

Revista
Terceira
Margem
45
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXV, n. 45, janeiro-abril/ 2021

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2021 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

Homepage: www.posciencialit.letras.ufrj.br/index.php/pt/

e-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: Isadora Bonfim Nuto, Lucas Bastos Gomes, Marcela Menezes

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

Dossiê: Danielle Corpas e Fernando Cerisara Gil

3^am Cultural: Eduardo Guerreiro B. Losso

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras,

Pós-graduação, Ano XXV, n. 45, janeiro-abril/2021. 325 p.

I. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Eduardo Coelho

Vice-coordenador: Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Revista Terceira Margem

Editor Executivo: Eduardo Guerreiro Losso, Danielle Corpas

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora: Denise Pires de Carvalho

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Denise Maria Guimarães Freire

Centro de Letras e Artes

Decana: Cristina Grafanassi Tranjan

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Aniela Improta França

SUMÁRIO

DOSSIÊ LITERATURA EM PERSPECTIVA MATERIALISTA E FORMATIVA EM TEMPOS SOMBRIOS

Apresentação

Danielle Corpas
Fernando Cerisara Gil p. 9-14

Historiografia e cultura brasileiras

Antonio Candido e os estudos sobre a formação do sistema literário mexicano: reflexões sobre um *empenho*

Victor Manuel Ramos Lemus p. 15-34

Haroldo de Campos leitor de Antonio Candido

Diana Junkes p. 35-55

A paranização do Paraná: literatura & identidade cultural no jornal *Nicolau* (1987-1996)

Marco Aurélio de Souza p. 56-74

Um certo Roberto Schwarz

Priscila Matsunaga p. 75-87

Machados e Fuzis de Roberto Schwarz

Adilson Mendes p. 88-105

Prosa de ficção brasileira

A cria da casa e o *Bildungsroman* proletário de Jorge Amado: notas sobre um problema na formação do romance brasileiro

Antônio Marcos Vieira Sanseverino
Ismael Cunha Freitas p. 106-124

Os movimentos do narrador e a matéria mural: notas sobre *Vidas secas*

Fernando Cerisara Gil
Caroline R. Dolinski Campos p. 125-146

Tragédia do pequeno homem: sobre “Ciro”, de Modesto Carone

Wilson José Flores Jr. p. 147-170

Armas para continuar o jogo: “Espiral” de Geovani Martins

João Roberto Maia p. 171-193

Literatura, cinema e filosofia alemães

Mesianismo, sonhar desperto y crítica de la tragedia en el joven Ernst Bloch

Francisco García Chicote p. 194-213

Fascismo e natureza: imagens desconcertantes da pedagogia do sr. Keuner

Ana Paula Pacheco p. 214-230

Fascismo sem uniforme em imagens de pensamento de Siegfried Kracauer

Danielle Corpas p. 231-254

Acessando um passado inacessível: a apresentação dialética da história em W.G. Sebald

Beatriz Malcher p. 255-274

Procedimentos composicionais de Alexander Kluge em *Notícias da antiguidade ideológica* e seus paralelos com a tradição da Teoria Crítica

Carlos Alberti Salim Leal p. 275-295

Tradução

Don Juan à venda como escravo sexual: o estoicismo de Lord Byron – Tradução de fragmentos

Lucas Zapparolli de Agustini p. 297-303

3^am Cultural – Margem Poética

Um homem olhando a sua própria morte

José D’Assunção Barros p. 305-305

3ªm Cultural – Outras Margens

Nachtgedanken

Rainer Guggenberger

p. 307-319

Sobre as autoras e autores: Dossiê

p. 320

Sobre os autores: 3ªm Cultural

p. 323

Nesta edição

p. 324

Terceira Margem

DOSSIÊ

**LITERATURA EM PERSPECTIVA MATERIALISTA E
FORMATIVA EM TEMPOS SOMBRIOS**

DOSSIÊ LITERATURA EM PERSPECTIVA MATERIALISTA E FORMATIVA EM TEMPOS SOMBRIOS APRESENTAÇÃO

[DOSSIER: LITERATURE IN A MATERIALISTIC AND FORMATIVE PERSPECTIVE IN DARK TIMES
PRESENTATION]

Danielle Corpasⁱ

ORCID 0000-0002-7890-6828

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Fernando Cerisara Gilⁱⁱ

ORCID 0000-0002-4062-194X

Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil

Ao definir para este número de *Terceira margem* o tema *Literatura materialista e formativa em tempos sombrios*, em dezembro de 2019, os organizadores tinham em mente o andamento regressivo da vida política no Brasil, na sequência do golpe de 2016 e das eleições de 2018. A imagem dos “tempos sombrios” no título não se referia, portanto, à pandemia de COVID-19 e ao modo como a crise de saúde pública vem sendo tratada (?) pelo governo brasileiro, mas a expressão acabou por mostrar-se, infelizmente, ainda mais acertada do que se supunha a princípio.

A proposta do dossiê consiste em repensar, rediscutir, reelaborar, atualizar, vitalizar, à luz das urgências e necessidades do presente, um campo de força crítica que se situa no marco da tradição materialista e formativa, assim como um campo de problemas variados e complexos que compreende as relações entre literatura, cultura, sociedade e história como um todo incontornável. Trata-se de uma derivação da chamada para os trabalhos do GT Literatura e Sociedade no XXXV Encontro Nacional da ANPOLL, realizado em dezembro de 2020.

O Grupo de Trabalho, criado em 2015, é atualmente a instância de agregação de professores e pesquisadores que, há 22 anos, mantêm interlocução no âmbito do Grupo de Pesquisa Formação do Brasil Moderno: Literatura, Cultura e Sociedade. Tudo começou no ano 1999, em evento de homenagem aos 40 anos de *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, organizado por alguns docentes da UFRJ e alguns, à

época, alunos de pós-graduação da instituição – hoje, professores e pesquisadores vinculados ao grupo. A partir dali, professores, pesquisadores, alunos de graduação e pós-graduação de diferentes instituições de ensino superior do Brasil começaram a se reunir, de modo sistemático, tendo como centro de interesse o pensamento formativo, materialista e de esquerda de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Sem se desconsiderar, como não poderia deixar de ser, a longa tradição marxista nas suas várias linhagens de pensamento crítico. Uma amostra dos trabalhos do grupo e parte de seu histórico encontram-se em números anteriores da própria *Terceira Margem* (nº 12, jan.-jun. 2005, <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/715>>; nº 16, jan.-jun. 2007, <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/719>>).

Na sua prática, o Grupo Formação, e hoje também o GT Literatura e Sociedade, se caracteriza ainda pela desierarquização das relações entre professores e alunos, procurando trazer estes para o debate ativo e efetivo. O circuito do conhecimento, longe de se processar por iluminados, requer diálogo mais amplo e variado, atitude essa que alguns dos artigos demonstram, ao serem elaborados conjuntamente com alunos de diferentes níveis de formação.

A atitude crítica e institucional do Grupo Formação foi pautada pelo debate das relações complexas e intrincadas entre literatura e sociedade, tendo a experiência literária, cultural, histórica e social brasileira como chão. O objetivo era mesmo o de se desfazer, na medida do possível, da especialização fragmentada que domina a formação e o conhecimento na vida acadêmica atual. O pensamento de Candido e Schwarz, também sob esse aspecto, não deixava de ser referência, na medida em que forjaram uma compreensão de alto alcance crítico do país pelo ponto de vista da literatura. Por outro lado, a referência nacional, como ponto de partida, não se traduziu em visão estreita e provinciana das preocupações, dos temas e dos debates, já que sabíamos que as formas de produção e reprodução da nossa matéria de estudo é parte constituinte da dinâmica social globalizada do capitalismo, desde sempre. E um dos conjuntos de artigos presentes neste dossiê comprova isso, como o leitor poderá atestar.

Também deve ficar claro, nos artigos a seguir, que as afinidades do grupo com tal acumulação crítica não implicam revalidação imediata de proposições, princípios, juízos. A própria noção de *formação*, na atualização do debate a seu respeito, dadas as circunstâncias contemporâneas, se coloca menos como um emblema do que como um

problema. Os estudos e as discussões no grupo voltam-se tanto para o alcance quanto para os limites e impasses do legado que mobiliza, sempre considerado com consciência autocrítica e mediado pelo prisma de processos passados e presentes.

Por outro lado, vale assinalar que esse campo crítico é hoje alvo de forte rechaço de parte do mundo acadêmico. O *modus operandi* de seus adversários é fazer *tabula rasa* de seu pensamento. Em refutações redutoras que buscam antes invalidá-lo e deslegitimá-lo intelectual, política e academicamente do que propriamente debater os seus avanços e limites para a formação do pensamento brasileiro, tencionam, em especial, refutar a produção de Antonio Candido, numa disputa acadêmica que ultimamente ganhou sistematicidade institucional por aqui, através de simpósios e publicações que se autopromovem como contestações de uma tradição de saída classificada como “hegemônica”, “canônica”, “eurocêntrica” e “ultrapassada”, a partir de pressupostos chancelados pelas vogas teóricas do momento, que por sua vez não são postos em xeque. De certo modo, esse dossiê pretende fazer frente a tais reducionismos, apresentando uma amostra do rendimento e da atualidade do tipo de exercício crítico que consideramos mais relevante do ponto de vista estético-político.

Os artigos deste dossiê se dividem em duas grandes seções: os de estudos de temas brasileiros e os de temas alemães. O leitor observará que a uni-los corre um veio comum: a preocupação com as configurações formais da literatura e da cultura como materialidade e estágios diferentes do próprio processo capitalista. Por isso, e não para menos, o leitor ainda perceberá que, de modo direto ou indireto, um dos lados chamará o outro para esclarecer, para contrastar, um âmbito da discussão proposta. Uma capilaridade de debate intelectual e literário que não surge do nada nem gostaria de estar aí à toa.

Os trabalhos que tratam da literatura brasileira se movem por dois eixos centrais. O primeiro conjunto de reflexões busca repensar e rediscutir a historiografia e a cultura brasileiras a partir de novos ângulos formativos e materialistas. Não se trata simplesmente de repisar a força dos argumentos de Antonio Candido e Roberto Schwarz, mas repensá-los à luz de novas matérias e de novas relações para fazer a discussão avançar, até mesmo em frentes que, às vezes, não estavam no horizonte desses críticos.

É nesse sentido que Victor Lemus examina, em “Antonio Candido e os estudos sobre a formação do sistema literário mexicano: reflexões sobre um *empenho*”, a enorme produtividade crítico-historiográfica das formulações de Candido, para pensar a formação literária latino-americana, particularmente a mexicana, tendo em vista as noções de sistema literário e literatura empenhada. Já o ensaio “Haroldo de Campos leitor de Antonio Candido: alguns apontamentos”, de Diana Junkes, ilumina novos ângulos sobre a discussão que Haroldo de Campos trava com o autor de *Formação da literatura brasileira*, ao examinar as anotações feitas pelo poeta concreto à obra de Candido, trazendo “parâmetros bastante produtivos para o debate em torno das ideias de origem, formação e da própria dependência”. Também Marco Aurélio de Souza rediscute a noção de formação literária para investigar um momento crucial da vida literária no Paraná, estabelecida pelo surgimento do jornal *Nicolau*, em “A paranização do Paraná: literatura & identidade cultural no jornal *Nicolau* (1987-1996)”. Os dois textos seguintes versam sobre a obra de Roberto Schwarz. “Um certo Roberto Schwarz”, de Priscila Matsunaga, atualiza, para os dias que correm e para o campo da esquerda, a discussão cultural e política empreendida pelo crítico, lá nos anos 70, em plena ditadura militar, ao cruzar a reflexão crítica de Schwarz com o seu papel de escritor teatral. Em outro cruzamento de facetas da atividade do autor subsequente ao golpe de 1964, Adilson Mendes, em “Machados e Fuzis de Roberto Schwarz”, indica o lugar do ensaio sobre o filme de Ruy Guerra no esforço do crítico para pensar especificidades da modernização brasileira, observando argumentos e questões de método que aproximam a discussão sobre cinema dos célebres estudos machadianos do autor.

A outra série de ensaios é propriamente de análise da prosa de ficção brasileira. O traço comum que unifica o gesto crítico de todos é o interesse pelos impasses da modernização conservadora brasileira e do que dela deriva (antagonismos sociais brutais, formas diversas de violências, iniquidades de toda ordem etc.), sedimentada e compreendida em experiências formais diversas ao longo da literatura do país, que vão do romance de 30 do século XX até narrativas escritas quase ontem.

Nesse andamento, em “A cria da casa e o *Bildungsroman* proletário de Jorge Amado: notas sobre um problema na formação do romance brasileiro”, Antônio Sanseverino e Ismael Cunha Freitas analisam *Jubiabá*, em que a figura da “cria da casa”, como componente estrutural do romance, revela, através do seu percurso ao longo da

história, a permanência dos modos de socialização arcaica do país. O artigo “Os movimentos do narrador e a matéria rural: notas sobre *Vidas secas*”, de Fernando Cerisara Gil e Caroline R. Dolinski Campos, examina as oscilações da instância narrativa como próprias das relações e contradições irresolvidas do “narrador intelectual” em face da matéria rural a que busca enunciar e dar voz. Já Wilson Flores, em “Tragédia do pequeno homem: sobre ‘Ciro’, de Modesto Carone”, faz leitura minuciosa para mostrar os fios soltos, de matéria diversa, que tentam recompor a experiência familiar e individual desfeita e diluída pela história e pelo mundo social. Por fim, em “Armas para continuar o jogo: ‘Espiral’ de Geovani Martins”, João Roberto Maia investiga como o “outro” de classe, o pobre, morador da favela, visto sempre como ameaça social, incorpora em e para si tal papel, a ponto de radicalizar a visão persecutória das classes médias diante dos pobres.

Nos cinco últimos textos do dossiê, o foco recai sobre autores que, na filosofia ou na arte, integram um circuito de alta potência no pensamento alemão, da primeira metade do século XX (Ernst Bloch, Bertolt Brecht e Siegfried Kracauer) à virada para o XXI (W. G. Sebald e Alexander Kluge).

O primeiro ensaio deste bloco, de Francisco García Chicote, esclarece aspectos do pensamento de um filósofo seminal do chamado marxismo ocidental. “Mesianismo, sonho desperto y crítica de la tragedia en el joven Ernst Bloch” investiga os primeiros passos na formulação da perspectiva utópica de um autor que se fez tão influente no campo intelectual da Alemanha no entreguerras, especificando o quanto o modo como lida com categorias literárias – o cômico, o trágico – participam de seu posicionamento a propósito da tarefa política de superação da alienação. Nos artigos que se apresentam em seguida, um ponto em comum é o interesse por configurações formais singulares, que procuram dar conta de complexidades da matéria histórica. Ana Paula Pacheco e Danielle Corpas voltam-se para o momento de ascensão do nazifascismo. A primeira, em “Fascismo e natureza: imagens desconcertantes da pedagogia do Sr. Keuner”, atenta para nexos que se estabelecem entre elementos do mundo natural, capitalismo e civilização no “laboratório de formas antiburguesas” que são as *Histórias do Sr. Keuner*, demonstrando que Brecht efetua uma sondagem radical dos modos como o fascismo se firmava na consciência e no cotidiano da pequena burguesia alemã. A segunda, em “Fascismo sem uniforme em imagens de pensamento de Siegfried Kracauer”, também discute a ascensão

da extrema-direita em textos de gênero fronteiro que flagram cenas do dia-a-dia, destacando nos *Denkbilder* de Kracauer motivos e procedimentos recorrentes, mobilizados aí para encenar o esvaziamento do debate público e o consequente fechamento do horizonte de transformação social às vésperas da tomada de poder pelos nazistas. Na outra ponta do arco temporal, Beatriz Malcher e Carlos Alberto Salim Leal ocupam-se de composições nas quais se imbricam ficção e configuração ensaística – respectivamente, o livro *Os anéis de Saturno* e o filme-ensaio *Notícias da antiguidade ideológica*. Malcher, em “Acessando um passado inacessível: a apresentação dialética da história em W.G. Sebald”, explicita estratégias (como o princípio de montagem) pelas quais Sebald renova modelos dialéticos de leitura da História, com uma perspectiva afinada com o pensamento de Walter Benjamin, capaz de escapar às simplificações propostas para a compreensão do andamento do capitalismo em voga nos anos 1990. E Carlos Leal, em “Procedimentos composicionais de Alexander Kluge em *Notícias da Antiguidade Ideológica* e seus paralelos com a tradição da Teoria Crítica”, apresenta análises minuciosas de sequências do filme para indicar suas relações com aquela tradição teórica, sobretudo no que se refere ao autoquestionamento da própria forma filmica em face das transformações do campo do audiovisual no contexto do capitalismo tardio.

Ainda que em tempos sombrios, e por isso mesmo, esperamos que este dossiê possa trazer algum respiro (crítico) aos leitores. Boa leitura.

ⁱ **Danielle Corpas** é Professora Associada do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq, Doutora em Teoria Literária.
E-mail: daniellecorpas@letras.ufrj.br.

ⁱⁱ **Fernando Cerisara Gil** é Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná e pesquisador do CNPq.
E-mail: fcgil61@gmail.com

ANTONIO CANDIDO E OS ESTUDOS SOBRE A FORMAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO MEXICANO. REFLEXÕES SOBRE UM *EMPENHO*

[MEXICAN LITERARY SYSTEM FORMATION STUDIES AND ANTONIO CANDIDO.
REFLECTIONS ON AN *ENDEAVOR*]

Víctor Manuel Ramos Lemus¹

ORCID 0000-0002-1529-2814

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Nas últimas décadas, as pesquisas sobre a literatura no México vêm dando resultados significativos para a compreensão da formação, da especificidade e das transformações do seu sistema literário. Nesses empreendimentos, percebe-se o impacto das ideias de Antonio Candido (junto às de outros pensadores de igual relevância). Este artigo pretende levantar alguns elementos (formação do sistema, missão e sociabilidade literária) em que se sustentam essas pesquisas no México e que têm o pensamento de Antonio Candido como uma de suas diretrizes privilegiadas.

