismos inglês e francês; ou ainda a Revolução Nacionalista Egípcia, de 1879, e tantas outras. O “triunfo do realismo”, para Engels, reside no fato de que “os personagens típicos” o são de circunstâncias históricas revolucionárias típicas.

Seja em sua dimensão artística, seja sob o prisma da ciência, a teoria do reflexo detém dois desafios fundamentais: 1. ser objetiva em relação ao ser social; 2. ser uma forma específica de verdade da ontologia do ser social. Aqui, cabem três novas considerações, a saber: 1. a teoria do reflexo artístico do ser social é distinta de sua dimensão científica; 2. a arte e a ciência são formas de reflexo objetivo do pôr teleológico do ser social; 3. tanto a arte como a ciência, no âmbito do marxismo, estão desafiadas a objetivar o pôr teleológico do trabalho para si do ser social; a arte por meio da particularidade sensível antropomórfica, a partir da qual o humano se faz humano pela luta contra a alienação; e a ciência através da objetividade da universalidade desantropomórfica das leis imanentes e singulares da natureza e do cosmos, em interação técnico-científica com a práxis humana, porque, com Lukács de “Arte e verdade objetiva”:

A objetividade do mundo exterior não é de modo algum uma objetividade morta, solidificada, que determine a

prática humana de modo fatalista, posto – precisamente porque independente da consciência humana – que se evidencie na relação mais íntima e indissolúvel do efeito recíproco com a prática humana (LUKÁCS, 1966, p. 13, tradução nossa).

Realismos estéticos e realismo marxista como artes de vanguarda

Retoma-se, assim, a pergunta inicial: é o realismo estético uma vanguarda? A resposta é sim. O realismo estético é, em si, uma forma de vanguarda, em arte; e o é não exatamente no sentido em que habitualmente a palavra vanguarda é usada, referindo-se às correntes das vanguardas artísticas do final do século XIX e da primeira metade do XX. O realismo estético é uma vanguarda porque a objetividade do reflexo estético da realidade, tendo em vista o pôr teleológico do trabalho para si, em perspectiva desalienante, só é possível por meio de processos artísticos de vanguarda.

Por quê? Porque a objetividade do reflexo artístico da realidade não pode jamais desconsiderar que o capitalismo é um sistema que tem como eixo forças produtivas revolucionárias. Estas põem à deriva as relações sociais de produção precedentes afetando de um modo ou de outro a humanidade inteira. Plasmar esteticamente os comportamentos dos mais diferentes perfis humanos no interior das metamorfoses do sistema produtivo torna o realismo uma vanguarda imanente, seja quando produz a épica antropomórfica dos pores teleológicos do trabalho para si, seja quando satiriza os segmentos humanos que literalmente perderam o rumo da história; ou mesmo quando compõe a lírica da subjetividade universalmente concreta dessas diferentes particularidades humanas no interior da totalidade dinâmica da civilização burguesa.

Para objetivar artisticamente o ser social, é indispensável identificar as forças produtivas ascendentes tanto do capital como do trabalho, em escala mundial. É, pois, necessário plasmar esteticamente a vanguarda das forças produtivas do sistema capitalista-imperialista mundial, tarefa que exige uma arte de vanguarda, que antropomorfize as particularidades do pôr teleológico do trabalho para si, na vanguarda da vanguarda do capital, como de resto é possível identificar na seguinte passagem do romance *Ilusões perdidas* (1837), de Honoré de Balzac

Na época em que começa esta história, a prensa de Stanhope e os rolos de tintagem ainda não funcionavam nas

pequenas tipografias de província. Apesar da especialidade que a leva ser comparada com a tipografia parisiense, a cidade de Angoulême ainda usava as prensas de madeira, às quais o idioma deve a expressão “fazer a prensa gemer”, agora sem aplicação. A tipografia atrasada ainda empregava as almofadas de couro esfregadas na tinta, que um dos impressores batia nos caracteres tipográficos. A plataforma móvel em que se dispõe a fôrma cheia de letras, sobre a qual se aplica a folha de papel, ainda era de pedra e justificava seu nome de mármore. As devoradoras prensas mecânicas de hoje de tal modo jogaram no esquecimento esse mecanismo, ao qual devemos, apesar de suas imperfeições, os belos livros dos Elzevier, dos Plantin, dos Alde e dos Didot, que convém mencionar os velhos instrumentos a que Jérôme-Nicolas Séchard dedicava supersticiosa afeição; pois eles desempenham um papel nesta grande pequena história (BALZAC, 2011, p. 27).

Tendo em vista que o sistema capitalista se estrutura pela relação entre forças produtivas ascendentes e forças produtivas descendentes, o trecho citado de *Os dois poetas* (1837), primeira parte de *Ilusões perdidas* (1843) – não por acaso o primeiro parágrafo da obra – se constitui como o reflexo estético objetivo do ser social realmente existente, considerando: 1. a emergência da tipografia mecânica e a decadência da tipografia atrasada, de madeira; 2. a relação entre província e centro urbano – Paris – como cenário objetivo de relações sociais de produção distintas: a primeira, provinciana e descendente; a segunda, então, ainda que em perspectiva, concebida como o ser social concreto, porque determina o destino das relações sociais do presente histórico-produtivo da narrativa.

Tanto as relações econômicas de produção de 1 como as relações sociais de produção de 2 objetivam, na narrativa, o destino de duas particularidades, a saber: a da aristocracia provinciana de Angoulême, representada pelo protagonista da trama, o poeta Lucien, filho de plebeu com uma aristocrata e protegido pela Sra. De Bargeton; e a aristocracia de Paris, representada pela Sra. D’Espard, rosto nobre e palaciano da aristocracia da corte parisiense, dotada de artifícios e plasticidade cosmopolitas.

As ilusões perdidas, tema do romance, têm relação com as formas de produção capitalistas. Estas, no âmbito das novas tecnologias tipográficas, subsumem os dois modos de vida e com eles os dois perfis letrados da aristocracia francesa, a saber: a rural e a urbana. Nesse con-

texto, as diferenças entre ambas, então supostamente sólidas, desmancham-se no ar. A obra assume uma função de sátira realista da decadência aristocrática no interior do modo de produção capitalista.

Há, nesse contexto, uma perspectiva metaficcional no romance de Balzac, pois, sendo a aristocracia a classe propriamente letrada, esta representa, quase que por antonomásia, aquilo que convencionalmente é chamado de *belas letras*, razão por que seja possível afirmar que a narrativa de Balzac ao mesmo tempo que pode ser lida como sátira à cultura letrada, pode igualmente ser concebida como um modelo de realização possível da arte literária, especialmente a realista, compreendida como pôr teleológico do trabalho para si, diferentemente das *belas letras*, que é pôr teleológico do trabalho estético em si palaciano, como resquício místico do poder aristocrático-clerical.

Considerando que o reflexo objetivo da arte se constitui tendo em vista a particularidade individual, dotando-a de uma dimensão antropomórfica, na narrativa de Balzac, o particular se centra na personagem Lucien, que é assim definida nos seus traços básicos: filho de plebeu e aristocrata, que sonha sair da província e adquirir fama literária em Paris. Há algo mais no perfil do poeta: é uma personagem que pode ser interpretada como o signo flutuante tanto do plebeu (camponês, operário) como do aristocrata, no interior da sociedade capitalista; flutuante porque, ao incorporar os dois segmentos de classe do modo feudal de produção, inevitavelmente precisará decidir como viver no interior do sistema de produção emergente, o capitalismo, não podendo ser nem mais o plebeu e nem mais o aristocrata.

Ao mudar para Paris, com a esperança de adquirir fama literária, uma vez abandonado por sua protetora, a Sra. De Bargeton, não lhe resta outra saída senão decidir que rumo tomar. Poderá seguir um dos conselhos de D'Arthez: "ser o plebeu da literatura", trabalhando arduamente na pobreza ou seguir o cinismo das ilusões perdidas do mundo da imprensa capitalista, forjando sua fama assim como a máquina tipográfica do capital forja sua ideologia dominante como expressão da classe social que detém os meios de produção. Lucien opta pela segunda alternativa, pela imprensa do capital, essas ilusões perdidas. Finalmente, a particularidade plasmada pelo reflexo objetivo da realidade adquire uma dimensão antropomórfica: o ser social no interior da civilização burguesa.

Se o reflexo objetivo da realidade, do realismo, constitui-se por meio da plasmação ontológico-estética do caso particular, para a dimensão antropomórfica do fazer-se humano, como pôr teleológico do trabalho em si ou para si, no caso de *Ilusões perdidas*, o que se evidencia é um realismo crítico e, portanto, não marxista nem socialista, o que de forma alguma o diminui, como escritor. O reflexo realista objetivo da realidade, tendo em vista a resolução metodológico-ontológica do marxismo, com seu materialismo dialético e histórico, parte do princípio não menos realista de que a realidade histórica é uma construção humana e que, portanto, não é eterna.

Balzac teve o grande mérito de retratar, na sua prolífica produção literária, a transição das "ilusões perdidas" das particularidades provincianas e urbanas dos segmentos de classe do modo de produção feudal, no interior da sociedade capitalista, em formação. Foi um grande escritor satírico-realista da dimensão antropomórfica das relações sociais superadas do universo aristocrático-clerical, mas não produziu uma ficção realista do reflexo objetivo do modo de produção capitalista, a partir de um materialismo dialético e histórico que pressupusesse a sua mutação para a sociedade socialista, ao fazer opção pela plasmação realista da classe operária, como pôr teleológico do trabalho para si, na luta de classes contra o modo capitalista de produção.

De qualquer modo, ao objetivar atropomorficamente (ao menos na França) o fim do período histórico feudal e a emergência do ser social do modo de produção capitalista, com suas novas particularidades emergentes, Balzac conseguiu produzir um realismo de reflexo autêntico da realidade histórica do seu período. Seguindo a trilha do "triunfo do realismo" das obras do escritor francês, o desafio deste livro, *O realismo como vanguarda*, é o seguinte: contrapor-se às calúnias contra o realismo estético, sobretudo a oposição deste em relação às vanguardas e ao modernismo, para assinalar o seu contrário, a saber: o realismo estético é uma arte de vanguarda para si; e não uma arte de vanguarda em si, como ocorrera predominantemente nas produções artísticas do período das vanguardas européias, com seus efeitos em outros rincões do mundo, como, por exemplo, no concretismo brasileiro, com o seu pôr teleológico em si do trabalho dos ícones do cinema americano. Mas isso fica para outras escritas.

Referências:

ENGELS, Friedrich. MARX, Karl; “O realismo de Balzac”. In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p.195.

_____. **A sagrada família**. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHASIN, José. **Marx**: estatuto ontológico e resolução metodológica. São Paulo: Boitempo, 2009.

COUTINHO, Nelson Carlos. **Literatura e humanismo**: ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FRANK, Andre Gunder. **O desenvolvimento do subdesenvolvimento**. In: Monthly Review, Vol. 18, n.4, setembro de 1966.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2ª Ed. **Cursos de Estética**. [Tradução: Marco Aurélio Werle]. São Paulo: Edusp, 2001.

LENIN, Vladimir Ilytch. **Imperialismo, etapa superior do capitalismo**. São Paulo: Global, 1979.

LUKÁCS, György. “Arte e verdade objetiva” (1934). In: **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

_____. **Estética**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Grijaldo, 1966.

_____. “Marx y el problema de la decadencia ideológica” In: _____. **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

_____. **Ontologia do ser social II**. Trad. Nelio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

_____. **Realismo crítico hoje**. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora e Brasília: 1969.

_____. “Se trata del realismo” (1938). In: **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

Parque industrial, de Pagu, e o realismo histórico do semblante da indústria cultural do imperialismo ianque

Fábio Henrique de Araújo Santos

Luis Eustáquio Soares

Marcos Rocha Matias

Vinícius de Aguiar Caloti

Fábio Henrique de Araújo Santos – Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre e doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É docente no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), no campus de Ribeirão das Neves. E-mail: fabio.henrique@ifmg.edu.br.

Marcos Rocha Matias – Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor de Língua Portuguesa da Rede Estadual e mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: marcosrocha80@yahoo.com.br.

Vinícius de Aguiar Caloti - Mestre em Ensino de Humanidades pelo Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) e graduado em Ciências Sociais, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Participa do Núcleo de Pesquisa Diversidade e Descolonização - observatório de traduções culturais, educacionais, estéticas e epistemológicas (NUDES), sob orientação do Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares.
E-mail: aguiar0caloti@gmail.com.

Parque industrial, de Pagu, e o realismo histórico do semblante da indústria cultural do imperialismo ianque

O realismo histórico e o semblante imperialista

O objetivo deste ensaio é investigar o “objeto do capital”, no âmbito da Guerra Fria. Ao mesmo tempo, analisa como esta se constituiu como o momento do falso de tradução/revisão histórico-ideológica da civilização burguesa precedente, ao destituir, ou procurar fazê-lo, os conceitos de trabalho, inclusive os relativos à arte, que problematizaram e ousaram experimentar um mais além do capital, tendo como referência literária o romance *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão.

A hipótese deste ensaio é a de que o romance de Pagu é realista no sentido histórico-lacaniano do termo e plasma objetivamente a encruzilhada histórica do fim do modelo imperialista europeu e a emergência do americano. Para desenvolver essa hipótese, é preciso conhecer o conceito de semblante, desenvolvido por Jacques Lacan, no *Seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semblante, de tal modo a pensar aquilo que o psicanalista francês chamou de discurso do senhor como o epicentro do semblante imperialista, ou europeu ou estadunidense.

O conceito de semblante de Lacan se estrutura em torno de quatro discursos, que são: 1. o discurso do Mestre e/ou do Senhor; 2. o discurso do servo e/ou do saber Universitário; 3. o discurso da histórica; 4. o discurso do analista. Os dois primeiros constituem a base do semblante. Para desenvolvê-lo, o autor de *Escritos* (1998) dialogou com o seguinte trecho de *A interpretação dos sonhos* (2006), de Sigmund Freud:

As condições preliminares desse sonho padrão foram as seguintes: um pai estivera de vigília à cabeceira do leito de seu filho enfermo por dias e noites a fio. Após a morte do menino, ele foi para o quarto contíguo para descansar, mas deixou a porta aberta, de maneira a poder enxergar de seu quarto o aposento em que jazia o corpo do filho, com velas altas a seu redor. Um velho fora encarregado de velá-lo e se sentou ao lado do corpo, murmurando preces. Após algumas horas de sono, o pai sonhou que *seu filho estava de pé junto a sua cama*, que o tomou pelo braço e lhe sussurrou em tom de censura: “Pai, não vês que estou queimando?” (FREUD, 2006, 115).

A relação pai/filho, essa aporia edípica, constitui um importante eixo do semblante, sendo sua base. Jacques Lacan reescreve Freud ao salientar que o pai, esse significante mestre, na estrutura discursiva, ocupa o lugar do *mais-de-gozar*, assim como os donos dos meios de produção, na civilização burguesa, inscrevem-se na posição estrutural de usurpadores de mais-valor: bem entendido, de gozo. O filho, esse significante derivado, por sua vez, representaria a instância do gozo. Sua função, como a do operário, é trabalhar/gozar para que o pai/patrão *mais-gozze* ou mais-valore. Queimar-se pelo pai seria, sob esse ponto de vista, o mesmo, no limite, que trabalhar até morrer/gozar, em *Nome-do-Pai*.

O semblante, fundamentalmente, constitui-se na relação entre mais-de-gozar e gozar. O primeiro é a cifra do artifício, razão pela qual aqui será analisado como a instância do imperialismo, definido como o soberano do semblante da civilização burguesa. O segundo será interpretado como o lugar do estatuto colonial da humanidade, compreendido como a cifra dos povos colonizados. O real, esse irrepresentável vazio, pode ser interpretado, em ato, pelo significante que o ocupa. A forma discursiva, por meio da qual o significante sutura ou não o vazio, representa um estilo de existência perante o real, que pode ser analisado, também, como uma maneira de *mais-de-gozar*, como puro vazio.

A hipótese a ser investigada seria, nesse contexto, agitada pelas seguintes perguntas: se o significante indicia uma posição perante o real, o mais-de-gozar pode ser analisado como um artifício do e no vazio? Se assim o for, o *mais-de-gozar* que domina, capturando o gozo, seria precisamente aquele que se expresse como pura letra do real, na imanência mesma dos fluxos inconscientes, logo, do desejo? O *mais-de-gozar* se constitui, como foi dito, na era do imperialismo, essa etapa final do capitalismo, como a função fálica imperialista, que tem como contraponto o Real, assim definido em *O Seminário, livro 18*, a saber:

Um discurso se sustenta a partir de quatro lugares privilegiados, dentre os quais um, precisamente, ficou sem ser nomeado — justamente aquele que, pela função de seu ocupante, fornece o título de cada um desses discursos. E quando o significante-mestre encontra-se num certo lugar que falo do discurso do mestre. Quando um certo saber o ocupa, falo do discurso da Universidade. Quando o sujeito, em sua divisão, fundadora do inconsciente, encontra-se instalado ali, falo do discurso da histórica. Por fim, quando o *mais-de-gozar* ocupa esse lugar, falo do discurso do analista (LACAN, 2009, p.24).

Qual lugar seria aquele que não é nomeado, na estrutura do discurso e o que é um semblante? O lugar que não é nomeado, na psicanálise de Lacan, é o Real, esse inominável, e o lugar que se supõe ocupar o lugar do real não pode ser outro senão o discurso do senhor ou do mestre; também definido como o simbólico ou a função fálica ou grande Outro, aqui analisado como o imperialismo.

O Real nomeia-se, assim, por meio do simbólico ou da função fálica, lugar do discurso do mestre ou do senhor. Ambos, um é outro, podem ser vistos como o coringa do semblante. Este, sendo de uma época histórica, pode ser definido pelo perfil do senhor ou do mestre que se imponha, razão suficiente para propor o seguinte argumento: o senhor ou o mestre, por ocuparem o lugar do real, nominando-o em primeira instância, possui a potência não apenas do semblante, mas antes de tudo a potência do artifício: o *mais-de-gozar*, como ocorre com o mestre imperialismo na estrutura do semblante da civilização burguesa.

Tem-se o discurso do mestre, ao mesmo tempo do semblante e do *mais-de-gozar*: lugar do artifício. O segundo discurso, em diálogo com o trecho acima, é o discurso do saber da Universidade ou o discurso do servo, aqui analisado como o discurso dos povos colonizados. Esse segundo discurso é, digamos, abraçado pelo primeiro, ainda que seja um abraço de tamanduá, constituindo-se como o suporte em gozo do semblante de seu senhor, como uma sombra. Faz-se, assim, como o objeto do artifício do *mais-de-gozar* a partir do semblante do senhor e do mestre: seu efeito de real. Se o primeiro discurso é o discurso do mais-de-gozar, o segundo é o discurso do gozo, porque goza, isto é, funciona como o suporte do discurso do senhor ou do mestre, replicando-o, na cadeia significativa, S^1 e S^2 , onde o primeiro representa o discurso do mestre e o segundo o discurso do saber da Universidade ou do servo.

E o discurso da histórica, esse realismo suposto? Se o semblante do senhor produz o seu efeito de real no gozo do discurso do servo e/ou do saber universitário, o discurso da histórica se define pela recusa ao gozo do semblante. A histórica é aquela que diz não ao imperativo categórico do senhor, esse soberano: "goze! Trabalhe!" Ao fazê-lo indicia o discurso que não fosse o semblante. Assim como a própria ideia de discurso tenha sido inspirada por Sigmund Freud, de *A interpretação dos sonhos*, o da histórica não é diferente. Lacan se inspira, como reescrita de inconsciente, de um caso clínico fracassado (a histórica recusou o gozo

clínico) registrado por Freud em "Fragmento da análise de um caso de histeria" (1901), ensaio que ficou conhecido como o caso Dora.

A histeria, na estrutura do discurso de Lacan, é positivada. Ela é esse lugar vazio que recusa ser o suporte o *mais-de-gozar* do senhor. Neste ensaio, o argumento a ser defendido é: o romance *Parque industrial* de Pagu é uma narrativa histérico-realista que recusa a ser o suporte em gozo da função fálica imperialista européia e americana, em formação. E mais: o realismo é uma estética histérica, nos termos de Lacan, posto que recusa ocupar as posições preestabelecidas da civilização burguesa, como a dos donos dos meios de produção e a daqueles que não o são, os operários.

Para levar adiante essa discussão, uma investigação relativa ao processo de formação do imperialismo americano, com foco na Guerra Fria, parece se constituir como uma premissa, "no meio do caminho dessa vida", indispensável, porque a Guerra Fria, mais essa hipótese de base, foi o momento histórico em que o semblante do imperialismo americano se configurou como é ainda hoje.

A guerra fria e o semblante do ultraimperialismo americano

Perry Anderson, no livro *A política externa americana e seus teóricos* (2015), relativamente ao período da Guerra Fria, assinala:

Eufemismo burocrático, "contenção" era um termo árido demais para galvanizar a opinião pública para o lançamento da Guerra Fria. Mas poderia ser facilmente traduzido pelo que, doravante, seria a peça central da ideologia imperial norte-americana: segurança. Nos anos críticos de 1945-1947, essa palavra se tornou o slogan-chave que liga a atmosfera interna e as operações externas em uma única frente e garante a passagem do *New Deal* para a Doutrina Truman (ANDERSON, 2015, p.39).

A Doutrina Truman inaugurou mundialmente a Guerra Fria. A Lei de Segurança Nacional de 1947 criou ao mesmo tempo o Departamento de Defesa, o Estado-Maior Unificado, o Conselho de Segurança Nacional e a Agência Central de Inteligência, a CIA. Terminada a Segunda Guerra Mundial, o perigo doravante não era mais a depressão econômica, como à época do *New Deal*, de Franklin Delano Roosevelt, mas a subversão comunista.

Antes, no entanto, de tratar da Doutrina Truman e de Lei de Segurança de 1947, na sua interface ideológica com a “subversão comunista”, um parêntese será aberto com o propósito de compreender o processo de formação do imperialismo americano, tendo em vista uma perspectiva arqueológica que possa fornecer subsídios para analisá-lo criticamente. Existem muitos estudos sérios sobre o tema do processo de constituição do imperialismo americano. O livro, por exemplo, *Formação do império americano* (2005), de Luiz Alberto Moniz Sodré, constitui uma pesquisa singular, de fôlego, sobre essa questão. Não pode, portanto, ser ignorado em pesquisa alguma que tenha o recorte aqui proposto.

No entanto, neste momento, a interlocução teórica sobre o processo de constituição do império americano terá como foco a obra *A política externa americana e seus teóricos* (2010) por dois motivos básicos, a saber: 1. O objetivo deste ensaio é estudar a importância da Guerra Fria, vencida por Estados Unidos, pois significou efetivamente uma total revisão da história econômica, teórica, estética e biopolítica da civilização burguesa, de seu semblante disciplinar-industrial anterior, europeu; 2. Realizar, como foi dito, uma proposta de reversão da ideologia da Guerra Fria para, no ato mesmo desse exercício teórico desconstrucionista, valorizar o realismo como estética histórica, tendo em vista o estudo do romance *Parque Industrial* (1933).

Sem mais delongas, o seguinte trecho de *A política externa norte-americana e seus teóricos*, de Perry Anderson, será especialmente analisado, a saber:

O império dos Estados Unidos que passou a existir depois de 1945 teve uma longa pré-história. Na América do Norte, de forma singular, as coordenadas originárias do império foram coetâneas da nação. Elas se assentavam na combinação de uma economia de colonização livre de quaisquer resíduos ou impedimentos feudais do Velho Mundo e um território continental protegido por dois oceanos, produzindo a forma mais pura do capitalismo nascente, no maior Estado-nação de toda a Terra. Tal característica se manteve como a duradoura matriz material da ascensão do país no século posterior à Independência. Aos privilégios objetivos de uma economia e uma geografia sem paralelos foram acrescentados dois potentes legados subjetivos, um de cultura, outro de política: a ideia (oriunda da colonização puritana inicial) de uma nação que gozava

de privilégio divino, imbuída de uma vocação sagrada; e a crença (oriunda da Guerra da Independência) de que uma república dotada de uma constituição de liberdade eterna havia surgido no Novo Mundo. A partir desses quatro ingredientes se desenvolveu, muito cedo, o repertório ideológico um nacionalismo norte-americano que propiciava uma passagem suave e contínua a um imperialismo norte-americano, caracterizado por uma *complexio oppositorum* de excepcionalismo e universalismo (ANDERSON, 2015, p.13).

Esse *complexio oppositorum* (unidade dos contrários) de formação do império americano, ao mesmo tempo geográfico, econômico, cultural e político; objetivo e subjetivo, descrito por Perry Anderson no trecho citado, constituiu-se e constitui como epicentro de um plano ao mesmo tempo de imanência e transcendência que tornou indiscerníveis Estado-nação, capitalismo e imperialismo; três categorias que coexistem no interior do sistema colonial americano, simultaneamente.

Existe uma aporia que está na base do liame entre essas três categorias. Para tratar dela, é interessante definir o conceito de aporia. Aristóteles, no livro IV de a *Física* (1994), concebe-o como um problema sem solução possível, que se alimenta de sua potência para incorporar as oposições, sem resolvê-las. A esse fenômeno Jacques Derrida deu o nome de princípio de absurdidade (DERRIDA, 1991, p. 93). Em seu livro, *Margens da filosofia* (1991) o filósofo francês argumentou que a aporia está marcada pela propriedade de ser uma coisa e seu reverso, um passado que é um futuro por meio de uma profusão de presentes moleculares (*agoras*) definidos, se assim pode ser dito, pelo absurdo “[...] do “ao mesmo tempo” que constitui a aporia em aporias (DERRIDA, 1991, p. 93).

A absurdidade do “ao mesmo tempo” define não apenas a formação do imperialismo americano, mas antes de tudo diz respeito a qualquer forma de poder soberano, pois este está sempre revestido de aporia, em aporias. A primeira delas, em diálogo com Agamben (2002), é a da relação entre poder soberano e vida nua, na qual esta detém [...] este singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens (AGAMBEN, 2002, p.15).

No entanto, diferentemente do europeu, o imperialismo americano, chamado de ultraimperialismo por Luis Eustáquio Soares, pode ser

definido como um sistema de semblante em que o lugar do senhor é ocupado pela Guerra Fria, esse *complexio oppositorum* por excelência. E o que é a Guerra Fria? É uma absurdidade própria, ancorada na indústria cultural, que se torna o âmbito do artifício do *mais-de-gozar* editando, como uma empresa mundial de *fake news*, as lutas de classes precedentes.

Parque industrial e o realismo histórico que antecipa o sistema de fake news do *mais-de-gozar* ianque

Parque Industrial, de Pagu, fornece instigantes situações narrativas que antecipam e plasmam a crítica ao que advirá, após 1945, a saber, o semblante da Guerra Fria, inaugurada oficialmente com Lei de Segurança Nacional, de 1947, como parte central Doutrina Truman, como se verá mais adiante.

Ainda assim, para analisá-lo como romance histórico do realismo brasileiro, o trecho a seguir do romance de Mara Lobo (outro pseudônimo de Pagu, de muitos) é bastante sugestivo:

Um grupo de garotas sai lastimando alto os dez tostões perdidos numa fita de amor. As inconscientes que o proletariado carrega. Aturdidas pelo reflexo do regime burguês, pelo deslumbramento de toaletes que não podem ter mas desejam. Dos automóveis de todas as cores, das raquetes e das praias alimentadas pelo ópio imperialista das fitas americanas. Escravas amarradas à ilusão capitalista (GALVÃO, 2006, p.108).

Antes de analisar o fragmento citado de *Parque industrial*, a questão de método sob o ponto de vista hermenêutico, constitui-se como uma deriva daquela que Fredric Jameson defendeu em seu livro, *O inconsciente político* (1992, 17-18), a saber: a interpretação não deve nem reificar o passado, acreditando que possa realizar análises literárias sem o olhar do presente; nem, tampouco, reificar este, ao salientar, por exemplo, que tal ou qual texto de ficção tenha antecipado o futuro. O que conta, segundo o autor de *Modernidade singular* (2005), é que:

Esse mistério só pode ser restabelecido se a aventura humana for única; só assim – e não por meio das divagações dos anacrônicos ou das projeções modernistas – podemos vislumbrar as exigências vitais que nos são feitas por ques-

tões há muito esquecidas, como a alternância sazonal da economia de uma tribo primitiva, as apaixonadas disputas quanto à natureza da Trindade, os modelos conflitantes da *polis* ou do império universal, ou, o que aparentemente está mais próximo de nós no tempo, as empoeiradas polêmicas parlamentares e jornalísticas das nações-Estados do século XIX (JAMESON, 1992, 17-18).

Nesse contexto, “o mistério” em questão é simples: *Parque industrial* é uma narrativa que se inscreve sob o signo “da aventura única” da e na sociedade burguesa e foi escrito em um momento histórico em que o imperialismo americano, embora ainda não dominante, emergia, no cenário mundial da concorrência inter-imperialista, como um poder plástico e ávido para colonizar o inconsciente humano, a partir do uso da indústria cultural.