Palavras-chave: Antonio Candido; literatura mexicana; literatura como sistema.

Abstract: In the last decades, research on literature in Mexico yield new clues to understand the formation, specificity and transformations of its literary system. In such endeavours, the impact of Antonio Candido's ideas (along with those of other thinkers of equal relevance) is perceived. This article intends to raise some elements (formation of the system, mission and literary socialization) from the investigations in Mexico developed in the light of Antonio Candido's thought.

Keywords: Antonio Candido; Mexican literature; literature as a system.

Para bem ou para mal, um sistema literário é uma força histórica, e funciona como um filtro... Num país culturalmente a reboque, como o nosso, onde as novidades dos centros mais prestigiosos têm efeito ofuscante, a existência de um conjunto de obras entrelaçadas, confrontadas entre si, lastreadas de experiência social específica, ajuda a barrar a ilusão universalista que é da natureza da situação de leitura, ilusão a que é levado todo leitor, especialmente quando, com toda razão, busca fugir à estreiteza ambiente.

Roberto Schwarz.

Literatura como sistema

Em uma homenagem a Antonio Candido realizada na cidade de Marília, São Paulo, entre 31 de maio e 2 de junho de 1990, Luiz Costa Lima afirmou:

Não será excessivo dizer-se que a atividade crítico-literária no século XX se enraiza em três eixos. Forma o primeiro a questão da especificidade da linguagem literária, o segundo, a relação da linguagem literária com a sociedade, e o terceiro, a ideia de literatura nacional [...] a ideia de literatura nacional se impusera desde o século XIX, como desdobramento do privilégio concedido ao estado-nação, ao passo que os dois primeiros eixos fixaram-se no século [XX], até mesmo por reação à exclusividade das histórias nacionais. (COSTA LIMA, 1992, p. 153)

De acordo com o autor, conquistada a autonomia literária – processo paralelo à ideia da formação e consolidação dos Estados nacionais –, era possível afirmar a estabilidade das obras, dos gêneros e dos autores que compunham a *Biblioteca* do sistema literário no Brasil. Daí em diante, restava estudar as obras em sua dimensão formal, entanto estruturas de significação dotadas de traços que lhes conferiam *literariedade*, ou em sua relação (por diferença, complementariedade e até oposição) com outras áreas ou disciplinas claramente distintas, como a História, a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia, a Antropologia e, em geral, as Ciências Sociais.

Mesmo que ainda seja necessário fazer algumas precisões à tripartição da crítica literária no século XX, descrita de maneira positivista por Costa Lima, são inegáveis o pioneirismo e a originalidade da *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, de 1959, texto em que é central uma noção cunhada pelo próprio Candido: a de “sistema literário” (LABASTIDA, 2003, p. 18; LAJOLO, 2003, p. 56). De acordo com ele, em literatura, nada surge *ex nihilo*, e a essa regra até sua pesquisa estava sujeita, já que tinha como antecessor José Veríssimo, que afirmara:

[...] esta nossa literatura que, como ramo da portuguesa, tem já perto de quatro séculos de existência, não possui a continuidade perfeita, a coesão, a unidade das grandes literaturas [...]. Faltou-lhe sempre a comunicabilidade, isto é, os seus escritores [...] ficaram estranhos uns aos outros. E não me refiro às comunicações pessoais, de valor secundário, senão às intelectuais, estabelecidas pelas obras. As diversas influências que se podem notar em nossos mais notáveis movimentos literários são todas exteriores [...] Como se diz em tática militar, o contacto jamais se estabelece entre os escritores ou entre o seu pensamento. Esta falta de contacto continua ainda hoje [...]. Faltou sempre o elemento transmissor, o mediador plástico do pensamento nacional, um povo suficientemente culto [...]. Na constituição de uma literatura o povo tem simultaneamente um papel passivo e ativo: é dele que parte e é a ele que volta a inspiração do poeta ou do pensador. (ROMERO *apud* ARANTES, 1992, p. 236-237)

Retomando estas afirmações de José Veríssimo (constelação em que é preciso incluir também a Sílvio Romero), o trabalho de Antonio Candido rendeu estupendos frutos aos estudos sobre a literatura brasileira, já que estabeleceu os fundamentos para pensá-la e discuti-la como um conjunto que nem sempre se harmoniza. Três críticas, sujeitas elas também a debate, têm sido feitas aos fundamentos de sua obra. A primeira é a de ter situado polemicamente a formação entre o *Arcadismo* e o *Romantismo*, e não a partir do *Barroco*, o que lhe valeu as objeções de Haroldo de Campos, que, em 1989, publicou *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso de Gregório de Mattos*. A segunda, a de fazer do eixo Rio-São Paulo uma sinédoque do Brasil, extrapolando a formação social e econômica dessa região a todo o país – tese que se encontra em “A formação vista desde o sertão”, de Luís Augusto Fischer. A terceira, decorrente da anterior, é a de ter colocado o *modernismo paulista*, com sua ânsia em se equiparar às literaturas do centro europeu, como parâmetro das distintas manifestações culturais do país. Mesmo assim, essas críticas reconhecem na *Formação* uma obra central para pensar a literatura brasileira.

É preciso dizer, no entanto, que o impacto de sua obra sempre ficou aquém dos achados que propunha. Num país como o Brasil, a reboque das ideias geradas nas metrópoles do capitalismo, como adverte Roberto Schwarz em *As ideias fora do lugar*, a tentativa de estabelecer um chão para refletir sobre a cultura nacional sempre esbarrou nas modas teóricas, importadas muitas vezes sem muita reflexão.

Um dos impasses que a *Formação*, precocemente, driblou com elegância foi a pergunta “o que é literatura?”. Livre dos *formalismos* que entraram na moda a partir da década de 1960, a que seguiu o *estruturalismo*, a obra de Antonio Candido não sucumbiu a qualquer tentação de especificidade *formal*, e menos ainda de *autonomia* absoluta da

literatura perante outras esferas do conhecimento. Em sua *Teoria Literária* (publicada em 1983, 24 anos depois da *Formação*), o crítico inglês Terry Eagleton confirma o que os leitores de Antonio Candido já sabiam:

Não existe uma “essência” da literatura. [...] Como os filósofos diriam, “literatura” [é um termo *funcional* e não *ontológico*, que se refere a] o papel de um texto... num contexto social, suas relações com o ambiente e suas diferenças com esse mesmo ambiente, a maneira pela qual se comporta, as finalidades que lhe podem ser dadas e as práticas humanas que se acumularam à sua volta. “Literatura” é, nesse sentido, uma definição puramente formal, vazia. [...] Significa que podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria “literatura” é “objetiva”, no sentido de ser eterna é imutável. [...] Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma identidade estável e bem definida... pode ser abandonada como uma quimera. (EAGLETON, 1997, p. 12-15)

Crítico dos postulados do *modernismo vanguardista*, que concebe a literatura como uma prática que envolve *o melhor da vida do Espírito*, mas sem abrir mão do seu *valor civilizatório*, Antonio Candido ampliou a noção de literatura:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 2011, p. 176)

As atuais críticas ao cânone, assim como a incorporação de objetos como a literatura de cordel, os gêneros de massas, como o romance policial, a música, os HQ’s, assim como as obras oriundas de diversas “minorias”, que colocam em xeque a ideia de valor “estético”, encontram na obra de Candido a sustentação que não dava uma teoria centrada apenas nas *belas letras*.

Outro ponto em que a *Formação* revela sua atualidade diz respeito aos debates sobre a especificidade *discursivo-cognitiva* da literatura perante a História e as Ciências Sociais, assim como de sua *autonomia institucional*. Hoje, é frequente a pretensão de constatar o fim da autonomia da literatura, que significa:

[...] o processo de encerramento da literatura autônoma, aberta por Kant e a modernidade. O fim de uma era em que a literatura teve uma lógica interna e um poder crucial. O poder de definir-se e ser regida por suas próprias leis, com instituições próprias (crítica, ensino, academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor e seu sentido. Debatiam, também, a relação da literatura, ou a arte, com as outras esferas: a política, a economia, e também sua relação com a realidade histórica. Autonomia, para a literatura, foi especificidade e auto-referencialidade, e o poder de nomear-se e referir-se a si mesma. E também o modo de ler-se e mudar-se a si própria. (LUDMER, 2010, p. 153)

Observa-se que essa hipótese descansa na impossibilidade de determinar uma exclusividade do discurso literário, assim como de separar o artista puro do intelectual com funções públicas. De acordo com o que foi levantado até agora, se, para Antonio Candido, em termos formais, não há uma especificidade do literário, cabendo nele manifestações as mais variadas e dos mais diversos registros, os postulados do *modernismo vanguardista* que animavam a consideração sobre “literatura” sempre no registro “alto” e específico, não têm vez. Para ele, a literatura, com relação a outras esferas, possui

uma *autonomia relativa*, que tanto considera as correlações entre autores, obras, teorias, quanto entre obras, sociedade, leitores, mundo, vida. Daí resulta algo que, embora aceito por muitos, teoricamente, poucos conseguem desenvolver na prática: a capacidade de articular dinamicamente a forma literária com a estrutura social, com a história. (CHIAPPINI, 1992, p. 170-171)

Para além do que foi levantado até aqui sem maiores aprofundamentos, quiçá seja melhor focar na ideia de *sistema literário*, aspecto em que a *Formação* se revelou frutífera. Para Antonio Candido, a formação de um sistema literário (usando aqui terminologia alheia a ele, mas que pode ser útil nesta brevíssima exposição) se explica pela combinação de um eixo sincrônico e um eixo diacrônico – condensados ambos na formulação do seu famoso tripé: *autores, leitores e mecanismo transmissor*:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar *distinguindo manifestações literárias de literatura propriamente dita*, considerada aqui *um sistema de obras ligadas por denominadores comuns*, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), *certos elementos de natureza social e psíquica*, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de *produtores literários*, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de *público*, sem os quais a obra não vive; *um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos)*, que *liga uns aos outros*. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 1997, p. 23, grifo meu)

De maneira sincrônica, a condição *moderna* da formação salta aos olhos: ela ocorre quando um escritor (enquanto produtor) oferece uma obra (mercadoria, bem simbólico *compressível*, segundo o formulou em “Direito à literatura”) a um leitor (comprador ou consumidor). A persistência e a continuidade dessa relação ao longo do tempo

(diacrônica), na medida em que consolida formas, estilos, obras, autores, gêneros e subgêneros, forma “uma tradição” (CANDIDO, 1997, p. 24), expressada na ideia de literatura nacional. A articulação dos eixos sincrônico e diacrônico deu como resultado, até hoje, a *literatura brasileira*, a *mexicana* e, em geral, a literatura como sistema.

Nas páginas a seguir, abordaremos a maneira como as ideias de Antonio Candido contidas na *Formação* vêm dando frutos na crítica literária no México.

Formação (e limites) da literatura no México. Uma literatura *empenhada*.

Contemporâneo a Candido, no México, José Luis Martínez publicou *La expresión nacional*, texto de 1955 (mas escrito entre 1947 e 1952) em que fez um balanço da literatura mexicana do século XIX até então. Apesar de, no intervalo, ter havido estudos que procuravam visões de conjunto, somente em 2010 apareceu, de Jorge Ruedas de la Serna, *La formación de la literatura nacional (1805 – 1850)*. Para além de qualquer explicação, é preciso esclarecer que, entre o texto de Martínez (1955) e o de Ruedas de la Serna (2010), transcorreu o auge do *estruturalismo*, dos distintos *formalismos*, da *sociologia*, do *pós-estruturalismo*, dos *estudos culturais* e outras formas de crítica literária em que o tema da *formação* do *corpus*, da ideia de *sistema* e das obras dentro de uma tradição nacional é secundário.

Surpreende, no entanto, que o tema da *formação* em José Luis Martínez compartilhe, de alguma maneira, pressupostos similares aos de Antonio Candido. Se, para este último, a formação da literatura brasileira começa na relação entre *Arcadismo* e *Romantismo*, completa-se na madura obra de Machado de Assis (que discerniu a importância de retomar os antecessores) e tem como ponto culminante o *modernismo*, no caso de José Luis Martínez, seu fundamental livro, que abre com *La Arcadia de México*, aparece justamente quando, segundo a crítica literária, se completa a formação da literatura mexicana, com a denominada *Generación del Medio Siglo* ou *Generación de la Casa del Lago*.

De acordo com Jorge Ruedas de la Serna (que neste caso se apoia tanto nas ideias de José Luis Martínez como de Antonio Candido – de quem foi, famosamente, *o último orientando*, empreendimento de que resultou o livro *Arcádia: tradição e mudança*, 1995), é com o movimento *árcade*, a partir de 1805, que começa a formação da literatura mexicana:

a literatura se forma... quando surge o público [...] o processo de formação do sistema literário nacional se vislumbra a finais do século XVIII. É então quando, por primeira vez, os escritores começam a cobrar consciência de que aqui, em sua própria terra, está o público capaz de entender o sentido imanente de sua obra; ao mesmo tempo que vai surgindo, aqui também, um círculo de leitores instruído e receptivo, de maneira que entre escritores e público se estabelece uma comunicação através da qual expressam suas inquietações, apreensões e expectativas, assim como suas fantasias, devaneios e quimeras. (RUEDAS DE LA SERNA, 2010, p. 15, 24-25)

É preciso frisar que o empreendimento de Ruedas de la Serna visava a justificar o uso do gentílico (literatura *mexicana*), e não a locução adverbial de lugar (literatura *no México*), pois, ao longo dos três séculos de vida colonial, existiu uma literatura que hoje se denomina *literatura novohispana*. Embora no *Vice-Reinado de La Nueva España* a produção escrita fosse abundante (o que fez dizer o poeta Hernán González de Esclava, com preconceito, que havia “mais poetas que esterco” [ESLAVA *apud* BLANCO, 2002, p. 20]), cultivavam-se as mesmas formas que na Metrópole. Poesia de missão religiosa, poesia narrativa de heróis, poesia cortesã e cavalheiresca de influência renascentista, poesia barroca, poesia didático-moral, as mais diversas formas do teatro, entre outras, eram os gêneros que dominavam as formas da escrita. De acordo com José Joaquín Blanco, isso se devia ao fato de que os *novohispanos*, mais do que se considerarem *Colônia*, concebiam-se como participando de um *novo reino*:

Daí que quisessem inovar pouco e imitar muito; criar pouca obra original e trasladar toda a literatura castelhana às Índias, como quem carrega toda a agricultura, a pecuária, a arquitetura da metrópole às novas terras. Abundam os introdutores, os artífices, os praticantes, não os inventores de literatura. [Eles se importavam] com as semelhanças que seus traslados, enxertos, implantações, tinham com o original espanhol. Que ninguém falasse que um indiano fazia menos bem um soneto ou uma oitava que um espanhol. Era de maior mérito parecer-se muito a Garcilaso ou a Góngora, que inventar localismos. (BLANCO, 2002, p. 25-26)

Mas o nascimento da literatura *mexicana* não apenas coincide com a *Independência* (1821), quando o país passa a ser México, mas também ocorre porque um símbolo como a Virgen de Guadalupe unifica a todos (RUEDAS, 2010, p. 91-116), inaugurando o *instinto de nacionalidade*. Para além da coloração e do teor do engajamento – Christopher Domínguez Michael, referindo-se a esse período inaugural, afirma que, enquanto os poetas da *Arcadia de México* eram uma “inovação retrógrada” (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 2019, p. 16), tendo em vista que seu ideal literário pressupunha o século das luzes, *El periquillo sarniento*, romance de José Joaquín Fernández de Lizardi, conectava já com uma sociedade transformada pela modernidade no século XIX –, esses autores já

representavam um passo na *formação da literatura mexicana*. Esse processo de mais de um século, pontuado por diversas guerras e conflitos que afetaram a consolidação da literatura enquanto discurso e prática autônomos, somente se completa com a *Generación del Medio Siglo*, no século XX, quando finalmente se abandona a ideia de que a literatura deva cumprir com outras funções que não apenas a *literária* (PEREIRA, 2019, p. 188).

A seguir, faremos uma breve exposição das ideias que embasam esse argumento. Para isso, utilizaremos principalmente três empreendimentos centrais nessa reflexão: a coletânea *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico* (2005), organizada pelas pesquisadoras Belem Clark de Lara e Elisa Speckman Guerra; a coletânea *Doscientos años de narrativa mexicana* (2010), organizada por Rafael Olea Franco; e os seis volumes da *Historia de la literaturas em México* (2018 – 2020), organizados por diversos pesquisadores da UNAM. De maneira complementar, serão utilizados trabalhos de conjunto que dialogam com esses três empreendimentos, como os de Christopher Domínguez Michael e Víctor Díaz Arciniega.

Dialogando com os trabalhos de José Luis Martínez, Jorge Ruedas de la Serna e Fernando Tola de Habich – de quem reformula seu modelo de compreensão histórica –, Belem Clark de Lara, na introdução de *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen 1*, “¿Generaciones o Constelaciones?”, divide a formação da literatura mexicana no século XIX em quatro etapas: a) Neoclassicismo (1801 – 1835); b) Romantismo (1836 – 1867); c) Nacionalismo literário (1867 – 1889), quando finalmente se forma a *República das letras* no México; e d) Modernidade (1888 – 1910), em que o auge da crônica e do jornalismo representa um primeiro passo rumo à autonomia do literário pela via de sua profissionalização. (CLARK DE LARA, 2005, p. 16, 45).

Como José Luis Martínez lembra oportunamente, foi em 1839, na apresentação do terceiro número de *El Año Nuevo*, publicação anual que recolhia os trabalhos poéticos dos membros de *La Academia de Letrán*, que o poeta romântico Ignacio Rodríguez Galván escreveu: “se [o volume] tem algum mérito, não será outro senão o de *provar o empenho constante dos seus autores em contribuir com outros mexicanos estudiosos*, cuja superioridade reconhecem, *em ter uma literatura nacional*” (RODRÍGUEZ GALVÁN *apud* MARTÍNEZ, 1993, p. 47, grifo meu). De maneira similar, “a vontade de fazer *literatura brasileira*” (CANDIDO, 1997, p. 25) foi um elemento determinante na

formação no Brasil. Com o intuito de aprofundar essa questão, em meados da década de 1990, Jorge Ruedas de la Serna ofereceu um

seminário de crítica literária na pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Letras [da UNAM], e distribui, aos meus alunos, ensaios de escritores mexicanos representativos do século XIX, que tinham por objeto uma reflexão sobre o caráter e a natureza da literatura mexicana, e que eu tinha reunido ao longo de minhas investigações historiográficas durante vários anos. Pedi a eles que, quando fosse oportuno, editassem o texto de acordo com as normas editoriais vigentes e escrevessem um breve esboço biográfico do autor. Todos os trabalhos foram lidos e discutidos no seminário, que contou com a participação de todo o grupo, durante um ano inteiro, com admirável perseverança e assiduidade. Os alunos, que estavam cursando mestrado ou doutorado, hoje são pesquisadores independentes reconhecidos. (RUEDAS DE LA SERNA, 2014, p. 7)

Desse curso derivou uma obra fundamental para compreender a formação da literatura mexicana durante o século XIX: *La misión del escritor*, publicada originalmente em 1996 e reeditada somente em 2014. Esse compêndio se alimenta não apenas das indicações de José Luis Martínez, Fernando Tola de Habich, Alvaro Matute, María del Carmen Ruiz Castañeda e outros pesquisadores *empenhados*, mas também da *Formação*, que o próprio Ruedas de la Serna faz questão de citar:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no vôo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do *sentimento de missão*, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alicerce geral. (CANDIDO, 1997, p. 26, grifo meu)

O espírito de *missão* na literatura mexicana do século XIX se percebe não apenas no teor pedagógico ou de registro dos costumes que as obras *de ficção* assumem, mas também nos diversos manifestos e polêmicas que são travadas.

Voltando aos quatro períodos em que o século XIX tem sido dividido pela crítica literária, é possível acompanhar as transformações da *missão*: de uma ideia de literatura em que predomina o caráter moral e pedagógico, passa-se a debates sobre a língua. O surgimento do tema do *indígena* inaugura a questão sobre “o ser do mexicano”, que, por mais de 100 anos, vai marcar boa parte do debate no país. Posteriormente, com a *República das letras*, sob a influência do escritor e político Ignacio Manuel Altamirano, consolida-se a consigna de representar “o povo” e construir a pátria através do registro da história nacional. Finalmente, com o *modernismo* e os debates entre nacionalismo e cosmopolitismo, consolida-se a missão de produzir uma literatura “literária”, livre de outras funções que não a puramente estética. Desta forma, o caráter *empenhado* da

literatura no México se torna patente no *desejo*, por parte de escritores, leitores, políticos e intelectuais oitocentistas, *de ter uma literatura*.

A luta armada de 1910 a 1920, conhecida como *revolução mexicana*, interfere no andamento das gerações e dos movimentos literários. Caso emblemático é o dos escritores do *Ateneo de la Juventud Mexicana*, posteriormente conhecidos como o *Ateneo de México*, geração a que pertenciam intelectuais destacados, como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña e outros. A partir da década de 1920, surge o denominado *nacionalismo pós-revolucionário*, que consolida o movimento muralista e *la novela de la revolución*, formas artísticas em que a *missão pedagógica e política* se sobrepõe (ou ressignifica, subordinando-a) à função *estética*. A polêmica que resume os debates no período está registrada no fundamental livro de Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria* (1925), em que o imperativo por uma literatura preocupada com o tema do nacionalismo e do registro dos costumes e por um apego aos feitos históricos é postulado através do problemático rótulo de *literatura viril* versus *literatura afeminada*. Para seus formuladores, “literatura afeminada” é aquela preocupada em ser cosmopolita, quer dizer, *estetizante* (DÍAZ ARCINIEGA, 2010, p. 72-129).

É preciso dizer que o *nacionalismo pós-revolucionário*, que compreende *la novela de la revolución* e outras formas de narrativa *empenhada* (*indigenista, social, proletária* [DOMINGUEZ MICHAEL, 1996, p. 16-17]), esgota-se a partir da segunda modernização capitalista no México, ocorrida no pós-guerra. A consolidação da vida urbana e a industrialização maciça, marcarão fortemente a produção literária. O aumento do número de leitores a par da produção artística de outras latitudes provocará não apenas uma maior profissionalização dos escritores, mas tornará mais exigente a indústria do livro, das revistas e dos suplementos culturais e literários.

É por isso que, de maneira paralela, durante a primeira metade do século XX, também se produz uma literatura que se pretende *cosmopolita e universalista*. Na poesia, é possível encontrar esse empenho nos *Estridentistas*, nos *Contemporáneos* e na geração de *Taller*. Na prosa, o fenômeno se observa nas elaboradas estruturas utilizadas por Juan José Arreola, Juan Rulfo e outros autores que, para além de qualquer elemento pitoresco, resistem já a uma leitura *literária*:

[Finalmente] estamos diante de escritores que tomam a pena sem outro objetivo que a narração de vidas no mundo. Um exercício tão natural não teria sido possível sem um acerto de contas com o nacionalismo e a crescente defesa da autonomia literária que fizeram, em

três tempos, os ateneístas, os Contemporâneos e o grupo da revista Taller. Em poesia, o litígio começara a ser ganhado desde o modernismo. Mas para a narrativa – dada sua suposta função social – o decurso tinha sido mais difícil. Antes do meio século e do grupo de narradores que ora nos ocupamos, a prosa de imaginação havia sido ofício quase clandestino de poetas e ensaístas, enquanto que o romance e o conto, com o declínio da épica, afundaram num realismo lúgubre e panfletário. (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 1996, p. 1036-1037)

Portanto, é possível perceber que, para os pesquisadores atuais, a *literatura mexicana* se forma plenamente entre a *Arcadia de México* (1805) e a *Generación del Medio Siglo* (1950). Salvo engano, encontram-se aí os pressupostos de Antonio Candido na *Formação*.

Recapitulando, a literatura mexicana começa quando, para além da luta pela *Independência* (1810 – 1821), surge em poetas e narradores o interesse pela “especificidade do México”. Neles se observa não apenas o desejo de registrar sua terra, mas o empenho de produzir obras com a finalidade patriótica de formar um público local. A *missão* de criar uma literatura, ao longo do século XIX, esbarra em duas funções até então consolidadas: a moral-pedagógica e a do registro dos costumes próprios do país. O elemento estético surge cedo no horizonte; no entanto, ele não se firma por causa dos diversos movimentos políticos que não apenas chocam a sociedade, como interferem na atividade artística, fazendo com que os escritores se coloquem, também, como intelectuais e figuras públicas. A literatura, como prática institucional autônoma e forma discursiva diferenciada, somente se consolida durante o capitalismo de *substituição das importações* e a consolidação de uma cultura predominantemente urbana, momentos indispensáveis para uma atenção à dimensão estética das obras. O caráter moderno da equação salta aos olhos na consideração do escritor como produtor e do leitor como consumidor de um bem compressível, que, independentes da interferência do Estado, encontram-se como sujeitos livres no mercado de produção de bens simbólicos. A continuidade dessas relações, consolidando um repertório de temas, obras, autores, movimentos, grupos e poéticas, influencia a formação de um cânone e um *corpus* denominado *literatura mexicana*, que, pelo visto, possui uma *autonomia relativa*.

Empenho e sociabilidade na formação da literatura mexicana: um breve percurso

Voltando à *Formação da literatura brasileira*, é preciso afirmar que o célebre tripé em que se sustenta a ideia de *sistema literário* se completa com um elemento que

possibilita sua *racionalidade*: o momento da crítica. De acordo com Max Weber, cujas ideias foram introduzidas na USP por Antonio Candido em suas aulas de sociologia, a racionalização de todas as esferas da vida humana é própria da modernidade capitalista. Na literatura, a crítica é o elemento que possibilita suas articulações e transformações. Referindo-se ao século XX mexicano, Jorge Ruedas de la Serna alerta para “a inexistência de uma crítica independente e profissional, [fenômeno que] obedece à fase de sistematização inicial, e por isso de escassa especialização, da literatura nacional” (RUEDAS DE LA SERNA, 2014, p. 14). O *momento da crítica* se materializa no intenso debate do qual participam diversas instâncias:

O século XIX, desde seus começos, abrigou a criação de redes e grupos literários que foram se constituindo ao redor de arcádias, sociedades, academias, salões literários, liceus, ateneus, tertúlias, inclusive diversos organismos de imprensa. Estas agrupações deram espaço à discussão de inúmeros temas, dentre eles os políticos, literários, sociais e ideológicos. Estes intercâmbios intelectuais tiveram lugar em distintos espaços, tanto públicos como privados, onde os letrados mostravam e compartilhavam suas composições literárias para que fossem comentadas e avaliadas pelos confrades. [...] Por outra parte, é conveniente lembrar que o sentido das agrupações literárias do século XIX radicava sobretudo em propiciar a integração do sujeito letrado nas instituições, nos padrões de sociabilidade e nos mecanismos de obtenção de promoção social e prestígio próprios do mundo dos literatos. Nessas agrupações se consolidavam amizades e colaborações que não somente davam fruto no terreno da criação literária, mas também no da política; ali tinham efeito mecanismos de avaliação de obras de acordo com o gosto predominante; e ali, finalmente, tinha lugar a consagração de uma trajetória intelectual. (MARTÍNEZ LUNA, 2018, p. 12-14)

No século XIX, o momento da crítica possuía uma materialidade muito mais evidente do que hoje, já que ela não estava determinada apenas pela figura do crítico, seu ponto de vista e sua ideologia, mas passava pelas instituições, os grupos, os espaços e outras formas de sociabilidade literária. Era a partir dessas instâncias (articuladas em revistas, jornais, tertúlias, cenáculos, etc.) e das ideias e teorias que as uniam, congregavam e identificavam que se construía o fenômeno literário no século XIX. Entendido assim, o momento da crítica era responsável pela formação dos autores e obras, dos elementos do mecanismo transmissor e dos leitores.

Recuperando a importância que tem nessa reflexão o romantismo enquanto período estético e cultural (já que é aí que acontece um dos *momentos decisivos* da formação do sistema literário no México), não se trata de ver o momento da crítica como um simples julgamento sobre as obras, aprovando-as ou rejeitando-as, mas como aquilo que, de

maneira dupla, as completa. Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter Benjamin afirmou:

Todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente. Esta intensificação da consciência na crítica é, a princípio, infinita; a crítica é, então, o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto médium-de-reflexão. [...] Está claro: para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método do seu acabamento. (BENJAMIN, 1999, p. 76-77)

A crítica é a esfera em que se organizam, se constroem, se estruturam, se regulamentam, se discutem e polemizam, se ampliam, se transformam, se subvertem, se reconstroem e se questionam profundamente os alicerces, e até a razão de ser, do *corpus* que constitui o sistema ou a *Biblioteca*. Mas não somente isso. Como se não bastasse, a *vontade de ter uma literatura*, por parte desses criadores-agrimensores que são os escritores-intelectuais, os editores e donos de jornais e periódicos, e os políticos e funcionários, revela-se nos esforços que fizeram para fomentar a criação de um público leitor.

Nos diversos empreendimentos realizados atualmente por pesquisadores no México para entender a formação, é fundamental o aspecto da *sociabilidade literária*. Nas páginas a seguir, destacaremos brevemente *cinco instâncias* que permitem compreender o *caráter empenhado* na formação da literatura mexicana. São estes: publicações, instituições, grupos e associações, antologias e coletâneas e a crítica propriamente dita.

Antes que o século do livro, o século XIX o é das revistas, dos jornais, dos folhetos e dos periódicos, a imensa maioria era de pequeno porte e de vida efêmera. Essas publicações não eram apenas o espaço em que se reuniam os pares e o local que servia para identificar suas ideias, elas foram também os divisores das distintas tendências. Enquanto tribuna de onde se lançavam programas, se faziam pronunciamentos e se travavam polêmicas que davam vida à atividade literária, foram responsáveis por construir tradições.

No começo da formação, *El Diario de México* (1805 – 1812; 1817) era o órgão da *Arcadia de México*, grupo que polemizava com *El pensador Mexicano* (1812), de José Joaquín Fernández de Lizardi. Posteriormente, *El Iris* (1826), dos italianos Claudio Linati

e Florencio Galli e do cubano-mexicano José María Heredia, foi responsável pelas primeiras proclamas associadas ao espírito romântico.

El recreo de las familias (1837 – 1838), espelhando a revista madrilenha *El Artista*, e *El Año Nuevo* (1837 – 1840) foram o laboratório de escrita dos célebres membros de *La Academia de Letrán* em seu intento de *nacionalizar* a literatura no México, já que, até então, boa parte dos materiais dessas revistas culturais eram traduções. Por sua parte, *La Ilustración Mexicana* (1851 – 1855) foi o órgão dos membros de *El Liceo Hidalgo*, editada por Ignacio Cumplido, e tinha como propósito explícito difundir a literatura entendida como um saber importante de caráter social, com caráter nacional (daí a inclusão de matérias e ilustrações sobre geografia, clima e agricultura) e divulgação de obras satíricas e de costumes.

Importante será *El Renacimiento*, a efêmera revista que tentou conciliar liberais e conservadores sob a figura de Ignacio Manuel Altamirano; assim como, posteriormente, as revistas *Azul* (1894 – 1896), *Moderna* (primeira época, 1898-1903; segunda época, 1903-1911) e *Savia Moderna* (1906) serão os foros que marcam o auge e o declínio do *modernismo* durante os anos da ditadura de Porfirio Díaz.

No século XX, no período do *nacionalismo pós-revolucionário*, que começa na década de 20, com o *muralismo* fomentado desde o Estado, revistas como a *Revista de literatura mexicana*, de maneira empenhada, buscam uma *expressão nacional*. De maneira paralela, outras, como as dos estridentistas, *Horizonte* e *Irradiador*, ou *Contemporáneos*, do grupo homônimo, ou ainda a *Revista Pan* (onde Juan Rulfo, Juan José Arreola e outros começam a publicar seus primeiros textos), são centro de exposição de ideários e polêmicas que contribuem para a *consolidação do sistema*, fenômeno que se torna manifesto na existência da *Revista mexicana de literatura*, que, mais do que se preocupar em criar uma literatura mexicana, constata que esta já está formada: “A *Revista mexicana de literatura*, de claro corte cosmopolita, surgiu em clara oposição à outra revista anterior, de caráter nacionalista: a *Revista de literatura mexicana*, fundada em 1940 por Antonio Castro Leal” (ROSADO; CASTAÑÓN, 2008, p. 299).

De igual importância são todas as formas de *sociabilidade literária* – academias, liceus, tertúlias, ateneus, saraus e encontros em cafés ou bares – enquanto espaços de apresentação de obras e ideias, de contatos e aprendizado, de consolidação de formas estéticas e da proclamação de distintas *missões* para a literatura.

Importantes, como já foi dito, foram *La Academia de Letrán*, *El Liceo Hidalgo* e os encontros ao redor da revista *El Renacimiento*. De igual relevância foram as tertúlias, como a de Rosario de la Peña y Llerena, a dama triste do modernismo mexicano, imortalizada no célebre *Nocturno a Rosario*, do poeta suicida Manuel Acuña. Não pode faltar uma consideração sobre os bares e cafés, desde *El Veroly*, onde se reuniam os membros de *La Academia de Letrán* (CAMPOS, 2018, p. 155), até *La Concordia*, onde Manuel Gutiérrez Nájera “oficiaba de Sumo Pontífice” dos modernistas, descrito pelo poeta Bernardo Ortiz de Montellano como um ambiente “de *sprit*, de gosto pela vida de fina sensualidade literária, [um verdadeiro] cantinho de Paris [no México]” (DÍAZ Y DE OVANDO, 2005, p. 87). Imortalizado no texto homônimo de Arqueles Vela, de suma importância foi o *Café de Nadie*, espaço que congregava os membros do grupo de vanguarda os *Estridentistas*.

Relevantes foram, também, as instituições, como o *Colegio de San Ildefonso*, para reunir os membros do *Ateneo de México*; assim como, décadas mais tarde, para a *Generación del Medio Siglo*, o foram a *Casa del Lago*, onde se realizava a *Leitura em Voz Alta*, e o *Centro Mexicano de Escritores*, âmbito em que se congregavam autores de distintas gerações:

Entre as instituições mais destacadas nesse sentido figura sem dúvida alguma o Centro Mexicano de Escritores. Fundado em 1951 por iniciativa da escritora norte-americana Margaret Shedd. [...] todos [os escritores dessa geração] coincidem em afirmar o importante trabalho de apoio, formação e conhecimento mútuo que teve essa instituição em seus inícios como escritores. (PEREIRA, 2019, p. 191-192)

Vinculados às *instituições* até se confundirem com elas, os grupos se encontravam ali e seus membros identificam suas ideias, consolidando *gerações* e *tradições* literárias.