Essa consciência crítico-estética relativamente à emergência mundial da cultura de massa em sua versão americana, isso certamente não é casual, foi registrada, por exemplo, no “Manifesto antropófago” de 1928, por Oswald de Andrade, então parceiro de Patrícia Galvão no período em que esta escreveu seu primeiro romance, No citado manifesto, como um verdadeiro axioma, o autor de Marco Zero I: a revolução melancólica (1943), escreveu o seguinte: “O que atropelava a verdade era a roupa, o Impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará (ANDRADE, 1970, p. 14)”.

Essa intuição de Oswald de Andrade, registrada no “Manifesto Antropófago” de 1928, contemporânea ao modelo de realização do imperialismo que então emergia, o americano, é também a de Pagu, tendo em vista o trecho citado de seu romance, *Parque industrial*, narrativa que se inscreve na encruzilhada dos dois semblantes, o do imperialismo europeu e do imperialismo americano, razão por que assinala o traço específico deste último, que depois será intensificado no período da Guerra Fria, a saber: o artifício da indústria cultural que finalmente retira as roupas do sistema colonial europeu, como salientou Oswald de Andrade, para colocar em seu lugar a nudez de uma verdade impermeável que destitui a diferença do interior e do exterior, entre o soberano e a vida nua, pois doravante o que contará cada vez mais será o “ópio imperialista das fitas americanas”, cujo sistema de colonização tem o inconsciente operário como referente, conforme, ainda que em outro contexto, salien-

tou Fredric Jameson, em *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente* (2005): “[...] a industrialização da agricultura, ou seja, a destruição de todos os campesinatos tradicionais; e a colonização e a comercialização do Inconsciente ou, em outras palavras, a cultura de massa e a indústria cultural (JAMESON, 2005, p. 21)”.

A narradora de *Parque industrial* destaca, em *flash* metonímico, sem o dizer explicitamente, o seguinte: “as fitas americanas’ se tornaram, cada vez mais (tendo em vista o contexto de Pagu) a nova tecnologia de poder que atualiza a Guerra do Ópio, que Inglaterra travou contra China entre os anos de 1839 e 1842.

Se, assim, à época do imperialismo anglo-europeu, o ópio como forma de dominação o era, literalmente; sob o signo do semblante do imperialismo americano, assume uma configuração não apenas literal, mas também simbólica: o ópio da indústria cultural, sistema de captura que se inscreve no inconsciente operário agenciando seu desejo.

Se, na hipótese, em disputa, de dois semblantes imperialistas, não fica difícil imaginar que se imporá precisamente aquele que obtiver um estatuto mais plástico, biopolítico, imanente, não sendo por acaso que o conceito de semblante, desenvolvido, em *O Seminário*, livro 18: de um discurso que não fosse semblante, de Jacques Lacan implique precisamente a relação entre o *mais-de-gozar*, isto é, o puro artifício; com o gozo, compreendido como um gozar por, para o *mais-de-gozar*, como um inconsciente que se expressa, de forma imanente, na dinâmica mesma do ‘ópio’ que o seduz, induz.

É assim que *Parque industrial* fez-se como uma narrativa realista de vanguarda, porque no seu histerismo, apontou o duplo lugar do vazio: o do *mais-de-gozar* da indústria cultural ianque; e o *mais-de-gozar* do Real, esse inominável que está desafiado a ser mais artificial que o imperialismo estadunidense, no plano mesmo dos valores de uso.

Referências:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Marx. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ANDERSON, Perry. **A política externa norte-americana e seus teóricos**. São Paulo: Boitempo, 2015.

ANDRADE, Oswald. "A Arcádia e a inconfidência" In.: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias**. 2ª. Obras Completas. V.6. São Paulo: Civilização Brasileira: 1978.

_____. **Marco zero I**. *A revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 1971.

_____. **Marco zero II**. *Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Pau-Brasil**. 5 Ed. São Paulo: Globo, 2000.

_____. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 2007.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Comentários e notas de J. Strachey. Colab. A. Freud. Dir. E. Bras. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial**. São Paulo: Edufscar, 1984.

ANDRADE, Oswald. "A Arcádia e a inconfidência" In.: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias**. 2ª. Obras Completas. V.6. São Paulo: Civilização Brasileira: 1978.

_____. **Marco zero I**. *A revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 1971.

_____. **Marco zero II**. *Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Pau-Brasil**. 5 Ed. São Paulo: Globo, 2000.

_____. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 2007.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992. LACAN, Jacques. **Seminário: livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. **Seminário18: um discurso que não fosse semblante**, (1971). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Seminário 19...** ou o pior. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Seminário:** livro 23: o sinthoma, 1975-1976, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Seminário 20.** Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SOARES, Luis Eustáquio Soares. **O ultraimperialismo americano e a antropofagia matriarcal da literatura brasileira:** o triunfo do realismo em Pagu, Oswald e José Agripino de Paula. Vitória: PPGL, 2018.

Os três axiomas da vanguarda realista

Luis Eustáquio Soares

Professor Associado IV de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa. É pesquisador de Produtividade de Pesquisa do CNPq. É escritor, poeta e ensaísta. Tem artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. Autor, entre outros, de *Cor vadia* (2002, poemas), *O evangelho segundo satanás* (2007, romance), *José Lezama Lima: anacronia, lepra, barroco e utopia* (2008), *América Latina, Literatura e política* (2011), *A sociedade do controle integrado: Franz Kafka e Guimarães Rosa* (2014) e *Ultraimperialismo americano e a antropofagia matriarcal na literatura brasileira* (2018).

E-mail: luiseustaquiosoares@gmail.com.

OS TRÊS AXIOMAS DA VANGUARDA REALISTA

Preâmbulo

Rosa Luxemburgo, no livro *A acumulação de capital* (1913), especialmente no capítulo intitulado “A reprodução do capital e seu meio ambiente”, sustentou o argumento de que o capitalismo não funciona por conta própria, pois necessita do mercado externo, traduzido como o mundo não capitalista; ou o mundo dos povos colonizados. Com isso, criticou a teoria da reprodução ampliada de Karl Marx, posto que este, nos seus três tomos de *O capital*, partira do princípio de que este último se produz e se reproduz a partir de suas categorias imanentes, na relação entre o capital constante (meios de produção, meios de consumo, capital historicamente acumulado) e o capital variável, que é o trabalho assalariado, objetivado no operário.

Para a marxista polaco-alemã, a acumulação primitiva do capital é transversal ao capitalismo e se expressa na emergência do imperialismo, esse soberano (ou patrão dos patrões) que retoma permanentemente formas não capitalistas de produção, como a escravidão e a servidão feudal, a fim de garantir a reprodução ampliada do capital.

Ao criticar os limites da teoria de Marx sobre a reprodução ampliada, no interior do modo de produção capitalista, não significa, no entanto, que Rosa Luxemburgo tenha rejeitado a teoria marxista, que parte do princípio de que o ser social determina a própria teoria, donde seja possível inferir que possa e mesmo deva ser, se necessário for, atualizável, para além dos revisicionismos que se constituem para desqualificá-la ou relativizá-la.

Não é por acaso, nesse sentido, que Rosa Luxemburgo, em *A acumulação do capital*, escrevera o seguinte sobre as análises de Marx relativas à acumulação do capital: “Só que é perfeitamente legítimo, como recurso teórico, quando não altera as condições do problema mesmo, ajudando a expô-lo com objetividade. Tal ocorre na análise da produção simples do capital social total” (LUXEMBURGO, 1967, p. 266). Com isso Luxemburgo quis dizer que Marx realizara uma análise científica do modo de produção capitalista, desenvolvendo suas principais categorias objetivas, embora não em condições reais, historicamente determinadas.

Com as devidas diferenças, a análise que aqui será feita dos três axiomas do realismo estético parte de um princípio semelhante: desenvolver as suas categorias objetivas, sabendo de antemão que as condições reais de sua realização, nas obras literárias, expressam-se de forma contraditória e incompleta, em função dos limites histórico-ideológicos e principalmente do estado geral das lutas de classes numa circunstância ou outra, num país ou outro.

O capitalismo emergiu na Europa a partir da centralidade dos Estados nacionais e foi desenvolvido objetivamente por meio da concorrência (daí as guerras) interestatal. Todas as análises de Marx a respeito assumiram o argumento de que o capital é mundial. A esse respeito, em texto publicado em 20 de maio de 1853, no periódico estadunidense *New-York Daily Tribune*, com sugestivo título “A revolução na China e na Europa”, o autor de *O capital* (1867) mostrou como as revoluções na China, sobretudo as implicadas com a Guerra do Ópio (1849-1851) e a Revolução de Taiping (1952-1964), tenderiam a despertar um processo revolucionário também na Europa, consciente que estava de que o capitalismo é mundial, assim como suas crises e as revoluções.

A dificuldade de as três ontologias do realismo estético ocorrerem, numa obra outra, de modo objetivo e dialógico deriva dessas contradições mundiais, principalmente considerando a relação da produção literária com os processos de formação dos Estados nacionais. Nesse sentido, por mais que Balzac tenha alcançado o “triunfo do realismo”, como assinalou Engels (1974, p.198), em carta à escritora inglesa Margareth Harkness, em 1888, ainda assim faltou-lhe ter escrito obras realistas que assumissem a premissa objetiva de que o capitalismo se realiza mundialmente, de modo a considerar o ponto de vista dos povos colonizados, também.

Essa questão diz respeito a todos os autores realistas e está igualmente presente na produção literária brasileira, tendo em vista os romances de Machado de Assis, de Manoel Antônio de Almeida, de Lima Barreto, de Patrícia Galvão, de Oswald das décadas de 30 e 40, de Graciliano Ramos, de Carlos Drummond de Andrade, no âmbito da poesia; e mesmo de João Cabral de Melo Neto, sem contar a produção literária de resistência ao golpe de 1964. Praticamente, um realismo estético que objetive a era imperialista do capital, incorporando o saqueio permanente dos povos, em interação com Rosa Luxemburgo, ainda está por se fazer.

Uma coisa é certa, de qualquer modo: os três axiomas do realismo estético, em potência, plamam-se, em ato, na obra literária – na arte –, em condições históricas não decadentes e, portanto, laicas. E o que é um período histórico laico? É um período em que a luta de classes está aberta, porque as classes sociais, sobretudo a do mundo do trabalho, disputam, no presente, o futuro da humanidade.

As piores condições históricas para as obras realistas, nesse sentido, são aquelas relativas aos períodos de apologética do existente, definidos como épocas em que as classes sociais se conformam com o presente histórico, vivendo-o como se fosse uma espécie de segunda natureza; e não como produção coletiva, que, por isso mesmo, exige que os oprimidos se rebellem, não aceitando acatar quaisquer formas de opressão e injustiças como se fossem naturais ou inevitáveis.

Os três axiomas do realismo estético

1º AXIOMA: A obra literária realista se produz plasmando esteticamente a forma e o conteúdo da luta de classes do processo histórico real, em sua dimensão objetiva, particularizada no destino das personagens, no caso do teatro e da narrativa de ficção; e na subjetividade universal-concreta do eu-lírico, no caso do poema, o que significa que, independente do gênero, o realismo estético objetiva-se desalienando as apologéticas do mundo existente das classes dominantes.

Em carta datada de 26 de novembro 1885 e remetida à escritora alemã Minna Kautsky, a propósito de seu romance *Os velhos e os novos* (1984), Friedrich Engels escreveu o seguinte:

Por conseguinte, a meu ver, um romance de tendência socialista preenche perfeitamente a sua missão, quando, através de uma pintura destrói as ilusões convencionais sobre a natureza dessas relações, abala o otimismo do mundo burguês, obriga a duvidar da perenidade da ordem existente, mesmo se o autor não indica diretamente a solução, mesmo se, neste caso, não toma ostensivamente partido (ENGELS, 1974 p. 193).

O realismo estético não é o que dizem a respeito: uma narrati-

va de tendência que reproduz mecanicamente a realidade existente. É antes o contrário, mostra como a realidade histórica é uma construção humana e por isso, mais que fechar com ela, no seu fazer-se aparecer, está na obrigação de plasmar a sua constituição objetiva, de tal modo a figurar o dever histórico em sua totalidade dinâmica, atualizada na vida das personagens e nos processos de subjetivação líricos, definidos no interior da própria obra, sem que esta precise emitir suas opiniões. A tendência estética, assim, deriva da própria trama e isso é inevitável.

Por exemplo, houve o modo de produção escravista, houve o feudal e há o capitalista. Ao mesmo tempo, há a presença, no capitalismo, que é mundial, de uma divisão desigual do trabalho em que se observa o eterno retorno do modo de produção escravista e feudal, sob novas roupagens. Esses modos de produção são evidentemente econômicos e por isso também são culturais, formas de produção e reprodução da vida humana. A arte realista é, como as demais, sempre de tendência, mas distingue-se porque a tendência, nela, se expressa pelo movimento vivo do processo histórico concreto, apanhado na autonomia da própria obra.

No romance *Os velhos e os novos* (1984), de Minna Kautsky, Engels cita Ésquilo e Aristófanes, com objetivo de problematizar o argumento recorrente relativo à relação entre arte e política para argumentar que os dois dramaturgos gregos citados eram autores de “tendência”, assim como Dante, Cervantes, Shakespeare ou qualquer outro. Para o marxista inglês, a polêmica entre “arte de tendência” e arte autônoma seria falsa, porque autor algum tem como fugir de tendências ideológicas e históricas de sua época, resolvendo-as justamente quando consegue plasmá-las sem separar a dimensão política da forma artística, objetivando a tendência histórica real.

Há, pois, tendência ontopositiva e tendência ontonegativa. A primeira ocorre quando as dimensões social-política e histórica da obra não se separam de seu plasma estético singular, do ser único de obra literária. A segunda, por sua vez, ocorre quando o amálgama estético-histórico da singularidade da obra literária não se realiza, porque a opinião do autor se sobrepõe à plasmação singular da obra.

Nesse contexto, Engels retira do termo “tendência” a sua conotação apenas negativa, ao mesmo tempo em que salienta que, embora toda arte seja de “tendência”, esta não se confunde com a solução de antemão

da intriga, em nome de uma ideia, uma ideologia apriorística. O fundamental, assim, seria analisar a “tendência” social-ideológica que estaria na base de uma obra literária, sem desconsiderar o plasma singular que a define como obra de arte.

Há sempre tendências, em qualquer obra de arte. E mais: há dois modos de uma obra encapsular, esteticamente, tendências. A primeira é se constituindo como tendência das apologéticas do mundo existente das classes dominantes; a segunda é objetivar a tendência que oprime, abalando seu otimismo e revelando sua farsa e sua tragédia. Haveria, subtende-se, assim, uma arte de tendência socialista ou revolucionária e uma arte de tendência decadente ou adaptada servilmente ao constituído. No primeiro caso, a literatura afirmaria a abertura do processo histórico em um duplo sentido: no da história enquanto tal e no da singularidade da obra em si, sendo que o desafio desta seria o de criar o plasma das tendências revolucionárias do processo histórico concreto, sem deixar de inscrevê-las em sua própria singularidade.

No segundo caso, por sua vez, agora em diálogo com György Lukács de “Los escritores y los críticos” (1939), a relação entre o velho e o novo se transforma no mais absoluto anti-historicismo, na arte que se limita ao constituído, quando aquilo que geralmente é chamado de novo se produz como

uma capitulação estética frente às correntes da moda do capitalismo decadente e – enquanto reverso inevitável –, subestima figuras eminentes, precisamente porque não se dá nelas este dualismo ‘interessante’ e ‘vanguardista’ do conteúdo político e da forma literária (LUKÁCS, 1939, p. 413).

Lukács, ecoando a citada carta de Engels à Minna Kautsky, salientou que conteúdo político e forma artística, como um plasma singular, dependem do talento autoral para afirmar a história, como processo revolucionário, na obra; e que o “novo” enquanto tal perde essa perspectiva quando se atém a abstratas e idealistas antinomias históricas, sobretudo quando incorpora modas estéticas e teóricas das ideologias decadentes do capitalismo e do imperialismo. Para o crítico húngaro, a relação entre o velho e o novo é fundamental para a produção literária, mas necessita de conteúdo histórico concreto, inclusive no que diz respeito às inovações científicas e seus impactos na produção literária.

O primeiro axioma sobre o realismo detém, assim, a seguinte configuração: a literatura realista está desafiada a plasmar esteticamente o processo histórico real, de longa, de média e curta duração, sem separar passado e presente; o vivido e a civilização em que a experiência viva se expressa. Para tal, tem que evitar a tentação idealista-formal, baseada no fetichismo de palavras abstratas e vagas, sem relação com a história concreta, que é a história da luta de classes, como é o caso do romance *Os velhos e os novos*, de Minna Kautsky. Este, embora tenha tido a ousadia de narrar a vida dos trabalhadores das minas de Viena, cometeu o erro de representá-los como se fossem vítimas de antinomias abstratas e idealistas, como a da relação entre a fé, herança religiosa da sociedade feudal; e o mundo ateu. Para Engels, a antinomia entre fé e ateísmo é abstrata e não passa de interferência indevida da opinião do autor na trama, cujo tema é historicamente constituído.

Quando falta perspectiva histórica à obra literária, esta tende a ficar refém do fenômeno, compreendido como aquilo que se apresenta; que se permite visualizar, por exemplo, no comportamento dos trabalhadores das minas de Viena. A interferência obscurantista da Igreja na vida dos operários não será equacionada com vago ateísmo abstrato. O tema de fundo do romance é a encruzilhada histórica entre a emergência das relações capitalistas de produção e a persistência de relações de produção reacionárias, e objetivamente superadas, ligadas ainda ao modo de produção feudal.

Sem historicidade concreta, isto é, sem luta de classes, a tendência da obra, com ou sem opinião do autor, limita-se às apologéticas do mundo existente, evidenciadas, no caso do romance de Minna Kautsky, pela figuração abstrata do adjetivo “novos” – os novos tempos ateus, em oposição aos velhos tempos obscurantistas religiosos. As obras literárias de apologéticas do mundo existente são capturadas por duas tendências dominantes: a formalista, de base idealista e romântica; e a naturalista. A crítica que pode ser realizada ao romance *Os velhos e os novos* deriva do fato de que nele essas duas tendências ontonegativas o são ainda de forma separada: de um lado a representação naturalista dos personagens das minas de Viena; de outro a representação forma romântica do idealismo apologético dos novos tempos ateus.

O primeiro caso, se não for objetivado e contestado, engendra obras literárias de tendência romântica e formalista; o segundo, se igual-

mente não for negado, produz obras de tendência naturalista. Formalismo – no geral romântico – e naturalismo, como extremos opostos, encontram-se na encruzilhada da história da civilização burguesa, como formas literárias de tendência decadentista: o primeiro, pela forma, esconde o conteúdo histórico; o segundo, mostrando a realidade, oculta o processo histórico que está na sua base.

2º Axioma: o realismo estético necessita representar o trabalho como o protagonista do processo histórico concreto e jamais como uma apologética do mundo existente

Se no primeiro axioma o processo histórico real deve ser considerado para a produção de um realismo literário consequente, a carta que Engels, em 1888, remeteu à escritora inglesa Margaret Harkness a propósito de seu romance *City girl* (1887), é, por sua vez, a cifra para o segundo axioma sobre o realismo estético, que se objetiva do seguinte modo: a plasmação entre política e forma literária deve figurar o processo histórico antropomórfico, tendo em vista a luta de classes sob o ponto de vista da classe operária.

Entenda-se como processo histórico-antropomórfico o efeito catártico que a obra literária realista produz, sob o ponto de vista da classe operária ou mesmo sob o ponto de vista dos povos colonizados; é antropomórfico porque humaniza os perfis humanos que são desumanizados, por suas condições objetivas e subjetivas de oprimidos. Resulta daí a importância da figuração estética da luta de classes, disputando o processo histórico, porque por meio dela a própria história se antropomorfiza em conformidade com o humanismo épico ou lírico dos valores de uso do trabalho, na contramão dos valores de troca do capital.

É por isso que Engels, na referida carta, parte do princípio de que a literatura não pode representar a classe operária de forma passiva, como objeto de caridade, ou de forma autodestrutiva. É preciso, pois, objetivar esteticamente o trabalho ativo da época da era das revoluções operárias, como a Revolução Francesa de 1789, a rebelião revolucionária de Haiti, contra a escravidão imposta pelo sistema colonial francês de 1791; a Revolução Popular, na França, de 1848; a revolução a um tempo anticolonial e antifeudal de Taiping, na China, que durou de 1851 até 1864; a Comuna

de Paris de 1871; a Revolução nacionalista de Arábia, no Egito, contra o domínio colonial inglês de 1879; e, não menos importante, a Revolução antiescravista do Quilombo de Zumbi dos Palmares de 1580 a 1695, prenunciando a revolta negra contra o sistema escravista-colonial europeu.

O romance de Harkness em foco foi ousado sob o ponto de vista temático ao narrar a situação dramática das operárias inglesas, forçadas a trabalhar em condições extremamente precárias, de sete da manhã às oito da noite, por salários de fome, sobrecarregando-se com jornadas extras, sem contar a condição de mães solteiras tão comum ainda hoje nas periferias do sistema imperialista integrado, que é o capitalismo atual. Sob esse ponto de vista, Nelly, de *City Girl*, é uma personagem típica de circunstâncias típicas, como é possível observar no trecho abaixo da narrativa:

O culto terminou logo e nada restava a ser feito, mas escrevia em um livro os nomes dos bebês recém-batizados. Padre Hora foi até uma mesinha e colocou as crianças em um cadastro sem olhar para cima, até que chegou o bebê de Nelly. Então, pausadamente fixou seus solenes rancores em Nelly e perguntou:

“De quem é a criança?”

“Minha”, respondeu Nelly

“O nome do pai?”

Nelly começou a chorar, mas não disse nada.

“O nome do pai é Arthur o quê?”, perguntou o padre, jogando enquanto fixava um olhar severo para Nelly e mergulhando a caneta na tinta.

“Ele não tem pai; ele só tem a mim”, disse Nelly soluçando (HARKNESS, 2015, p. 109-110).¹

Harkness foi enfermeira e conhecia bem a situação da classe operária feminina. Esse conhecimento, no entanto, estava desafiado a incorporar a era das revoluções operárias, representando o mundo do

1. The service was soon finished and nothing remained to be done but write in a book the names of de newly-baptized infants. Father Hora went to a little table and entered the children in a register without looking up, until da came Nellys' baby. Then the paused fixed his solemn yeas on Nelly and asked:

-Whose child is it?

- Mine, answered Nelly

“The father's name?”

Nelly began to cry, but Said nothing.

“The father's name is Arthur what, asked the priest, throwing while He spoke a stern look at Nelly and dipping his pen in the ink. He hasn't got a father; He is only got a me”. Sobbed Nelly.

trabalho de forma ativa; e não como objeto passivo e vulnerável à culpa religiosa, como é possível ler no trecho acima. O processo histórico concreto, condição do primeiro axioma do realismo estético, agora se suplementa com a disputa da própria história, protagonizada pela luta de classes do trabalho contra as diferentes formas de opressão; de classe, patriarcais, religiosas.

Engels criticou o romance de Margaret Harkness pelo apoio que nele há ao Exército da Salvação, ao narrar a influência que essa associação filantrópica exercia sobre as operárias menos conscientes, sem destacar, criticamente, o caráter filantrópico-burguês dessas políticas compensatórias, que não resolvem efetivamente a situação de miséria dos trabalhadores.

Para o pensador marxista, Honoré de Balzac (1799-1850), com seu monumental projeto de “Estudos de Costumes”, com suas oitenta e oito obras intituladas *A comédia humana*, era o escritor europeu do período que havia alcançado o “triunfo do realismo”, por ter conseguido produzir narrativas singulares nas quais as classes sociais, em luta, burgueses e operários, emergiam, destronando a aristocracia e o clero, ao mesmo tempo em que se definiam como o “motor da história” concreta.

O realismo, nesse contexto, como crítica da economia política estética, adquire a seguinte dimensão axiomática: está desafiado a narrar as classes emergentes de um determinado período histórico, ao mesmo tempo em que apresenta o fim de uma época.

3º Axioma: é preciso em cada época identificar o conflito histórico que importa, tendo como referencial o ponto de vista do trabalho ativo, revolucionário.

Em 6 de março de 1959, Karl Marx remeteu uma carta ao escritor alemão Ferdinand Lassale; e nela analisou a tragédia escrita por este último, intitulada *Franz Von Sickingen* (1858). Destacou positivamente os seguintes aspectos: 1. Ser uma tragédia da história e da história como tragédia; 2. Que se propõe a ser protagonizada pela luta de classes.

No entanto, Marx criticou incisivamente o conflito de base da tragédia histórica de Lassale, a saber: entre cavaleiros e príncipes, tema

que o político e escritor alemão escolhera, inspirando-se na sublevação dos cavaleiros contra os príncipes, efetivamente ocorrida no outono de 1522, período da Idade Média alemã. Para o autor de *O capital*, esse não era o conflito que importava, à época, mas a guerra dos camponeses contra o principado, que teria acontecido dois anos depois da revolta dos cavaleiros, de 1524 a 1525.

Com a crítica de Marx à tragédia *Franz Von Sickingen*, de Lassale, visualiza-se o terceiro axioma sobre o realismo, como crítica da crítica da economia estética burguesa, que é: o realismo está desafiado a afirmar a história, como processo humano constituinte, apresentando as classes sociais emergentes, no campo da luta de classes, tendo em vista a plasmação singular do conflito que realmente importa numa época ou noutra. Essa é uma questão fundamental. Sem ela o processo histórico efetivo e as energias gastas pelas sublevações e revoluções podem resultar em paródias de si mesmos, sobretudo se considerarmos a era das revoluções coloridas, da atualidade, por meio das quais o imperialismo estadunidense captura as lutas populares, canalizando-as contra Governos que resistem a submeterem-se à hegemonia mundial ianque.

Se o primeiro axioma do realismo estético assinala a importância da apreensão do processo histórico e se o segundo parte do princípio de que o primeiro só se realiza com a representação ativa da classe operária, disputando a história pela luta de classes, o terceiro traz um problema específico: a definição do conflito que importa, numa época ou noutra. Se na crítica da economia política proposta por Engels e tornada questão metodológica do marxismo, para fazer ciência, é preciso superar os preconceitos burgueses, tendo como referencial o ponto de vista do trabalho, sobretudo em sua potência ascendente, como seria possível realizar uma crítica da economia política estética da atualidade, tendo em vista a relação entre política e forma estética do trabalho subsumido, no atual presente histórico? Qual é o conflito de base subsumido pela expansão da civilização burguesa, em sua vertente européia e estadunidense?

Sobretudo considerando essa última pergunta, o diálogo com o livro *O marxismo ocidental* (2018), de Domenico Losurdo, parece indispensável, pela crítica da crítica nele realizada ao marxismo ocidental, historicamente cego àquilo que pode ser chamado de acumulação primitiva transversal da civilização burguesa, a saber: os saques. O secta-

rismo do marxismo ocidental, ao priorizar a relação capital e trabalho, como se fosse a premissa absoluta da luta de classes mundial e ao defender posições que o materialismo histórico destituiu, como a de que o Estado seja necessariamente a instância do monopólio da violência burguesa, tende a desqualificar ou não dar a devida centralidade às revoluções anticolonialistas e anti-imperialistas. Na contramão do sectarismo do marxismo ocidental, uma simples descrição da história da civilização burguesa revela a centralidade do problema colonial na primeira modernidade, a européia; e na segunda, a estadunidense: centenas de milhões de índios, pardos, negros, amarelos, brancos, mulheres, crianças, homens, velhos dizimados, em uma proporção dantesca, inominável, de acúmulo de sofrimento, se considerarmos o século XVI até a atualidade.

O realismo estético não pode de forma alguma se dar ao luxo de ignorar a luta de classes anticolonial. Do contrário, tenderá a limitar-se ao mais estereótipo formalismo romântico no plano mesmo da luta de classes, se apenas plasma a relação capital versus trabalho, de forma abstrata, sem ater-se às lutas de classes anti-imperialistas, inclusive e mesmo sobretudo às lutas de classes pela independência político-econômica dos povos, proibidos que estão de exercerem a soberania até mesmo sob o ponto de vista do desenvolvimento das forças produtivas capitalistas.

O naturalismo e o formalismo como as duas tendências decadentes da arte: o caso brasileiro

No ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica” (1938), György Lukács, seu autor, definiu a decadência ideológica como um período histórico de apologéticas do mundo existente e, portanto, como época em que as classes sociais deixam de disputar a história, rendendo-se ao instituído, ao existente, na pressuposição de que o que existe é tudo que há, como se fora uma segunda natureza. No plano da arte, a decadência ideológica ocorre quando não há a presença, na produção estética, dos três axiomas estéticos do realismo aqui analisados.