Se, nos começos, José Joaquín Fernández de Lizardi e José María Heredia aparecem praticamente sozinhos, posteriormente, com *La Academia de Letrán* e o *Liceo Hidalgo*, ganha força a ideia de *grupo*, com seu repertório específico de temas. Importante foi, durante a *República restaurada*, a denominada *República das letras*, com Ignacio Manuel Altamirano como seu presidente simbólico, na opinião de Manuel Gutiérrez Nájera, porque aí se esboça, pela primeira vez, a ideia de *literatura mexicana*, na intenção de constituir um espaço em que convivam, mesmo que no dissenso, diversas tendências literárias e ideológicas. Para o final do século XIX, com o *modernismo*, os grupos ficarão

cada vez mais delimitados, o que explica, a partir de então, a constante renovação de polêmicas em que paira o espírito da célebre disputa entre “os *antigos* e os *modernos*”.

A luta armada que começou em 1911 e que é conhecida como a *revolução mexicana* veio a interromper o relevo geracional que, após o modernismo, correspondia aos brilhantes intelectuais e escritores do *Ateneo de México*, grupo ao qual pertencia aquele que é considerado o escritor mexicano mais notável da primeira metade do século XX: Alfonso Reyes. Daí surgiram figuras como José Vasconcelos, organizador do ensino público, Martín Luis Guzmán, político de primeira linha e extraordinário romancista e intelectual, Julio Torri, Antonio Caso ou o notável crítico literário Pedro Henríquez Ureña.

No século XX, a ideia de grupo continua, para a poesia, nos *Estridentistas*, nos *Contemporáneos* e nos membros da revista *Taller*, enquanto a *Generación del Medio Siglo* representará essa ideia, principalmente, para extraordinários prosistas.

As diversas publicações de coletâneas e antologias, ao longo do século XIX, estabeleceram a nômima dos autores e das obras, consolidando, assim, o *corpus*, o *cânone* e a *Biblioteca* da literatura mexicana. Elas não apenas foram obra de particulares, ricos “homens de negócios, alheios à nobreza colonial, mas que possuíam poder econômico, influência política e prestígio social” (SOLARES ROBLES *apud* MORA, 2018, p. 136), mas também do Estado, que, a partir do governo de Benito Juárez e depois com Porfírio Díaz, participa de maneira decidida, protegendo e fomentando escritores através de incentivos e empregos dentro de sua estrutura, financiando publicações, criando cursos e incluindo livros e autores nos diversos *Livros de texto* e nos *Programas e Planos de estudo*.

Finalmente, quanto à crítica, ela é quiçá o elemento mais importante nesse processo, já que articula os cinco elementos anteriormente descritos. No século XIX, como já foi dito, ela não existia da maneira como a conhecemos atualmente. Exercida por escritores, homens proeminentes e por aquilo que, a partir de 1898, com Émile Zola, será conhecido como *os intelectuais*, ela estava constituída não apenas de opiniões, mas principalmente das polêmicas e debates nesse século belicoso em que era mal vista a crítica chapa branca. Por meio dela, avaliavam-se e se consolidaram obras, autores, gêneros e tradições.

Balanço parcial

É verdade que o período de formação da literatura mexicana consolidada, até a década de 1950, um sistema centralizado, na opinião de Jorge Ruedas de la Serna, muito diferente do Brasil:

não é pertinente extrapolar o processo da formação do sistema literário brasileiro, amplamente descrito pelo professor Candido, para simplesmente aplicá-lo ao mexicano, pelas distintas realidades políticas e culturais entre ambos os países [...]. Enquanto os portugueses levaram a cabo uma colonização mais parecida com a fenícia, de tipo mercantil, os espanhóis, escreveu Sérgio Buarque de Hollanda, transferiram integralmente ao novo mundo suas instituições políticas, sociais e culturais. No Brasil, pelo contrário, a ausência de uma estrutura centralista, como a metropolitana, fez possível uma maior regionalização. Surgindo, no curso da urbanização das distintas províncias, movimentos literários em forma de academias, liceus e congregações diversas. No México, pelo contrário, predominou sempre um forte centralismo cultural, de modo que, até hoje, o sistema literário depende predominantemente do poder central. Para constatar isso, basta examinar qualquer uma de nossas histórias literárias: observar-se-á que os escritores que fazem parte do “repertório nacional” são aqueles que ou nasceram na capital ou migraram para ela. Os que permaneceram na periferia, em geral, não existiram para a história literária. E hoje é lícito perguntar: realmente não existiram? (RUEDAS DE LA SERNA, 2013, p. 22-23)

No entanto, esse fenômeno só começa a mudar a partir da década de 1970. Hoje é possível encontrar autores e obras de outras latitudes do país e que reivindicam não apenas o direito a ter uma *intra-história*, mas também a fazer parte da *literatura mexicana*.

A obra de homenagem a Antonio Candido que foi organizada pelas professoras Maria Angela D’Incao e Eloísa Faria Scarabôtole inclui um registro fotográfico em que é possível observar o mestre em companhia de Oswald de Andrade, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Florestan Fernandes e outros dos seus pares. Nessas calorosas imagens, colocadas com um carinho muito distante de ser ingênuo, Antonio Candido aparece com alguns dos seus interlocutores na ideia de *formação*. O registro, ao qual faltaria acrescentar Sérgio Buarque de Hollanda, explicita que o trabalho artístico e intelectual não acontece em solitário, mas na interlocução e na sociabilidade *empenhadas*.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: SCARABÔTOLO, Eloísa Faria; D’INCAO, Maria Angela (Orgs.).

Dentro do texto, dentro da vida - Ensaio sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992. p. 229-261.

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BLANCO, José Joaquín. *El lector novohispano.* 6ª ed. México: Ediciones Cal y Arena, 2002.
- CAMPOS, Marco Antonio. Nuestras asociaciones: de la Arcadia de México a la Academia de Letrán. In: LUNA, Esther Martínez (Coord.). *HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN MÉXICO. Siglo XIX. Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850) Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales.* 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades; Instituto de Investigaciones Filológicas; Instituto de Investigaciones Bibliográficas; Facultad de Filosofía y Letras, 2018. p. 147-163.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos). 1º volume. (1750-1836).* 8ª ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia limitada, 1997.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos.* 5ª ed., corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- CHIAPPINI, Lígia. Os equívocos da crítica à *Formação*. In: SCARABÓTOLO, Eloísa Faria; D'INCAO, Maria Angela (Orgs.). *Dentro do texto, dentro da vida - Ensaio sobre Antonio Candido.* São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992. p. 170-177.
- CLARK DE LARA, Belem; GUERRA, Elisa Speckman (Orgs.). *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.* Volumen 1: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. (Ida y regreso al siglo XIX).
- CLARK DE LARA, Belem; GUERRA, Elisa Speckman (Orgs.). *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.* Volumen 2: Publicaciones periódicas y otros impresos. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. (Ida y regreso al siglo XIX).
- CLARK DE LARA, Belem; GUERRA, Elisa Speckman (Orgs.). *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.* Volumen 3: Galería de escritores. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. (Ida y regreso al siglo XIX).
- CLARK DE LARA, Belem. *Letras mexicanas del XIX. Modelo de comprensión histórica.* México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones filológicas, 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. Concepção de história literária na «Formação». In: SCARABÓTOLO, Eloísa Faria; D'INCAO, Maria Angela (Orgs.). *Dentro do texto, dentro da vida - Ensaio sobre Antonio Candido.* São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992. p. 153-169.

- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. Prólogo de Álvaro Matute. 2ª ed. México: FCE, 2010.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. El café: refugio de literatos, políticos y de muchos otros ocios. In: CLARK DE LARA, Belem; GUERRA, Elisa Speckman (Orgs.). *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen 1: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. p. 75-88. (Ida y regreso al siglo XIX).
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. V. I. 2ª ed. México: FCE, 1996.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX*. 1ª ed. México: El Colegio de México, 2019.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FRANCO, Rafael Olea (Org.). *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México; Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001.
- FRANCO, Rafael Olea (Org.). *Doscientos años de narrativa mexicana*. 2 v. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2010.
- LABASTIDA, Jaime. En busca del canon perdido (en la literatura de México y de Sinaloa). In: RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (Org.). *História e Literatura: Homenagem a Antonio Candido*. Campinas: Editora UNICAMP, Fundação Memorial da América Latina; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003. p. 17-34.
- LAJOLO, Marisa. A leitura na *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido. In: RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (Org.). *História e Literatura: Homenagem a Antonio Candido*. Campinas: Editora UNICAMP, Fundação Memorial da América Latina; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003. p. 51-75.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MARTÍNEZ, José Luis. *La expresión nacional*. 1ª ed. *Cien de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (Cien textos fundamentales para el mejor conocimiento de México).
- MARTÍNEZ LUNA, Esther. La explicación de la historia en materia literaria. In: LUNA, Esther Martínez (Coord.). *HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN MÉXICO: Siglo XIX*. Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades; Instituto de Investigaciones Filológicas; Instituto de Investigaciones Bibliográficas; Facultad de Filosofía y Letras, 2018. p. 3-17.
- MORA, Pablo. La cultura impresa mexicana como formación literaria: de bibliógrafos, historiadores, editores y literatos ilustrados (1835 – 1850). In: LUNA, Esther Martínez (Coord.). *HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN MÉXICO: Siglo XIX*. Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de

sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades; Instituto de Investigaciones Filológicas; Instituto de Investigaciones Bibliográficas; Facultad de Filosofía y Letras, 2018. p. 121-145.

PEREIRA, Armando. La generación del medio siglo. In: DÍAZ, Alberto Vital; OCHOA, Adriana de Teresa (Coord.). *HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN MÉXICO: Siglos XX y XXI. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades; Instituto de Investigaciones Filológicas; Instituto de Investigaciones Bibliográficas; Facultad de Filosofía y Letras, 2019. p. 177-201.

ROSADO, José Antonio; CASTAÑÓN, Adolfo. Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios. In: PERERA, Manuel Fernández (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XIX*. México: F.C.E.; Conaculta; Universidad Veracruzana, 2008. p. 261-310.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805 – 1850)*. Tomo I (Prolegómenos). 1ª ed. México: UNAM, 2010.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805 – 1850)*. Tomo II (Los cimientos del sistema). 1ª ed. México: UNAM, 2013.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (Org.). *La misión del escritor: Ensayos mexicanos del siglo XIX*. 2ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Recebido em 16/12/2020

Aceito em 18/01/2021

ⁱ **Víctor Manuel Ramos Lemus** Possui Graduação em *Lengua y Literatura Hispánicas* pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mestrado e Doutorado em *Teoría Literaria* na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é professor do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ e professor no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPG-LEN) na mesma Faculdade. **E-mail:** victormlemus@letras.ufrj.br

HAROLDO DE CAMPOS LEITOR DE ANTONIO CANDIDO: ALGUNS APONTAMENTOS

[HAROLDO DE CAMPOS READER OF ANTONIO CANDIDO: SOME NOTES]

Diana Junkes (UFSCar/CNPq)ⁱ

ORCID 0000-0002-5465-8030

Universidade Federal de São Carlos/CNPq - São Carlos, SP, Brasil

Resumo: Afastando-me da polêmica, já bastante desgastada, entre as ideias de Antonio Candido e Haroldo de Campos acerca da história da literatura, a respeito das quais vasta fortuna crítica pode ser mobilizada pelos estudiosos, procuro destacar neste texto alguns caminhos menos explorados acerca do debate sobre a *formação* (ou *razão antropofágica*) da literatura brasileira, ao mesmo tempo que apresento registros das leituras da obra de Antonio Candido empreendidas por Haroldo de Campos. O objetivo é tão somente apontar alguns caminhos que, somados às trajetórias já desenvolvidas sobre suas reflexões, possam trazer alguma contribuição, mas escapa ao âmbito deste artigo aprofundá-los.

Palavras-chave: Antonio Candido; Haroldo de Campos; *Formação da literatura brasileira*; razão antropofágica; origem.

Abstract: Moving away from the controversy, already quite worn out between the ideas of Antonio Candido and Haroldo de Campos concerning to the history of literature, which has vast critical fortune produced by scholars, I preferred to highlight in this text some less explored paths about the debate on the formation (or anthropophagic reason) of Brazilian literature, at the same time that I present records of the readings of Antonio Candido's work undertaken by Haroldo de Campos. The objective is only to point out some paths that, added to the trajectories already developed on their reflections, may bring some contribution, but it is beyond the scope of this text to deepen them.

Keywords: Antonio Candido; Haroldo de Campos; *Brazilian literature formation*; anthropophagic reason; origin.

1. Duas concepções de história da literatura brasileira

1.1 O sistema literário num país periférico

Opto por introduzir um breve comentário à *Formação da literatura brasileira* ([1959] 1996) por um viés não muito habitual, que se justifica porque, de um lado, amplia o foco do que está proposto na obra e, de outro, abre perspectivas para explorar as divergências de Haroldo de Campos em relação às proposições de Antonio Candido.

Formação da literatura brasileira foi publicado em 1959 (o prefácio assinado à primeira edição é de 1957), o livro, como pontua o autor no prefácio à primeira edição, foi escrito entre 1945 e 1951 e retomado, posteriormente, para uma revisão, entre 1955 e 1956. Não se pode deixar de considerar que, no contexto do imediato pós-guerra, as ideias da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe) eram fundamentais e dirigiam os esforços dos governos da América Latina a uma proposta de desenvolvimento atrelada à superação da condição agrário-exportadora dos países ditos, à época, subdesenvolvidos.

A CEPAL foi criada em 1948, com o objetivo de incentivar a cooperação econômica entre seus membros. Bem resumidamente, para a comissão, havia um desequilíbrio entre as nações, dado ao fato de alguns países ocuparem posição central, em termos econômicos, e outros, posição periférica. Ou seja, aos países centrais industrializados cabia a primazia econômica sobre os periféricos, que eram responsáveis pela produção de produtos primários. Assim, os países periféricos até então, seguindo o que David Ricardo (RICARDO, 1996)¹ chamaria de “lei das vantagens comparativas”, eram agrário-exportadores, pois esta seria a sua “vocaçãõ”, diante da divisão internacional do trabalho.

A saída para o gargalo imposto à periferia pelo centro seria, segundo os economistas da CEPAL, nomeadamente Raul Prebisch (PREBISCH, 1982), a industrialização, ou seja, um processo de substituição de importações que, ao desenvolver a indústria nos países periféricos, trouxesse a modernização e a consequente superação da condição agrário-exportadora. Para Sérgio Buarque de Holanda ([1936] 1998), a modernização

¹ A publicação original é de 1817.

alteraria, ainda, a lógica das relações sociais, herdeiras do Brasil colonial, pois as relações de trabalho imporiam novas formas de convívio entre as classes e tenderiam a dirimir a fusão vida pública/privada, entre outros aspectos.

A partir dos anos 1950, intensificou-se um processo de substituição de importações que já estava em curso, como modo de ultrapassar o subdesenvolvimento. Nesse contexto, a pedra angular da reflexão necessariamente se colocava sobre a “formação” e a tentativa de compreensão de uma história colonial a ser ultrapassada. Não é coincidência o fato de que Celso Furtado publique, em 1958, *Formação Econômica do Brasil* e de que Caio Prado Junior publique, antes ainda, em 1942, *Formação do Brasil Contemporâneo*. Trata-se de esforços dirigidos à compreensão da constituição de estruturas políticas, econômicas, sociais, suas especificidades e potenciais formas de ultrapassar uma condição de subdesenvolvimento, em todos esses campos. Parte-se do princípio de que, sem entender o que é a formação, não se pode pensar no desenvolvimento, já que a história traz implicações sérias para a análise.

O pensamento sociológico de Candido dialogava com a produção intelectual da época, voltada para a discussão de nossa condição periférica, e buscava contribuir, como o fez, inquestionavelmente, para a compreensão de uma ideia de formação brasileira atrelada à literatura. Claro está que essa abordagem não exclui ou substitui as demais abordagens de sua obra, mas certamente recoloca alguns termos da discussão para o estudo de *Formação da literatura brasileira* especificamente, pois as relações entre Candido e a Cepal são exploradas, em geral, quando se trata do ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, de 1970.

Por isso, ainda que pese o impacto do argumento sustentado em *Formação da literatura brasileira* de que nossa literatura era periférica, um ramo secundário, e mesmo que isso seja discutível, apesar de todas as implicações da questão da origem, como, entre outros, apontou Gonzalo Aguilar (2005) – e é nessa direção que vai a crítica veemente de Haroldo de Campos –, descolar a análise de Candido do debate cepalino acerca de centro/periferia é perder de vista a envergadura de sua contribuição no âmbito do momento político e econômico vivido pelo continente latino-americano como um todo e pelo Brasil, em particular, quando da produção da obra, atrelada à consciência de era preciso superar, justamente, a posição de “arbusto” em termos das trocas internacionais e da divisão internacional do trabalho.

A questão da circulação ou “exportação” da nossa literatura poderia ser levantada aqui, sobretudo porque Candido não deixa de mencionar o impacto e a circulação de literaturas como a inglesa e a francesa, entre outras. Um país periférico também fica reduzido em sua produção artística e cultural. Chamo a atenção para um aspecto que vai além de pensar a literatura e sua circulação como um *continuum* da vida social, que é a importância de não descolar a leitura da literatura do estado das artes das reflexões vigentes. Parece-me que esse caminho pode abrir um diálogo menos explorado proporcionalmente a outros relativos à relação entre literatura e sociedade na obra de Candido, pelo menos no que tange ao *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1959).