Tendo em vista o primeiro axioma do realismo estético e o argumento dele derivado de que todas as obras literárias incorporam as tendências ideológicas do período histórico em que foram produzidas, nas épocas de decadência ideológica, as duas tendências mais comuns

da arte são: o formalismo idealista, de traço romântico; e o naturalismo, argumento desenvolvido pelo próprio Lukács, por exemplo, em “Narrar e descrever: a propósito da discussão sobre o naturalismo e formalismo” (1936), tendo em vista o seguinte trecho:

Já dissemos: naturalismo e formalismo reduziram a realidade capitalista, ao descrever seus horrores de forma débil e trivial, sem objetivar o que são realmente, na realidade. Além do mais, o naturalismo e o formalismo, com seus métodos de observação e descrição desprezam e desvirtuam de modo análogo o maior processo revolucionário da humanidade (LUKÁCS, 1970, p. 215, tradução nossa).

É possível evidenciar, com o teórico húngaro, que, como tendências ideológicas decadentes, naturalismo e formalismo se constituem como formas estéticas de reação revisionista aos períodos revolucionários da civilização burguesa. Não fica difícil deduzir, assim, que, neles, no naturalismo e no formalismo, os três axiomas do realismo estético estejam ou ausentes ou desvirtuados ou, para dialogar com Lukács, apenados.

O mecanismo dessa dupla tendência decadente na arte funciona assim: o formalismo é uma tendência mecanicista que oculta a realidade em nome da autonomia reificada da obra literária e, ao fazê-lo, reproduz essa mesma realidade, pois escolhe dela um lado que acredita estar fora da realidade constituída, ignorando a totalidade dinâmica do processo histórico, considerando o primeiro, o segundo e o terceiro axiomas do realismo estético. Por sua vez, no naturalismo, a realidade não é ocultada, mas mostrada de forma fenomênica, porque separada do processo histórico; porque sem relação com a visibilidade ascendente do trabalho, pela luta de classes; porque não objetiva o conflito histórico de referência.

A palavra comum entre formalismo e naturalismo é: separação. O primeiro separa a forma do conteúdo histórico objetivo, abstraindo-o, a partir do valor de troca estético, razão pela qual tenda a ser mais acadêmico, institucional; o segundo separa a dimensão do visível do processo histórico que a subjaz e determina, em nome de um valor de uso degradado, impotente, derrotado, que nada tem a ver, portanto, com o segundo axioma do realismo. A racionalidade que separa a parte da totalidade dinâmica do ser social, segundo Marx, de *Miséria da filosofia* (1846), é típica da pequena burguesia. A esse propósito, em carta en-

viada a A. P. Annenkov, em 28 de dezembro de 1846, Marx escrevera o seguinte sobre a questão em tela:

O Sr. Proudhon é, dos pés à cabeça, filósofo e economista da pequena burguesia. Em uma sociedade avançada, o pequeno-burguês, em virtude da posição que ocupa nela, faz-se meio socialista e meio economista. Isto é, deslumbra-se com a magnificência da grande burguesia e, ao mesmo tempo, experimenta simpatia pelos sofrimentos do povo. É, simultaneamente, burguês e povo. Em seu foro íntimo, ufana-se com a sua imparcialidade, com o ter encontrado o justo meio termo, que pretende distinguir do termo médio (MARX, 1985, p. 215).

‘O justo meio termo’, de que tratou Marx no trecho acima, define o pequeno-burguês como aquele que acredita que pode ser “um à parte do ser social” que o precede, na pressuposição de que ser como “um à parte” lhe dote de condição imparcial para relativizar a tudo, sem precisar tomar partido de fato, ora podendo ser um burguês, ora podendo ser o povo, em conformidade com as conveniências.

Em termos de formalismo estético, a literatura pequeno-burguesa, com seu idealismo autonomista, acredita que pode ser “um à parte”, como obra literária, da totalidade dinâmica do ser social. O naturalismo, na interface, não deixa de ser também uma estética pequeno-burguesa, pois se constitui como denúncia da realidade existente, mas representa esta última como se fora uma realidade à parte do escritor que a escreve ou do leitor que a lê e também e, sobretudo, das três ontologias objetivas do realismo estético, razão pela qual não relaciona a realidade à parte, representada na obra, ao processo histórico (local, nacional, internacional) que a constituiu.

No caso da literatura brasileira, a relação pendular do formalismo e do naturalismo pode ser analisada como transversal à sua historiografia literária, sendo o realismo estético uma exceção, o que vale também para a produção cinematográfica e outras manifestações artísticas. A título de exemplo, a geração da chamada poesia marginal, da década de 70 e 80, constitui um caso *sui generis* da exceção que é a regra relativamente ao que pode ser chamado de estatuto colonial da literatura brasileira, do qual separam tendencialmente tanto o naturalismo como o formalismo. O livro, a título de exemplo, *O ex-trancho* (1996), de Paulo Leminski, é bastante curioso, sob esse ponto de vista. Inicia com uma epígrafe do próprio poeta, que é a seguinte:

Este livro de poemas que ia se chamar O EX-TRANHO, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do not-belonging, o mal-estar do fora-de-foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso, cifra-se, talvez, sua única modernidade (LEMINSKI, 2001, p. 19).

O livro contém 53 poemas – ao estilo Leminski – curtos, despojados. Como destacou Alice Ruiz (2001, p 13-24), no prefácio, a palavra “ex-tranho”, que dá título à obra, aparece em dois poemas, “Ópera fantasma” e “Ex-tranho”, de outro livro do poeta curitibano, *La vie en close* (1991) – também, como o primeiro, publicado postumamente. A pergunta singela que precisa ser feita a propósito é a seguinte: esse “ex-tranho” é de fato estranho? Esse estado de “not-belonging”, até tendo em vista o seu registro em inglês, é realmente uma condição de não pertencimento do eu-lírico?

Antes de responder a essas questões, seria interessante fazer uma análise da decadência ideológica do período. A esse propósito, o ensaio de Silviano Santiago, “Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64” (2000), pode fornecer importantes pistas, razão suficiente para citar dele o seguinte fragmento:

Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional (SANTIAGO, 2002, p. 14).

Há alguns pressupostos no fragmento citado que merecem uma reflexão. O primeiro deles é de que, após 64, a literatura brasileira teria abandonado quaisquer formas de autoritarismo, donde seja possível inferir o fim da literatura engajada (SANTIAGO, 2002, p. 13), posto que esta teria sido parte de uma tradição que por muito tempo se reduzira ao tema da exploração do homem pelo homem.

Ainda que Santiago tenha dito que a persistência de certa produção literária de fundo autoritário pode ser interpretada como efeito inercial dos “velhos *compagnons de route*” (SANTIAGO, 2002, p. 15) do autoritarismo precedente, um simples olhar para a produção literária

posterior ao golpe de 64 o desmente, principalmente se forem consideradas publicações como *Quarup* (1967), de Antônio Callado; *O senhor embaixador* (1965), de Érico Veríssimo; *A cara engraçada do medo* (1978), de Murilo Carvalho; *A mãe e o filho da mãe* (1976), de Wander Piroli; *Os dias selvagens te ensinam* (1978), de Aracy Curvello; *Malvadeza durão* (1981), de Flávio Moreira Costa; o poeta Marcus Accioly, com seus poemas de uma épica lírica brasileira, latino-americana; e tantas outras.

À parte não ser possível confundir literatura engajada com realismo estético, tendo em vista os três axiomas aqui apresentados, para fazer um contraponto a Silviano Santiago, o seguinte trecho de “Arte e verdade objetiva”(1934), de Lukács, faz-se necessário:

Assim, pois, a teoria do realismo do período imperialista mostra uma dissolução e uma decomposição crescentes das premissas ideológicas do realismo. E é óbvio que as reações abertamente anti-realistas contra o dito realismo intensificaram elementos subjetivos idealistas, também teoricamente do modo muito mais extremado que o idealismo anterior (LUKÁCS, 1966, p. 19, tradução nossa).

O primeiro argumento a ser apresentado a respeito desse contraponto entre Lukács e Silviano é: no período de decadência ideológica burguesa, a arte tende a assumir uma dimensão anti-realista; essa é a sua tendência “natural”. O segundo é: no período imperialista essa mesma tendência tende a se expressar de forma extremada, no geral, como o crítico húngaro destacou no ensaio “Tribuno do povo ou a burocracia”(1940, p. 356), por meio de um mais ainda arraigado irracionalismo e subjetivismo anárquicos, apegados ao corpo individual como se este fora a última morada do ser.

Ora, no ensaio “Poder e alegria...”, não seria a biopolítica da decadência ideológica imperialista (e nesse caso, a estadunidense) que Silviano Santiago defendeu de forma apologética? O argumento, nele subentendido, da era de uma “micropolítica” do desejo na literatura brasileira, destronando o autoritarismo da “velha” esquerda e da direita não seria prova objetiva de um revisionismo teórico de base formalista, em convergência com as tecnologias de poder de EUA? Não seriam igualmente traços da decadência ideológica ianque o irracionalismo e o subjetivismo anárquicos presentes na poesia marginal da década de 70? Esta não

seria a expressão biopoética e apologética de um anti-realismo irracional e pequeno-burguês?

Retomando a epígrafe citada de Leminski, o “ex-tranho” não seria um sintoma de um formalismo romântico, de apologética do existente disso que se convencionou chamar ‘estilo de americano de vida’? A hipótese deste ensaio é a de que, em relação a todas essas perguntas, um sonoro sim deva ser assumido e tanto mais tendo em vista o poema “Meu eu brasileiro”, também presente no livro *O ex-tranho*, que assim se diz:

Quisera poder pensar
Como se faz no velho mundo
Eles me querem espelho
Como se não tivesse mistério
Essa minha falta de assunto (LEMINSKI, 2001, p. 36).

Há, no poema, a premissa de que no Velho Mundo, isto é, na Europa, o pensamento esteja presente, como o fundamento de seu modelo de civilização. O eu-lírico se insubordina: recusa ser um espelho desse referencial e opta pela dessublimação do corpo, que não teria que desejar ‘assunto algum’ porque este seria, é o que se subteme, parte da cultura eurocêntrica. Com isso, pleiteia o mistério, como parte de uma poética irracional e mística, sem relação com a realidade histórica objetiva, da qual derivam os três axiomas do realismo estético.

Nesse contexto, o “ex-tranho” de Leminski não seria uma forma de *unheimlich* (1919), de Sigmund Freud, esse algo que é tanto mais estranho porque tanto mais é familiar? Considerando que tanto o naturalismo como o formalismo podem ser analisados como poéticas pequeno-burguesas, talvez fosse o caso de dizer que o familiar nessa ‘ex-tranha’ poética fosse, a saber: a estrutura de dependência do ser social da realidade histórica brasileira, na qual segmentos da classe média necessitam de ‘ex-tranhas’ formas de liberdades de expressão para disfarçarem e ocultar o reino das necessidades (a miséria da população), imposto pelo centro colonizador da vez (que de forma alguma, hoje, se define pelo pensamento europeu). É uma poética do close-up, compreendido como a cifra da propaganda integral da dominação estadunidense, como a definiu György Lukács, no seu livro *Para uma ontologia do ser social II* (2013).

O ‘ex-tranho’, de Leminski, poderia ser analisado como o efeito poético de uma decadência ideológica, a ianque, que funciona como pro-

paganda integral, cujo objetivo é ocultar o realismo integral dos povos colonizados. A situação não seria diferente com o naturalismo, também este pode ser analisado como um “ex-tranho” pequeno-burguês, como efeito publicitário elaborado e editado com objetivo de ocultar o processo histórico, o trabalho em sua potência ascendente e o conflito histórico realmente importante, argumento que encontra uma referência importante no seguinte trecho do romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins:

Andou lá por cima junto com os amigos e nem sinal da loura. Resolveu beber cerveja na birosca do Noel, onde ficou até às vinte e duas horas. Fumou maconha, bebeu cerveja e uísque, comeu torresmo com farofa como tira-gosto. Camundongo, Russo e Buzininha saíram dali bem antes dele e de Biscoitinho com o objetivo de irem ao baile.

Biscoitinho chegou a chamar Miúdo para voltarem pela rua lá da Frente, disse-lhe que naquela hora era limpeza. Andariam menos. O bandido se negou com o propósito de encontrar a loura, pois quem sabe ela poderia olhar para ele e se apaixonar? Não custava nada sonhar com essa possibilidade. Tinha a certeza de que quem não arrisca não petisca.

A rua do Meio deserta, apenas um homem alto na esquina do bar do Bonfim. Achou, pelo seu jeito, que não era bandido, colocou a arma na cintura e mandou que Biscoitinho colocasse a sua também, para, se porventura encontrasse a loura, parecer uma pessoa comum.

– Que coisa linda! – disse com voz macia.

– Vê se te enxerga!

A loura, sem olhar para trás, foi ao encontro do homem da esquina, abraçou-o e beijou-o (LINS, 2002, p. 307).

Se no poema “Meu eu brasileiro”, o eu-lírico se recusa a ser a cópia do espelho do pensamento europeu, no trecho acima o que se visualiza não é muito diverso, pois o que vem em seguida é uma incisiva cena de estupro e de vingança à indiferença da loura, esse signo feminino do eurocentrismo. A personagem Miúdo quebra o espelho, porque não pode ser a cópia dele. É Caliban negro perante a Ariel branca.

Nos dois casos, no poema de Leminski e no trecho acima de Paulo Lins, há a ausência dos três axiomas do realismo estético e, sobretudo, do terceiro: a definição do conflito que importa em uma dada época. A antinomia que importa já nada tem a ver com não querer ser a cópia do

pensamento europeu ou o “estupro” de sua imagem feminina, como um gesto profano. Agora o que importa é romper com o valor de troca da era da decadência do imperialismo estadunidense, que transforma em tragédia o familiar do “ex-tranho” formalismo à brasileira; e em farsa o “ex-tranho” da familiar miséria e gentrificação do povo brasileiro.

Referências:

ACCIOLY, Marcus. **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional, 2001.

_____. *Entrevista*: Marcus Accioly: poeta do realismo-épico. SANTOS, Magnólia Rejane Andrade dos. **A Poética do Espelho**. Curitiba: HD Livros, 1995.

_____. **Guriatã** – Um Cordel Para Menino. Rio de Janeiro: Editora Brasil América, 1980.

_____. **Nordestinados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

_____. **Poética** – Pré-manifesto ou Anteprojeto do Realismo Épico. Recife: Edições Bagaço, 2005.

_____. **Sísifo**. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

_____. **Érato**: 69 poemas eróticos e uma ode ao vinho. Pref. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE DE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. “A tendência na literatura brasileira”. In.: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 191-193.

_____. “Franz Von Sickingen e a realidade histórica”. In.: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 181-185.

_____. “O realismo de Balzac”. In.: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 194-197.

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

_____. **Contos completos**. Organizado por Djalma Moraes Cavalcante. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Sol, 2006.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Sol, 2006.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARVALHO, Murilo. **A cara engraçada do medo**. São Paulo: Hucitec, 1978.

COSTA, Moreira Flávio da. **A cara engraçada do medo**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

CURVELLO, Aracy. **Os dias selvagens te ensinam**. Belo Horizonte: Vega, 1978. FREUD, Sigmund. "O estranho". Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editoram, 1996.

GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial**. São Paulo: Edufscar, 1984.

KARL, MARX. **O capital**. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____. **O ex-estranho**. Iluminuras, São Paulo, 2001.

LENIN, Vladimir Ilytch. **Imperialismo, etapa superior do capitalismo**. São Paulo: Global, 1979.

LIMA BARRETO. **Clara dos Anjos**. 10^a ed. São Paulo, Brasiliense, 1983

_____. **O cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro, Secr. Mun. de Cultura, 1988.

_____. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 2^a ed. São Paulo, Ática, 1986a

_____. **Toda crônica**. Rio de Janeiro, Agir, 2004, 2 vol.

LOSURDO, Domenico. **O marxismo ocidental: como nasceu, como morreu, como pode renascer**. Trad. Ana Maria Chiarini. Boitempo: São Paulo, 2018.

LUKÁCS, György. "Arte e verdade objetiva"(1934). In: **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

_____. **Estética**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Grijaldo, 1966.

_____. "Los escritores y los críticos" (1939). In: **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

_____. "Marx y el problema de la decadencia ideológica" In.: **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

_____. **Ontologia do ser social II**. Trad. Nelio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

_____. **Realismo crítico hoje**. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora e Brasília, 1969.

_____. "Se trata del realismo" (1938). In.: **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PIROLI, Wander. **A mãe e o filho da mãe**. Belo Horizonte: Comunicação, 1976.

LUXEMBURGO, Rosa. **Introducción a la economía política**. P&P: Córdoba, 1972.

_____. **La acumulación del capital**. México: Editora Glibaldo, 1967.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **PanAmerica**, Epopeia. 2ª. São Paulo: Max Limonad, 1988.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. São Paulo: Record, 1984.

_____. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. **Memórias do Cárcere**. São Paulo: Record, 1992. v. 1-11.

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. **Vidas Secas**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

SOARES, Luis Eustáquio. **O ultraimperialismo americano e a antropofagia matriarcal da literatura brasileira: o triunfo do realismo em Pagu, Oswald e José Agrippino de Paula**. Vitória: PPGL, 2018.

VERÍSSIMO, Érico. **O senhor embaixador**. Porto Alegre: Editora Globo, 1965.

SILVIANO, Santiago. **"Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 - reflexões."** In.: Nas malhas das letras: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

“Boule de Suif” de Guy de Maupassant: um conto em discussão

Alda Maria de Jesus Correia

Professora Auxiliar com agregação na Universidade Nova de Lisboa, onde ensina nas áreas da Literatura Comparada e dos Estudos Literários. Suas áreas de interesse incluem história, teoria do conto, narratologia, literatura comparada, literatura regionalista e medicina narrativa. É colaboradora do IELT (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional), investigadora integrada no CEAUL e membro do projeto SHARE – Saúde e Humanidades Actuando em Rede, financiado pela FCT.
E-mail: al.correia@fcsh.unl.pt.

“Boule de Suif” de Guy de Maupassant – um conto em discussão

Tendo optado por escolher uma narrativa breve ou conto, afigura-se-me importante reflectir, em primeiro lugar, sobre as questões que esta forma envolve. No capítulo dois de *Teoria do romance* (1916), dedicado à Filosofia da História das Formas, G. Lukács afirma que existe uma distinção clara entre o conto e as formas lírico-épicas; refere que o conto é “a forma artística mais pura; expressa o significado último de toda a criação artística como *estado de espírito*, assim como o próprio sentido e conteúdo do processo criativo, mas torna-se abstracto por esse motivo” (LUKÁCS, 1988, p. 51)¹; e afirma também que, no conto, que sublinha o lado estranho e ambíguo da vida, o lirismo se esconde atrás das linhas de força dos acontecimentos. Em relação à noção de completude, Lukács considera que, nas formas épicas menores, ela é subjectiva: “um fragmento de vida é transplantado pelo escritor para um ambiente que o enfatiza e que o eleva da totalidade da vida” (LUKÁCS, 1988, p. 50); e esta selecção, esta delimitação, fixa a origem da obra na vontade do sujeito, sendo mais ou menos de natureza lírica (LUKÁCS, 1988)².

Tal caracterização do conto coincide com alguns dos aspectos fundamentais apresentados desde o início da sua teorização crítica: a pureza artística resultante da concentração, selecção e economia textual (TCHEKHOV, 1886); a utilização da atmosfera que se pode transformar no verdadeiro protagonista do conto; o valor do processo criativo e a necessidade de planear o efeito e, desde logo, o final (cf E. A. Poe e a noção de unidade de efeito); a escolha de um incidente extraordinário e invulgar (cf. A. Schlegel); o lirismo – que define, segundo S. Ferguson

1. Todas as traduções são da autora.

2. “O relativismo da independência e as ligações mútuas de todos os seres vivos e das suas associações vitais e orgânicas podem ser substituídos, elevados a uma forma, se uma decisão consciente do sujeito criativo faz surgir um sentido imanente dentro da existência isolada deste fragmento de vida particular (...) Assim que um acontecimento, ao qual foi dado um sentido através da forma, é, ainda que de forma relativizada, significativo também no seu conteúdo, o sujeito, através dos silêncios, deve encontrar palavras com as quais possa construir uma ponte entre o sentido relativo do acontecimento e o absoluto” (LUKÁCS, 1988, pp. 51-52).

(1982) e Baldeshwiler (1969)³ entre outros, o conto modernista ou short story; a selecção de um fragmento de vida transformando-o em metáfora ou paradigma de aspectos diversos da totalidade. Charles May (1984) sublinha que o conto é mítico e espiritual, intuitivo e lírico, procura “desfamiliarizar” a realidade diária, resultando do encontro do indivíduo com o sagrado ou com o absurdo. É, portanto, uma forma com características específicas que têm de ser levadas em conta na análise da sua vertente realista.

O conto “Boule de Suif”, da autoria de Guy de Maupassant (1850-1893), é publicado em 1880 na antologia *Soirées de Médan*, um dos raros volumes de contos colectivos escritos com uma unidade, e poderíamos dizer, uma intenção temática. O objectivo dos seis escritores que nele colaboram é insultar a memória de guerra. Bismarck declarara guerra à França em 1870 e a narrativa situa-se no momento da derrota do exército francês. Sob a ocupação alemã, os franceses vivem sentimentos de vergonha e vingança. O volume surge como uma provocação, que pretendia conferir dimensão ao naturalismo, revelando “apenas a verdade”, e constitui um ataque contra a ideologia oficial, que procurava manter a imagem da nação gloriosa e patriótica; virá a ser considerado o manifesto da escola naturalista, tendo suscitado reacções diversas na opinião pública. A experiência pessoal de guerra de Maupassant é limitada: tendo sido mobilizado para o exército, fora colocado nos serviços administrativos. Mas é este conflito militar que vai servir de moldura ao desenvolvimento da intriga do conto. Num texto sobre a génese da obra, que foi remetido ao director do jornal que publicitou o livro, o escritor dirá que o objectivo dos autores de *Soirées*: “o Ser e a Vida que é preciso saber compreender e interpretar como um artista. Se não se transmitir a expressão simultaneamente exacta e artisticamente superior, é porque não se tem talento suficiente”⁴ (MAUPASSANT, 1991a, pp. 246-247). Estas palavras condensam o pensamento estético de Maupassant e a sua forma de encarar o papel do escritor realista. Este deve ser livre para compreender, observar e conceber a realidade que o rodeia, como lhe aprouver, desde que seja um artista. O romancista que pretende dar

3. Baldeshwiler distingue contos “épicos” e contos “líricos”.

4. “Nous avons donc ce seul objectif: L’Être et la Vie, qu’il faut savoir comprendre et interpreter en artiste. Si on n’en donne pas l’expression à la fois exacte et artistiquement supérieure, c’est qu’on a pas assez de talent” (MAUPASSANT, 1991).

uma imagem exacta da vida não procura nem um caso excepcional, nem contar uma história que divirta ou entorneça, mas sim que nos force a pensar, a compreender o sentido profundo dos acontecimentos (MAUPASSANT, 1888).

Para atingir este objectivo, o escritor precisa de três dons: a imaginação, a observação e o talento, o dom da arte literária, superior aos outros dois (MAUPASSANT, 1882)⁵. O conceito de realismo é aqui, em certa medida, alargado, como defende Bury (1994) no seu estudo sobre a poética de Maupassant: a busca do verdadeiro passa pela busca do belo e não o inverso ou, de um outro ponto de vista, o belo só se atinge através da busca da verdade. Numa carta a Paul Alexis, o escritor refere que não acredita que o real, a vida, seja uma condição *sine qua non* para a criação de uma obra literária (MAUPASSANT, 1877)⁶. O escritor realista precisa de seleccionar de acordo com a sua visão do mundo, de acordo com a sua “ilusão do mundo”, construindo assim uma sensação profunda da verdade que pretende mostrar (MAUPASSANT, 1888).

Esta concepção, plenamente ilustrada em “Boule de Suif”, e que pode ser encarada como uma vertente alternativa ao conceito de realismo crítico e abertamente didáctico, é também defendida por Lukács no texto “Realism in the Balance” (LUKÁCS, 2001), com base nas noções de totalidade, aparência/essência e, ainda que implicitamente, ironia. Todas elas são fundamentais neste conto.

5. “J’admire infiniment l’imagination, et je place ce don au même rang que celui de l’observation; mais je crois que, pour mettre en œuvre l’un ou l’autre, de façon à faire dire aux vrais artistes: ‘Voici un livre’, il faut un troisième don, supérieur aux deux autres et qui faisait défaut à Dumas, malgré sa prodigieuse astuce de conteur. Ce don, c’est l’art littéraire. Je veux dire cette qualité singulière de l’esprit qui met en œuvre ce je ne sais quoi d’éternel, cette couleur inoubliable, changeante avec les artistes, mais toujours reconnaissable, l’âme artistique enfin qui est dans Homère, Aristophane, Eschyle, Sophocle, Virgile, Apulée, Rabelais, Montaigne, Saint-Simon, Corneille, Racine, Molière, La Bruyère, Montesquieu, Voltaire, Chateaubriand, Musset, Hugo, Balzac, Gautier, Baudelaire, etc, etc” (MAUPASSANT, 1882).

6. “Je ne crois pas que le naturel, le réel, la vie soient une condition sine qua non d’une œuvre littéraire. Des mots que tout cela. L’Être d’une œuvre tient à une chose particulière, innommée et innommable, qu’on constate et qu’on n’analyse pas, de même que l’électricité. C’est un fluide littéraire qu’on appelle obscurément talent ou génie. Je trouve aussi aveugles ceux qui font idéal et qui nient les naturels, que ceux qui font naturel et qui nient les autres. Négation de tempéraments opposés, voilà tout” (MAUPASSANT, 1882).

Lukács refere que o movimento dos componentes individuais do sistema económico e social capitalista tende para a autonomia, o que se reflecte na consciência dos homens que vivem nesta sociedade e também na dos poetas e pensadores; tal totalidade, cujas partes estão objectivamente interrelacionadas, manifesta-se, de forma mais evidente, nos momentos de crise. Ao transpor este conceito para a literatura, Lukács defende que é ainda mais importante neste caso, apreender a totalidade dos factores envolvidos para que o pedaço de vida (*"slice of life"*) apresentado pelo artista e re-experimentado pelo leitor, revele uma situação, sem necessidade de comentários externos (LUKÁCS, 2001)⁷. No género em análise – o conto literário – a totalidade é também um dos elementos fundamentais, considerando a estrutura da obra. A “unidade de efeito”, teorizada por Poe, implica totalidade, isto é, implica a concentração absoluta de técnicas e temas de forma a produzir um efeito global em que todos os elementos contribuem para um determinado resultado. Uma vez que o género é definido pela brevidade, o efeito pretendido terá de resultar de uma escolha muito selectiva e cuidada de elementos que permitam mostrar um pedaço de vida paradigmático. Em relação ao comentário, o escritor vai mais longe do que Lukács; para Maupassant, "o romancista não deve defender uma causa, nem conversar, nem explicar. Apenas os factos e as personagens devem falar. E o romancista não tem de concluir; isso pertence ao leitor" (MAUPASSANT, 1882)⁸.

“Boule de Suif” ilustra bem o que foi dito: a estrutura do conto, o espaço, o tempo, as personagens escolhidas e o episódio concreto seleccionado apresentam um “pedaço de vida” em que, através de uma totalidade complexa de pequenos detalhes e inter-relações, se denunciam problemas sociais e económicos mais amplos. A narrativa desenrola-se ao longo de três tempos (durante seis dias) e dois espaços: o primeiro

7. “However, what is at issue here, above all, is not the mere recognition that such a factor actually exists in the context of the totality. It is even more importante to see it as a factor in this totality and not magnify it into the sole emotional and intellectual reality. So the crux of the matter is to understand the correct dialectical unity of appearance and essence. What matters is that the slice of life shaped and depicted by the artist and re-experienced by the reader should reveal the relations between appearance and essence without the need for any external commentary” (LUKÁCS, 2001, pp. 1037-1038).

8. “Le romancier ne doit pas plaider, ni bavarder, ni expliquer. Les faits et les personnages seuls doivent parler. Et le romancier n'a pas à conclure ; cela appartient au lecteur” (MAUPASSANT, 1882).

momento é o da viagem na diligência, o segundo, o da estadia na pensão e o terceiro, o da partida e segunda parte da viagem. Os espaços estão perfeitamente delimitados e isolados: a diligência, onde o lugar em que cada personagem se sente é definidor (as mulheres sentam-se todas num dos bancos, excepto Boule de suif, que é a única no banco dos homens), e a pensão, onde a narrativa atinge o máximo de tensão. O paralelismo que existe entre os dois percursos e a pausa da viagem contribui para sublinhar a hipocrisia das personagens e a integridade da prostituta, trazendo a questão da aparência/essência. Espaços e tempos da viagem, com a invasão e a ocupação em pano de fundo, funcionam como um microcosmo em que vemos desenrolarem-se as acções e as razões das personagens — a sua história é a história das relações sociais na época.