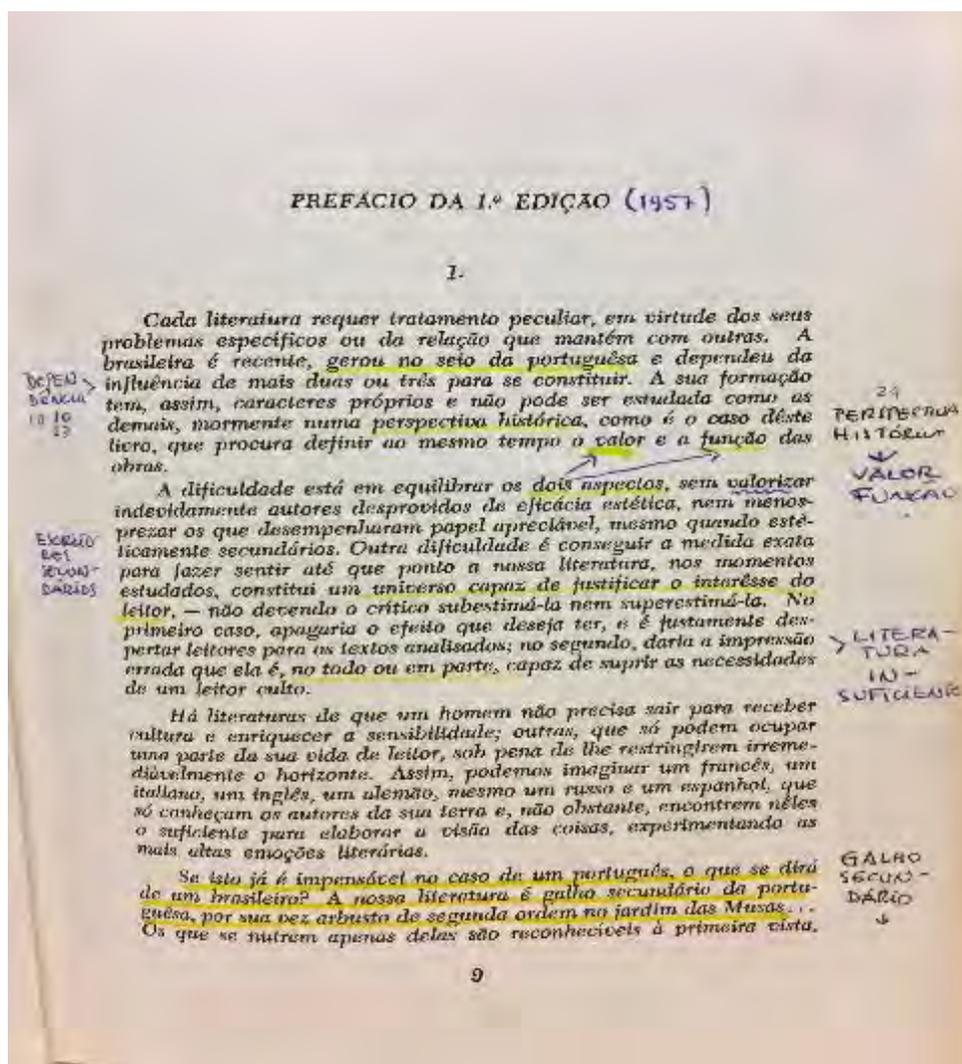
Diante desse contexto, a proposição da literatura como sistema, que é uma das maiores contribuições de *Formação*, é extremamente perspicaz e vai em direção à demonstração, entre outros aspectos fundamentais, da ultrapassagem de uma produção literária “primária”, presa às vantagens comparativas ricardianas “inerentes à sua vocação”. Tratava-se, pois, de questionar a “vocação” dessa literatura. A literatura como sistema, feitas as devidas ressalvas, estaria, no âmbito literário, como a substituição de importações no âmbito econômico, de modo que o que opera sob esses dois aspectos é a autonomia do país. Em outras palavras, a literatura tornar-se-ia brasileira, de fato, quando, para além do seu caráter “pobre e fraco”, como destacado no excerto abaixo, avançasse em direção ao fortalecimento do sistema, a um “sentimento íntimo” e efetivamente brasileiro, como o chamaria Machado de Assis².

Aqui é preciso um cuidado: Antonio Candido não está aplicando o modelo cepalino à literatura, tampouco o adaptando à literatura, mas, ao reelaborar ideias circulantes à época, insere-se no conjunto de intelectuais que tomavam como parâmetro a dicotomia centro/periferia, não apenas no Brasil, mas na América Latina como um todo. Vejamos abaixo algumas páginas da obra de Candido anotadas por Haroldo de Campos³:

² Cabe aqui a indicação da crítica machadiana feita em “Notícia atual da literatura brasileira: o instinto de nacionalidade” (1873) ao que ora estamos associando a vantagens comparativas. Nessa chave de leitura, poderíamos argumentar que Machado, ao criticar a literatura indigenista pitoresca, atenta para o fato de que nossa “vantagem comparativa” não poderia ser reduzida a ela. Não é à toa, sabemos, que convoca justamente o Hamlet para argumentar nesse sentido (ASSIS, 1959).

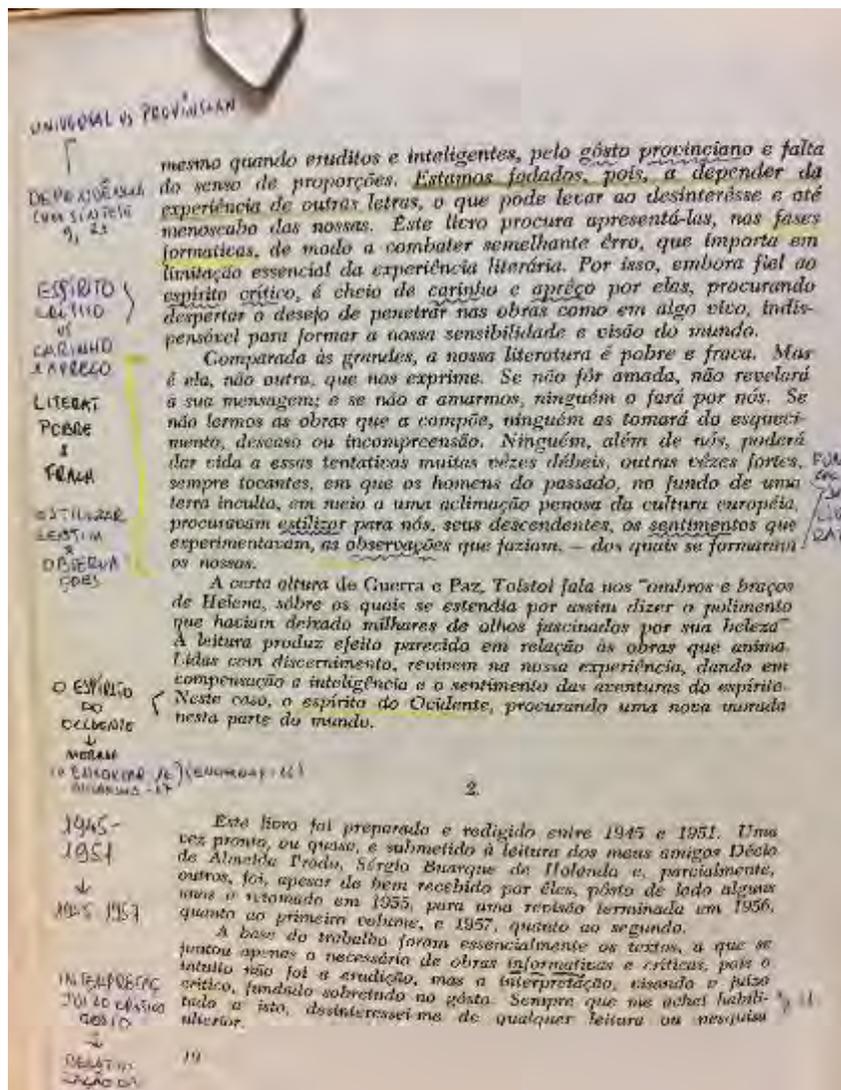
³ As fotos da obra de Candido aqui apresentadas foram tiradas do exemplar existente no acervo de Haroldo de Campos, com anotações do poeta. Centro de Referência Haroldo de Campos/ Casa das Rosas, ao qual agradeço a disponibilização.

Imagem 1



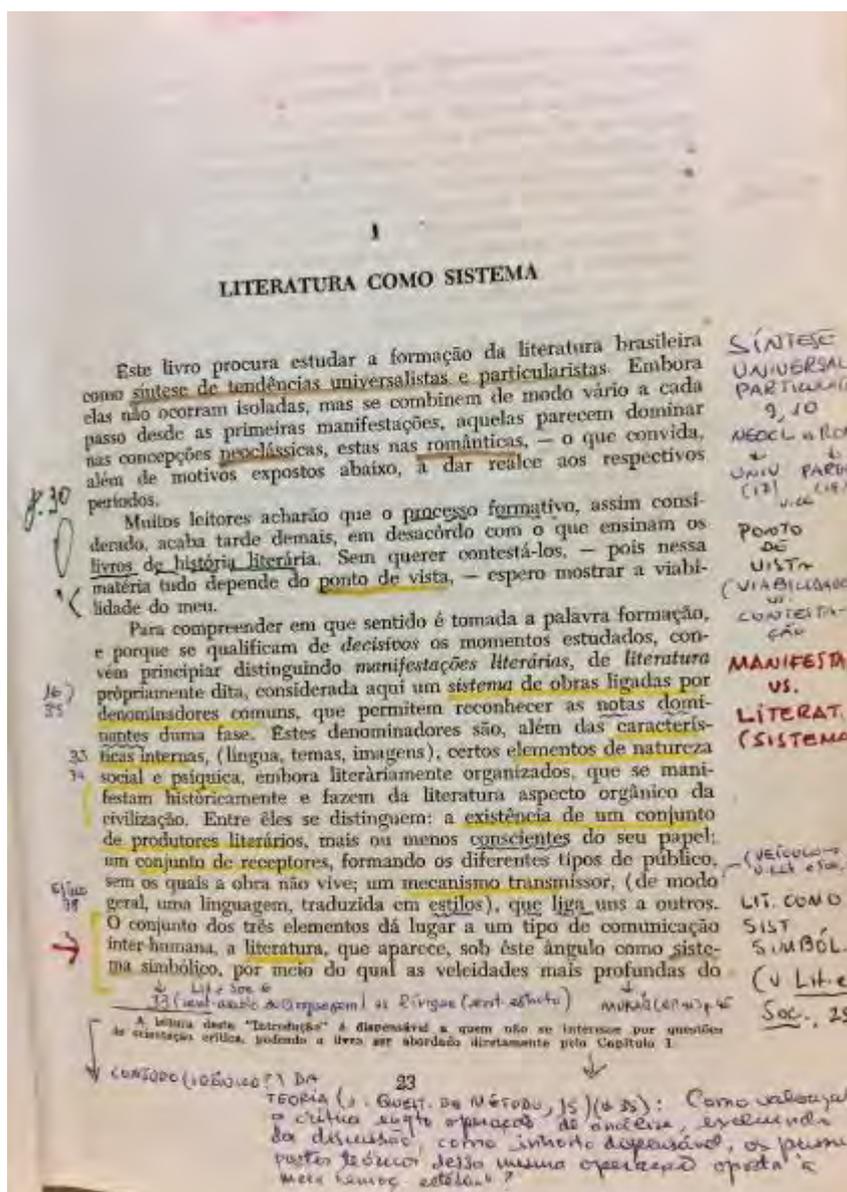
CANDIDO, A. (1969): Formação da literatura brasileira: (momentos decisivos): 1º volume: (1750-1836), 3ª ed., São Paulo: Martins, v. 1. [Acervo Haroldo de Campos / Tombo / 532 / 3ª ed. / v. 1], p. 9.

Imagem 2



CANDIDO, A. (1969): Formação da literatura brasileira: (momentos decisivos): 1º volume: (1750-1836), 3ª ed., São Paulo: Martins, v. 1. [Acervo Haroldo de Campos / Tombo / 532 / 3ª ed. / v. 1], p. 10.

Imagem 3



CANDIDO, A. (1969): Formação da literatura brasileira: (momentos decisivos): 1º volume: (1750-1836), 3ª ed., São Paulo: Martins, v. 1. [Acervo Haroldo de Campos / Tombo / 532 / 3ª ed. / v. 1], p. 23.

Nas imagens, nota-se a explicação da condição periférica de nossa literatura, explicitada de modo contundente e insistente em consonância com a ideia de dependência. Ao mesmo tempo, as notas demonstram o interesse e o rigor com que Haroldo leu *Formação da Literatura Brasileira*. Observam-se anotações escritas a caneta esferográfica azul e preta, grifos em diferentes cores, indicativos de uma leitura sistemática, bem como de uma leitura realizada em momentos diferentes. Conforme Max Hidalgo Nácher:

Haroldo se nutre e apropria dos mais variados argumentos e os articula com o seu próprio trabalho crítico. As notas marginais, que constituem um procedimento de controle que possibilita a reconstrução do argumento, produzem apostilas, as quais permitem a Haroldo a introdução da sua voz na escritura, conectando-se com a tradição mediante um movimento de apropriação. (NÁCHER, 2018, p. 221)

São comuns as observações de Haroldo de Campos que remetem a outros assuntos e que demonstram relações que ele estabelecia; notas que indicam a continuidade de ideias entre as páginas do livro de Antonio Candido, por exemplo, a “página 30”, anotada em verde (terceira imagem). Essas notas são múltiplas, quase um palimpsesto, trazem uma diversidade de ideias, críticas e até mudanças na perspectiva da leitura.

Outro ponto que merece destaque é a mudança da caligrafia de Haroldo, que passa a ficar menos firme nas anotações, embora não seja claramente visível nesses trechos, demonstrando que *Formação da Literatura Brasileira* foi um dos livros mais lidos de sua biblioteca, ao longo de sua vida, desempenhando, como se sabe, papel fundamental em suas reflexões. Ao mesmo tempo, são bastante recorrentes as anotações em que Haroldo concorda com Candido ou aponta, nas suas anotações, o caminho de uma leitura crítica se não convergente, também não divergente. Sobre as anotações de Haroldo, Max Hidalgo Nácher esclarece, ainda:

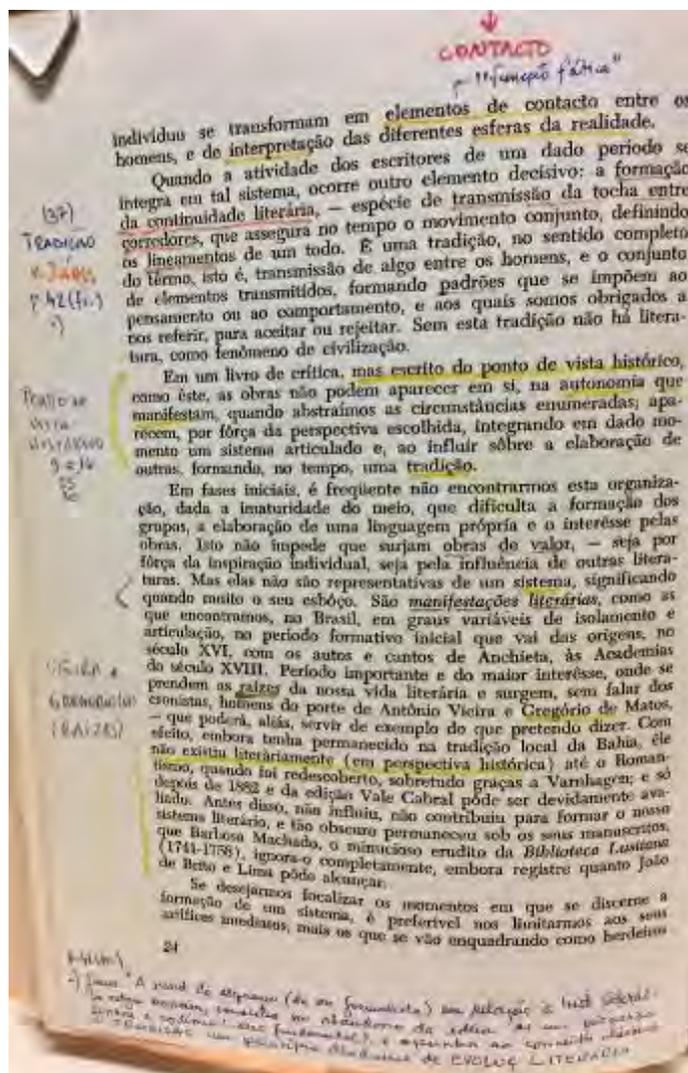
Haroldo sublinha os seus livros com marca-textos e canetas de cores (raras vezes com lápis), e resume o argumento, geralmente com uma ou duas palavras, nas margens. Além disso, comenta os textos em notas que remetem a críticas, associações ou, com frequência, a outros autores (muitas vezes indicando a referência com título e página). São raras as intervenções subjetivas (no sentido de interpolar o efeito afetivo que a leitura produz nele). Só os signos de exclamação escandem, às vezes, alguns textos. Se bem que, desde certo ponto de vista, isso poderia fazer pouco interessantes as suas anotações, o certo é que essa geral sobriedade é o resultado de um modo de trabalho que permite reconstruir o tecido intertextual que demarca o seu pensamento, e que às vezes prolonga em diversas direções de texto em texto. Essas inscrições mostram que o seu pensamento não é simplesmente pontual, mas circulatório. (NÁCHER, 2018, p. 221-222)

Em outras imagens dos escólios, recolhidas na biblioteca do acervo, são referenciadas, ainda, obras literárias e autores com os quais Haroldo de Campos estabeleceu conexões com a leitura que fez de Antonio Candido⁴. São relativamente frequentes os apontamentos relativos a Jauss, Jakobson e Walter Benjamin, cujo pensamento, conforme tenho abordado em outros trabalhos, teve papel crucial para a sistematização da visão da história aberta e crítica do presente, que Haroldo de Campos

⁴ A respeito das aproximações e afastamentos entre as abordagens da história feitas por Antonio Candido e Haroldo de Campos, numa perspectiva da teoria literária, cf.: NÁCHER, 2018.

propõe em *Poesia e modernidade. Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico* (CAMPOS, 1997).

Imagem 4

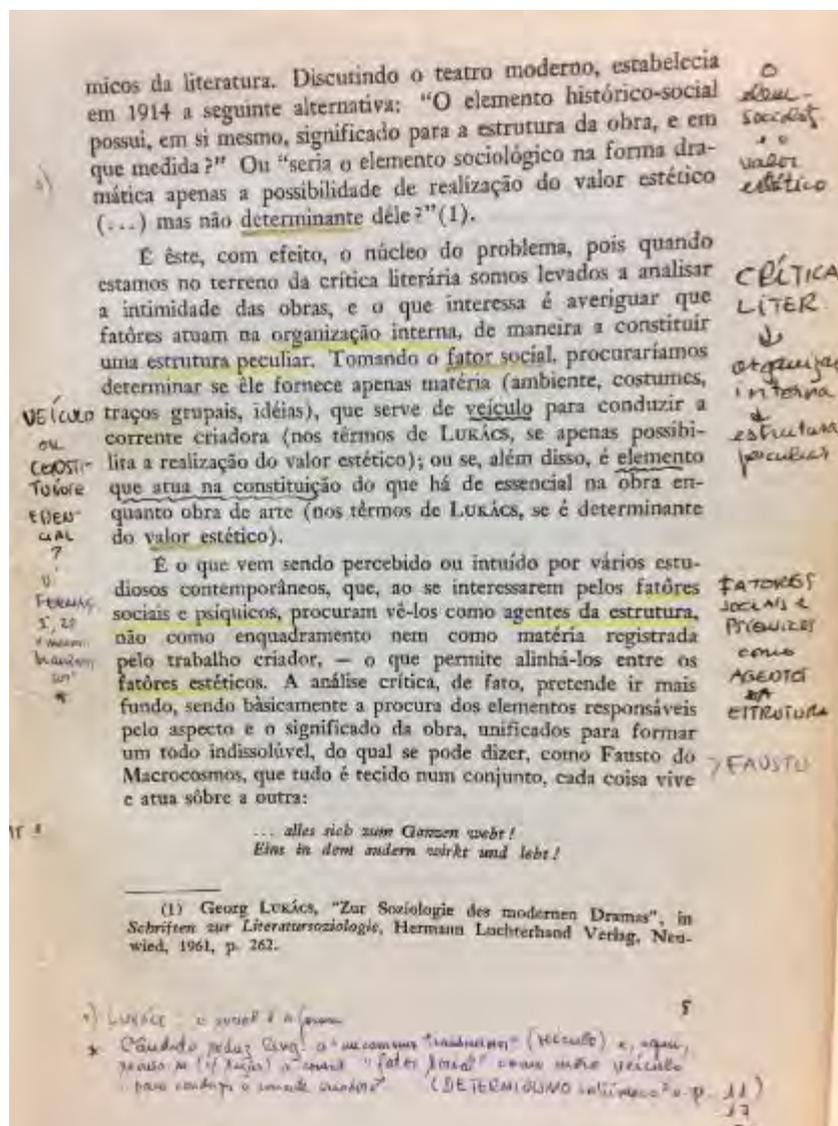


CANDIDO, A. (1969): Formação da literatura brasileira: (momentos decisivos): 1º volume: (1750-1836), 3ª ed., São Paulo: Martins, v. 1. [Acervo Haroldo de Campos / Tombo / 532 / 3ª ed. / v. 1], p. 24.

Em perspectiva mais ampla, vão se enlaçando em camadas distintas visões ou ainda, revisões marxistas da história. Some-se ainda a relevância dos diálogos entre Candido e Angel Rama e Haroldo e Emir Rodríguez Monegal, para nos restringirmos a algumas das trocas epistolares de ambos com intelectuais e escritores latino-americanos, de modo que a leitura das anotações de Haroldo de Campos abre um caminho para a investigação da

constituição de um pensamento latino-americano sobre a história e a história da literatura, de modo a relacionar uma discussão bastante vasta sobre o continente e sua dependência.

Imagem 5



CANDIDO, A. (1965): *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo: Companhia Editora Nacional (Ensaio, 3). [Acervo Haroldo de Campos / Tombo / 12058].

Não é meu objetivo aqui a discussão do texto de Candido ou a exploração das notas de Campos, tais aspectos são parte de uma pesquisa em andamento, de fôlego maior, em que proponho, a partir do estudo epistolar de Haroldo de Campos com alguns escritores e intelectuais latino-americanos, delinear parâmetros para uma história da literatura em chave mais ampla, conectada a um conjunto de ideias econômicas, sociais e políticas que

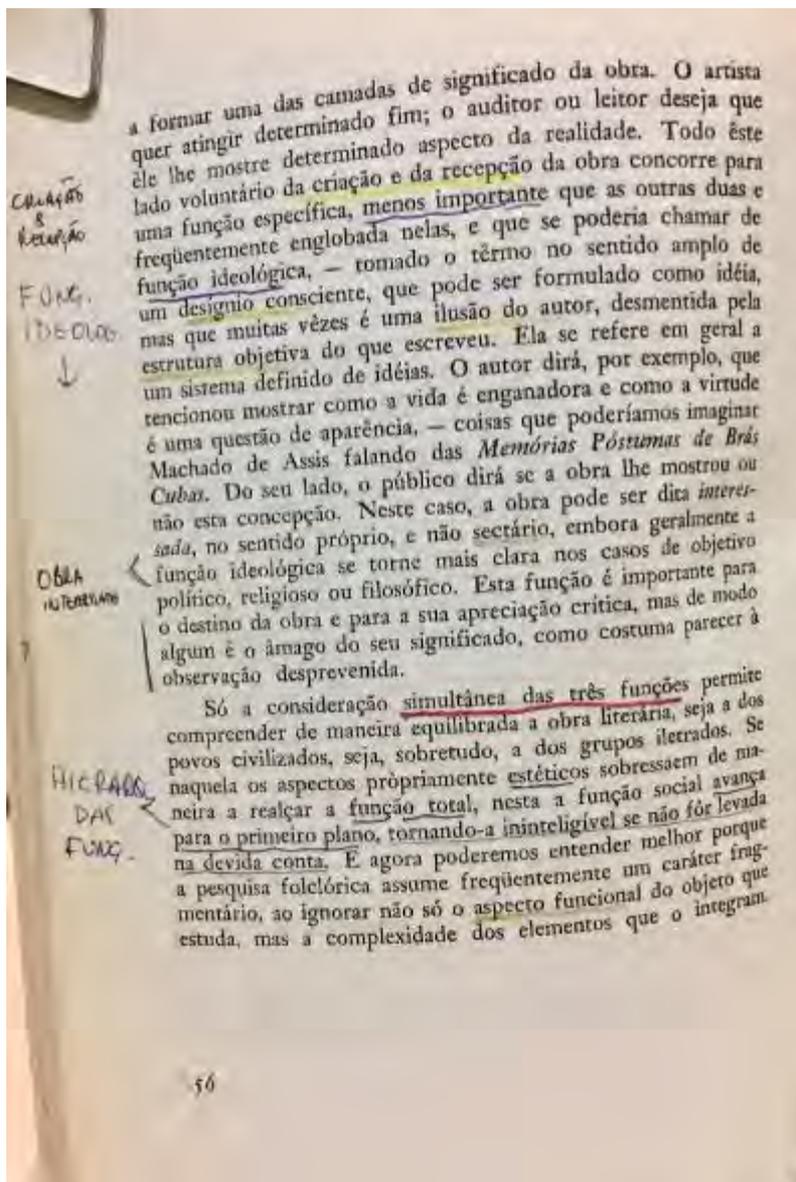
se entrecruzam. Alguns dados das anotações de Haroldo de Campos fortalecem essa hipótese.

1.2 Nacionalismo ontológico x nacionalismo modal

Em o *Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, publicado em 1989, portanto, 30 anos depois de *Formação da literatura brasileira*, Haroldo de Campos empreende a crítica mais severa e mais explícita ao estudo de Candido, destacando, entre vários aspectos, a importância de se considerar a primazia da função poética (ou estética) na análise da obra literária, e não apenas a função referencial. É nesse sentido que se torna, segundo Campos, insustentável o argumento de que a nossa literatura era apenas um ramo secundário da portuguesa, um arbusto, pois a qualidade da poesia de Gregório de Matos é inegável. O fato é que as premissas de ambos são diferentes, como são diferentes os pontos de partida. Não é meu objetivo aqui discutir a validade de uma ou outra posição, inclusive porque isso já tem sido feito exaustivamente.

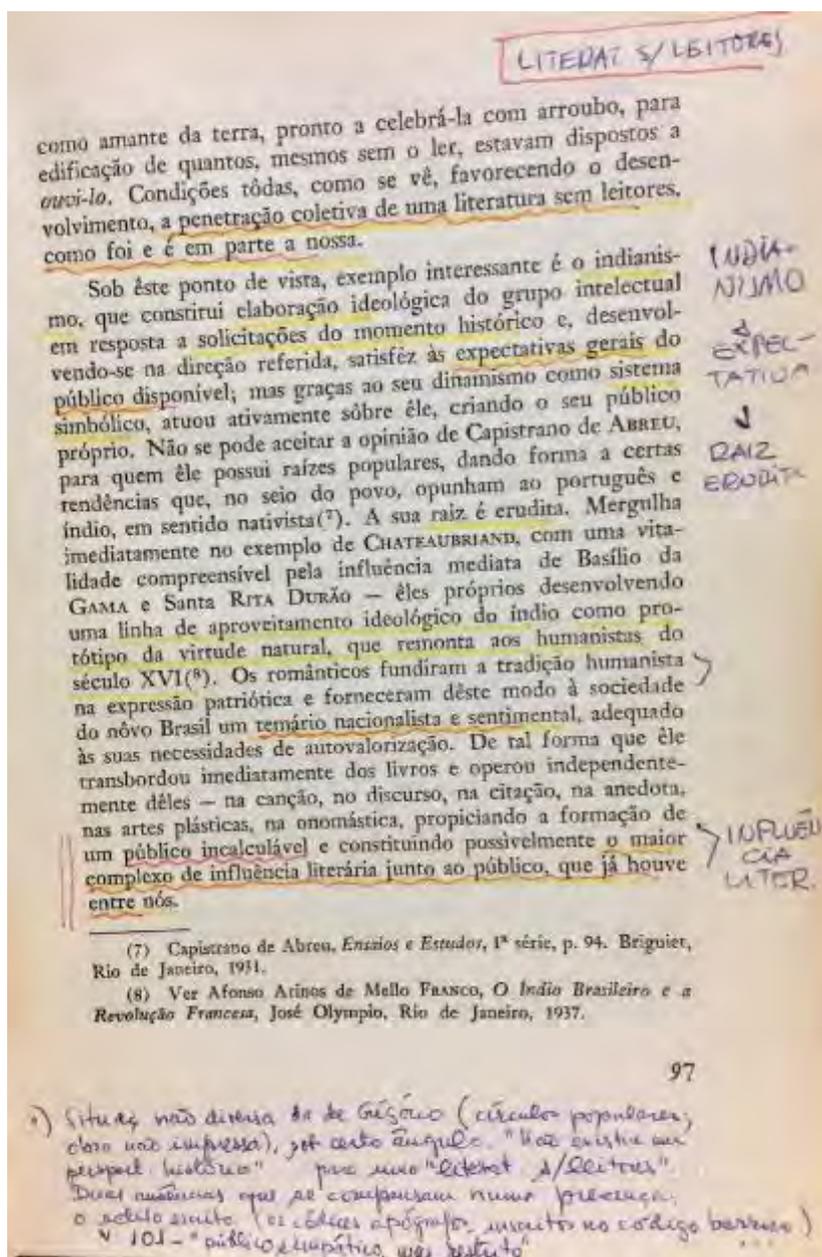
Observe-se a seguir as anotações de Haroldo no *Formação* a esse respeito. Chamo a atenção para a observação relativa à hierarquia das funções da linguagem, em remissão a Jakobson. Foram necessários anos após a leitura inicial da obra de Candido para que Haroldo formulasse as considerações sobre o *Sequestro do Barroco*. Parece-me que é crucial aqui considerar que, nesse período, o poeta e crítico desenvolveu suas reflexões acerca da poética sincrônica, aprofundou as leituras de Walter Benjamin (1986), Derrida (2002) e outros autores fundamentais dos quais se apropriou, tornando-os seu *paideuma crítico*, o que um percurso pelas notas dá a ver.

Imagem 6



CANDIDO, A. (1965): Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária, São Paulo: Companhia Editora Nacional (Ensaio, 3). [Acervo Haroldo de Campos / Tombo / 12058, p. 56

Imagem 7



CANDIDO, A. (1969): Formação da literatura brasileira: (momentos decisivos): 1º volume: (1750-1836), 3ª ed., São Paulo: Martins, v. 1. [Acervo Haroldo de Campos / Tombo / 532 / 3ª ed. / v. 1], p. 97

Embora seja no *Sequestro* que Haroldo se posicione explicitamente contrário ao que Candido aponta como origem da literatura brasileira em *Formação da literatura brasileira*, a meu ver, é no ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de 1980, que o posicionamento de Haroldo se estabelece, de fato, a partir de outro lugar teórico-crítico em que se pode encontrar parâmetros bastante produtivos para o debate em torno das ideias de origem, formação e da própria dependência. Nesse ensaio,

Haroldo julga ter alcançado uma reflexão fundamental sobre nossa literatura, como demonstra a carta que escreve ao professor David Jackson, da Universidade de Yale, importante interlocutor e amigo do poeta, com quem manteve correspondência intensa⁵:

Imagem 8

Dear David:

Aqui há muito tempo que eu estava te escrevendo para o inglês, para uma eventual correspondência que eu possa ter aí, para um público não-anglo, mas não tinha espaço no programa de prioreiro (e inclusive não satisficções na outra universidade). Não pude começar a ter o texto logo ao libertar, porque não estava preparado para a tradução ao inglês (já que foi escrito inicialmente para uma antologia a ser editada na Alemanha, de acordo com o requerimento de publicação entre a cultura brasileira). Para facilitar o trabalho de tradução, escrevi um elenco de 3 substituições e cerca de introdução no meu original, mas não há indicação a cada um deles. Ficaria feliz de ter a tradução de e o libertar quissem se comprometer de alguma forma (a não indicação de texto para qualquer consulta e revisão). Para que, além disso, o texto (e não o original em português) e não se não pudesse em algum lugar, por exemplo, em alguma revista americana, ou na própria Univ. de Texas, para assimilar a minha presença entre vocês. Considero este trabalho um trabalho de longa duração, e não de curto prazo, e espero de um modo mais longo (talvez em algum dia) sobre a obra completa. O historiografia literária brasileira por exemplo (e não, aliás, de outro - de no caso - que preferirei em outro).

Muito logo notifiquei uma a de Dada, como também de uma outra pessoa. O endereço de Maria Ilvica já está entre vocês e terá certeza que já entendo todas as coisas, pois soube a verdade sobre vocês e sobre a obra de vocês.

Com seu forte abraço e
devidamente,
David Jackson e Ivo,
D. Junkes
St. 10/11/80

⁵ Agradeço imensamente a generosidade do professor Jackson por me mostrar e me autorizar a divulgar esta carta que julgo fundamental para o estudo do referido ensaio haroldiano. Ela foi discutida por mim em um artigo publicado em maio de 2017 na Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, que está disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/search/authors/view?firstName=Diana&middleName=Junkes%20Bueno&lastName=Martha&affiliation=Universidade%20Federal%20de%20São%20Carlos%20%28UFSCar%29&country=BR>>.

No ensaio, fica explicitado o ponto de vista de Haroldo acerca da literatura brasileira, a partir da defesa de um nacionalismo modal, conceito que toma emprestado da música modal. Conforme esclarece José Miguel Wisnik,

O campo *modal*, tal como é entendido aqui, abrange toda a vasta gama das tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas. Ele inclui também a tradição grega antiga (que só conhecemos na teoria) e o canto gregoriano, que se constituem, ambos, em estágios modais da música do ocidente. (WISNIK, 2002, p. 9)

Dessa forma, o campo modal é sincrônico e, portanto, a partir do que ensina Haroldo em vários de seus ensaios, pode-se depreender que torna contemporâneas diferentes tradições, pois elas são ouvidas a partir do presente sem que a datação histórica implique em juízo de valor ou de qualquer outra espécie. O campo modal se contrapõe, musicalmente, ao campo tonal. Ainda com José Miguel Wisnik, tem-se:

O *tonal* abrange o arco histórico que vai do desenvolvimento da polifonia medieval ao atonalismo (formação, fastígio e dispersão do sistema tonal na música chamada “erudita”, da Europa), e tem seu momento forte entre Bach e Wagner (ou Mahler), do barroco ao romantismo tardio, passando pelo estilo clássico. (WISNIK, 2002, p. 9)

O tonal diz respeito a uma origem, a um marco inicial da história da música no ocidente, como ainda assevera Wisnik ao comentar a obra de Carpeux:

[...] gravitamos, segundo Carpeux, em torno da evolução tonal européia, e nisso consistiria necessariamente para nós a (história da) música. Convencido, como Spengler e Toynbee, de que “a música, assim como a entendemos, é um fenômeno específico da civilização”, e de que “em nenhuma outra civilização produziu fenômeno comparável à polifonia de Bach”, Carpeux omitiu coerentemente o capítulo costumeiro sobre músicas modais “étnicas”, e começa a sua história pelas melodias diatônicas (e terminantemente ocidentais) do canto gregoriano, porque elas são a base sobre a qual se constitui o tonalismo. (WISNIK, 2002, p. 10)

Sem entrar aqui na importância de uma tradição de pensamento que igualmente marca a trajetória de Antonio Candido, da qual Carpeux e outros compartilham, em muitos aspectos, percebe-se que o lugar de que é proposta a *Formação da literatura brasileira* é bastante distinto do posicionamento de Haroldo em *Da razão*. Assim, mesmo que se exauram os debates em torno do *Sequestro do Barroco*, parece-me produtivo repensar também os termos originais de uma literatura e de uma história para contribuir com o debate.