Maupassant descreve, com base em situações vividas, o vinho muito mau que Loiseau vendia por um preço elevado, o facto de a sua reputação de vigarista estar bem estabelecida, a relação do industrial dos algodões M. Carré-Lamadon com a Legião de Honra e o Conselho de Estado, o esforço do conde Hubert de Bréville para acentuar, artificialmente, a sua semelhança com o rei Henrique IV e a fraternidade originada pelo dinheiro, da franco-maçonaria dos que possuem e que fazem soar o ouro⁹. Podemos perceber por estes exemplos que, embora entenda que o romanista não deve explicitamente defender uma causa, Maupassant transmite o seu olhar na mediação descritiva, como explica, aliás, numa crónica de 1882 ao criticar os prosadores que não trabalham o suficiente a sua prosa, produzindo um texto que “corre, corre, incolor, insípido, sem morder o espírito, sem sacudir o pensamento, sem perturbar os nervos” (MAUPAS-

9. “Ancien commis d’un patron ruiné dans les affaires, Loiseau avait acheté le fonds et fait fortune. Il vendait à très bon marché de très mauvais vin aux petits débiteurs des campagnes, et passait parmi ses connaissances et ses amis pour un fripon madré, un vrai Normand plein de ruses et de jovialité”. Sa réputation de filou était si bien établie (...). À côté d’eux se tenait, plus digne, appartenant à une caste supérieure, M. Carré-Lamadon, homme considerable, posé dans les cotons, propriétaire de trois filatures, officier de la Légion d’honneur et membre du Conseil général. (...) Le comte, vieux gentilhomme de grande tournure, s’efforçait d’accentuer, par les artifices de sa toilette, sa ressemblance naturelle avec leroi Henry IV qui, suivant une legende glorieuse pour la famille, avait rendu grosse une dame de Bréville dont le mari, pour ce fait, était devenu comte et gouverneur de province(...). Bien que de conditions différentes, ils se sentaient frères para l’argent, de la grande franc-maçonnerie de ceux qui possèdent, qui font sonner de l’or en mettant la main dans la poche de leur cullote” (MAUPASSANT, 1991b, pp. 50-54).

SANT, 1882)¹⁰. A prostituta Boule de suif e Cornudet, o revolucionário, “o terror das pessoas respeitáveis”, são as duas personagens apresentadas individualmente, a contrastar com o grupo anterior, cujo retrato é feito em pares: os casais e as duas religiosas. Ambos são marginalizados socialmente, opondo-se à ordem moral que o grupo dos burgueses e das religiosas representa. Mas se Cornudet é ridicularizado na apresentação feita pelo narrador, Boule de suif é apresentada como um exemplo de patriotismo, um ser ingénuo e generoso, cheio de convicções religiosas e políticas, uma heroína sacrificada e humilhada, o que contrasta com a sua actividade, moralmente reprovável. Este paradoxo, materializado nos episódios da refeição e do oficial prussiano, contribui para sublinhar as contradições da sociedade retratada.

A comida é um elemento unificador de enorme valor simbólico; fala-se no início do “odor da invasão”, é o odor do cesto de Boule de suif que desencadeia a proximidade dos outros viajantes com a jovem, diz-se que os ocupados deviam alimentar os ocupantes, os prussianos são comparados a grandes porcos que comem imundices, na segunda parte da viagem é a refeição que ninguém partilha com a cortesã, que sublinha a falsidade de todo o grupo. Como Lukács refere, o imediatismo e a abstracção estão intimamente ligados e o escritor terá de observar todos os aspectos determinantes da totalidade para, através deles, apreender as contradições da vida e da sociedade¹¹. Maupassant dirá que não há coisas poéticas como não há coisas que não sejam poéticas, a poesia só existe no cérebro de quem a vê¹².

A dialéctica artística entre aparência e essência decorre, segundo

10. “Leur prose coule, coule, incolore, insipide, sans mordre l’esprit, sans secouer la pensée, sans troubler les nerfs” (MAUPASSANT, 1882).

11. “However, one of the greatest achievements of the dialectical method (...) was its discovery and demonstration that immediacy and abstraction are closely akin, and more particularly, that thought which begins in immediacy can only lead to abstraction” (LUKÁCS, 2001, p. 1041).

12. “La beauté est en tout, mais il faut savoir l’en faire sortir; le poète véritablement original ira toujours la chercher dans les choses où elle est le plus cachée, plutôt qu’en celles où elle apparaît au-dehors et où chacun peut la cueillir. Il n’y a pas de choses poétiques, comme il n’y a pas de choses qui ne le soient point: car la poésie n’existe en réalité que dans le cerveau de celui qui la voit. Qu’on lise, pour s’en convaincre, la merveilleuse ‘Charogne’ de Baudelaire” (MAUPASSANT, 1877).

Lukács, da necessidade que o escritor tem, de primeiro, descobrir intelectualmente as leis que governam a realidade objectiva e posteriormente, esconder artisticamente as relações que descobriu através do processo da abstracção, sem o qual a arte não existe; este trabalho duplo cria um imediatismo (aparência) mediado pela arte, através do qual brilha e se manifesta a estrutura essencial (essência) (LUKÁCS, 2001). Em “Boule de Suif”, este processo estrutural está reflectido na temática central; para além do sentido de imediatismo e abstracção, aparência e essência estão em jogo ao longo de todo o conto: a aparência das personagens não corresponde à sua essência, mas essa disparidade toma formas diferentes ao longo do desenrolar da acção. No caso dos burgueses e das religiosas, a imagem revelada durante a primeira parte da viagem virá a inverter-se; no caso de Cornudet, a imagem revelada acaba por não corresponder a qualquer essência; no caso de Boule de suif, a única que não é apresentada através do nome próprio, a sua imagem revela facetas contraditórias; por um lado, os seus atributos físicos são acentuados em pormenor, fazendo lembrar a profissão que exerce e a comida – a opulência precoce, a gordura, os dedos inchados como pequenas salsichas, apetitosa e desejada, uma boca encantadora, estreita, húmida para o beijo¹³, por outro, são sublinhados o seu espírito patriótico e as suas convicções fortes, a capacidade de se sacrificar pelo bem de todos ainda que tendo de agir contra vontade, e as suas convicções religiosas; mas Maupassant cria uma outra contradição dentro das alegadas qualidades da cortesã – Boule de suif recusa deitar-se com Cornudet em nome de uma moral balizada pelas suas convicções políticas; isto é evidente quando o narrador descreve a reacção do democrata dizendo que o pudor patriótico da prostituta terá feito despertar no

13. “La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint precoce qui lui avait valu lesurnom de Boule de suif. Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux falanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge enorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir, et là-dedans s’ouvraient, en haut, deux yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans; en bas, une bouche charmante, étroite, humide pour le baiser, meublée de quenottes luisantes et microscopiques. Elle était de plus,disait-on, pleine de qualités inappréciables. Aussitôt qu’elle fut reconnue, des chuchotements coururent parmi les femmes honnêtes, et les mots de ‘prostituée’, de ‘honte publique’ furent chuchotés si haut qu’elle leva la tête” (MAUPASSANT, 1991b, pp. 52-53).

seu coração a dignidade em falta (MAUPASSANT, 1991b)¹⁴. A “sensação de verdade” é dada assim, pelo efeito de verosimilhança que o escritor constrói ao criar uma realidade particular que não é verdadeira nem credível mas que se torna verdadeira e credível pela força do talento do escritor (MAUPASSANT, 1882). A sua mestria está em conseguir numa forma breve, condensar tudo isto criando uma atmosfera de descrédito, falsidade e corrupção. A atmosfera, um dos elementos centrais do conto modernista é, ainda que construída de outra forma, considerada fundamental pelo autor, vista como uma ciência difícil e delicada que torna vivas e aceitáveis as personagens e os acontecimentos (MAUPASSANT apud BURY).

A ironia é o grande apoio estilístico de Maupassant e poderíamos dizer que a utiliza no sentido sugerido pela epígrafe que Lukács foi buscar a Dimitrov; esta sublinha que o Dom Quixote, ao tornar a cavalaria objecto de ridículo, foi a arma mais poderosa da burguesia contra o feudalismo e a aristocracia; o proletariado revolucionário poderia também utilizar o riso como arma (LUKÁCS, 2001). Muecke (1969) define ironia como um fenómeno que funciona em dois níveis – no nível mais baixo, temos a situação tal como ela aparece à vítima da ironia ou como é, de forma equívoca, apresentada pelo autor da ironia; no nível superior, encontra-se a situação tal como aparece ao observador ou ao autor da ironia; este nível não precisa de ser apresentado pelo autor da ironia, basta que seja evocado por ele ou apresentado à mente do observador; há sempre alguma oposição entre os dois níveis. A ironia pode ser verbal e de situação. Maupassant conjuga ambas constantemente, como é visível no caso acima referido, do pudor patriótico de Boule de suif; a ironia de situação estrutura-se através da ironia dos acontecimentos, da ironia dramática, da ironia de auto-revelação ou da ironia do dilema¹⁵. Um dos pontos chave da construção da ironia verbal e de situação é todo

14. “Il se tut. Cette pudeur patriotique de catin qui ne se lassait point caresser près de l’ennemi, dut réveiller en son coeur sa dignité défaillante, car, après l’avoir seulement embrassée, il regagna sa porte à pas de loup” (MAUPASSANT, 1991b, p. 66).

15. Ironia de acontecimentos dá-se quando existe incongruência entre a expectativa e o acontecimento; ironia dramática quando o observador já conhece o que a vítima ainda vai descobrir; ironia de auto-revelação quando alguém, através do que diz ou faz, expõe, inadvertidamente a sua própria ignorância, fraqueza, erro ou loucura e ironia do dilema quando a vítima se encontra entre a ironia simples e a ironia dupla (MAUPASSANT, 1991b, p. 66).

o discurso montado pelo grupo a propósito das figuras bíblicas femininas e da história clássica, que utilizaram a sedução e o seu corpo para atingir objectivos dignos e louváveis; tirando partido da religiosidade de Boule de suif, as próprias religiosas acabam por lhe garantir que “a Igreja absolve os pecados sem problemas quando eles são cometidos para glória de Deus ou para o bem do próximo”¹⁶ (MAUPASSANT, 1991b, p. 78). Ao mesmo tempo, o escritor manipula a descrição do discurso das personagens procurando revelar, através de nuances e comparações, a sua hipocrisia como acontece, por exemplo, com o conde:

falou-lhe naquele tom familiar e paternalista, um pouco desdenhoso, que os homens bem situados empregam com as jovens, chamando-lhe: “querida criança”, tratando-a do alto da sua posição social, da sua indiscutível reputação (MAUPASSANT, 1991b, p. 79)¹⁷.

A ironia, vista por filósofos como Kierkegaard, como uma forma de negatividade, poderíamos dizer até o sarcasmo, está ainda presente no final, quando Cornudet trauteia a Marselhesa perante as lágrimas da jovem:

Então Cornudet, que digerira os seus ovos, estendeu as longas pernas sob o banco fronteiro (...) sorri como um homem que acaba de descobrir uma boa piada e começa a assobiar a Marselhesa. Todos os semblantes se ensombraram. O canto popular decerto não agradava aos seus vizinhos. Ficaram nervosos, aborrecidos, com ar de quem está prestes a uivar, como cães que ouvem um órgão de barbárie. Ele percebeu isso e não se calou. Por vezes fez até zumbir as palavras (MAUPASSANT, 1991b, p. 86)¹⁸.

16. “L’Église absout sans peine ses forfaits quando ils sont accomplis por la gloire de Dieu, ou pour le bien du prochain” (MAUPASSANT, 1991b, p. 78).

17. “Il lui parla de ce ton familier, paternel, un peu dédaigneux, que les hommes posés emploient avec les filles, l’appelant: ‘ma chère enfant’, la traitant du haut de sa position sociale, de son honorabilité indiscutée” (MAUPASSANT, 1991b, p. 79).

18. “Alors, Cornudet, qui digérait ses oeufs, étendit ses longues jambes sous la banquette d’en face (...) sourit comme un homme qui vient de trouver une bonne farce et se mit à siffloter La Marseillaise. Toutes les figures se rembrunirent. Le chat populaire, assurément, ne plaisait point à ses voisins. Ils devinrent nerveux, agacés, et avaient l’air prêts à hurler comme des chiens qui entendent une orgue de barbárie. Il s’en aperçu, ne s’arrête plus. Parfois même il fredonnait les paroles” (Ibid: 86).

Este final ilustra bem a crença do autor de que a felicidade é de natureza efêmera, especialmente quando se enfrenta os desafios do dia-a-dia. Sugere-se que, apesar da proximidade e capacidade de percepção, as pessoas não ultrapassam os seus preconceitos. A ilusão de que uma sociedade, mesmo que constituída por um pequeno microcosmo pode desenvolver inter-relações, termina assim que as circunstâncias se alteram, pois o egoísmo humano procura as suas próprias vantagens e não o bem comum (FUSCO, 1994). Tal olhar radicalmente pessimista de Maupassant encontra-se na origem da sua concepção de escrita e revela-se em muitas das suas cartas, em particular numa a Flaubert de julho de 1878, na qual fala da “inutilidade de tudo, da maldade inconsciente da criação, do vazio do futuro (qualquer que ele seja) (...) da indiferença triste por todas as coisas” (MAUPASSANT, 1878)¹⁹. Revela-se também nos contos, num estudo sobre a influência formal dos contos do autor francês na literatura do dealbar do século, em que defende que Maupassant usa com frequência intrigas de linha intrincada e sinusoidal, Fusco (1994) afirma que, do ponto de vista da sua estrutura, “Boule de Suif” se desenvolve sob esta última forma, isto é, a protagonista escapa momentaneamente da realidade crua da sua existência, mas voltará inevitavelmente a ela porque nada mudou. Fusco identificou sete tipos de estrutura diferente nos contos de Maupassant (FUSCO, 1994) e este representa um dos mais complexos. Se considerarmos o “ponto de viragem” um elemento fundamental da unidade da narrativa, como acontece nos contos deste gênero²⁰, vemos que aqui se encontram dois desses momentos: aquele em que a carruagem é obrigada a parar e aquele em que o grupo é autorizado a retomar a viagem. Na onda sinusoidal que a intriga representa, a parte inicial e a parte final configuram fases mais negativas e a fase central da viagem a mais positiva e ilusória. Como Fusco (1994) refere este tipo de protagonista fica duplamente frustrado – primeiro porque viveu uma alternativa melhor, mas insustentável; em segundo lugar porque, ao fazer o paralelismo entre o passado e o presente, apercebe-se da inutilidade do desejo de escapar.

19. “Il me vient par moments des perceptions si nettes de l'inutilité de tout, de la méchanceté inconsciente de la création, du vide de l'avenir (quel qu'il soit), que je me sens venir une indifférence triste pour toutes choses et que je voudrais seulement rester tranquille, tranquille dans un coin, sans espoirs et sans embêtements” (MAUPASSANT, 1878).

20. Refiro-me à distinção feita na página um, entre contos “épicos” e “líricos” e que corresponde, em teoria do conto, à distinção entre conto de intriga dramática e conto lírico.

Esta perspectiva opõe-se, de certa forma, à de Lukács quando defende que os valores políticos, culturais e específicos emergirão apenas quando a obra for apreciada como um todo. Diz ele:

O processo de apropriação permite aos leitores clarificar as suas próprias experiências e compreensão da vida e alargar os seus próprios horizontes. Uma forma viva de humanismo prepara-os para apoiar os slogans políticos da Frente Popular e compreender o seu humanismo político. Através da mediação da literatura realista, a alma das massas torna-se receptiva à compreensão das épocas democráticas, progressistas e grandiosas da história humana. (...) No realismo, a riqueza da vida criada traz respostas às perguntas feitas pelos próprios leitores – a vida traz respostas às perguntas feitas pela própria vida! (LUKÁCS, 2001, p. 1056).

Lukács acredita, ao contrário de Maupassant, que o ser humano tem capacidade para tomar consciência das condições em que vive, com a ajuda da apresentação da diversidade/totalidade que as obras primas realistas (e não modernistas) são capazes de mostrar. No final do seu artigo, declara que pretende revelar algumas das ligações íntimas e complexas entre a Frente Popular, a literatura popular e o realismo autêntico. Maupassant não tem qualquer intenção deste tipo nos seus textos. John Powys sublinha até a sua exposição pouco escrupulosada artimanha do ser humano, uma certa brutalidade que deixa a descoberto a carne rasgada e apresenta a vida indissolivelmente ligada aos instintos e apetites mais básicos (POWYS, 2004).

Um dos elementos que mais contribui para este efeito é o final ou fechamento narrativo que assegura a construção do último efeito de real. A frase final tem um papel determinante pois precede um silêncio carregado de significado. Mas, como já foi dito, não é o escritor que deve tirar conclusões, isso pertence ao leitor e é preciso, portanto, deixá-lo a pensar num sentido sugerido: “E Boule de suif continuava a chorar; e por vezes uma lágrima que ela não tinha conseguido conter, passava entre duas estrofes, na escuridão”²¹. A tensão psicológica acumulada ao longo do texto e o silêncio final abrem espaço à emoção do leitor. Talvez a mesma emoção que Lukács diz fazer parte do complexo total da realidade, juntamente

21. “Et Boule de Suif pleurait toujours; et parfois un sanglot, qu'elle n'avait pu retenir, passait, entre deux couplets, dans les ténèbres” (MAUPASSANT, 1991b, p. 86).

com pensamentos, sentimentos e experiências e que pode ser mostrada pelo verdadeiro escritor realista criativo.

Referências:

BALDESHWILER, E. "The Lyric Short Story: The Sketch of a History", **Studies in Short Fiction**, 6 (Summer), 1969, pp. 443-453.

BURY, MARIANE. **La poétique de Maupassant**. Paris: SEDES, 1994.

CHEKHOV, A. "Letter to A. P. Chekhov". In: MATLAW, Ralph. **Anton Chekov's Short Stories** – texts, background, criticism. New York: Norton, 1979, pp. 269-270.

FERGUSON, S. "Defining the Short Story: Impressionism and Form". In: _____. **Modern Fiction Studies**, 1982, pp. 13-24.

FUSCO, R. **Maupassant and the American Short Story** – the Influence of Form at the Turn of the Century. Pennsylvania: Penn State Univ. Press, 1994.

LUKÁCS, G. **The Theory of the Novel** - A historico-philosophical essay on the forms of reat epic literature. Trad. Anna Bostock. Kent: Whitstable Printers (1ª ed: 1916), 1988.

_____. "Realism in the Balance". In: **The Norton Anthology of Theory and Criticism**, ed. Vincent Leitch. USA: Norton, 2001, pp. 1033-1057 (1ª ed: 1938).

MAUPASSANT, G. DE 1991a. "Les Soirées de Médan – comment ce livre a été fait". In: **Boule de Suif et autres histoires de guerre**. Ed. Antonia Fonyi. Paris: Flammarion, 1991a, pp. 245-249.

_____. "Boule de Suif" in *Boule de Suif et autres histoires de guerre*. Ed. Antonia Fonyi. Paris: Flammarion, 1991b, pp. 43-86.

_____. "Lettre à Paul Alexis", 1877. Disponível em: maupassant.free.fr/corresp/cadre.php?ord=c&num=60.

_____. "Les Poètes français du XVIe siècle", *La Nation [Chroniques]*, 1877. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Poètes_français_du_XVIe_siècle.

_____. "Lettre à Flaubert", 1878. Disponível em: maupassant.free.fr/corresp/cadre.php?ord=c&num=96.

_____. "Question Littéraire", *Chroniques*, 1882. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Question_littéraire.

_____. "Romans", *Gil Blas*, 1882 Disponível em: www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrRomans.html.

_____. "Profils d'écrivains", Le Gaulois, 1882. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Profils_d'écrivains.

_____. "Le Roman Préface de Pierre et Jean", 1888. Disponível em: www.matisse.lettres.free.fr/Bel-Ami/leroman1888.htm.

MAY, CHARLES. "The Nature of Knowledge in Short Fiction", Studies

in: _____. **Short Fiction**, Fall 21.4., 1984, pp. 327-338.

MUECKE, D. C. **The Compass of Irony**. London: Methuen, 1969.

POE, E. A. "On the Aim and Technique of the Short Story", In: _____. **What Is the Short Story?** Ed. E. Current-Garcia e Walton Patrick, Glenview, Scott, 1974, pp. 7 - 15.

POWYS, JOHN, 2004. "Coarseness and Predatory Humour". In: _____. **Guy de Maupassant**. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 2004, pp. 66-68.

Sobre pontes e espelhos: realismo, surrealismo e irrealismo em três textos de Julio Cortázar

Leonardo Mendes

Militante da Esquerda Marxista do PSOL e professor substituto de Literatura e Teoria Literária da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde se graduou em Letras Português e se formou no Mestrado em Letras (Estudos Literários), com a dissertação *Distantes dos deuses erramos pela Rayuela: verdade, mimesis e literatura*. Participou, ainda na UFES, da refundação do Diretório Acadêmico de Letras Clarice Lispector e atuou na representação discente na graduação e na pós-graduação. É doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a tese *Ritmos para um corpo de leitor*, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, onde atua junto ao Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC).
E-mail: leo.enquanto@gmail.com.

Sobre pontes e espelhos: realismo, surrealismo e irrealismo em três textos de Julio Cortázar

Tanto o autor Julio Cortázar quanto seu alter ego em *Rayuela*, Morelli, compreendem a escrita como uma ponte entre o escritor e o leitor, cujo objetivo é produzir uma abertura na realidade petrificada. A compreensão que ambos têm da escrita parte do intuito de comunicar uma urgência com o escrito. Urgência esta que se impõe como uma necessidade e por isso transpassa a individualidade. O escritor e o leitor já estão presentes no ato de tomar as palavras para desfazer o coágulo enorme sobre o qual escreve Cortázar em “Do conto breve e seus arredores”. O agrupamento de palavras realizado pelo balanço rítmico é a ponte usada por Morelli para sair da penumbra:

Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa matéria confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro (CORTÁZAR, 2008a, p. 371, cap. 82).¹

A iluminação da penumbra ocorre por meio da palavra. A imagem do coágulo e a tensão exercida pela frase “si lo que quiere decirse” posposta à frase “si lo que quiero decir” nessa morelliana marcam o caráter antipsicologista que atravessa a literatura desde o princípio defendido por Cortázar. Ao analisar o “Cuaderno de Bitácora”, Ana María Barrenechea afirmou que a fratura antirrealista e antipsicologista de *Rayuela* responde à insatisfação quanto a um determinado uso da linguagem literária e suas consequências. A fratura cifra a insatisfação quanto a “uma experiência de viver e escrever” que separa o leitor, a literatura e o escritor, como o capitalismo deixa frágil a ligação entre o consumidor, o produto e o produtor a partir da universalização do dinheiro como mercadoria padrão de troca.

1. “[...]Há primeiro uma situação confusa; é dessa penumbra que eu parto e, se aquilo que quero dizer (se aquilo que quer dizer-se) tiver força suficiente, o swining começa imediatamente, um oscilar rítmico que me traz para a superfície, que ilumina tudo, que conjuga esta matéria confusa e o que padece em uma terceira instância, clara e como que fatal: a frase, o parágrafo, a página, o capítulo, o livro” (CORTÁZAR, 1987, p. 356, cap. 82).

A complexa rede de valoração é cifrada. Cortázar busca, e alcança com êxito em *Rayuela*, ao contrário do que afirmaria Jaime Concha (1994), o apodrecimento dos fundamentos do subsistema social da arte. O romance está num ponto digamos avançado no desenvolvimento do estágio de autocrítica inaugurado pelo dadaísmo, quando a crítica não se volta apenas às tendências artísticas anteriores, mas à própria instituição arte, tal como o define Peter Bürger em *Teoria da vanguarda* (2012): “[...] Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período e que, essencialmente, determinam a recepção das obras” (BÜRGER, 2012, p. 53).

Essa autocrítica que impregna a arte no século XX atravessa o romance pela linha de fratura antirrealista e antipsicologista de Proust, Joyce, Woolf, Musil, Gombrowicz entre outros. A diferença de Cortázar, no entanto, segue a linha dos passos dados em direção ao leitor plasmada na própria narração do romance. Dentro do próprio desenvolvimento dos escritos de Cortázar, diacronicamente, um dos passos em direção ao leitor é a própria escolha do gênero romanesco, pois ele exagera seus traços imperfeitos para desfazer a ideia de que o escritor é uma instância independente do leitor. Ele se aproveita do filho bastardo da burguesia para iluminar o fato de que o autor não ganha apenas dinheiro, mesmo que pouco, com seu escrito, assim como o leitor não está consumindo um produto totalmente alheio. O fato de a produção não ser puramente individual determina a consciência do leitor quanto aos seus direitos.

O ritmo que se instaura a partir do swing é o sinal de que há força suficiente para se construir a ponte pela escrita, com a frase, o parágrafo, o capítulo, o livro. O ato de escrever é essencialmente social pois toma a palavra; ela é a mediação entre as extremidades dessa troca, como o balanço rítmico compartilhado em um salão de dança, onde os passos e as frases rítmicas se comunicam e se movimentam. Tal como Charlie Parker tomava os passos de dança como motivos de seus solos, que por sua vez inspirariam novos passos e assim por diante, o escritor de *Rayuela* toma os gestos do leitor para compor sua obra.

Mario Goloboff (1994) afirma que a ênfase nas pontes e passagens acompanha Cortázar desde seu realismo fantástico; é isso que marca sua diferença em relação a Borges, pois este se fecha na irrealidade. A produção das pontes e passagens entre polos dialéticos, e até mesmo a nitidez

dos polos realidade/irrealidade, normalidade/loucura e escritor/leitor é condicionada pela narrativa. Até este ponto o que Cortázar escreve serve tanto para o conto quanto para o romance. Veremos à frente como o texto literário conduz a essa polarização com a estética do espelho, presente nos contos fantásticos, em “El perseguidor” e que em *Rayuela* é multiplicada ao infinito. É no trato com o tempo que começa a diferença. Em cada caso será empregada uma estratégia, mas em relação ao tempo o romance se distingue mais nitidamente dos dois primeiros.

Sobre a passagem para o romance, Cortázar afirma que “[...] O romance é muito menos refinado e perfeito do que o conto, mas é o único meio inventado até hoje para mostrar um avanço paulatino em qualquer forma de realidade”². A perfeição do conto se mostrou insuficiente diante daquilo que se impôs como um coágulo diante de Cortázar: a necessidade de mostrar um avanço paulatino frente à realidade. O conto em contraposição ao romance se caracteriza por um avanço brusco diante da realidade. A ideia de que a literatura é uma empresa de conquista verbal aparece muito nitidamente no texto “Situación de la novela”, em que afirma o seguinte:

Impulsionados a olhar a literatura de tal maneira, sua história consistiria menos na evolução das formas do que nas direções e estratégias de sua empresa de conquista. Se o que se trata é de apoderar-se do mundo e se a linguagem pode ser concebida como um superalejandro que nos usa há cerca de 5.000 anos para seu imperialismo universal, as etapas desta possessão se desenham através do nascimento dos gêneros, cada um dos quais tem certos objetivos.³

O nascimento do romance dentro da obra de Cortázar indica uma mudança de estratégia que se concentra na relação da palavra com o tem-

2. Tradução livre de: “[...]La novela es mucho menos refinada y perfecta que el cuento pero el único medio inventado hasta hoy para mostrar un avance paulatino en cualquier forma de la realidad” (Cortázar, Apud BARRENECHEA, p. 551, grifo nosso).

3. “Puestos a mirar de tal manera la literatura, su ‘historia’ no consistiría tanto en la evolución de las formas como en las direcciones y estrategias de su empresa de conquista. Si lo que se trata es de apoderarse del mundo, si el lenguaje puede concebirse como un superalejandro que nos usa desde hace 5.000 años para su imperialismo universal, las etapas de esta posesión se dibujan a través del nacimiento de los géneros, cada uno de los cuales tiene ciertos objetivos” (CORTÁZAR, 2014b, p. 205).

po. Em se falando de tempo, o que mudou foi o ritmo e com ele o autor e o leitor. Com o romance Cortázar se afasta da estratégia concentrada e brusca do conto. O abandono do conto fantástico é um gesto de amadurecimento da crítica ao apego à linguagem literária, sobretudo ao apego dos surrealistas, que degenerou o movimento para uma equipe de regras regimentadas. Além disso, o gênero fantástico é reconhecidamente um dos efeitos da incidência do surrealismo na Argentina. A mudança de estratégia com esse gesto, observado no livro *As armas secretas*, marca uma separação ainda mais profunda em relação à estratégia vanguardista de chocar o público. Embora no conto “El perseguidor” persista a estética do espelho, ela é construída sem o choque do insólito e do irreal, que marca “La noche boca arriba” ou o “Axlotl”.

O fluxo entre as faces que se confrontam no espelho deixa de ser encenado em termos objetivos e passa a ser encenado subjetivamente. A loucura e a droga são os símbolos que marcam a função do narrador de “El perseguidor” na construção da polarização. O clima de normalidade necessário para a irrupção do insólito persiste aqui, mas com a substituição dessa irrupção pela revelação de que a loucura de Johnny é mais sensata do que a normalidade de Bruno, e além do mais, o próprio Bruno admite que essa é a sobriedade possível de Johnny.

Uma constante na narrativa de Cortázar é a construção de um clima de normalidade que será drasticamente alterado a partir do espelho em que se contrapõem o sólito e o insólito, ou a realidade primeira em torno da qual se concentra o polo da normalidade e a realidade outra. A outridade dessa realidade se resguarda da homogeneização do conceito por instaurar uma nova direção no fluxo da imagem: o vetor inicial (V1), construído do objeto (O) em direção à sua imagem (O’), se inverte (V2). O movimento inicial (V1) é o responsável pela semelhança dentro da contradição da mimese. Esse movimento é muito próximo ao realismo, pois aborda o leitor a partir do horizonte de expectativas construído pelo substrato comum à vida ocidental. A esse respeito, o crítico C. D. Bryan afirma que *Rayuela* “é a enciclopédia mais poderosa de emoções e visões que emergiu da geração de escritores internacionais do pós-guerra” (BRYAN, Apud FUENTES, p. 703).

O clima de normalidade se baseia na semelhança construída por uma intencionalidade que seleciona os elementos dessa cultura a serem combatidos. Portanto a retórica realista, da qual Cortázar se apropria

para desenvolver seu realismo semiológico, prepara o terreno para a implosão desta cultura: a ocidental, pós-guerra, judaico-cristã, monoteísta, erigida sobre a substancialidade de uma palavra cuja sintaxe é linear; uma cultura que corre como Ló, deixando tudo o que é mortal perecer no sal que cai nesta terra tornada estéril, esterilizada pelo Deus sem rosto, pelo conceito sem história, sem humanidade, que sacrifica o que é perecível na construção da verdade. Ou seja, tudo o que é mortal é ofertado para erguer o templo da lembrança, palavra aliás que pode traduzir bem a *alétheia* (verdade) grega. As figuras do primeiro movimento de semelhança são construídas com fissuras por onde se possa começar a destruição a partir de dentro.

Em “La noche boca arriba”, por exemplo, o clima de normalidade é construído em torno do acidente de moto que leva o personagem para o hospital. A partir de então, embriagado pela anestesia, o personagem começa a sonhar que será sacrificado em um ritual asteca. O conto reconstrói a memória do acidente a partir de signos alheios à cultura ocidental, com imagens que parecem se alimentar dos estímulos externos na construção do sonho. A maca, por exemplo, é sonhada como a mesa do sacrifício. No entanto, em vez de o personagem acordar e voltar a si, ele é tragado pelo sonho, como se a porta se fechasse por detrás dele sem que pudesse abri-la. Na verdade, uma outra avaliação é simultânea a essa: o personagem de fato acorda e o leitor descobre que foi ludibriado, pois o sonho é o que parecia o real. Portanto, a vida de vigília passa a ser o sonho, com o que a sintaxe dos acontecimentos é transformada sem qualquer revisão de seu conteúdo.

A relação especular entre sonho e realidade dita o tom latino-americano de *Rayuela*, como afirma Carlos Fuentes no ensaio “Rayuela: la novela como caja de pandora”: “Antes de ser descoberta a América já havia sido inventada no sonho de uma busca utópica, na necessidade europeia de encontrar um lás bas, uma ilha feliz, uma cidade de ouro” (FUENTES, 1994, p. 703). Nesse sentido, a inversão do sonho provocada pela estética do espelho ganha proporções históricas facilmente verificáveis, já que o colonizador, como representante da realidade, como o sonhador, não poderá simplesmente fechar as portas às consequências do sonho na vida diurna, para bem e para mal.

O sonho que projeta a colonização será invadido por personagens reais que atravessarão as fronteiras, mesmo que resistam apenas seus

restos dilacerados no ouro das igrejas e da nobreza europeia. Nesse ponto começamos a observar o caráter político da característica que distingue o fantástico de Cortázar do de Borges. As pontes entre realidade e irre-alidade, sobretudo no caso do conto “La noche boca arriba”, pretendem cristalizar imagens capazes de produzir um efeito de flexibilização das membranas da identidade que separam os lados do espelho, como quem afirma o trânsito inconsciente entre as fronteiras. Nesse sentido, a escrita visa trazer esse fato à consciência com uma estratégia voltada para fazer com que o leitor reconheça as pontes em si mesmo. O reconhecimento das pontes é acompanhado do conhecimento das fronteiras.

Em “La noche boca arriba” o espelho construído pela escrita é convexo, pois apresenta ao leitor uma imagem invertida. O leitor tem ali uma dose homeopática da colonização com a supressão da lógica do colonizador alcançada pelo efeito insólito do jogo narrativo. No primeiro momento o fluxo da imagem (V1) parte da realidade encenada pela retórica do colonizador (O) em direção ao sonho (O’). Cortázar inicia o conto acumulando fatos que bem poderiam ocupar um romance realista. Esse efeito de real é obtido entre outras coisas pela constituição do narrador em terceira pessoa, além da estratégia que acompanha os primeiros ensejos do realismo no Ocidente: trata-se da ausência de explicação sobre a forma como os personagens chegaram à atual situação. Isso produz um efeito generalizante que abre espaço para a projeção do leitor e, conseqüentemente, possibilita que uma maior quantidade de leitores possa se identificar com a matéria narrada.

É imprescindível dizer que essa construção e o rebaixamento no registro da língua, para Eric Auerbach, diferenciam o sacrifício de Isaque da Odisseia, além de os próprios heróis não serem nobres, o que contribui para o efeito generalizante (AUERBACH, 2011, p. 134). Esse gesto de ocultamento será amplamente empregado em *Rayuela*, quando inúmeras vezes a ligação entre os fatos permanece obscura, no entanto é claro o fato de que o leitor é quem tem de preencher esse espaço. A consciência desse espaço por si só movimenta a ideia de livro, de capítulo, de parágrafo e de frase, com o que explodem relações especulares.

O leitor se vê objetivado na escolha do livro que lerá e nas associações produzidas ou não a partir dos vácuos do romance em relação à coerência. Na obra de Morelli a acumulação desses vácuos é o resultado do apodrecimento de sua prosa, que “se pudre sintácticamente y avanza –

con tanto trabajo – hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir coherente” (CORTÁZAR, 2014a, p. 593). Afora os dois livros que se espe-
lham pacificamente, há uma multidão de livros que pressiona por outros
lados, ameaçando estilhaçar essa bipolaridade. O autor de *Rayuela* não é
o colonizador da subjetividade do leitor e este, por sua vez, não é o sonho
daquele, manifesto na escrita. A escrita desvela a constituição porosa do
espelho, ao mesmo tempo que cristaliza essa polaridade.

O espelho reflete o rosto, alterando-o com a imagem que devolve
de si para si. Esse “para” entre o primeiro e o segundo “si” é talvez a ex-
pressão verbal mais clara do espelho, pois é o que constitui a diferença
entre os dois momentos de unidade corporal, o antes e depois de se ver
refletido. Em “La noche...” a realidade e a irrealidade mantém-se na mes-
ma posição até o último momento pelo artifício do sonho, que funciona
como um atenuador das resistências lógicas da vida de vigília. Apenas nas
últimas linhas há o brusco movimento de traslado entre as faces do es-
pelho, entre o que se encontrava sob a sintaxe do sonho e sob a sintaxe da
vida de vigília. Essa inversão produz uma deformação precisa no espelho,
qual seja, ele deixa de ser plano e passa a ser côncavo, por assim dizer, pois
a imagem que devolve é real e invertida. Essa alteração produzida pela
escrita torna o espelho mais claro do que a unidade isolada das partes que
diante dele se confrontam e com isso constrói as pontes ou areja os poros
entre as partes.

A direção do vetor (V1) se inverte com os poros abertos pela escri-
ta do espelho cortazariano. O que torna a estética do espelho realista é o
esclarecimento de que o fluxo entre realidade e irrealidade, assim como o
fluxo entre colonizador e colônia já existe, no entanto de maneira desigual
e injusta. Sem a colonização a Europa teria sucumbido na Modernidade e
o capitalismo sequer teria existido. Isso confirma a tese benjaminiana de
que todos os monumentos da cultura são monumentos de barbárie.

O resgate da lembrança da dependência europeia na obra de Cor-
tázar é construído a partir do ataque às cadeias significantes que estrutu-
ram a direção do fluxo (V1) dentro do aparelho psíquico do leitor e, com
isso, desfaz a planificação produzida pela superestrutura social (ver cap.
74 de *Rayuela*). A irracionalidade da narrativa pode ser comparada à ir-
racionalidade dos atos dos mestres budistas, tal como observamos no se-
guinte trecho de *Rayuela*:

Morelli parecia mover-se a gosto em ese universo aparentemente demencial y dar por supuesto que esas conductas magistrales constituían la verdadera lección, el único modo de abrir el ojo espiritual del discípulo y revelarle la verdad. Esa violenta irracionalidad le parecía natural, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente, los ejes donde pivota el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección (CORTÁZAR, 2014a, p. 599, cap. 95).⁴

Assim como o leitor se impõe ao autor desde a escrita, a colônia se impõe à metrópole desde a sua força de trabalho e seus recursos naturais; sem contar que a descoberta da América instaurou uma dupla descontinuidade: a) entre passado mítico americano e nação moderna, b) entre a harmonia do sistema de signos usados para construir a narrativa da civilização ocidental.

Referências:

AUERBACH, Eric. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. J. Ginsburg (dir). São Paulo: Perspectiva, 2011.

BARRENECHEA, Ana María. **Génesis y circunstancias e Rayuela, una búsqueda a partir de cero**. In: CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CONCHA, Jaime. **Criticando Rayuela**. In: CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Madrid: Cátedra, 2014.

4. “Morelli parecia mover-se com gosto nesse universo aparentemente demencial, e pretendia evidenciar que esses comportamentos docentes constituíam a verdadeira lição, o único modo de abrir o olho espiritual do discípulo e de lhe revelar a verdade. Essa violenta irracionalidade parecia-lhe natural, no sentido de que abolía as estruturas que constituem a especialidade do Ocidente, os eixos sobre os quais gira a compreensão histórica do homem e que têm no pensamento discursivo [e inclusive no sentimento estético e até poético] o seu instrumento de eleição” (CORTÁZAR, 1987, p. 387, cap. 95).

_____. **La vuelta al día en ochenta mundos.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2014b.

_____. **Los relatos**, 3: pasajes. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

_____. **Último round tomo I.** Trad. Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FUENTES, Carlos. **La novela como caja de Pandora.** In: CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GOLOBOFF, Mario. **Hablar con figuras**, In: In: CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. **Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar.** In: JITRIK, Noé; SAÍTTA, Sylvia. *História Crítica de la Literatura Argentina* vol. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004.

O Realismo vanguardístico machadiano: *Quincas Borba* e tudo que é Palha desmancha coroas

Luciana Rodrigues do Nascimento

"[...] Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan".

Carlos Drummond de Andrade

Professora de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Espírito Santo, *campus* de Vila Velha. Leciona no curso de Ensino Médio integrado à biotecnologia e nas licenciaturas de Pedagogia e Química. Seu trabalho tem enfoque em literatura e produção textual. É doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Seu lugar favorito para fazer pesquisas é na biblioteca que tem em seu lar.

E-mail: luknoeller@gmail.com.

A literatura da dignidade humana e as classes populares

No ensaio “O ideal do homem harmonioso”, de 1936, György Lukács assim definiu a relação do escritor com a degradação da dignidade humana, traço estrutural do modo de produção capitalista:

Hay toda una serie de escritores situados bastante a la izquierda, que aceptan con todo como un hecho la degradación y la destrucción del hombre por el capitalismo, aunque profundamente indignados, y confieren expresión a su indignación precisamente exponiendo y desenmascarando dicho hecho en toda su terrible crudeza, pero sin plasmar, en cambio, la rebelión de la dignidad humana. Pero hay otros en quienes la rebelión no adopta de buenas a primeras un matiz político y social tan declarado, sino que plasman, con viva intensidad, la lucha diaria, y aun de todas las horas, que el individuo de esta época ha de sostener con el mundo capitalista circundante en defensa de su integridad humana. En esta lucha ha de sucumbir, sin duda, si sólo confía en sus propias fuerzas individuales; sólo puede sostenerla con éxito uniéndose a aquellas fuerzas populares que son las que garantizan la victoria final, económica y políticamente, social y culturalmente, del humanismo (LUKÁCS, 1966, p. 119).

Como podemos ler na citação em tela, há dois perfis recorrentes de escritores diante da barbárie capitalista: um que, mesmo se posicionando à esquerda, retrata o sofrimento da opressão de classe sem, no entanto, plasmar a dignidade da rebelião dos oprimidos; e aquele outro que, mesmo sem ser de esquerda, é o que se supõe, consegue representar a dignidade humana perante o arbítrio de sua degradação.

Para o crítico húngaro, a representação da dignidade humana, no capitalismo, está, no entanto, fadada ao fracasso se sucumbir ao individualismo. É fundamental, pois, que as classes populares estejam presentes, como protagonistas, de uma forma ou outra, na revolta perante a barbárie sem tréguas do capital contra o trabalho.

O objetivo deste ensaio é analisar o romance *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, tendo em vista a seguinte interrogação: é obra que representa a dignidade humana perante a barbárie da escravidão?

Quincas Borba e o reinado do nada no modo de produção capitalista

A maioria das obras machadianas tem como contexto histórico a sociedade carioca do Brasil colonial, focando na descrição dos personagens tipos da estrutura piramidal brasileira, para citar o livro clássico de Raymundo Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapésio* (1974), do qual citamos o seguinte trecho:

A absorção por cunhagem apresenta-se, na obra machadiana, mais pelo lado negativo do que pelo positivo. Nenhum homem de origem humilde, na extensa galeria de suas personagens, alcançou a cadeira senatorial, ou envergou o imponente uniforme de ministro. Somente em sonho, ou por efeito da fantasia, personificou-se alguém no cargo de presidente do Conselho, o nosso primeiro ministro indígena. Entra-se no clube oligárquico, já se observou, no posto inferior; e daí, passo a passo, manhosamente, alcança-se o cume, o topo da pirâmide (FAORO, 1974, p. 15).

Na estrutura piramidal do Brasil colonial, a cunhagem, como se cunha uma moeda, inscrevia o preço da posição hierárquica, no âmbito de uma sociedade nobiliárquica, ao estilo feudal. O topo dessa pirâmide, não resta dúvida, é a cunhagem da coroa, irreprodutível, índice do estatuto imperial, à brasileira, que termina com a morte do protagonista, Quincas Borba, como é possível perceber no seguinte fragmento de *Quincas Borba*, o capítulo CC do romance:

Poucos dias depois morreu... não morreu súbito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça – uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.

— Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor...

A cara ficou séria, porque a morte é séria; dois minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação (ASSIS, 1982, p. 190).

Ora, se a morte é o fim da estrutura de cunhagem e, no limite do rei, ela deixa todavia a sua herança: ao vencedor, talvez, a imortalidade,

queremos dizer; a coroa. Há assim duas vitórias supostas em *Quincas Borba*, a do vencedor, as batatas; e a do vencedor, a coroa. A primeira pressupõe uma batalha; a segunda, o nada. A primeira aponta para a luta pela vida, com a garantia de um gênero alimentício, as batatas; a segunda, a coroa do rei, é o topo da pirâmide da batalha, o que significa que não se constitui sem morte, sem guerra.

A dialética de ambas, das batatas garantidas pelas batalhas; com a cunhagem da coroa, como a apoteose das cunhagens das sucessivas vitórias, em batalhas, evidencia que guerra e pirâmide estamental são indissociáveis. É por isso que, no caso do romance de Machado ora analisado, é importante perguntar: por que a coroa é o nada a cingir a cabeça da loucura de Quincas Borba?

Há duas hipóteses para essa pergunta. A primeira tem como resposta o cão, Quincas Borba, homônimo do protagonista. Aliás, quem é o protagonista, qual dos Borbas, o professor ou o cachorro? Um cinismo ronda a estrutura estamental brasileira, à época da literatura de Machado de Assis; o cinismo do capitalismo.

Essa é, pois, a segunda hipótese, o cão, o verdadeiro herdeiro, representa o capitalismo, encarnado, na trama, pela personagem Palha. O capitalismo é uma palha? Teria Machado de Assis, de algum modo, conhecimento de Marx e Engels e, portanto, do Manifesto comunista de 1848? De qualquer forma, o que o romance de Machado de Assis nos mostra é que, no capitalismo, modo de produção no qual “Tudo que é sólido e estável se desmancha no ar [...]” (MARX; ENGELS, 2010, p. 43), não há mais espaço para a estrutura estamental da cunhagem, para coroas, para reis.

As obras maduras de Machado de Assis, como *Quincas Borba*, poderiam ser lidas, nesse caso, como uma sátira da estrutura piramidal da sociedade brasileira, em face da emergência do capitalismo? Seria Machado de Assis um escritor realista nos termos propostos por Luis Eustáquio Soares e Luis Carlos Muñoz, considerando o seguinte trecho do ensaio de ambos, “El ejemplo de triunfo del realismo”, dialogando com Engels (1974, p. 195):

Estas relaciones sociales de producción, ascendentes y descendentes, configuran el marco real del proceso de objetivación efectivo del capitalismo, en el contexto francés del periodo: hoy, más válido que nunca. En el Manifiesto

Comunista esto, se dijo, puede traducirse así: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. En otras palabras: el capitalismo es la novela trágica y a la vez satírica de las ‘ilusiones perdidas’, no solo para los aristócratas, con su sistema de valores, sino también para los pequeños empresarios, los pequeños burgueses e incluso para los dueños de los medios de producción que ocuparán una posición productiva descendente, aunque, es bueno señalar, para los trabajadores, más que para cualquier otra categoría, las ilusiones siempre están perdidas: basta que se traduzca “ilusiones” por “alienaciones”, porque, en estos casos, para jugar con el final del Manifiesto Comunista, los trabajadores tendrán, con sus cadenas, un mundo a perder, como perdidos efectivamente están (MUÑOZ; SOARES, 2019, s/p).

Se a obra realista objetiva as relações de produção ascendentes, plasmando a decadência das relações sociais de produção descendentes, pensamos que *Quincas Borba* seja um romance exemplar, no contexto da literatura brasileira. É por isso que pode ser analisado como uma narrativa de realismo crítico, porque nela, cinicamente, pode ser interpretada como a loucura do Brasil Império, com sua estrutura estamental, que é satiricamente representada, situação que é objetivada na relação entre *Quincas Borba* e Palha. Isto é: entre a imaginária coroa cunhada na cabeça moribunda e os ventos do modo de produção capitalista, representado pelo capitalista Palha.

Restam, ainda, algumas perguntas, para dialogar com o trecho citado de Lukács, no início deste ensaio: há dignidade humana em *Quincas Borba* ou Machado de Assis seria o primeiro caso de escritor descrito pelo pensador húngaro em “O ideal do homem harmonioso”, aquele que representa a miséria humana no modo de produção capitalista, mas sem plasmar a revolta dos oprimidos? E quais eram antes de tudo os oprimidos no período? Os escravos? Serão estes a única figuração humana, desumanizada, do que é de fato sólido no capitalismo, a escravidão como base da estrutura material do capital?

Nós preferimos deixar essas questões em suspenso, para o realismo crítico do leitor, mas destacando que, se o realismo crítico pode ser interpretado como uma forma de vanguarda, porque se faz como narrativa que objetiva as forças produtivas ascendentes, Machado de Assis é, sim, o começo da vanguarda artística brasileira; esse escritor negro brasileiro que ousou dizer: “Tudo que é palha, desmancha no ar”.

Inclusive a escravidão, se o modo de produção for o capitalista; dos Palhas?

Referências:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Quincas Borba**. São Paulo: Ática, 1974.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto comunista**. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. "O realismo de Balzac". In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 195.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

LUKÁCS, György. "O ideal do homem harmonioso" (1938). In: **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

SARMIENTO, Luis Carlos Muñoz; SOARES, Luis Eustáquio. "**El marxismo como ciencia de las ciencias humanas: el ejemplo del triunfo del realismo**", 2020. Disponível em: <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=265304>>

As ideias dentro do lugar

Marcelo Burmann dos Santos

Graduado em Letras e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), ambas as formações na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Participa do Núcleo de Pesquisa Diversidade e Descolonização-observatório de traduções culturais, educacionais, estéticas e epistemológicas (NUDES), sob orientação do Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares. Email:marceloburmann20@gmail.com.

As ideias dentro do lugar

Introdução

Os problemas que a escravidão engendra no cotidiano do desenvolvimento do capitalismo dependente brasileiro ganham dimensão na ficção machadiana. Roberto Schwarz, na década de 70, publica o ensaio “As ideias fora lugar”, no qual o crítico procurou descrever aquilo que taxou de “comédia ideológica” nacional, que se caracterizaria pela importação, sem mediações, de ideias emanadas da Europa, sobretudo da Inglaterra e da França, mas também dos EUA, pelas oligarquias do país no século XIX. Essas ideias, supostamente, contrastavam-se com a realidade nacional, uma vez que, a exemplo do liberalismo e da escravidão, encontravam entraves com as forças produtivas brasileiras, gerando uma espécie de cacoete ideológico, um torcicolo cultural.

O presente artigo aborda a peculiaridade com qual Machado de Assis retrata a escravidão em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), a partir da estetização da violência proporcionada por esse metabolismo na perspectiva das oligarquias do país, ironizadas pelo Bruxo do Cosme Velho, bem como adoção de ideias liberais pelo crivo da elite nacional.

Liberalismo, escravidão, cinismo

Em *Machado de Assis: impostura e realismo* – uma reinterpretação de *Dom Casmurro* (1991), um dos grandes méritos de John Gledson (1991), em relação ao acúmulo da crítica literária machadiana, estar em trazer o homem Machado de Assis de volta ao terreno da semiótica autor-texto-leitor. Com essa atitude, Gledson não quer tratar a obra machadiana com uma leitura psicologizante ou biografizante, com reservas à crítica de base puramente racial, de classe, de escolaridade, que veem na obra de Machado de Assis o reflexo do recalque de sua infância, como o fez Lúcias Miguel Pereira em sua clássica biografia sobre nosso autor, *Machado de Assis: estudos críticos e biográficos*, na década de 30. Tal qual o fez Jean Michel-Massa, em seu arguto *A Juventude de Machado de Assis* (1971), Gledson propõe uma leitura dos romances de Machado sem excluir o pensador atento aos caminhos e descaminhos do Brasil de e em suas obras.

Gledson (1991) caracteriza o narrador machadiano como “narrador enganoso”, que se caracteriza, na conformação da estrutura dos romances, como aquele que alicia os leitores a um ponto de vista típico das concepções sobre as práticas sociais das elites do país, às quais, enquanto leitores, não nos falta cumplicidade. Assim, vê-se que, nesta composição machadiana dos célebres romances, existe uma continuidade estilística de figuração das condutas próprias às oligarquias nacionais do oitocentos (SCHWARZ, 2000b). Essa técnica narrativa sobressai-se, sobretudo, com os narradores Aires, Dom Casmurro, Brás Cubas, cujo foco narrativo encontra-se em primeira pessoa do discurso.

Essa caracterização dada por Gledson aos narradores de Machado permite ao crítico resgatar um tabu na crítica literária: a intencionalidade do autor. Para Gledson (1991), os narradores de Machado de Assis são concebidos intencionalmente para agradar os leitores, aliciando-os a compartilhar de um ponto de vista propriamente de classe. Assim, vejam-se as digressões de Brás ensejando filosofias desbaratadas no percurso de suas confissões. Aparentemente, esse procedimento pode indicar um capricho do narrador proveniente, talvez, do tédio de seu lugar de morto. Todavia, relacionando-o à macroestrutura social e textual, encontra-se na filosofia qualquer de Brás a expressão da decadência ideológica das elites nacionais.

No capítulo XI, “O menino é o pai do homem”, a protagonista do romance inicia a narração comparando sua criação a gatos e a magnólias. Esta comparação, contudo, remete ao processo, com aparências de naturalidade, do desenvolvimento do infante Brás, que revela uma problemática nacional. Vejamos:

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher de doce de côco que estava fazendo, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia — algumas vezes gemendo —, mas obedecia sem dizer

palavra, ou, quando muito, um “ai, nhonhô”, ao que retorquia: “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2010, p. 47).

Não é acidental que, dentre a intercalação de narrativas episódicas e sintéticas, típicas da estrutura das *Memórias*, o capítulo sobre a educação de Brás ocupe um plano central e extenso em relação a outras passagens do romance, sobre os fios do enredo que serão tecidos pelas confissões do narrador. Nem é circunstancial, além disso, que essa educação é inicialmente ilustrada pelo sadismo peculiar proporcionado pelo metabolismo semicolonial da sociedade, patriarcal e escravocrata.

O mote que dá nome ao capítulo também revela a complexidade das condutas e dos psiquismos estilizados das elites, ainda que recalcados, não fosse o cinismo com qual o narrador retrata esta matéria: “Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares” (ASSIS, 2010, p. 48, *itálico nosso*). O método empregado pelo narrador, nestas orações encaidadas e enfatizadas por nós, é digno de uma nota cínica de Brás alegada, como ele mesmo admite, ao sabor das circunstâncias e lugares, à procura de uma supremacia qualquer, marca da volubilidade das confissões do narrador (SCHWARZ, 2000b).

Em *Memórias Póstumas*, numa outra circunstância, no capítulo LXVIII, “O vergalho”, há uma célebre passagem do mesmo Prudêncio, agora alforriado, açoitando outro negro. Muita ênfase se dá a essa passagem do romance de Brás, que flagelava Prudêncio na infância, invectivando-o com o vexatório “Cala a boca, besta!” — síntese da objetificação fetichista proporcionada pelo estatuto da escravidão. Todavia, o que importa nessa cena de Prudêncio é o que menos se mostra na narração, isto é, fora da ótica míope e classista de Brás. Cabe a pergunta: em que medida se constrói uma sociedade que proporciona uma cena de espancamento público de outro ser humano, que Machado configura no romance com tanta peculiaridade?

Nesse caso, é evidente que o espetáculo do Valongo diz respeito a uma problemática maior: a relação da escravidão com a violência que ela engendra no cotidiano brasileiro, especialmente infligindo à população negra, sem a menor falta de escrúpulo e escândalo por parte das elites nacionais, bitoladas por ideias liberais, mas tendo nas mãos a marca do colonialismo e de suas instituições escravocratas.

Aqui, é mister lembrar as palavras de John Gledson (1986) quando diz que Brás Cubas é o Brasil representado por um indivíduo na perspectiva de sua classe oligárquica: “Embora, à sua maneira, Brás Cubas seja também o Brasil, ele é ainda representante de uma classe (a oligarquia dirigente), e é representativo em sentido amplo, na medida apenas em que está morto” (GLEDSON, 1986, p. 71).

Essa tipificação das elites nacionais, de fato, fora uma preocupação da produção literária da obra de Machado, prefigurada com ironia própria do autor, a arma de sua crítica. Em crônica publicada no dia 19 de maio de 1888, seis dias após a Lei Imperial nº 3.353, a Lei Áurea, ser sancionada, escrevia Machado de Assis para o jornal Gazeta de Notícias, na série “Bons Dias!”. A crônica ironiza o gesto de garantia de liberdades formais a seres humanos cuja humanidade lhes fora negada historicamente no desenvolvimento do capitalismo à brasileira.

Essa crônica, narrada em primeira pessoa, ilustra a arrogância das elites nacionais disfarçada de filantropia. O narrador sugere uma benfeitoria ao adiantar-se no tempo, em relação à lei assinada pela princesa Isabel, concedendo liberdade para Pancrácio, seu jovem escravo. Essa liberdade concedida é acompanhada por um cortejo, um arguto banquete para poucas pessoas próximas à protagonista, no qual o narrador concederia a carta de alforria ao escravo.

A crônica, para além de dar forma ao narcisismo da protagonista, engendra um procedimento similar adotado por nosso autor nas *Memórias*: a solução machadiana de colocar a nu — guardadas as devidas especificidades dos gêneros em questão (romance e crônica) — a maneira de conceber as relações sociais a partir da figuração de personagens que refletem os caracteres estruturais da sociedade brasileira oitocentista, com cariz iminentemente cínico e sádico, conforme confissão do narrador:

Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo *impulso natural*, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor, eram dois estados naturais, quase divinos. Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio; daí para cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe besta quando não lhe chamo de diabo; cousas todas que ele recebe humildemente, e (Deus

me perdoe!) creio que até alegre (ASSIS, 1888, p. 2, itálicos nossos).

A crônica joga luz à farsa da abolição¹, que em nada modificou a integração do negro à sociedade de classe em plena expansão na segunda metade do século XIX no país. Tudo o mais é narrado sem o mínimo de escrúpulo por parte do narrador, com aparência de naturalidade, como ele mesmo nos alude, justificada senão pelo exuberante cinismo que acompanha a narração pelo olhar da protagonista com a benção da fé cristã.