Haroldo de Campos defende que a origem é rasurada, ideia que ecoa tanto em Derrida (2002) quanto em Octavio Paz, em “Invenção, subdesenvolvimento e modernidade”, ou seja, contrário à *parousia* do ponto de origem, Haroldo torna modal a abordagem da história literária, em que importa menos o seu início, ainda que pesem as implicações de sua delimitação em termos históricos, do que o modo como cada momento atravessa a história e permanece, amalgamando-se, a cada leitura, a outros momentos. Mas aqui também não se pode ignorar o contexto de produção do ensaio haroldiano, em meados de 1970, com publicação em 1980, pós-1968, em plena onda do pós-estruturalismo, da revisão das teses da CEPAL pelos governos latino-americanos, mergulhados em ditaduras militares e dívidas externas assombrosas, moratórias e pobreza. Ou seja, também o ensaio de Haroldo é menos lido em consonância com o espírito do tempo do que poderia.

Ao transferir a discussão para a questão da abertura da origem, Haroldo de Campos repropõe as premissas de Candido. Do modo como constrói a sua argumentação, não há sentido em considerar nossa literatura secundária, um arbusto apenas. Para Haroldo, é justamente o fato de a literatura e a arte resistirem à posição secundária, mesmo em um contexto de subdesenvolvimento econômico, que dá a elas uma especificidade e uma força ímpares, por isso, desconsiderar o barroco de Gregório de Matos seria uma posição antagônica àquela defendida por Engels na conhecida carta a Conrad Schimdt, que cito a partir do ensaio haroldiano:

Enquanto domínio determinado da divisão do trabalho, a filosofia de cada época supõe uma documentação intelectual determinada, que lhe é transmitida por seus predecessores e da qual ela se serve como ponto de partida. Isso explica porque países economicamente retardatários possam, não obstante, tocar o primeiro violino em filosofia.⁶ (CAMPOS, 1992, p. 232)

A posição de Engels sobre a história é muito singular, pois recusa a pesquisa histórica calcada em precondições de qualquer ordem, política, econômica ou religiosa, e avança na proposição de uma reconstituição constante da história. Não se deve ler aqui o “ponto de partida” apontado por Engels como origem, mas como uma condição que transcende a infraestrutura, não se submetendo a ela, do ponto de vista filosófico e artístico.

⁶ Haroldo cita a carta a partir do *Boletim Bibliográfico* (1983). Cf.: CAMPOS, 1992, p. 231-257.

Além de Engels, é importante não deixar de notar que, nesse momento, as leituras de Walter Benjamin, sobretudo as teses, ocupavam bastante Haroldo de Campos e foram definitivas para a proposição, em 1984, do conceito de pós-utopia. Em Benjamin, a história é aberta, como se sabe. Note-se, portanto, que Campos dialoga com pensamentos e ideias ruptores (a música modal, a origem rasurada derridiana, a história aberta benjaminiana, a (re)construção do passado, de Engels) e os traz para suas reflexões, alinhavando-os com a antropofagia e a poética sincrônica, sem dúvida um dos aportes mais importantes para a compreensão dos movimentos críticos de Haroldo. Diz Gonzalo Aguilar:

Esse conceito [leitura sincrônica] pode ser pensado como momento construtivo. A partir dele, e na figura do antropófago, a leitura “sincrônico-retrospectiva” faz uma crítica do gosto e do valor de suas funções na história literária. A política predomina sobre a história, e o passado se converte em algo que não é válido por si mesmo [...]. O lugar do antropófago imaginário não é a tribo, mas sim a biblioteca universal e “caótica”, plena de “labirínticos fichários” e de um trabalho de organização em que o sujeito central é o leitor. (AGUILAR, 2005, p. 349)

Fazendo uso de um expediente típico de seu *ethos* crítico, qual seja, a leitura sincrônica da tradição, a contemporização de variadas referências e a construção de argumentos tais quais dispostos num processo jurídico, Haroldo retoma as diferenças entre infraestrutura e superestrutura, ainda que não explicitamente, para, ao fim e ao cabo, questionar a tese do subdesenvolvimento na arte e, mais do que ela, a questão da origem da literatura brasileira.

Considerações Finais

Diante do que apontei aqui brevemente, creio que é importante notar que cada uma das construções teórico-críticas apresentadas permanece, porque são contribuições fundamentais, porém transformar em dogma as ideias de dois grandes pensadores como são Candido e Haroldo⁷ significa fechar o diálogo, impedir que o discurso crítico que endereçaram à sociedade constele, amplie-se, seja revisado.

Escrevo este texto conturbada pelo nosso próprio contexto. O que me ocorre diante das notícias é que há algo bem maior que a disputa pela verdade crítica que as seitas

⁷ Aproprio-me aqui do belo ensaio de Luís Costa Lima sobre Haroldo. Cf.: LIMA2005, s.p.

elegem. É preciso lembrar que o debate, o questionamento, o pensamento crítico e antidogmático deve, sim, ser preponderante, talvez seja uma forma de nos sensibilizarmos entre o que é divergência crítica e o que é negacionismo, o qual, infelizmente, impera de tal modo que Candido e Haroldo não poderiam imaginar.

Acima de qualquer debate entre suas ideias, estava o compromisso profundo com o conhecimento, a literatura, a nossa história e com o que há de humano na literatura e desumano na desigualdade social. Pontua Antonio Candido em “Direito à Literatura”:

[...] pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo. Esta me parece a essência do problema, inclusive no plano estritamente individual, pois é necessário um grande esforço de educação e autoeducação a fim de reconhecermos sinceramente este postulado. Na verdade, a tendência mais funda é achar que os nossos direitos são mais urgentes que os do próximo. [...] A luta pelos direitos humanos pressupõe a consideração de tais problemas e chegando mais perto do tema eu lembraria que são bens incompreensíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompreensíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo à justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer, e por que não, à arte e à literatura. (CANDIDO, 2004, p. 172-174)

A atualidade da reflexão de Antonio Candido salta aos olhos, toca profundamente em questões que deveriam ser prioridade. Na medida em que o acesso à arte e à literatura se torna um direito, o seu caráter humanizador se amplia. Não é à toa que assistimos hoje a um esfacelamento da cultura, do acesso aos bens artísticos e culturais e à massificação de valores que antes nos eram caros, seja na música que toca nas rádios, nos programas de TV, no que se espalha pelas mídias sociais, no alto preço dos livros que os tornam inacessíveis para grande parcela da população, como um projeto de desumanização. Haroldo de Campos diz em entrevista a Ademir Assunção:

Não é possível que um país como o Brasil, que tem aspirações à modernidade, mantenha uma estrutura agrária feudal, que não difere da estrutura da época da colônia. Mudaram os escravos. Antes eram os escravos que vinha da África, hoje são os escravos que são marginalizados, aqui mesmo, dentro do país. Não há país moderno que não tenha uma distribuição adequada, seja de terra, seja de renda. O Brasil, nas estatísticas, parece que está entre os primeiros lugares em termos de desigualdade de renda. Isso é um escândalo. Você não pode estar feliz quando vê grande parte da população brasileira em estado de miséria total, crianças que não chegam nem a desenvolver os seus órgãos intelectivos por falta de alimentação, e têm a sua vida útil prejudicada por falta de comida, de condições mínimas de sobrevivência. (CAMPOS, 2012, p. 19)

Os dois excertos mostram-nos as implicações políticas e sociais que cada um dos críticos incorporava às suas reflexões. Em outras palavras, ambos estavam do mesmo lado

da história, do lado que percebe, com muita acuidade, que, sem a superação das profundas desigualdades entre ricos e pobres, o direito à literatura e muitos outros, mais prementes, ficarão sempre à beira do impossível para milhares de brasileiras e brasileiros, ao mesmo tempo que a cultura de massa tal qual se apresenta e a manipulação das grandes corporações midiáticas afastam a população de um modo geral da possibilidade de uma leitura crítica do mundo.

Atualmente, como um uroboro perverso, que devora o próprio rabo, os impasses da crise política em que o Brasil se encontra, que se desdobra econômica e socialmente, cultural e artisticamente, não serão superados, a não ser por um governo democrático e que valorize o patrimônio imaterial da arte e da cultura. Em tempos em que o negacionismo assola, convocar dois pensamentos constelares e engajados, cada um a seu modo, significa apontar que a divergência entre as ideias foi profícua e diz de um modo de estar na produção de conhecimento: onde há concordância e sistemático consenso, o pensamento não progride, naufraga.

Tratar como verdade absoluta proposições intelectuais como as que os dois nos legaram é assumir um autoritarismo que é, em sua essência, antagônico à poesia, à crítica, à ciência. De minha perspectiva, desejo que haja muitos estudos questionando a validade das premissas de Antonio Candido e Haroldo de Campos, não para tomar partido, mas para fazer avançar o debate, a democracia, a compreensão dos gargalos que sufocam o espírito crítico deste país em tempos tão cinzentos.

Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005

ASSIS, Joaquim Maria Machado. Notícia atual da literatura brasileira: o instinto de nacionalidade [1873]. In: *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, Arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Organização de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992. p. 231-257.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: Da morte do verso à constelação: o poema pós-utópico. In: *O Arco Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-270.
- CAMPOS, Haroldo de. Galáxias em rotação. Entrevista a Ademir Assunção. In: ASSUNÇÃO, Ademir. *Faróis no Caos*. São Paulo: SESC, 2012, p.13-26.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. 1. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1959.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. Duas Cidades/Ouro sobre o Azul: São Paulo/ Rio de Janeiro, 2004, p. 169-192.
- FURTADO, Celso. *Formação da Econômica do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- EWBANK, Alice de Oliveira. Entre dominação e consciência: um olhar sobre a literatura em Antonio Candido. *Enfoques*, v. 14, n. 2, p. 171-197, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/download/12664/8862>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- JUNKES, Diana. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 51, p.155-181, maio-ago. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/search/authors/view?firstName=Diana&middleName=Junkes%20Bueno&lastName=Martha&affiliation=Universidade%20Federal%20de%20São%20Carlos%20%28UFSCar%29&country=BR>>. Acesso em: 8 dez. 2020.
- LIMA, Luís Costa. O Multiplicador. In: MOTTA, L. T. (Org.). *Céu Acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NÁCHER, Max Hidalgo. O dispositivo de leitura de Haroldo de Campos. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 19, p. 217-233, 2018.
- PAZ, Octavio. “Literatura de Fundação”; “Invenção, subdesenvolvimento, modernidade”. In: *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 125-133.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo, Brasiliense: 2004.

PRESBISCH, Raul. (1949). El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas. In: GURRIERI, A. *La obra de Prebisch en la Cepal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

RICARDO, David. *Princípios de Economia Política e Tributação*. Tradução de Paulo Henrique Ribeiro Sandroni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Recebido em 20/12/2020

Aceito em 07/02/2021

ⁱ **Diana Junkes** é docente de literatura brasileira e teoria da literatura na Universidade Federal de São Carlos, onde coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas de Poesia e Cultura NEPPOC-CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq. **E-mail:** dijunkes@ufscar.br

A PARANIZAÇÃO DO PARANÁ: LITERATURA & IDENTIDADE CULTURAL NO JORNAL *NICOLAU* (1987-1996)

[PARANIZATION OF PARANÁ: LITERATURE & CULTURAL IDENTITY AT *NICOLAU* JOURNAL (1987-1996)]

Marco Aurélio de Souzaⁱ

ORCID 0000-0002-3161-8378

Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil

Resumo: Este artigo analisa uma das principais estratégias editoriais do jornal *Nicolau* (1987-1996), qual seja, sua forte orientação para temas de interesse regional, examinando o papel por ele desempenhado no desenvolvimento histórico da literatura paranaense. Identificando as origens de sua postura “paranista”, demonstro de que modo a atuação do jornal contribuiu para a consolidação de uma autoconsciência da literatura paranaense, até então marcada por uma descontinuidade estrutural.

Palavras-chave: Sistema literário regional; Jornal Nicolau; Literatura paranaense.

Abstract: This article analyzes one of the most important strategies used by *Nicolau* journal (1987-1996), which is related to its orientation to focus on regional themes, examining its role on the development of paranaense literature history. By identifying its “paranista” posture, I explain how the journal's work contributes to the consolidation of a paranaense literature self conscience, showing a structural discontinuity by then.

Keywords: Regional literary system; Nicolau; Paranaense Literature.

Introdução

Gestado e financiado pela Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, o jornal *Nicolau* foi um dos mais célebres periódicos culturais de sua época. Inicialmente capitaneado pelo escritor Wilson Bueno, foi editado entre os anos de 1987 e 1996, atravessando três gestões diferentes do poder executivo estadual e chegando à expressiva marca de 60 números publicados. Aliando o frescor criativo dos pequenos veículos da imprensa alternativa dos anos setenta, a exemplo d'*O Pasquim*, com o alcance e a estabilidade proporcionados pelo financiamento público, o tabloide se tornou conhecido no meio cultural brasileiro por ter veiculado reportagens de alto nível, manifestação artísticas de vanguarda e, para ficarmos com apenas três de suas qualidades, entrevistas com grandes personalidades culturais, científicas e políticas do Brasil e do mundo. Impulsionado pela grande circulação, em seu auge, na sexta edição, *Nicolau* chegou a ostentar uma tiragem de 162.500 exemplares, os quais eram encartados por grandes jornais e distribuídos gratuitamente para bibliotecas e pontos culturais do estado do Paraná, mas também para leitores do país inteiro.

Parte de um esforço analítico mais amplo, vinculado à minha tese de doutorado (SOUZA, 2020), este artigo busca demonstrar a relação estreita entre o *Nicolau* e uma política de formação ou invenção da identidade cultural paranaense – discussão que remonta ao início do século XX, mas parece ter encontrado fôlego renovado no estado durante o período da redemocratização do Brasil, com o fim da ditadura militar. Deste modo, compreendo sua postura de afirmação regional como um exemplo de paranismo extemporâneo – aqui compreendido de forma ampla, desvinculada dos aspectos mais programáticos do Paranismo como movimento cultural¹ –, que, no campo literário, colaborou para a consolidação de uma autoconsciência da literatura paranaense, até então marcada por um quadro de descontinuidade estrutural. Antes de nos voltarmos para essa questão, porém, detenhamo-nos um momento no modo como o periódico

¹ Nesta aproximação, tomo por base a clássica definição do historiador Romário Martins, para quem o termo paranista designa todo aquele que trabalha para a afirmação do Paraná frente ao conjunto da nação, possuindo por ele “uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna” (MARTINS, 1946, p. 121).

oficial se insere no contexto mais amplo da discussão paranaense acerca da identidade cultural como problema de Estado.

Em busca do devir paranaense

Em janeiro de 1987, por ocasião do seminário “A Constituinte e o Poder Legislativo”, a Assembleia Legislativa do Paraná recebeu o jurista René Dotti em um evento voltado à promoção de discussões relevantes para a elaboração de uma nova constituição estadual. Convidado a palestrar no parlamento, o advogado, que naquele ano se tornaria o Secretário de Cultura de Álvaro Dias, dividiu o seu longo discurso em duas partes: a primeira debatendo as diferentes constituições brasileiras do período republicano; a segunda tematizando questões específicas do estado, sob o título de “As prioridades do Paraná”. Nesta última, chama atenção o destaque dado pelo jurista às questões culturais e identitárias, como que antecipando suas diretrizes de trabalho à frente da pasta que em breve comandaria.

Logo de início, Dotti enfatiza a necessidade de uma mudança de atitude mental por parte do “homem paranaense”, que para ele deveria “interpretar um novo papel no quadro das expectativas nacionais: o de reverter o sentimento de excessiva modéstia para revelar as faces da inteligência e da pujança” (DOTTI apud COSTA, 1994, p. 604). Em seu argumento, o palestrante não deixa dúvidas sobre a urgência daquela tarefa, declarando ser essa “a primeira das prioridades do Paraná no tempo e na nova Constituinte: a sua identidade social, política, econômica e cultural frente às demais unidades da Federação” (DOTTI apud COSTA, 1994, p. 604).

Arrolando argumentos que corroborem a visão de um estado próspero em todos os sentidos, René Dotti compõe sua defesa da afirmação regional em diversos momentos de seu discurso, não raro desdobrando aquela premissa em pontos semelhantes, também considerados por ele como “prioridades”:

A integração do território paranaense com todas as formas de expressão constitui outra importante prioridade. As mais variadas e fecundas manifestações de vida do Estado e da Sociedade devem convergir na perspectiva de uma unidade federativa com estilos próprios de existência. (DOTTI apud COSTA, 1994, p. 606)

Expressando sua indignação frente ao que considera serem modelos centralizadores de organização social, que estabelecem, “a fórceps, uma igualdade nos

estilos de linguagem, nos modos de comportamento, na música, na arte, na literatura, nas expressões gerais do espírito e nas formas mais diversificadas de expressão” (DOTTI apud COSTA, 1994, p. 606), o jurista defende a união de todos os paranaenses em torno das causas que interessam à “hegemonia do Estado”. Para que esta união seja possível, porém, Dotti encontra uma condição:

Respeitadas as peculiaridades locais e regionais que dão vida e colorido aos mais variados espaços físicos, devemos, todos nós paranaenses lutar para eliminar o fenômeno ainda remanescente dos guetos sociais, políticos, econômicos e culturais no interesse da hegemonia do Estado. E um dos caminhos imediatos desse generoso processo consiste na supressão do critério de tratamento e consideração entre as cidades do Sul e as cidades do Norte, entre as comunidades do Leste e as comunidades do Oeste.