Roberto Schwarz, na década de 70, publicou aquele que se tornaria um famoso ensaio, intitulado “As ideias fora lugar”, que posteriormente fará parte da coletânea *Ao vencedor as batatas* (2000a), no qual o crítico procurou descrever aquilo que taxou de “comédia ideológica” nacional. Essa comédia se caracterizaria pela importação, sem mediações, de ideias emanadas da Europa, sobretudo da Inglaterra e da França, mas também dos EUA, pelas oligarquias do país no século XIX. Schwarz, no ensaio, lembra as palavras do grande sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, que dão verniz à crítica das “ideias fora do lugar”: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão de mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos uns desterrados em nossa terra*” (HOLANDA, 1956, p. 96 apud SCHWARZ, 2000a, p. 13, itálico nosso). Naturalmente, a imagem de sermos “desterrados em nossa terra” alude a um paradoxo da identidade nacional e latino-americana², só compreendido pela composição do capi-

1. Machado ironiza as próprias medidas paliativas, retardatárias e nada democráticas adotadas pelas oligarquias em relação ao principal problema do trabalho no Brasil, a escravidão. A configuração de Pancrácio como um jovem escravo nos remete, de imediato, à Lei do Ventre Livre, promulgada, em 1871, também pela princesa regente Isabel. Essa lei estabeleceu que todos os filhos de negras escravizadas, a partir da altura daqueles anos, tonar-se-iam livres. Ela, contudo, correspondia aos anseios e às agitações políticas em torno do problema da escravidão no país, além de expressar os conflitos de interesse entre as oligarquias agrárias e as elites industriais em ascensão no Brasil. Ou seja, a Lei do Ventre Livre não passava de uma medida paliativa, como Machado magistralmente ironiza nesta crônica.

2. Jorge Luis Borges se dizia europeu por acidente de percurso histórico: “Eu sou um europeu nascido no exílio”(apud PERRONE-MOISÉS, 1997). Cf.: PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina”. In: *Estudos Avançados*, IEA, USP, v. 2, n. 30, pp. 245-259, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200015#4not>. Acesso em: 02 maio 2019.

talismo periférico na América Latina, a saber, agrário e escravocrata – a imagem do atraso diante das moderníssimas instituições burguesas.

As ideias que pulularam em cabeças de intelectuais e estadistas europeus e norte-americanos, consequente e copiosamente, chocar-se-iam, para Schwarz (2000a), com as rígidas estruturas coloniais do metabolismo do capital no Brasil. Inclusive, esse contraste se fazia presente no plano prático de extração de riqueza social:

Sendo uma propriedade, um escravo pode ser vendido, mas não despedido. O trabalhador livre, nesse ponto, dá mais liberdade a seu patrão, além de imobilizar menos capital. Este aspecto — um entre muitos — indica o limite que a escravatura opunha à *racionalização* produtiva (SCHARZ, p. 14, 2000a, *itálico nosso*).

Equacionado o problema que impede o desenvolvimento das forças produtivas nacionais, a escravidão, resta o freio ao progresso da “racionalização produtiva”. Dessa forma, as ideias liberais que circulavam no país permaneciam sem propósito, uma vez que foram decalcadas de seus respectivos nichos de ascensão burguesa nos países centrais do capitalismo incipiente: “Por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das idéias liberais³[...] Sendo embora nexos produtivos fundamentais, a escravidão não era nexos efetivos da vida ideológica” (SCHWARZ, 2000a, p. 15). Por sua vez, Ermínia Viotti da Costa (1999, p. 30) argumenta que:

Se havia barreiras de ordem material à difusão das idéias ilustradas (analfabetismo, marginalização do povo da vida política, deficiência dos meios de comunicação), o maior entrave advinha, no entanto, da própria essência dessas idéias, incompatíveis, sob muitos aspectos, com a realidade brasileira. Na Europa, o liberalismo era uma ideologia burguesa voltada contra as Instituições do Antigo Regime, os excessos do poder real, os privilégios da nobreza, os entraves do feudalismo ao desenvolvimento da economia. No Brasil, as idéias liberais teriam um significado mais restrito, não se apoiariam nas mesmas bases sociais, nem teriam exatamente a mesma função. Os princípios liberais não se forjaram, no Brasil, na luta da burguesia contra os

3. Optamos por manter a ortografia original da citação retirada do texto, anterior ao Acordo Ortográfico de 2009, uma vez que este passou a não admitir acento agudo em ditongos abertos. Essa mesma atitude adotamos em toda citação anterior ao Acordo presente neste texto.

privilégios da aristocracia e da realeza. Foram importados da Europa. Não existia no Brasil da época uma burguesia dinâmica e ativa que pudesse servir de suporte a essas idéias. Os adeptos das idéias liberais pertenciam às categorias rurais e sua clientela. As camadas senhoriais empenhadas em conquistar e garantir a liberdade de comércio e a autonomia administrativa e judiciária não estavam, no entanto, dispostas a renunciar ao latifúndio e à propriedade escrava. A escravidão constituiria o limite do liberalismo no Brasil.

A crítica realizada à repercussão e à apropriação das ideias liberais no Brasil, conforme Emília Viotti da Costa deixa nítido na passagem acima e também Roberto Schwarz (2000a) no ensaio supracitado, carece de uma leitura dialética acerca do processo de internacionalização capitalista, bem como da classe social que o administra, a burguesia. O desafio de descrever a particularidade das oligarquias nacionais na Era das Revoluções parece ignorar a história real por trás das ideias liberais, atinente a uma leitura da totalidade capitalista.

Não é verdade que a escravidão seja um limite do e ao liberalismo que se circunscreve somente à história nacional. A história do colonialismo, a história moderna, de maneira geral, demonstra que essa dissonância entre liberalismo, de um lado — quer dizer, na cabeça e na boca dos donos do poder —, e escravidão, de outro — como um suposto resquício superado pelo progresso capitalista —, não passa de uma ideologia no sentido marxiano do termo, isto é, um falseamento e uma mistificação das efetivas relações sociais que gerem o poder, expressão de ideias das classes hegemônicas em um determinado período histórico (MARX; ENGELS, 2009).

A título de exemplo do cinismo latente ao liberalismo, veja-se a história dos Federalistas dos EUA que proclamam, ao final do século XVIII, a Constituição Americana, que louva a liberdade individual tanto quanto seus membros fundadores clamam pelo direito de escravizar negros, como George Washington, James Madison e Thomas Jefferson, todos eles proprietários de escravos⁴.

4. Domenico Losurdo aborda as controvérsias do liberalismo em *Contra-história do liberalismo* (2006, Idéias e Letras), no qual aprofunda a problemática da liberdade atrelada às ideologias liberais de ascensão das classes burguesas nos centros do capitalismo, amparadas pelo colonialismo. Losurdo colhe muitos exemplos com essa contra-história do liberalismo ocidental, os quais não nos cabem abordar neste texto. Cf.: do mesmo autor, *O Marxismo Ocidental: como nasceu, como morreu, como pode renascer* (2018).

No entanto, vale destacar a particularidade, que também não se restringe apenas ao caso colonial brasileiro, do caráter reacionário das elites revolucionárias do país, com Ermília Viotti da Costa, em relação aos processos revolucionários que estão na base da constituição da modernidade, sem os quais seria impossível romper com o jugo colonial da escravidão:

Em todos os movimentos revolucionários levantou-se o problema da escravidão [...] O comportamento dos revolucionários, com exceção de poucos, era frequentemente elitista, racista e escravocrata. Já por ocasião da inconfidência discutira-se a possibilidade de um levante de escravos, a se temer num país em que o número de homens pretos, livres e escravos superava em muito o dos brancos [...] O horror às multidões e o receio de um levante de negros levariam essas elites a repelir as formas mais democráticas de governo e a temer qualquer mobilização de massa, encarnando com simpatia a idéia de conquistar a Independência com a ajuda do príncipe regente (COSTA, 1999, p. 31).

Na convivência harmoniosa entre liberalismo e escravidão — amparada por uma falsa consciência cínica, como estamos pontuando aqui —, vê-se que este é o aspecto pouco comentado sobre a história do liberalismo.

A Independência política e econômica que se estabeleceu no Brasil ao longo do desenvolvimento do oitocentos atendeu suficientemente os interesses das oligarquias agrárias no país, com cariz iminentemente liberal aqui e ali. Ela não mexeu nas estruturas de produção e reprodução da vida colonial. O estatuto colonial permanecera o mesmo: era garantido o direito de propriedade, de escravidão; a população, composta em sua maior parte por mestiços, índios e negros, permanecera alijada dos conflitos entre as classes dirigentes do país e de Portugal. A primeira Constituição do Brasil manteve intactas as liberdades individuais, com o agravo, porém, de que a justiça permanecia nas mãos dos grandes proprietários:

Aboliram-se as torturas, mas nas senzalas continuava-se a usar troncos, os anginhos, os açoites, as gargalheiras, e o senhor decidia da vida e da morte dos seus escravos. Reconhecia-se o direito de todos serem admitidos aos cargos públicos sem outra diferença que não fosse a de seus talentos e virtudes, mas o critério de amizade e compadrio,

típico do sistema de clientela vigente, prevaleceria nas nomeações para os cargos burocráticos.

A elite de letrados, falando em nome das categorias socialmente dominantes, seria a porta-voz de uma ideologia liberal que mascarava as contradições do sistema (COSTA, 1999, p. 59).

Permaneciam, na nação Independente, portanto, as mesmas lógicas das instituições coloniais, com o típico patriarcado nacional, a escravidão, o sistema de clientela e patronagem, embasados por uma economia eminentemente de remessa de ativos para o exterior e importação de mercadorias — cuja dependência econômica passa do jugo colonial português para o inglês (COSTA, 1999).

A decadência ideológica das elites coloniais expressa-se, nesse sentido, de uma maneira peculiar em relação às burguesias europeias. Por aqui, antes mesmo de haver uma revolução nos termos clássicos, existia uma contrarrevolução permanente, uma vez que as experiências da Revolução Francesa e Haitiana atemorizaram os dirigentes do país, que “desconfiavam tanto do absolutismo monárquico quanto dos levantes populares revolucionários e estavam decididos a restringir o poder do imperador e a manter o povo sob controle” (COSTA, 1999, p. 132).

Na primeira Constituição do país, estava nítido o caráter nada democrático das oligarquias nacionais. Para Ermínia Viotti da Costa (1999, p. 142), “ficaram excluídos do conceito de cidadão escravos, índios e mulheres”. O sistema eleitoral do Brasil ficou circunscrito a um número reduzido de homens brancos com posse ao longo de quase todo o século XIX. Com esse número reduzido de políticos, Ermínia Viotti assegura que era facilmente manipulada a política. Assim, “A política era mais um produto de alianças ou rivalidades familiares do que de ideologia” (COSTA, 1999, p. 143), altercando-se interesses entre essas facções liberais e demais membros das elites brasileiras, cujo “alvo sempre fora conciliar ordem com progresso, o *status quo* com a modernização” (COSTA, 1999, p. 166).

Com isso, as “ideias fora do lugar” de Schwarz também merecem ser ajustadas. Não é possível conceber a noção de que as ideias importadas da Europa cumpriam função meramente de etiqueta de uma elite que não se reconhece como povo brasileiro, apartada dos conflitos e interesses materiais das oligarquias brasileiras no oitocentos. Ermínia Viotti da

Costa reconheceu essa limitação das “ideias fora do lugar”, quando analisou o mito da democracia racial no Brasil, emanado desde a década de 70 do século XIX, que encontrou um ambiente intelectual fértil ao longo do século XX:

Quando olhamos mais de perto o que esses intelectuais faziam com as ideais raciais européias, torna-se claro que eles não eram passivos receptores de idéias produzidas no exterior; meras vítimas da mentalidade colonial que procuravam ver sua realidade através de idéias vindas do estrangeiro. Seria mais correto dizer que eles viam aquelas idéias através de sua realidade. A elite branca brasileira já tinha em sua própria sociedade os elementos necessários para forjar sua ideologia racial. Tinha aprendido desde o período colonial ver os negros como inferiores. Tinha também aprendido a abrir exceções para alguns *indivíduos* negros e mulatos. Qualquer europeu ou americano que postulasse a superioridade branca seria necessariamente bem recebido. Ele traria a autoridade e prestígio de uma cultura superior para idéias existentes no Brasil. Os brasileiros teriam apenas de fazer alguns ajustes. E o fizeram (COSTA, 1999, p. 373, itálico da autora).

Considerando o caráter das oligarquias nacionais que descrevemos acima, isto é, antidemocrático e antipovo, em outras palavras, conformista em relação às estruturas econômicas, vê-se que a adoção de ideias liberais deram lupa, não sem conflito e conciliação entre si, para que os dirigentes do país congregassem dependência econômica do capital nacional ao capital estrangeiro, escravidão, relativa autonomia política ao Império instaurado com a Independência do país. Dessa forma, ajustaram ideias liberais dos centros capitalistas à realidade do país, à sua própria imagem e semelhança.

De volta a John Gledson (1986), com a ideia de cinismo que estamos pontuando neste texto, poderíamos colocar em xeque a perspectiva das limitações de classe que envolve Brás Cubas, sua condição de defunto tagarela e a ambição realista de Machado, como propõe o autor (GLEDSON, 1986, p. 110-111):

Os dois romances anteriores [a *Quincas Borba*, respectivamente, *Brás Cubas* e *Casa Velha*] revelam forte ambição realista que considero central na ficção de Machado, mas o tipo de realidade com que lidam, condicionada por seu lugar na História, impõe ao escritor problemas bem dife-

rentes. Em *Brás Cubas*, tudo pode ser contido dentro da — mutável — consciência de um típico membro da próspera oligarquia carioca. Às vezes é preciso fazer ajustes, como nas ocasiões em que Machado deseja que Brás fale sobre assuntos (escravatura, por exemplo, corrupção política) que, muito provavelmente, ele não teria capacidade de tratar; realisticamente, nem mesmo com a suposta tranquilidade dos mortos.

Nesse sentido, é-nos permitido discordar do grande crítico literário, uma vez que, como vimos, o cinismo constitui uma visão própria das elites nacionais diante das relações de poder, produção e reprodução do metabolismo da sociedade brasileira, do capitalismo periférico. Brás não se preocupa em explanar as causas e consequências da escravidão no país: pelo contrário, o narrador busca justificá-la, com singular fetiche sádico que ela proporciona às oligarquias cariocas, com teorias e filosofias estapafúrdias e mesquinhas.

Octavio Ianni, em seu estudo sobre e a população negra em Curitiba da transição da sociedade de castas à de classe, intitulado *As metamorfoses do escravo* (1962), formula uma tese de especial interesse para o caso que estamos analisando em *Brás Cubas*, as várias faces do racismo em perspectiva posta pelo narrador. Essa tese assegura que, com a desagregação do regime servil no país, houve a necessidade de engendrar uma nova categoria para o escravo. Daquele tipo de função proporcionada pelo trabalho escravo nos pilares do colonialismo a uma sociedade de classe incipiente, o escravo tornou-se negro e mulato:

É inegável que a escravatura somente se encerra ao transformar o cativo em negro e mulato; ou melhor, a liquidação do regime implica, ao mesmo tempo, na criação de categorias sociais novas. À medida que as transformações econômicas e sociais expandem e diversificam a estrutura da comunidade, o negro e o mulato vão sendo progressivamente gerados, como categorias do regime de classes em formação. A lenta e contínua elaboração deles dá-se com a paulatina germinação do regime de trabalho livre, onde as pessoas não serão conhecidas apenas pela posição que ocupam na sociedade, ou pelo *status* que ocupam no sistema produtivo, mas também pela cor, assim como às vezes se distinguem pela religião, pela nacionalidade originária etc (IANNI, 1962, pp. 13-14).

Dessa forma, de volta ao episódio do Valongo, ainda que, no conjunto do romance *MPBC*, Prudêncio possa aparecer como personagem secundária, esse episódio proporciona uma tipicidade com a situação brasileira que Machado realisticamente plasma na obra. À primeira vista, esse episódio, a partir da ótica míope de Brás, apresenta-nos uma réplica da infância do narrador, o episódio no qual transforma Prudêncio em um completo animal. No capítulo LXVIII, Prudêncio reproduz as mesmas aflições que sofrera do infante Brás, mas em seu escravo.

Machado captou uma problemática nacional com tanta tipicidade que sua obra retrata a própria transição do trabalho servil, que deixa marcas na sociedade que se constitui com “trabalho livre”. Nesse caso, Prudêncio aparece como negro que fustiga um outro negro, mas escravo. Enquanto escravo, Prudêncio não passa daquilo que esse tipo de metabolismo de trabalho proporciona, o rebaixamento da humanidade a nível de coisificação, a negação total da humanidade no homem; como homem livre, comporta-se como seu antigo senhor. Daí a sagacidade de Machado ao situar a dicotomia entre trabalho cativo e livre e as marcas na complexidade psíquica do negro.

Não à toa, neste episódio do romance, Brás veste as vezes de personagem em segundo plano. Machado, com esse procedimento narrativo, conseguiu engendrar uma situação especular: no momento em que Brás aparece como espectador de um espancamento de um escravo por um negro, remete-se à infância, como se aquele comportamento de Prudêncio espelhasse a si próprio, infante, tornando-se o narrador defunto espectador e protagonista de si ao mesmo tempo.

Curiosamente, isso causa mal-estar algum a Brás. Pelo contrário, no capítulo seguinte, “Um grão de sandice” (cap. LXIX), aciona o mesmo procedimento narrativo diante de cenas comuns como aquela no romance. Passa, assim, a realizar digressões filosóficas e estilísticas como modelo de justificação das injustiças sociais. Ou seja, Brás decididamente lança mão de teoréticas mirabolantes para desviar a atenção do leitor, aliciando-o a um ponto de vista de classe estrito, que naturaliza os processos sociais que assumem forma na realidade nacional. Brás, portanto, cinicamente, tece o fio da narrativa com volubilidade para desviar o foco das problemáticas do país:

Este caso faz-me lembrar um doido que conheci. Chamava-se Romualdo e dizia ser Tamerlão. Era a sua grande e

única mania, e tinha uma curiosa maneira de a explicar.

– Eu sou o ilustre Tamerlão – dizia ele. – Outrora fui Romualdo, mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei tártaro, e até rei dos tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer tártaros.

Pobre Romualdo! A gente ria da resposta, mas é provável que o leitor não se ria, e com razão; eu não lhe acho graça nenhuma. Ouvida, tinha algum chiste; mas assim contada, no papel, e a propósito de um vergalho recebido e transferido, força é confessar que é muito melhor voltar à casinha da Gamboa; deixemos os Romualdos e os Prudências (AS-SIS, 2010, p. 173).

Neste sucinto capítulo, o grau de estilização de conduta de classe, que incide sobre a forma do romance (SCHWARZ, 2000b), assume o paroxismo. Para além das muitas acepções que a palavra *tártaro* possui, há uma estilização na declaração de Romualdo com a fixação por esta palavra, proferida sete vezes, esquematicamente assim: tan-totár-ta-ro/ tan-totár-ta-ro/ tan-totár-ta-aro/ tár-ta-ro/ tár-ta-ros/ tár-ta-ro/ tár-ta-ros.

A alternância entre troqueus e dátilos de *tanto* e *tártaro*, seguida pelo martelo contínuo de ritmos tônicos e átonos proporcionado por esta palavra, alternando-se em apenas quantidade singular/plural neste esquema, somada ao recurso da aliteração e da assonância, “O tártaro tem a virtude de fazer tártaros”, revela uma poetização da violência proporcionada pela estrutura escravocrata oitocentista vista pela ótica ultraconformista do narrador. Soma-se a essa poetização o paralelismo semântico entre as palavras Romualdo e Tamerlão⁵, que denotam estrutura hierárquica de poder.

Com essa anedota de Romualdo, tecida pelo fio das memórias do defunto narrador, é possível enxergar o conformismo com as estruturas econômicas sobre as quais ocorre a trama das relações sociais, os destinos humanos, neste caso, o problema da escravidão: a incessante repetição do fonema /t/, marca do metro de tanto e tártaro em ritmo de alternância entre sílaba tônica e átona, uma memória aparentemente fugaz sobre um doido que se dizia rei é o índice das chicotadas que Brás desferia em Prudêncio na infância e das chibatadas que este des-

5. Etimologicamente, Romualdo, ainda que de origem germânica, encontra sua raiz no latim, Romualdus, denotando “rei glorioso”. Tamerlão foi um rei turco-mongol, que conquistou os nômades da Ásia Central na baixa Idade Média.

fere em um escravo no Valongo. Prudêncio reproduz a mesma lógica da escravidão, que tanto lhe infligiu quando infante, em outro negro escravizado.

Conforme John Gledson (1986) salientou, a escravidão e, com ela, o racismo, encontram-se tão bem conformados na sociedade brasileira do século XIX que dão forma à psique dos seres humanos, consciente ou inconscientemente. Para Prudêncio, de maneira inconsciente; para Brás, por outro lado, cinicamente, como mais um episódio fugaz do cotidiano brasileiro de sua época.

Referências:

ASSIS, Machado. **Crônicas** (1859-1863). Vol. 1. São Paulo: Mérito, 1962.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, Clássicos Coleções, v. 5, 2010.

COSTA, Emília Viottida. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 7. ed. Fundação Editora UNESP, 1999.

GLEDSON, John. GLEDSON, JOHN. **Machado de Assis: ficção e história**. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casimiro**. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **A Ideologia alemã**. Trad. Álvaro Pina. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis (1839-1870)**. Trad. Marco Aurélio de Moura Mato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

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

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000b.

"Um boi vê os homens": antropofagia e realismo em um poema de Drummond

Rogério Rufino de Oliveira

"Já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!".

Guimarães Rosa, em "Conversa de bois".

Graduado em Comunicação Social e mestre em Literatura. É graduando em Letras Português e Espanhol e doutorando em Literatura. Formações vinculadas à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

"Um boi vê os homens": antropofagia e realismo em um poema de Drummond

O poema, o poeta e o problema

"Um boi vê os homens" é um poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Claro enigma* (1951):

Um boi vê os homens

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos — e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que segura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam
no campo como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e, difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

(ANDRADE, 2012, p. 25).

Há, aqui e ali, no repertório da crítica à obra de Drummond, a posição de que após dois trabalhos explicitamente politizados, *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo*, o poeta, com *Claro enigma*, distancia-se do enfoque diretamente crítico e de notável sensibilidade social, da denúncia às mazelas da exploração do sistema capitalista, e segue, daí, pelo caminho de uma filosofia que cultiva gosto à abstração em suas abordagens. Uma análise disposta a encontrar sentido, respostas para inúmeras indagações genéricas, universais, atemporais e desfocadas: a razão da existência humana, a passagem do tempo, a dor de viver, o amor na maturidade e,

como recorrente, a profundidade e a delicadeza do que há de mineiro em Minas Gerais, lugar onde nasceu e viveu por um tempo.

Em vários dos poemas de *Claro enigma*, Drummond se contrapõe à estética modernista, optando pela forma do soneto ou enquadrando seus textos, metricamente, dentro de alguma rigidez, formalidade, simetria, tradição. Com alguns outros e com “Um boi vê os homens”, coloca-se o contraponto: um poema com versos livres. Basta uma única estrofe e o poeta faz de um boi o sujeito lírico que observa os humanos e os julga pela maneira como vivem e reagem à vida. Uma primeira leitura desatenta do texto pode fazer crer que quem está sendo descrito são os bovinos, devido a algumas artimanhas usadas pelo poeta na configuração das palavras e ao efeito dos sentidos que carregam. Uma ilusão presente logo na primeira frase, “e correm / e correm de um lado para outro”, insinuando à imagem de bois se locomovendo pelo pasto; ou no trecho entre o sexto e o sétimo versos, “não escutam / nem o canto do ar nem os segredos do feno”, iludindo à ideia de que quem escuta a música à deriva e sabe intimamente da folhagem seca são os quadrúpedes e não quaisquer pessoas. Mas é um jogo ilusório do poema, um boi é quem observa, e os humanos são o objeto de análise do animal. Trata-se de um texto assimétrico, aos modos do modernismo, quase um poema em prosa.

O tom supostamente niilista, desiludido, que *Claro enigma* eventualmente traz, também pode encontrar outras interpretações discordantes, possibilitadas a partir de novos enfoques e perspectivas. Aqui, não vem ao caso uma análise do conjunto de poemas do sétimo livro do poeta, mas somente deste “Um boi vê os homens”, já que nesse texto há a convergência de dois elementos categóricos norteadores para o foco da análise, além de fundamentais para retirar o texto de Drummond desse hipotético beco sem saída político-existencial: a antropofagia e o realismo.

A antropofagia, o realismo e o boi

Como Drummond, Oswald de Andrade também foi poeta e modernista, e na década de 20, ao publicar seu “Manifesto antropófago” (1990), deu início a um movimento que pretendia uma transformação na maneira como o Brasil poderia conceber e perceber a própria criação artística. A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um dos acontecimentos da impor-

tância de símbolo dessa gênese, que se estendeu pelo século XX, influenciando a própria obra artística e ensaística de Oswald e a de outros nomes como Tarsila do Amaral, Raul Bopp e José Agripino de Paula. Também sobrou interferência da antropofagia para a construção de novos movimentos políticos e estéticos na música, no teatro, na literatura e nas artes plásticas. Dos exemplos, a Tropicália, Os Parangolés e o Cinema Novo.

Para elaborar, fortalecer, valorizar e consolidar uma identidade nacional, ou, de certa maneira, inaugurar uma noção de “ser brasileiro”, nas artes, na cultura, com o político sustentando o estético, a antropofagia inspirou-se no ritual canibal dos nativos: comer e ruminar, até expelir o que foi ingerido, agora como outra coisa, objeto autêntico. O que se cospe ainda traz aspectos do ente que primeiramente se comeu, no entanto, após a mistura de elementos filosóficos, políticos e étnico-culturais, nativos, afrodescendentes e europeus, o propósito é criar a legítima originalidade, arranjo próprio de uma ideia de Brasil.

Como já sugerido, a política, no sentido mais incisivo e engajado, também fez parte de toda a obra de Oswald. Produções como *O rei da vela*, de 1937, e *Marco Zero I e II*, de 1943 e 1945, são exemplos de criações, aqui literárias, que carregam um lastro que informa sobre a condição do Brasil enquanto nação colonizada e dependente política, econômica e culturalmente, e como a subalternidade nesses aspectos estão interligadas. O “Manifesto” de 1928 começa com estas palavras:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago [...] (ANDRADE, 1990, p. 47).

A antropofagia considera o processo histórico e se insere em seu fluxo, esforçando-se para politizar o passado no decorrer do presente, ao mesmo tempo em que faz do agora chão firme para a construção de um futuro com independência, soberania e autoestima. Em sua trajetória, Oswald apropriou-se de influências à sua obra: Marx, Nietzsche e Freud inspiraram o pensador, ambos com suas teorias contextualizadas à especificidade dos dilemas brasileiros caros ao movimento antropofágico.

Quando escreveu os textos de *Oswald canibal* (1979), Benedito Nunes discorreu que, para o modernista, o quê de originalidade vindo dos nativos, este como a própria tese do "Manifesto Pau-Brasil" (1990), acabou por exceder o projeto individual do poeta, alcançando a dialética do Modernismo, cuja missão era a de organizar a contradição entre a ideia de cultura no sentido de repertório intelectual e a noção que rodeia os aspectos antropológicos do termo. A originalidade nativa correspondia aos "elementos populares e etnográficos da cultura brasileira, outrora marginalizados pelo idealismo doutoresco da *intelligentsia* nacional do século XIX". No entanto, trazia consigo o que havia de melhor na tradição lírica, "forçosamente romântica — e a inteira tradição linguística que o uso ideológico da língua portuguesa no Brasil neutralizara". A natureza excepcional dos nativos deveria se libertar à materialidade da vida brasileira (NUNES, 1979, p. 32 e 33). Mas para isso,

Seria então preciso liberar a originalidade nativa das camadas idealizantes e ideológicas que a recobrem e recalcam, para encontrá-la já, em estado de pureza, nos fatos significativos da vida social e cultural, que constituem a matéria-prima da poesia Pau-Brasil. Essa mesma originalidade deveria impregnar os produtos da civilização técnico-industrial para assimilá-los à paisagem, às condições locais. Depois de intelectualmente digeridos, tornar-se-iam também fatos de nossa cultura, esteticamente significativos (NUNES, 1979, p. 33).

A relação entre as "culturas" nativa e intelectual, entre a "floresta e a escola", estabelecia uma mediação harmoniosa, via assimilação. Do "Manifesto Pau-Brasil" ao "Manifesto antropófago", a vertente intelectual dessa equação é conduzida a uma apreciação impiedosa, Benedito Nunes refere-se a ela como uma "crítica mordaz e destrutiva". Da absorção sutil à rebeldia canibal e permanente, a antropofagia, no panfleto de 1928, age contra um historicismo positivista em prol de uma anti-história, usa a simbologia do ritual canibal, bárbaro, em nome de uma anti-sociedade que se contrapõe à lógica, ao estabelecido no Brasil fincado no ocidente, que afronta a censura do superego de que falou Freud. O passado colonial e o presente dependente do país não são tolerados pela filosofia de Oswald de Andrade (NUNES, 1979, p. 34).

Embora a inspiração de Oswald tenha vindo da prática canibal dos humanos nativos do Novo Mundo, o boi também é animal conhecido por

comer, engolir e trazer de volta à boca seu alimento. A prática bovina, porém, é incompleta, considerando a antropofagia. O quadrúpede não cospe, apenas remói e volta a engolir a comida, que, por sua vez, não se trata de outro animal capturado, mas capim, que vive ao léu. Há muito mais energia de luta na metáfora oswaldiana do que na alegoria do boi de Drummond, e o próprio texto trata de informar certa fragilidade logo no título, ao apresentar o bicho que tão somente fita, pois “um boi vê os homens”. Ou seja, tem-se um ser “irracional”, cuja racionalidade crítica existe exclusivamente no texto apenas para fins de poesia e a ação não foge do limite da observação inerte, que, apenas observa os “racionais” à certa distância, sem intervir no modo como vivem, apesar de julgá-los.

O ato antropofágico de transformar a presa numa terceira coisa, ao modo oswaldiano, carrega a pretensão política de operar verticalmente, de baixo para cima. Se, no contexto da geopolítica mundial, o Brasil busca independência e originalidade, o povo brasileiro, como consequência, por viver na periferia tupiniquim do mundo, torna-se suscetível a receber o alimento estrangeiro, tratando logo de incorporá-lo à vida, recriando-o sob o signo antropofágico da originalidade. O boi de Drummond, por sua vez, somente vê. Porém há no animal uma consciência politizada que identifica nos humanos algo que nem mesmo estes conseguem enxergar. É o que o poema está a dizer.

A antropofagia está no ato do boi não quando remói capim, mas quando enxerga e informa aquilo que vê nos humanos. Há aqui uma relação de hierarquia, assim como no antropofagismo modernista, já que o boi ocupa o lugar de animal explorado, que presta, perpetuamente, serviços aos humanos— e, por fim, entrega-lhes a própria vida, tornando-se alimento que também será comido. O antropófago modernista se aproxima do opositor para transformá-lo em presa: “Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o” (ANDRADE, 1990, p. 49). Já o boi do poeta, este não possui tal pretensão, muito provavelmente por conta de seu limite natural. A antropofagia se dá de outra forma. O que o quadrúpede engole é uma concepção naturalista da vida dos humanos, no presente em que são vistos e analisados, além de seus gestos banais e do cotidiano mecânico, uma sequência previsível de ações isoladas entre si, que os tornou repetidores conformados e insensíveis.

A antropofagia de “Um boi vê os homens” mostra-se faminta e disposta a devorar aquilo que se ocupa de ludibriar a realidade, dentro e fora dos limites da representação, ou ficcionais, se se trata de literatura. O boi engole o naturalismo com o qual a vida humana é editada, e devolve esse alimento, agora mais nutritivo, como realismo, ainda que de acordo com os limites peculiares do poema de Drummond.

Por naturalismo e realismo, os quais o boi poético está envolvido, faz-se necessário uma consulta a Georg Lukács para que se compreenda o sentido dessas duas categorias, e como cada uma delas se expressa no poema, consequentemente na literatura, e então seus efeitos políticos alhures — fora da representação. Porém, antes, é também importante verificar o contexto de época do poema “Um boi vê os homens”, e, portanto, o que o determina: seja o próprio todo de *Claro enigma*, seja o mundo que o recebeu no tempo de sua concepção.

O início dos anos 50, época do lançamento do livro, já era resultado do final da Segunda Guerra Mundial, em que os Estados Unidos saíram vencedores e a geopolítica global era influenciada pela Guerra Fria, conjuntura em que EUA e URSS disputavam o mundo. Os estadunidenses compreenderam desde então a necessidade da produção de revisionismos históricos que pudessem configurar a leitura do passado, do presente e também das perspectivas políticas para o futuro. A agenda do país norte-americano era a do anticomunismo, a do “*american way of life*” como doutrina-entretenimento-performance sobre a vida, e a de fazer desse modelo ideológico, comportamental e cultural algo que trouxesse uma apologética do existente à história da humanidade.

A estratégia ganhou ainda mais força e tem se saído vitoriosa sobretudo no Ocidente desde o fim da Guerra Fria, dada a derrota da União Soviética no início da década de 1990 do século XX. A partir de então, sob a força incalculável e hipnótica da indústria cultural, mas também com a ajuda da própria produção teórico-científica, mesmo quando se diz “crítica”, houve um respaldo em prol de atribuir legitimidade ao “novo” tempo que surgia, caracterizado pelo triunfo dos enlances da democracia liberal, institucional e burguesa como paradigma de um ideal de organização política que serviria de norma para toda a humanidade. No entanto, há nesse bojo uma ironia cínica que revela como essa grandiosa pretensão se mostra uma verdadeira ópera canastrona: tudo isso se daria sob o sistema capitalista, audaciosamente camaleônico.

Mas o que todo esse contexto histórico tem a ver com a literatura de Drummond, com *Claro enigma* e até mesmo com "Um boi vê os homens"? Lukács possui uma sugestão de resposta e ela está escrita em *Marxismo e teoria da literatura* (2010):

Que a decadência ideológica não coloque nenhum problema substancialmente novo, eis um fato que decorre de uma necessidade social. Suas questões fundamentais são, tanto quanto aquelas do período clássico da ideologia burguesa, respostas aos problemas colocados pelo desenvolvimento social do capitalismo. A diferença reside "apenas" em que os ideólogos anteriores forneceram uma resposta sincera e científica, mesmo se incompleta e contraditória, ao passo que a decadência foge covardemente da expressão da realidade e mascara a fuga mediante o recurso ao "espírito científico objetivo" ou a ornamentos românticos. Em ambos os casos, é essencialmente acrítica, não vai além da superfície dos fenômenos, permanece no imediatismo e cata o mesmo tempo migalhas contraditórias de pensamento, unidas pelo laço do ecletismo (LUKÁCS, 2010, p. 61).

Acatando a reflexão de Lukács, quando a obra literária se presta a narrar e a representar o real, o mundo fora da ficção, do qual participa e está interligada, ela pode optar por enquadrar apenas o imediato vivido, sem antes ou depois, sem história e sem política. A outra opção é ultrapassar as barreiras do que é primeiramente dado e visível, até alcançar o que pode ser percebido apenas com esforço crítico que não se omite diante das forças que atuam em um dado tempo, sob o interesse de mistificar tanto as relações sociais que determinam a totalidade quanto as determinações do âmbito total sobre as particularidades das experiências.

O diagnóstico lukacsiano denomina como decadência ideológica o fenômeno que se inicia após o período revolucionário que consagrou o poder à burguesia e a fez perder a motivação revolucionária, como classe social. Trata de operar estratégias de toda ordem para se manter nesse patamar. No repertório de ações de tais artimanhas não há lugar apenas para a violência ou práticas visíveis e ingênuas à autoconfissão. A primeira característica decadente do interstício que se inicia em 1948 e que ainda perdura é a que separa a sociologia da economia, para que com isso perca-se de vista a centralidade da luta de classes na dinâmica social, no sentido do seu desenvolvimento econômico. Sociologia e economia se tornam autônomas, cercam-se de um formalismo vazio e repetidor de raciocínios

meramente descritivos, superficiais, longínquos dos processos de produção e reprodução, sob o capitalismo. A ciência histórica também é desconectada das duas searas anteriores, limitando-se “à exposição da ‘unicidade’ do decurso histórico, sem levar em consideração as leis da vida social” (LUKÁCS, 2010, p. 64).

O limite de possibilidade da obra naturalista é o de apenas descrever, mesmo que com riqueza de detalhes, o que já está exposto pela experiência empírica da maneira mais lisa e vazia possível, sem vínculos com o para além do ponto exato em que se observa, no devir do tempo e na profundidade do complexo. A ficção naturalista, portanto, joga para dentro de seu enquadramento de representação a operação política, social e até mesmo econômica sem desmistificar seu funcionamento interior, ou se abstendo de mostrar suas ligações com a história, tampouco com as contradições da luta de classes, por meio de um enfoque que situe no presente as marcas do passado que ainda permanecem vivas e até mesmo mostrar as sementes que, apenas com uma racionalidade histórica e portanto não metafísica, podem ser vistas sob a possibilidade de germinação e florescimento à realidade que ainda não existe, no entanto nem por isso é utópica.

A transformação do humano em natureza morta é o que costumemente ocorre quando o naturalismo se sobressai, isso é o que se aprende na análise de “Narrar ou descrever?”, empreendida por Lukács. Não há o alcance à poesia das coisas sob a mera descrição estéril da sucessão de fatos encadeados. “As qualidades humanas”, escreveu o filósofo, “passam a existir umas ao lado das outras e são descritas nesta sua presença simultânea, em vez de integrarem reciprocamente e de comprovar assim a unidade viva da personalidade nas diversas atitudes por ela assumidas, em suas ações contraditórias”. Justamente por se tornar um produto com características estreitas e esquemáticas, o acabamento humano torna-se um ente impermeável à “profunda verdade social”, esta que se institui através de incontáveis determinações sociais, de qualidades psicofísicas, do real tal como ele é, inquietantemente caleidoscópico (LUKÁCS, 2010, p. 176 e 177).

A literatura realista se esforça à totalidade da composição social, e aqui o tempo também possui valor que desmistifica os acontecimentos em sucessão. O exemplo da realidade concreta do capitalismo sob o fluxo temporal comprova, quando observado holisticamente, que as catástro-

fes não podem ser classificadas como surpreendentes sem que para isso alguma dose de desinformação ou cinismos seja ativada. Uma explosão calamitosa pontual, ensina Lukács, é gerada ao ritmo crescente que é a própria “consequência de uma evolução complexa e desigual”. Não há, portanto, um contraste rígido entre o sossego e a fatalidade. A nuance se dissolve na história, infinitamente. O realismo traz à vista a constatação de que “na realidade objetiva, desaparece o falso, subjetivo e abstrato contraste entre o ‘normal’ e o ‘anormal’” (LUKÁCS, 2010, p. 160).

O realismo na literatura não conduz apenas à totalidade relativa ao tempo e à história, mas também à dimensão de como se organiza a configuração social de uma determinada época e suas determinações sobre a íntegra dos seres representados dentro desse universo. Considerando o capitalismo em sua fase imperialista e neoliberal, tempo de Lukács, de Drummond, de Oswald e deste texto, o desafio da representação é o de reunir em seu arranjo estético a essência concreta do funcionamento desse todo e de suas influências sobre os objetos que circulam ao seu redor, tal como em um carrossel cujos artefatos estão vinculados à máquina giratória através de um aparato que os atravessa por dentro. A unidade dialética entre teoria e prática, que a elaboração marxista nomeou como *práxis*, possui o poder de desmentir ou não a autenticidade das ações humanas no instante em que a conduz à realidade, fazendo com que se expresse daí a essência do ente representado. “Quem é forte? Quem é bom? Perguntas como estas são respondidas somente pela *práxis*”, dirá Lukács (LUKÁCS, 2010, p. 161, *itálico do autor*). À prosa e à poesia,

Se não revelam traços humanos essenciais, se não expressam as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. É necessário não esquecer que, na realidade, toda ação — ainda que não revele traços humanos típicos e essenciais — contém sempre em si o esquema abstrato (embora deformado e esmaecido) da *práxis* humana. É por isso que exposições esquemáticas de ações de aventuras nas quais aparecem apenas sombras humanas podem, apesar disso, despertar transitoriamente certo interesse: é o caso, por exemplo, dos romances de cavalaria ou, em nossos dias, dos romances policiais. A eficácia desses romances revela uma das raízes mais profundas do interesse dos homens pela literatura, que é o interesse pela

riqueza e variedade de cores, pela variabilidade e multiplicidade de aspectos da experiência humana. Se a literatura artística de uma época não consegue encontrar a conexão existente entre a *práxis* e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas de seu próprio tempo, o interesse do público se refugia em sucedâneos abstratos e esquemáticos (LUKÁCS, 2010, p. 162).

A limitação, ou mesmo a inexistência, da força crítica e da perspicácia artística que circulam no interior do imediato naturalista produz algo que está presente no diagnóstico que a crítica costuma atribuir a *Claro enigma*, classificando-a como obra desiludida, assustada com a percepção de que o mundo de seu tempo caminhava rapidamente para uma distopia. O mal, em estado de soberania e perpetuado no agora, vivendo como um hospedeiro da crítica, faz com que as análises apresentem temas que são retratados sob o funcionamento análogo ao movimento da escada rolante, que sobe por um lado, desce por outro e repetidamente até expõe seus degraus, no entanto jamais sai do lugar.

O naturalismo se parece com uma vitrine, às vezes muito bem arrojada, do empírico. Diante dele é possível descrever aquilo que está exposto. “Um boi vê os homens” adota a descrição como parte de sua forma, e antes mesmo de caminhar rumo ao resgate do poema de Drummond, Lukács adverte, apresentando algumas das características de escritores e obras que, pela descrição, atribuem energia à literatura naturalista:

É este precisamente o ponto fraco — cujos efeitos são essenciais tanto para a ideologia quanto para a literatura — dos escritores que seguem o método descritivo. Eles capitulam sem combater diante dos resultados “prontos e acabados”, das formas constituídas da realidade capitalista, percebendo nelas apenas os resultados, mas não a luta de forças opostas. Mesmo quando aparentemente descrevem um processo, como nos romances da desilusão, a vitória final da inumanidade capitalista é dada por antecipação. Em outras palavras: não se narra como um homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo “pronto e acabado”, mas o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer como resultado de todo o processo. Por isso, o sentimento que a desilusão provoca é enfraquecido e tornado puramente subjetivo no curso do romance. Não estamos diante de um homem vivo, que compreendemos e amamos como tal e que, no curso do romance, é espiritualmente destruído

pelo capitalismo; vemo-nos, ao contrário, diante de um morto que passeia entre imagens descritivas com consciência cada vez mais clara de que está morto (LUKÁCS, 2010, p. 183).

Num primeiro momento, o diagnóstico feito pelo boi informa o que já se sabe sobre a experiência social das pessoas — da classe trabalhadora, em suas contradições e diversidade — dentro do mundo capitalista no século XX, tempo do poeta e do poema. Mas para realizar a travessia do naturalismo ao realismo, manobrando os recursos do próprio texto de Drummond, é preciso alcançar a dimensão realista da força político-estética que sobrevive melindrosamente dentro dos versos. Como se sabe, na obra de Marx, referência tanto para Oswald quanto para Lukács, e até mesmo para Drummond, não há espaço para destinos sacramentados, nem mesmo põe como certa a consolidação do socialismo. Ou seja, para que o sujeito lírico de “Um boi vê os homens” possa ultrapassar a barreira do imediato estéril e chegar à totalidade dinâmica, é imprescindível que este esteja sintonizado com o realismo estético. E, para tanto, com a antropofagia.

Da antropofagia nasce a perspectiva do boi

Os modos como os sinais do realismo são emitidos no poema fazem cintilar sugestões bastante sutis, que podem ser recebidas de duas formas. A primeira delas se refere à opção estilística para a construção da poesia. No entanto, há o perigo de que tais fagulhas, postas apenas enquanto forma, não alcancem a dimensão realista do impacto que podem provocar através das palavras. O que aqui se chama de “antropofágico” e “realista”, na peça do poeta, aparecem com muita fragilidade: deficiência na potência do engajamento ou eficiência inerente à linguagem poética? Ou então, agora a segunda questão que se coloca como possibilidade, inclusive aberta à contestação, é provável que “Um boi vê os homens” e também *Claro enigma* revelem certa deficiência na obra de Drummond, sob o ponto de vista da estatura política do realismo estético: a capacidade criativa e crítica do poeta, em 1951, não está resguardada dos radares da decadência ideológica (nem ela, nem nada), que se engajam, com astúcia transdisciplinar, para apagar o passado, sempre propondo, inflexível em seu objetivo, o fim da história em torno da vigência decaída em que está.

O boi de Drummond, no entanto, tenta ultrapassar esse limite quando este se torna antropófago, personagem capaz de ruminar o empírico puro e naturalista, mastigando-o com fome de *práxis* revolucionária, ou com apetite daquilo que Lukács chamou de “perspectiva”, transformando-o em realismo. Mas qual o sentido dessa “perspectiva” à qual o filósofo se refere?

A perspectiva à qual me refiro pode sumariamente ser definida do seguinte modo:

Em primeiro lugar, uma coisa é determinada como perspectiva na medida em que ainda não é existente. Se existisse, não seria perspectiva para o mundo que representamos.

Em segundo lugar, contudo, esta perspectiva não é uma mera utopia, um mero sonho subjetivo, mas sim a consequência necessária de uma evolução social objetiva, que se manifesta objetivamente, no plano literário, através do desenvolvimento de uma série de personagens agindo em determinadas situações.

Em terceiro lugar, ela é objetiva, mas não fatalista. Se o fosse, não seria uma perspectiva. É perspectiva na medida em que ainda não é realidade; é, na verdade, uma tendência a realizar nos fatos esta realidade, mediante as ações e os pensamentos de homens determinados. Trata-se de uma grande tendência social, que se realiza por caminhos intrincados, talvez de um modo muito diferente do que aquele que imaginamos (LUKÁCS, 2010, p. 287).

Quando o poema diz dos humanos que “Certamente, falta-lhes não sei que atributo essencial”, o animal observador poderia apenas notar uma ausência qualquer, mas de pronto já classifica o ausente como “atributo essencial”. Essencial para quê? Há uma sensibilidade do bovino para identificar as contradições humanas que observa, como pode ser notado aqui: “posto se apresentem nobres / e graves, por vezes”; de novo aqui: “E ficam tristes / e no rasto da tristeza chegam à crueldade”; e também aqui: “Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade, / e como neles há pouca montanha, / e que secura e que reentrâncias e que / impossibilidade de se organizarem em formas calmas, / permanentes e necessárias”. Percebe-se que instabilidade, dispersão e desorganização se dão sob a latente fragilidade diagnosticada, a da consequente constatação de que a organização, justamente por ser imprescindível, duradoura e lúcida, provavelmente livraria tais seres de sucumbirem diante do embaralhar

das próprias pernas, que não sabem a que Norte perseguir. O “atributo essencial” aparenta ser a superação da reação fragmentada e perdida em relação à vida. Não veem o todo do mosaico de que fazem parte, “como também parecem não enxergar o que é visível e comum a cada um de nós, no espaço”.

Sob o prisma de Lukács de “Narrar ou descrever?”, localiza-se o boi na posição de quem identifica e descreve reações desintegradas, vindas de seres que sofrem as consequências da própria fragmentação do tempo e da realidade nos quais estão inseridos. Cada peça que revela as características dos humanos é apreendida pelo boi em prol de configurar uma conjuntura que, no poema, é sugerida como uma análise que se conforma em um nível menor, de efeitos e reações, mas que emite sinais de um outro patamar do real, este ocupando o lugar daquilo que é mais amplo, a causa. O livreto didático *O que é dialética?* (1981), escrito por Leandro Konder, analisa a ideia de totalidade como a dimensão que precisa ser alcançada para que os problemas possam ser sanados a partir de soluções verdadeiras: “é a partir da visão do conjunto que a gente pode avaliar a dimensão de cada elemento do quadro”. Sem a visão do todo e sem a união tática das partes a uma ordem que as converge em alguma relação esclarecedora dos pontos que as determina, provavelmente a “verdade” que aparecerá será limitada, portanto falsa, apesar de que “a visão de conjunto — ressalve-se — é sempre provisória e nunca pode pretender a *esgotar* a realidade a que ele se refere” (KONDER, 1981, p. 36 e 37, *itálico do autor*). A solução para este dizer de Konder é a constatação de que qualquer objeto artístico se relaciona dialeticamente com o todo e com o tempo, que agem sobre ele, deslocando-se, através dessa mesma mediação, a lugares que não se pode prever com exatidão.

A imagem do sujeito no meio do labirinto do todo, fazendo da dialética a sua bússola norteadora, faz lembrar o que Oswald quis dizer com “Morte e vida das hipóteses” em um processo que parece não ter fim. A construção dessa expressão se confirma na outra metade do aforismo escrito no “Manifesto antropófago”: “Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu”; o mesmo trecho que se encerra com três afirmações sintetizadoras e contundentes: “Subsistência. Conhecimento. Antropofagia” (ANDRADE, 1990, p. 49).

Oswald se opõe ao “Aranha sem graça”. É assim que o poeta caçava de Graça Aranha nas publicações da *Revista de Antropofagia*¹. Para o famoso diplomata e imortal da Academia Brasileira de Letras, a natureza deveria se subordinar ao homem e este se relacionar com ela em nome do progresso e do desenvolvimento, extraindo suas riquezas. A filosofia antropofágica compreende humano e natureza como partes de um mesmo metabolismo, eu e cosmos e cosmos e eu, como está escrito. Quem informa sobre essa querela de brasileiros notáveis é o livro *Antropofagia - Palimpsesto selvagem* (2016), de Beatriz Azevedo (AZEVEDO, 2016, p. 54 e 55). Nesta obra, ao explicar acerca do que pensava Oswald, a autora apresenta um raciocínio que se aproxima de anseios que são comuns aos animais, ao boi de Drummond, pois para eles a quebra da hierarquia entre humano e natureza, oposta à exploração sem limites, é de grande interesse. Refletir sobre a completude do que quer dizer totalidade é o que parece fazer o bovino do poema, pois dá entender que os atos inconsequentes das pessoas podem o atingir fatalmente, uma vez que ele e a multidão observada dividem o mesmo planeta. Não há nada fora das dinâmicas políticas da história, nem mesmo o fluxo que resultou no capitalismo imperial, tampouco a natureza na condição de mantenedora da vida na Terra. O poema alerta com o boi: “(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo / como pedras aflitas e queimam a erva e a água, / e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade”.

Um dos mecanismos capazes de converter a concepção naturalista em realista é o da relação ordenadora da narração ou a transformação de cada elemento descrito em uma sequência de itens concatenados. Na verdade, em algo ainda mais exato, para efeito de ilustração: em *frames* como os do cinema analógico, para que, juntos e em movimento, transformem-se em uma única e grande imagem, em uma narrativa total. Pois bem, assim seja: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”. Este é o vigésimo aforismo do “Manifesto” de 1928 e com ele Oswald quer que a antropofagia cumpra a função de ser um projeto-ação tributário de uma ideia de movimento permanente, organizada em uma

1. A *Revista de Antropofagia* foi uma publicação que circulou entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. Posteriormente, novas edições surgiram, desta vez publicadas no *Diário de São Paulo*, entre março e agosto de 1929. Foi um importante instrumento de divulgação das ideias dos modernistas e também da antropofagia de Oswald de Andrade.

rota, a da história. Não é à toa que em Oswald “marcha” e “utopia” ganham sentido em um mesmo título — “A marcha das utopias”² —, completando a noção de que a palavra “roteiros” repetida sete vezes, intercaladas por pontos finais, constroem a imagem, sob a inspiração do corte cinematográfico, de tomadas curtas que sozinhas não constituem uma história com princípio, meio e fim. Todavia, organizadas em unidade podem fazer valer a ilustração que para o modernista é a metáfora perfeita do fluxo contínuo de que a marcha que se move é histórica e ousada a ponto de, após comer e ruminar a frigidez do agora que quer se petrificar do presente ao futuro, age para transformar a utopia em realização palpável e plena (AZEVEDO, 2016, p. 48 e 49).

Sempre esquecidos de alguma coisa, negligentes com o atributo essencial, surdos para o canto do ar, distraídos para os segredos do feno. Repletos da tristeza que os conduz à crueldade, possuidores de certa graça melancólica que se relaciona com o translúcido vazio interior que os torna pobres e carecidos de sons de desejo, amor e ciúme que acabam emitindo. Tudo isso talvez se pareça com o caos perfeito ou com a combinação certa para o desfecho de um beco sem saída. Ou o exemplo de que de fato estão sob a aparente “impossibilidade de se organizarem em formas calmas, permanentes” e, principalmente, “necessárias”. Se a organização calma e permanente é algo de suma importância é porque de tal postura algo acabará surgindo. No limite do poema, quem permanece calmo e organizado é o boi analítico. Ele é quem capta os “roteiros” repletos de furos e plots decadentes e os agrupa em uma pequena narração pronta para ser compreendida como uma estética que pede paciência, calma e ordem para que dela se perceba o engajamento crítico que tem a oferecer. Crítico no sentido de assim se fazer por via antropofágica, feito uma força que ruma, corrói.

Já que é assim, vale lembrar do princípio-corrosão que Luiz Costa Lima atribuiu à obra de Drummond em seu *Lira e antilira* (1995). Costa Lima pede para que ninguém confunda corrosão com derrotismo ou absenteísmo, termos usados por ele antes de esclarecer o que quer verdadeiramente propor com tal ideia:

[...] no contexto drummondiano ela [a corrosão] aparece como a maneira de assumir a História, de se por com ela

2. “A marcha das utopias” é um ensaio de Oswald de Andrade, publicado pela primeira vez em 1953.

em relação aberta. É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada *ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado*. Em qualquer dos dois casos — ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta — o semblante da História é algo de permanente corroer (LIMA, 1995, p. 131, *itálico do autor*).

Para Costa Lima, o princípio-corrosão se materializa na obra de Drummond de maneiras distintas, em maior ou menor grau. Pela forma como foi se estabelecendo nas produções iniciais do poeta mineiro, o papel da corrosão seria o de penetrar na história, uma elaboração a partir do real dado, só que posto pela poesia no meio de uma atividade de reconstrução que implica na “transposição ao imaginário de uma pátria *historicizada*” (LIMA, 1995, p. 133, *itálico do autor*). Uma escavação corrosiva que encontra os sedimentos da história impregnados no objeto do poema ou uma força que se movimenta pela noção histórica sob o curso de sua indeterminação, mas ciente de participar da abertura temporal surpreendente que vem desse caminhar. Costa Lima diz que com *Claro enigma* isso muda, murcha, perde fôlego; e a própria epígrafe do livro colocaria às claras, de imediato, a prova de tal tese, ao abrir a publicação com esta frase de Paul Valéry: “*Les événements m’ennuient*”³. Posteriormente, em uma entrevista concedida à Revista do Instituto Humanitas Unisinos, o crítico afirmou ter reconsiderado a distinção entre uma corrosão incisiva e outra mais passiva ou absenteísta, como a que caracterizaria *Claro enigma*: “(...) apenas digo que a distinção que eu fazia inicialmente sobre as formas de corrosão deve ser absolutamente deixada de lado” (IHU Online, 2007).

A corrosão realista do boi atua à beira do que Costa Lima elaborou enquanto categoria para interpretar a obra de Drummond, no modo como ela “propõe uma projetiva realista, marcada até as entranhas pela ideia da corrosão que desgasta seres e coisas” (LIMA, 1995, p. 133). Porém, a deterioração que realiza direciona o próprio ácido para a instituição do decaído imediato na falsa posição de eterno, como se estivesse fora da história, esta que energiza a própria corrosão. Corroer, a partir do instinto caraíba, como propõe a antropofagia, é processo dialético cuja finalidade é a de

3. “*Les événements m’ennuient*” quer dizer, em tradução livre: “Os eventos me incomodam”.

proposição de um futuro em que o porvir em estado de liberdade será a realização da não identidade constituída em uma sociedade emancipada, liberta de dogmas metafísicos. Oswald até deu um nome metafórico para o estado de coisas que ainda não se materializou e no entanto não abriu mão de se nutrir dos processos históricos do passado e do presente: chama-se Matriarcado de Pindorama⁴. Prova desse raciocínio é a união entre “homem natural” e “homem civilizado” por meio de uma equação cuja síntese, o “homem natural tecnizado”, seria a união da noção de paraíso, do comunismo que o “Manifesto” de 1928 diz já existir no Novo Mundo antes de a Europa chegar, com a tecnologia trazida pela Revolução Industrial e potencializada pelo século XX (ANDRADE, 1990, p. 103). O hibridismo antidogmático e antimoralista entre os elementos constituidores da história como fora dada são reaproveitados tal como quando de repente um canibal engole, ruma e expele um certo Hamlet: “Tupi, or not tupi that is the question” (ANDRADE, 1990, p. 47).

Ruminar os fatos não é trabalho fácil: “e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade”. Nem mesmo para a literatura realista é um labor dos mais simples, e Lukács reconhece essa dificuldade quando alerta para o perigo de a obra literária subestimar os desafios da construção de um real que ainda, por enquanto, não existe. A perspectiva, enquanto aparato potente para edificar o futuro, precisa ser responsável a ponto de não ludibriar os moradores do presente, não os iludir com a ideia de que um mero *happy end* comovente e bem elaborado pode pular para fora das páginas literárias em dois tempos, apenas por se tratar de uma representação realista. É justamente nesse ponto que o realismo falhará, se optar por subestimar aquilo que só ele evidencia com potência revolucionária: as contradições entre as relações sociais existentes na materialidade, e que interferem na própria produção literária (LUKÁCS, 2010, p. 191). Talvez seja por isso que o sujeito lírico bovino de “Um boi vê os homens”, ao identificar na natureza do objeto de sua análise o desejo, o amor e o ciúme, logo trata de pôr entre parênteses a dúvida sobre como lidar com a eferescência das contradições humanas — “(que sabemos nós?)”.

Há um argumento de Alain Badiou sobre a ideia de poema, ele está escrito no livro *Em busca do real perdido* (2017), e diz que tanto o texto

4. Segundo Benedito Nunes, “O Matriarcado representa”, em Oswald, “a unidade social da vida primitiva, sem propriedade privada, sem classes sociais e sem Estado [...]” (NUNES, 1979, p. 70).

que se deforma para abrigar a poesia quanto a matemática, ambos possuem uma espécie de poder profético. Tal capacidade da matemática tem a ver com a sua façanha de formalizar aquilo que os humanos sequer imaginavam que poderia existir. Ora, Badiou tem razão, a matemática tratou de representar o próprio infinito com um de seus símbolos. E “a poesia”, da outra parte, “é o lugar linguageiro de uma confrontação radical com o real. Um poema extorque à língua um ponto real de impossível de dizer” (BADIOU, 2017, p. 39 e 40). Ao estudar o poema “As cinzas de Gramsci”, de Pier Paolo Pasolini, Badiou escreveu que tal texto faz uma crítica do ocidente contemporâneo em que todos vivem em “um mundo no qual o semblante adquiriu tamanho vigor que cada um de nós pode viver, e deseja viver, como se estivesse a salvo de tudo aquilo que poderia ser um efeito real” (BADIOU, 2017, p. 44).

O semblante de que fala Badiou, um propagador de felicidades embrulhadas em embalagens estilizadas no plástico, nomeia a si como democracia e informa que sua posição está fincada em uma pós-história. Esse semblante ressoa como uma anedota sem graça, como se liderasse um grande império que obrigasse seus subalternos a sorrir. O barulho do riso vai, aos poucos, transformando-se em desesperador estrondo absurdo e agônico, que descontrola o desejo, o amor e o ciúme — diagnóstico bovino. As pessoas observadas pelo boi vivem nesse mundo divertido em que “o real é o impasse de toda diversão” (BADIOU, 2017, p. 45). Badiou propõe três diretivas como rota de fuga para fora do semblante. A primeira delas seria retirar a máscara daquilo que o liberalismo político e suas instituições há muito vêm chamando de democracia. O que se quer é aquilo que o boi chamou de “ruminarmos nossa verdade” dada como falsa, para só então expeli-la sob uma democracia em que tal termo enquanto ideia se confunda com a efervescência da materialidade dos povos em aguda indistinção de toda espécie. A segunda questão de Badiou é a de organizar o capitalismo e o imperialismo em um arranjo formal, “pois a exatidão de uma formalização prepara para a determinação que age de seu ponto de impossível próprio, e, portanto, de seu real” (BADIOU, 2017, 56). Ora se tal gestão não é igual ao que o boi havia lamentado acerca da “impossibilidade de se organizarem de formas calmas, permanentes e necessárias”! Por fim, a terceira proposta de Badiou se projeta com estas palavras:

É preciso renunciar à crença num trabalho da História que seria por si mesmo e de maneira estrutural orientado para a emancipação. Mas é preciso mesmo assim continuar a

afirmar que é realmente no ponto de impossível de tudo isso que se situa a possibilidade de emancipação. Nesse sentido, alguma coisa do século XX vai de qualquer jeito prosseguir. Não podemos aceitar que tudo isso seja jogado fora e bater na mesma tecla que nossos adversários a esse respeito. É preciso propor um balanço do século XX que funcione como um aparelho para filtrar no que ocorreu aquilo mesmo que não podia ocorrer, que estava em impasse.

Todo esse trabalho, de pensamento e de ação, gira em torno da relação histórica entre real e destruição. Porque há um preço terrível a pagar por essa ideia entusiasmante segundo a qual a História trabalha para nós, para a emancipação da humanidade. Esse preço se deve ao fato de que, em verdade, a História não trabalha especificamente para a emancipação da humanidade e de que, portanto, para conservar a ideia entusiasmante, era preciso força-la a fazer isso. Era preciso parir seu suposto real que era o trabalho no sentido da emancipação.

(...) No âmbito das abstrações dialéticas, essa tese assume a seguinte forma simples: a negação carrega a afirmação. A destruição é parceira da construção. É uma convicção muito arraigada no século XX, e que confere ao entusiasmo revolucionário seu aspecto de ferocidade inútil: os princípios reais do mundo emancipado surgirão da destruição do novo mundo. Mas isso é inexato, e essa inexatidão acarreta que a destruição do velho mundo ocupa um lugar desproporcional, e que a luta para dar cabo desse velho mundo até extrair dele os princípios do novo se torna infinita, interminável (BADIOU, 2017, p. 57-59).

Quando “A magia e a vida” são enaltecidas no “Manifesto antropófago”, em seguida, no mesmo aforismo, Oswald afirma que “Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais” (ANDRADE, 1990, p. 49). A sabedoria da antropofagia aproveita os nutrientes da própria presa, como ensina Badiou em outros termos, e o faz de modo bárbaro em vez de optar por gestos delicados e finos. Da mesma forma ocorre quando expele e das entranhas do próprio corpo do ente que deglutiou algo novo é constituído. O canibal oswaldiano ensina ao boi de Drummond que a ruminação não pode ser eterna e paralisante. Cuspir é fundamental.

Os bois não falam a língua dos humanos. Também desconhecem

os jargões viciados e metafísicos da democracia liberal e os da esquerda que se sente confortável nesse universo. São quadrúpedes e estão quase sempre com a cabeça baixa para o pasto. A linguagem da classe trabalhadora, igualmente, situa-se fora da etiqueta, da moralidade, das teorias, das regras. “Um boi vê os homens” alerta para a necessidade de uma unidade entre a observação reflexiva, a teoria, e a difícil ruminação da verdade, a prática, ambas em mútua influência. A antropofagia do boi, que deglute o naturalismo e expele o realismo possível para ela, cumpre um papel tênue no poema de *Claro enigma*, o de pôr em perspectiva singelos rumores de outro mundo possível. Mas é só um poema, é bom lembrar. A revolução, realista e concreta, é da responsabilidade daqueles que o boi vê.

Referências:

ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

_____. **Claro enigma**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

_____. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. In: A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 1990.

_____. **Manifesto Pau Brasil**. In: A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 1990.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – Palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

KONDER, Leandro. **O que é dialética?**. Tatuapé: Brasiliense, 1981.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

O poeta das sete faces. IHU Online. São Leopoldo, edição 323, 20 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1230-luiz-costa-lima-2>>.

O realismo no âmbito da pós-verdade: o eu e as relações sociais

Wellington Alves dos Santos

Graduado em Língua e Literatura Inglesa e Mestre em Letras – Teorias Literárias pela Universidade Federal do Espírito Santo. Natural da cidade de São Paulo, é poeta e contista, tendo como áreas de interesse o rap, a ancestralidade, o afrofuturismo e as disputas sociais. wellbonanca@gmail.com.

O realismo no âmbito da pós-verdade: o eu e as relações sociais

Na atualidade, a maneira como somos tomados pelos artifícios da indústria cultural, com todo seu arsenal de informações, sobretudo as imagéticas evidenciadas pela mídia televisiva, e, não obstante pelas plataformas virtuais como Facebook, WhatsApp, Instagram, entre outras, tem contribuído para a construção de uma verdade para além da objetividade dos fatos no imaginário coletivo. Essa noção de verdade é chamada de “pós-verdade” e tem como característica forjar um realismo insólito, pautado no eu, que, por sua vez, suprime as relações sociais representativas e evidencia o discurso do lugar de dominância. Para Jacques Lacan, em *O avesso da psicanálise* (1992), o discurso ocupa o lugar de um dispositivo gerador de realidade e a verdade que vige é sempre daquele que assume a posição de comando (LACAN, 1992).

O termo “pós-verdade”, *post-truth* em inglês, foi escolhido como a palavra do ano de 2016 pela universidade britânica de Oxford, em seu departamento *Oxford Dictionaries*, que notou um crescimento vertiginoso na frequência do uso do termo com os adventos do referendo sobre a permanência ou não do Reino Unido na União Europeia e a eleição presidencial dos Estados Unidos que elegeu Donald Trump. Desse modo, o *Oxford Dictionaries* definiu “pós-verdade” da seguinte maneira:

Post-truth (pós-verdade): relativo ou referente a circunstâncias nas quais os fatos objetivos são menos influentes na opinião pública do que as emoções e as crenças pessoais. Esta é a palavra do ano para o Dicionário Oxford, que constatou que o seu uso cresceu no “contexto do referendo britânico sobre a União Europeia e nas eleições presidenciais dos Estados Unidos”, até converter-se em um termo comum nas análises políticas (HANCOCK, 2016).

Com a pós-verdade atuando nas novas configurações dos relacionamentos na esfera social, basicamente, relações virtuais construídas nas redes sociais via Internet, deparamo-nos com uma crescente busca e espetacularização da “verdade”, que passa a ser supervalorizada. Nesse processo, cada indivíduo passa a construir suas verdades pautando-se nas “verdades” que lhe são apresentadas todos os dias nas mídias sociais e

pelos meios de comunicação, com discursos formulados por grupos dominantes, carregados de juízos de valor, avaliações da vida e julgamentos de toda sorte, quase sempre apresentados como reificações do real, proporcionando, assim, um realismo forjado.

Para Friedrich Nietzsche, em um fragmento de sua obra “Crepúsculo dos ídolos”, a supervalorização da verdade constitui um processo de decadência, que teve origem em Sócrates e em Platão, na Grécia clássica, e perdura até a modernidade:

Essa irreverência de considerar os grandes sábios como *tipos de decadência* nasce em mim precisamente num caso em que o preconceito letrado e iletrado se opõe com maior força: reconheci em Sócrates e em Platão sintomas de decadência, instrumentos da decomposição grega, pseudogregos, antigregos (A origem da tragédia, 1872). Esse *consensus sapientium* – sempre o compreendi claramente – não prova, de maneira alguma, que os sábios tivessem razão naquilo em que concordavam. Prova, isto sim, que eles, esses sábios entre os sábios, mantinham entre si algum acordo *fisiológico* para assumirem diante da vida essa mesma atitude negativa – para serem tidos por tomá-la. Julgamentos, juízos de valor, avaliações da vida, a favor ou contra, não podem, em instância, jamais ser verdadeiros: o único valor que apresentam é o de serem sintomas, e só como sintomas merecem ser levados em consideração; em si, tais julgamentos não passam de idiotices (NIETZSCHE apud REZENDE, 2010, p. 224, *itálicos do autor*).

A ação dessa lógica da pós-verdade aplica um duro golpe no realismo enquanto estética de valorização das relações sociais de base, ao promover com suas investidas um apagamento da realidade histórica social e mistificar os discursos difundidos pelos grupos dominantes, como defende Georg Lukács em *O romance histórico* (2011):

Já vimos que essa tendência de dissolução do realismo se desenvolve de dois modos, à primeira vista contrários um ao outro. Por um lado, há uma descrença cada vez maior na possibilidade do conhecimento da realidade social e, por conseguinte, da realidade histórica. Essa descrença se transforma necessariamente, como vimos nas grandes personagens do período de transição, em uma mística. Tais tendências místicas se fortalecem ao longo da evolução imperialista e alcançam seu ápice na falsificação bárbara e na mistificação da história realizada pelo fascismo (LUKÁCS, 2011, p. 307).

Segundo Jaime Rubio Hancock (2016), como resultado da ação da pós-verdade, os fatos reais, que permeiam as questões que determinam todos os rumos da sociedade, têm perdido sua importância, como se passassem por um processo de apagamento.

Nessa perspectiva, discursos de “verdades” tendenciosas são orquestrados via indústria cultural pelas camadas sociais que dominam as produções, sobretudo as culturais, padronizando um estilo de vida, uma crença, ideais de consumo, o preconceito contra o “outro”, modelos ideais a serem seguidos. Assim, as padronizações desenvolvidas em benefício das elites dominantes acabam legitimadas, ao passo que repelem, demonizam e criminalizam as camadas sociais marginalizadas; como também asseguram o fortalecimento do *status quo* garantidor dos privilégios dos donos do capital, das famílias “tradicionais”.

De acordo com Karl Marx e Friedrich Engels, na obra *Sobre literatura e arte* (1974), as ideias dominantes na sociedade são sempre as da classe dominante, e as relações materiais ganham força nesse contexto:

As ideias da classe dominante são também as ideias dominantes de cada época. Ou, por outras palavras, a classe que é a potência material dominante da sociedade é também a potência *espiritual* dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção intelectual, de maneira que, em média, as ideias daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual estão desde logo submetidas a essa classe dominante. As ideias dominantes não são mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes, colhidas em forma de ideia e, por conseguinte, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, o que equivale a dizer que são as ideias da sua dominação. Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outros, uma consciência e pensam em consequência (MARX; ENGELS, 1974, p. 22).

A autenticidade dos fatos verídicos, que é a principal marca do realismo, perde sua relevância no cenário das relações atuais, construídas em larga escala de maneira virtual, com a intenção de naturalizar no imaginário dos menos favorecidos realidades distantes das vivenciadas por eles.

Nessa lógica, as massas são alienadas, sobretudo pela espetacularização do consumo, que tem como principal finalidade enriquecer cada vez mais os donos dos meios de produção, enquanto que as mãos responsáveis por produzir essas riquezas não têm o direito de gozar desses benefícios. As relações de trabalho são manobradas por aqueles que fazem prevalecer suas “verdades”, de maneira intencional, visando o lucro para si, e a manutenção do domínio sobre as massas. Nesse jogo, a pós-verdade tem sido uma arma poderosa no convencimento daqueles que produzem o bem-estar dos donos do poder e são excluídos da partilha desse bem.

O capital é o produto coletivo e pode apenas ser posto em movimento por meio de uma atividade conjunta de muitos membros, sim, em última instância, apenas por meio da atividade conjunta de todos os membros da sociedade.

Assim, o capital não é um poder pessoal, é um poder social (MARX; ENGELS, 2018, p. 56).

Em sua obra *O capital* (1951), Karl Marx mostra a tônica dessa relação entre produção e consumo, trazendo, como exemplo, o ocorrido no romance *Os camponeses*, do grande escritor da corrente literária do realismo, o francês Honoré de Balzac:

Numa sociedade dominada pela produção capitalista, o próprio produtor não capitalista é dominado pelas concepções capitalistas. No seu último romance, *Os Camponeses*, Balzac, notável pela profunda compreensão das relações autênticas, descreve com a maior precisão a maneira como o pequeno camponês, a fim de conservar a benevolência do usuário, executa para ele toda espécie de trabalhos, sem se convencer, no entanto, que está a dar-lhe presentes, porque o seu próprio trabalho não o obriga a despesas propriamente ditas. Por seu lado, o usuário mata, assim, dois coelhos de uma cajadada. Poupa o pagamento de um salário e envolve cada vez mais apertadamente nas malhas da usura o camponês cada vez mais arruinado, porque descuida o trabalho do seu próprio campo (MARX, 1951, p. 60).

É nessa perspectiva que as relações autênticas perdem seu poder de representatividade entre os membros da sociedade, e, como desfecho, convivemos com o surgimento de indivíduos alienados, contribuindo, de maneira inconsciente na maioria dos casos, com “verdades” que visam doutrinar seu povo e mantê-lo na marginalidade, legitimando a hegemonia das elites dominantes.

Rodrigo Duarte, no ensaio “Apuros do particular”, lança mão de fragmentos de aforismos presentes na obra *Minima moralia* de Theodor Adorno, nos quais ficam evidentes os impactos sofridos pelo sujeito, em sua particularidade, para falar das manobras de um sistema que orquestra o “mundo administrado”, provocando “a decadência das ‘boas maneiras’, a correria desenfreada nas grandes cidades, a perda de fé nos ideais socialistas, o embrutecimento da sensibilidade estética, a eclosão da moda ocultista, etc” (DUARTE, 1997, p. 146):

Segundo Adorno, esse processo, inexorável, de estabelecimento absoluto da mediação no seio da sociedade ocasiona transformações consideráveis também naquele âmbito que tradicionalmente soube preservar sua imediatidade: a vida privada (DUARTE, 1997, p. 147).

De acordo com Duarte, no capitalismo tardio, surgiu um grupo na esfera social com o papel de mediar a relação entre a vida privada e o sistema de produção, tornando hegemônicas as intenções das classes dominantes. Segundo o fragmento de *Minima moralia* utilizado pelo autor para elucidar essa questão, esses ditos “mediadores”, atuando em favor da perda da liberdade, “são aquelas pessoas amáveis, estimadas, que são amigas de todos, os justos, os que desculpam humanitariamente qualquer infâmia e repelem inflexivelmente qualquer emoção não convencional como sentimental”. Um fragmento de um dos aforismos presentes na obra de Adorno atesta a importância dessas pessoas no processo de alienação das massas: “Elas são imprescindíveis por seu conhecimento de todos os canais e esgotos do poder, advinham seus juízos mais secretos e vivem de sua pronta comunicação” (ADORNO, 1992, p. 21).

Rodrigo Duarte traz à tona o modo como Adorno, em *Minima moralia*, condena as práticas da indústria cultural, que em sua busca pela totalização, manipulam o imaginário dos indivíduos, arquitetando suas relações amorosas, matrimoniais e até mesmo intelectuais.

Não há mais nada de inofensivo. As pequenas alegrias, as manifestações da vida que parecem excluídas da responsabilidade do pensamento não possuem só um aspecto de teimosa tolice [...] mas se colocam de imediato a serviço do que lhe é contrário. Até a árvore que floresce é mentirosa no momento em que se percebe seu florescer sem sombra de sobressalto [...] (ADORNO, 1992, p. 35).

Assim, as massas marginalizadas estão sendo, como resultado da alienação, enganadas e violentadas pelos discursos das elites dominantes, que acabam por determinar seus gostos e posicionamentos, a partir das ideias forjadas para contemplar os interesses dos donos do poder.

Por conta disso, quem controla a produção das ideias dominantes controla o mundo. Por conta disso também, as ideias dominantes são sempre produto das elites dominantes. É necessário, para quem domina e quer continuar dominando, se apropriar da produção de ideias para interpretar e justificar tudo o que acontece no mundo de acordo com seus interesses (SOUZA, 2017, p. 25).

É possível afirmar que manifestações artísticas desenvolvidas por indivíduos marginalizados, como o *rap*, que evidenciam a realidade da vida precária nas periferias das grandes cidades brasileiras, possuam um caráter de arte realista. Ademais, essas expressões poéticas tramadas pelas vítimas da degradação social, em voz de protesto contra as violências que assolam seu povo, flertam com o processo de humanização e são positivas no combate ao fetichismo do consumo pregado pelo imperialismo econômico, que lança mão de artifícios como a pós-verdade para produzir convencimento nas massas. O *rap*, por travar um diálogo direto com as camadas sociais periféricas, abordando temáticas relacionadas com as vivências e lutas destes, pode ser capaz de provocar transformações positivas no imaginário dos marginalizados, como o que propõe Lukács, acerca da ação da catarse. De acordo com o filósofo, o efeito da catarse é uma sacudida na subjetividade do receptor da arte:

A reprovação do antes, a exigência para o depois [...] constituem um conteúdo essencial do que antes chamamos forma maximamente generalizada da catarse: uma sacudida tal da subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas adquirem novos conteúdos, uma nova direção, e, assim purificadas, se convertem em base psíquica de “disposições virtuosas” (LUKÁCS, 1966, pp. 507-508).

À luz da constatação acima citada, em contato com expressões artísticas que evidenciam verdades, em relação às suas vivências, agruras, suas raízes e inquietações, transformações impactantes podem ser possíveis no imaginário popular.

No âmbito da realidade destoante a que os indivíduos são inseridos na atualidade, quase sempre de maneira inconsciente, pois são sedu-

zidos, e consequentemente enganados pelo sistema imperialista, somos induzidos a confessar nossas verdades, que são expropriadas e servem de base para a produção da pós-verdade.

Segundo Michel Foucault, na obra *Em defesa da sociedade* (2005), somos obrigados a produzir e a confessar nossas verdades, garantindo assim o funcionamento do poder:

Para assinalar simplesmente, não o próprio mecanismo da relação entre poder, direito e verdade, mas a intensidade da relação e sua constância, digamos isto: somos forçados a produzir a verdade pelo poder que exige essa verdade e que necessita dela para funcionar; temos de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou a encontrá-la (FOUCAULT, 2005, p. 29).

Nessa lógica, as verdades que o indivíduo é induzido a confessar produzem dados para municiar os mecanismos de controle das massas, no campo da biopolítica, numa trama de captura de alteridades ordenada pelos “Senhores de Engenho”. De certo modo, quando criamos nossos perfis em redes sociais como Facebook, Twitter e Instagram, por exemplo, estamos deixando nossas marcas, mostrando nossa face, principalmente quando compartilhamos nossos posicionamentos nesses espaços de mídia. Essas confissões quase sempre evidenciam revelações de nossas escolhas, orientação sexual e política, uso da linguagem, ambientes frequentados, entre outras. Material pretendido pelos donos do poder para o fortalecimento de seus dogmas e legitimação da pós-verdade. Nesse jogo, o realismo, como expressão do real, tem sido suprimido, pois, deturpado pelas ações das práticas de controle, perde sua representatividade. Assim, o indivíduo, na busca por aceitação e inserção, adere ao fetichismo do “eu”, apresentando como verdade, uma realidade que não representa a vivenciada pelo seu meio social.

De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil platôs* (1995), a dominação se dá via regime significativo do signo pela “rostidade”. Logo, para que haja controle, é necessário conhecer o rosto das massas. Segundo os autores:

O significativo é sempre rostificado. A rostidade reina materialmente sobre todo esse conjunto de significâncias e de interpretações (os psicólogos escreveram bastante acerca das relações do bebê com o rosto da mãe; os sociólogos, acerca do papel do rosto nos *mass-media* ou na

publicidade). O deus-déspota nunca escondeu seu rosto, ao contrário: criou para si um e mesmo vários. A máscara não esconde o rosto, ela o é. O sacerdote manipula o rosto de deus. Tudo é público no rosto do déspota, e tudo o que é público o é pelo rosto (DELEUZE; GUATARI, 1995, p. 54).

Um agravante nessa lógica de manipulação e dominação das massas, que, entre outras coisas, legitima os privilégios das classes dominantes, reside no fato de o indivíduo, desde seu nascimento, ser cercado por este vil processo por todos os lados, como afirma o sociólogo Jessé Souza no prefácio de sua obra *A elite do atraso* (2017): “Esse ‘sentido de mundo’ nos parece, então, ‘natural’, dado que nascemos sob a influência dele, e são pessoas amadas e admiradas, em casa, na escola ou na televisão, que nos apresentam a ele” (SOUZA, 2017, p. 8). Assim, naturalizamos verdades que não representam nossas origens e somos levados a aceitar essa “ordem natural” das relações sociais.

O grande desafio seria desenvolver um mecanismo de rompimento com as verdades pregadas pelos que ditam as regras, um esvaziamento no imaginário popular dessas máximas legitimadoras da “superioridade” da elite dominante. Tal investida, de certo modo, pôde ser verificada pela burguesia, quando esta rompe com o clero e os regimes absolutistas dos soberanos, provocando assim sua revolução. No entanto, os burgueses, ao tomarem posse do poder, perdem sua potência revolucionária e caem na inoperatividade. Para não parecer confuso, caro leitor, este estado inoperativo no qual cai a classe burguesa, não se trata de inércia. Antes, está relacionado com o sentido de “inoperatividade” de Giorgio Agamben (2007), em seu artigo “Arte, inoperatividade, política”, no qual, segundo o autor, para manter seu status e a dominação, o poder cria a imagem de um trono vazio que serve como lugar de contemplação e afirmação de sua glória. Assim, seu movimento é circular acerca de tudo e de todos, mas sempre voltando para seu objetivo inicial que é afirmar sua superioridade. É como a dona de casa limpando a casa todos os dias para seu próprio bem-estar e dos que ali vivem. Nesse sentido, pode-se relacionar a imagem do trono vazio da elite dominante como o lugar do capital financeiro, considerando este como espaço de contemplação, de manipulação e estratificação social (AGAMBEN, 2007).

Para Friedrich Engels, no fragmento da “Carta a Heinz Starkeburg”, de 25 de janeiro de 1894, presente na obra *Curso de filosofia*

(2010), organizada por Antonio Rezende, os homens não constroem sua história pautados nas manifestações coletivas e, sim, enfatizando suas atenções para a necessidade econômica:

Os homens fazem a sua história por si mesmos, porém até o presente não o fizeram conforme uma vontade coletiva, conforme um plano de conjunto e nem sequer dentro do marco de uma sociedade determinada, de contornos precisos. Seus esforços se contrapesam e é justamente por isso que em todas as sociedades desse tipo reina a necessidade, da qual o azar é ao mesmo tempo complemento e manifestação. A necessidade que se impõe através de todos os azares continua sendo a necessidade econômica (ENGELS apud REZENDE, 2010, p. 178).

É possível pensar as manifestações artísticas como meios de evidenciar as relações sociais e suas mazelas, como é o caso do *rap* e outras expressões da arte periférica no Brasil, no sentido de denunciar e combater a naturalização das ações e resultados da necessidade do poder econômico, como proposto na citação acima.

Buscar conscientizar o indivíduo por meio de uma arte que revele com clareza as expressões e os mecanismos do real pode ser considerado um ato revolucionário. Esse potencial de pregar a justiça nos construtos sociais é facilmente percebido em muitos discursos da arte que provêm dos espaços marginalizados brasileiros, das nossas “quebradas”. Logo, posicionar-se dessa maneira é condenar a pós-verdade e concordar com o que defendeu Karl Marx, ao afirmar que, para ser transformadora, a literatura tem que ter um caráter revolucionário. Esta afirmação de Marx está contida no fragmento da “Contribuição para a crítica da filosofia do direito de Hegel”, na obra *Sobre literatura e arte*:

Em luta contra essas condições sociais, a crítica não é uma paixão cerebral, mas o cérebro da paixão. Não é um escalpo, é uma arma. O seu objectivo é o *inimigo* que ela não pretende refutar, mas *destruir*. O espírito dessas condições sociais já foi refutado. Em si, essas condições não constituem assuntos *dignos de prender a atenção*. Constituem sim um *estado de facto* tão desprezível como desprezado. A crítica em si não tem necessidade de se cansar a compreender esse objecto, porque está fixada a seu respeito. Não se apresenta como *um fim em si*, mas apenas como um *meio*. A sua paixão essencial é a *indignação*, a sua tarefa essencial a *denúncia* (ENGELS; MARX, 1974, pp. 205-206).

O desolador é saber que os muitos bloqueios orquestrados pela ação da “vida controlada” buscam incansavelmente estigmatizar e silenciar os discursos esclarecedores de vozes que contradizem suas máximas. Para que haja transformação, é necessário fazer com que essas expressões de denúncia possam ecoar aos ouvidos de todas as camadas sociais, sobretudo nos marginalizados, que são os que mais necessitam de esclarecimentos, para a compreensão e o enfrentamento dos apuros da vida de degradação em que estão inseridos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, para o surgimento de uma sociedade mais justa e equilibrada, é necessário que todos os agentes sociais sejam elevados a um grau de consciência que os permita visualizar, compreender e pôr em prática atitudes integradoras que possibilitem mais equilíbrio entre todas as relações da construção social. Para tanto, é preciso combater as investidas dos que ocupam o lugar de dominância, que, na tentativa de manutenção de seus privilégios, fazem uso da pós-verdade, entre outros artifícios, como as relações de trabalho e as muitas discriminações que vigem na nossa sociedade, continuando de maneira desenfreada a fragmentar as massas. Se nesse processo de fragmentação orquestrado pelas elites dominantes o foco é pautado no eu, na arte realista o que pode entrar em evidência são as relações reais caracterizadas pelas práticas do construto social. Logo, é possível afirmar que em contato com uma arte que se pretende realista, as massas podem ser abarcadas por conhecimentos transformadores rumo ao enfrentamento das violências sofridas e de avanços sociais significativos.

Referências:

ADORNO, T. W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Tradução: Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. **Arte, Inoperatividade, Política**. In: Política: crítica do contemporâneo – Conferências Internacionais Serralves 2007. Rui Mota Cardoso (org.). Porto: Fundação Serralves, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DUARTE, Rodrigo. **Apuros do particular**. In: Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FUNDAÇÃO SERRALVES. **Crítica do contemporâneo**: conferências internacionais Serralves: Política: Agamben, Marramao, Rancière, Sloterdijk. Porto: Serralves, 2007.

HANCOCK, Jaime Rubio. **Dicionário Oxford dedica sua palavra do ano, 'pós-verdade', a Trump e Brexit**. Publicação: 17/Nov/2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/16/internacional/1479308638_931299.html>.

LACAN, Jacques. **O seminário livro 17: O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969-1970/1992.

LUKÁCS, Georg. **Estética**: la peculiaridad de lo estetico: problemas de la mímesis. Barcelona: Grijalbo, 1966.

_____. **O romance histórico**. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução: Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. **Sobre literatura e arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MARX, Karl. **O Capital**, livro III. Berlim: Dietz Verlag, 1951.

REZENDE, Antonio. **Curso de Filosofia**: para professores e alunos dos cursos de ensino médio e de graduação. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.