Esta instalação material e espiritual nos proporcionará, Sr. Presidente, melhor presença no cenário nacional e maiores condições de luta para reivindicação de interesses comuns. (DOTTI apud COSTA, 1994, p. 606)

Vê-se, portanto, que, para Dotti, a formação de uma identidade cultural não deve ser vista como politicamente desinteressada; ao contrário, ela é fundamental para um exercício político de maior envergadura, condizente com a grandeza econômica que o estado possui. Fruto de sua visão a respeito dos problemas políticos do Paraná, nesse momento, a atuação política de Dotti parece ter sido condizente com o diagnóstico de descompressão nacional que o historiador Dennison de Oliveira apresenta em relação ao período em questão, “marcado pela ascendência dos Estados enquanto unidades subnacionais mais importantes [...], como atores de maior relevância no atual quadro político-institucional” (OLIVEIRA, 2001, p. 81).

Se o refluxo nacionalista impulsionado pela redemocratização do país é capaz de explicar a emergência de um discurso voltado à promoção da identidade regional, o caso paranaense, porém, é mais complexo. Marcado por diferentes processos de colonização, desde a primeira metade do século XX, o Paraná convive com descontinuidades culturais e geográficas que marcam a clássica divisão do historiador Ruy Wachowicz (2010, p. 331) dos três Paranás: o Tradicional, correspondente ao primeiro e ao segundo planaltos, de ocupação mais antiga; o Norte do Paraná, colonizado majoritariamente por paulistas, e o Oeste do Paraná, de colonização gaúcha². Obedecendo a lógicas distintas de desenvolvimento, somente na segunda metade do século XX as três regiões

² Lembrando sempre que tal divisão passa ao largo de discussões mais complexas, a exemplo da presença indígena no território paranaense, e, aqui, não deve ser vista como adesão à ideia de “vazio demográfico”, mas sim como uma simplificação didática dos principais processos históricos que ocorreram na região.

paranaenses encontraram alguma integração econômica, resultado de grandes investimentos de infraestrutura e do processo de industrialização estimulado pelo poder público estadual.

Segundo Oliveira, no Paraná, a industrialização “só ganhou impulso, verdadeiramente, a partir de 1960, quando as condições institucionais de intervenção do Estado brasileiro na promoção da industrialização já haviam produzido expressivos resultados, no plano nacional e regional” (OLIVEIRA, 2001, p. 25). A estas condições institucionais se somaram preocupações bastante orgânicas da elite política paranaense, que passou a vislumbrar nas populações do Norte e Oeste um risco à unidade territorial do estado, e na industrialização um caminho para a coesão social:

Ocorre que o sucesso do Paraná como exportador de café trazia em seu bojo alguns processos inquietantes para as elites paranaenses. O principal é que essas áreas tinham conexões econômicas não com o Estado do Paraná, como se pode supor, mas sim com a cafeicultura paulista. Dessa forma, essas populações não só adquiriam os produtos industrializados e de consumo necessários em São Paulo, como exportavam o seu café pelo Porto de Santos.

Daí adviriam duas consequências graves para as elites políticas do Paraná: a evasão de divisas e a possível quebra da unidade territorial do Estado. Este último temor é uma constante na história política dessa unidade da federação, remontando à criação da província do Paraná (desmembrada precisamente de São Paulo em 1853), passando pela experiência do Contestado (1911) e pelo desmembramento temporário do Sudoeste, sob a forma do Território Federal do Iguaçu (1937-1946), e sendo reatualizado com as propostas contemporâneas de criação do Estado do Paranapanema (às custas do desmembramento do Norte do Estado, 1991-1992).

Em função da percepção de ambos os perigos, começou a ser gerado no Paraná um projeto de industrialização do Estado, que fosse capaz tanto de promover o desenvolvimento econômico, evitando a evasão de divisas, quanto a integração territorial, afastando o perigo de desmembramento de partes do território. A administração Ney Braga (1961-1966) irá dar forma concreta a esses projetos. De fato, o Governador do Partido Democrata Cristão (PDC) assume o governo colocando essas preocupações como centrais no seu programa de governo. (OLIVEIRA, 2001, p. 45)

Com este horizonte, a administração Ney Braga reuniu esforços para a racionalização da máquina administrativa e sua capacitação para a atuação como propulsora do desenvolvimento econômico e industrial, formando uma elite de planejamento ligada a órgãos públicos como a Codepar. Consonante com o projeto desenvolvimentista alavancado a nível nacional pela gestão federal de Juscelino Kubitschek, o projeto das elites paranaenses visava, para além de seu propósito efetivamente econômico, amenizar um problema colateral da colonização tardia do Norte do Paraná, realizada por mineiros, nordestinos e, especialmente, paulistas: a

fragmentação do território paranaense, cujas ligações entre as regiões novas e velhas não era efetiva, implicando, como visto, na evasão de divisas e na identidade do Norte paranaense com o estado de São Paulo. O argumento é endossado por Trindade e Andrezza, para as quais era

[...] indispensável a criação de uma boa rede de transportes que ligasse litoral e planalto, Sul e Norte, o Paraná a Mato Grosso e São Paulo, conduzindo a um melhor escoamento da produção do Estado. A malha viária faria também a integração de diversas regiões em torno de uma *identidade territorial* que convergiria para o centro administrativo, a capital. Da mesma forma, construir-se-ia uma *identidade populacional*, quando indivíduos de diferentes procedências se aproximariam do centro administrativo em busca da solução de seus problemas. (ANDREAZZA; TRINDADE, 2001, p. 104)

Em se tratando de Paraná, portanto, industrialização, urbanização e integração regional eram temas correlatos, que corriam juntos na medida em que a primeira surgiu como recurso capaz de garantir a unidade territorial e, como consequência, uma “identidade populacional”, impedindo a formação de uma nova unidade federativa – fantasma que assombrou as elites políticas do Paraná ao longo de quase todo o século XX, da questão do Contestado ao projeto separatista apresentado ao Congresso Nacional por parlamentares do sudoeste do Paraná em 1993, que autorizava um plebiscito nas regiões Oeste do Paraná e de Santa Catarina com vistas à formação do Estado do Iguazu³. Daí o surgimento, segundo Dennison de Oliveira (2001, p. 48), de uma versão paranaense da ideologia desenvolvimentista dominante no cenário nacional dos anos 1960, com terminologia tomada de empréstimo dos teóricos da Cepal.

Mediante a criação de estatais voltadas ao desenvolvimento regional, como a já mencionada Codepar – que deveria financiar projetos de infraestrutura e industrialização, criada em 1962 –, o governo paranaense direciona seus esforços no sentido de concretizar a integração regional, conquistando expressivos resultados, dos quais a construção da Rodovia do Café aparece como ícone e carro-chefe. Na década seguinte, a implementação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC, iniciada em 1973) e a instalação da Refinaria de Araucária (1976), somadas ao crescimento econômico extraordinário da primeira metade da década, consolidaram a industrialização

³ Sobre a atuação política da bancada paranaense frente a esta que podemos considerar como a mais recente tentativa efetiva de desmembramento do território paranaense, ver COSTA, 1994, p. 738.

paranaense e, com ela, a urbanização do estado e o inchaço populacional da capital, principal destino do êxodo rural paranaense⁴.

Assim, a década de 1980 representa ao Paraná a consolidação de um estado urbano, industrial e, dentro dos parâmetros nacionais, de economia pujante, o que colaborou para uma integração de suas regiões em âmbito econômico, mas não resolveu os problemas de fragmentação de seu tecido social a nível cultural. Daí a avaliação de Trindade e Andrezza, para as quais, no início dos anos 1970 (mas também ainda hoje, poderíamos acrescentar), as diferenças de povoamento ainda marcavam o cenário paranaense:

Mesmo que as diversas ondas de povoamento hajam introduzido a integração de todo o território e propiciado diversos êxitos no campo econômico e político; e mesmo que se tenha formado um determinado tipo de sociedade e induzido a fundação de muitas cidades, a integração das diversas regiões ainda não se havia completado. Persistiam as diferenças que marcavam o velho e o novo Paraná. (ANDREAZZA; TRINDADE, 2001, p. 120)

Multiplicada rapidamente pela intensa colonização agrícola do Norte e do Oeste, que em poucas décadas transformou a paisagem e a economia destas regiões, a população paranaense carecia, é claro, de esforços em prol de uma coesão social. Sem nos aprofundarmos demais nesta questão, que resultaria em uma tese à parte, podemos esboçar uma explicação para o fracasso da contraparte cultural no processo de consolidação de uma unidade estadual mediante o represamento dos regionalismos ao longo do regime militar. Frente à retórica nacionalista e à centralização autoritária do poder político que marcaram o período, a “paranização” do estado permaneceu apenas como uma promessa no horizonte do poder público, contrariado pelo dado do tempo. Daí o argumento apresentado por René Dotti, portanto, em seu discurso proferido na Assembleia Legislativa do Paraná, em janeiro de 1987. Neste momento, se a integração econômica parecia uma tarefa já superada, as diferenças culturais, porém, persistiam (e ainda persistem) na região.

Assim, não é fruto do acaso que uma publicação com nítida preocupação relacionada à identidade cultural paranaense, como o *Nicolau*, tenha surgido justamente

⁴ Sem nos esquecermos da terceirização dos problemas sociais e ambientais curitibanos, uma vez que a cidade expulsou as empresas poluentes de seu território, garantindo a ela o mito de capital ecológica e modelo, enquanto as cidades vizinhas serviram como dormitório para os trabalhadores mais precarizados e destino dos problemas ambientais advindos da face mais agressiva da industrialização, contrapartida das “empresas limpas” que se instalaram na capital.

durante a gestão de Dotti na pasta da Cultura do governo estadual. Embora o jornal possua múltiplas chaves de leitura, parece-me inequívoco que entre suas principais linhas editoriais podemos identificar um desejo de promover a “prata da casa”, revelando para o Brasil as qualidades paranaenses. Marcas deste objetivo se encontram dentro do próprio jornal, não apenas mediante uma análise de seu conteúdo, mas muitas vezes de forma explícita, pelo discurso de figuras políticas de vulto. Se a criação de um espaço aberto à prata da casa é reconhecida desde o seu primeiro número, aqui e ali ela aparecerá com mais força, como no texto assinado por Roberto Requião na edição 46, período em que o político já exercia sua liderança no poder executivo do Paraná. Nele, Requião aponta para o que é, a seu ver, uma das missões intelectuais do *Nicolau*: dar voz e vez ao paranaense sem, contudo, cair no provincianismo estéril das agremiações bairristas. Em seu artigo, depois de repisar a importância da publicação em âmbito nacional e internacional, o político ressaltou o compromisso do jornal com sua região:

Por outro lado, o *Nicolau* quer ser, também, um espaço aberto aos valores paranaenses. Em outros termos, é uma proposta de jornal nacional, aberto especialmente aos nomes do Paraná, sem contudo transformar-se num veículo de caráter provinciano (e, portanto, ultramontano). Sem dúvida, podemos dizer que nunca os produtores de cultura do Paraná tiveram tanto espaço para divulgar seus trabalhos, inserindo-se no espaço maior da cultura cosmopolita. (REQUIÃO, 1992, p. 3)

Impossível, portanto, não reconhecer a vocação do *Nicolau* para ser uma vitrine aos produtores de cultura do Paraná. Mais do que isso, em se aceitando a avaliação de Requião – “nunca os produtores de cultura do Paraná tiveram tanto espaço para divulgar seus trabalhos” –, a dimensão inédita deste esforço de valorização regional assegura ao jornal uma posição singular na história cultural do estado. Nesta senda, cumpre refletir sobre o modo como a questão regional aparece ou transparece nas páginas do periódico, avaliando a natureza da publicação e as escolhas editoriais da equipe sob a luz desta vinculação com a cultura local, aqui entendida como uma plataforma política de alçada oficial. Com *Nicolau*, portanto, a identidade paranaense não se mostra um assunto fútil ou menor: revela-se enquanto prioridade na agenda do poder público, frente a qual o veículo se constituía como um instrumento.

***Nicolau*, ou: a cultura como assunto de Estado**

Embora a longa trajetória do jornal *Nicolau* tenha propiciado diversas mudanças de rumo e linha editorial⁵, há características que parecem ter sobrevivido a todas as fases da publicação. Dentre elas, podemos destacar sua predileção pelos assuntos regionais. De fato, desde seus primeiros números do jornal – e especialmente neles –, o periódico esteve disposto a servir como uma espécie de catalisador da cultura local, sem perder com isso o universalismo explicitamente almejado. Embora o vínculo geográfico não fosse uma regra, do primeiro ao último número, os nomes ligados ao estado se sobressaem e dão o tom da publicação. Do mesmo modo, os temas das reportagens e artigos, os personagens entrevistados, os livros resenhados, os escritores publicados, tudo parecia confluir para um projeto de valorização regional, mediante a estratégia de colocar lado a lado as expressões artísticas e culturais ditas universais ou vanguardistas com o que de melhor (na avaliação de sua equipe) se produzia entre os paranaenses, dando aos autores e artistas regionais um estatuto que, de outro modo, dificilmente receberiam.

Em uma breve amostragem do que se publicou sob a forma de reportagem, encontramos, por exemplo, Adolpho Mariano da Costa escrevendo sobre o Oeste do Paraná logo à primeira edição; Geraldo Teixeira, por sua vez, utiliza-se do artista plástico Michaud como pretexto para uma longa reportagem sobre a ilha de Superaguí; Eraldo Teixeira escreveu a respeito da Estrada do Colono e da região de Itaipu na segunda edição do jornal, que também contou com ensaio fotográfico de Lina Faria sobre a população litorânea do estado e, em reportagem, com Adélia Lopes jogando luz sobre um artista plástico do norte do Paraná que, entre louco e visionário, construiu sua própria “arca de Noé”. Na terceira edição, Roberto Ribas Lange escreve sobre a Ilha do Mel. Na quarta, uma reportagem fotográfica rememora a história da Revolta dos Posseiros, no sudoeste do estado e, na quinta, as comunidades quilombolas dos Campos Gerais são chamadas para o centro das atenções.

Em termos de recortes temáticos mais clássicos, podemos mencionar a discussão de Arthur Tramuja Neto, na edição 37, sobre a importância histórica da erva-mate para o Paraná, onde o autor explora a contribuição dos “paulistas do sul” para a identidade do

⁵ Para um histórico mais completo da publicação, ver: SOUZA, 2020.

sul-brasileiro e defende o chimarrão como um legado paranaense à cultura sulista (contrariando o senso comum que o associa de forma automática ao Rio Grande do Sul); as aventuras de Saint-Hilaire pelo planalto curitibano, em artigo de Marcello Maia, na edição 44; ou ainda, num esforço pela história recente, a publicação de artigos sobre a ditadura militar no Paraná, na edição 40 do *Nicolau*. Ainda em termos de historiografia, vale mencionarmos o destaque dado à história local na sexta edição: novamente abordando a Revolta dos Posseiros (desta vez sob a forma de artigo), discutindo a trajetória histórica da Universidade do Paraná e apresentando as revistas literárias do estado nos anos de 1940.

Poupando o leitor do enfadonho recurso, não prolongarei indefinidamente a lista de exemplos relacionados à história paranaense encontrados na publicação, que são inúmeros. Para além ou aquém dos artigos com viés social, histórico ou geográfico, porém, cabe apontar ainda ao fato de que o *Nicolau* também observou a realidade paranaense pelo ângulo da arte e da cultura popular. Do fandango caiçara ao chimarrão, o jornal publicou cartunistas locais, entrevistou atores formados no estado e publicou resenhas não somente de livros como também de discos lançados por músicos paranaenses, a exemplo de Arrigo Barnabé (n. 44), Beijo AA Força (n. 47) e Carlos Careqa (n. 49).

Cumprir assinalar, portanto, o quanto o caráter paranista do jornal esteve presente ao longo de toda a história da publicação, que contou ainda com uma seção dedicada exclusivamente aos assuntos e experiências do Paraná, a *Nós*, espaço destinado a depoimentos ou relatos de experiências ligadas de algum modo à região. Se bem que de forma irregular, a seção foi publicada ao longo de quase toda a trajetória do periódico, indo dos assuntos mais práticos da política, como a oferta de luz elétrica nas áreas rurais do estado (discussão realizada por Ivo Pugnaroni no quarto número do jornal), aos mais subjetivos, como os panoramas memorialísticos ou afetivos sobre diferentes regiões do estado, a exemplo dos artigos de Vera Maria Biscaia Vianna Baptista, sobre o norte do Paraná (*Nós na beira do rio, cuidando da vida*, n. 9); de Emir Mancia, sobre o Noroeste (*Nós do Noroeste*, n. 06); Mariano Adolpho Costa, sobre o Oeste (*Nós do Oeste*, n. 1); Estefano Ulandowski, sobre a serra do mar (n. 32); ou ainda o de Francisco de Alencar, sobre a tríplice fronteira (*Nós da tríplice fronteira*, n. 7). A seção contou ainda com relatos históricos – os anos 1940 pela pena de Samuel Guimarães da Costa, em *Nós*,

jovens dos anos 40, cavando a vida (n. 13), e de José Paulo Paes, em *Nós num começo de vida* (n. 12); o maio de 68 em Curitiba, por Luiz Manfredini (n. 11); e os anos 70 na capital pela ótica de Deonísio da Silva (n. 14) – e ainda avaliações sobre a produção cultural do estado (n. 4, com Otávio Duarte), além de depoimentos baseados em estudos acadêmicos ou jornalísticos (Reinoldo Atem, n. 37).

Investido desse espírito, o sentimento de que o veículo trabalhasse em prol da afirmação de uma identidade regional acabou sendo identificado por muitos colaboradores e leitores, como no caso da diretora de teatro Nitis Jacon que, na seção *Painel* da edição número 2, após dar boas-vindas à publicação, faz votos de que o *Nicolau* “possa ser um agente mais eficiente da paranização deste Estado” (JACON, 1987, p. 3), dando a entender que a população paranaense carecia de elementos de coesão, de referenciais identitários que a ligassem em profundidade com sua própria terra, e que o tabloide poderia cumprir em alguma medida esta função.

Nem todos os leitores, porém, viam nesta linha editorial uma virtude. De tão evidente, a onipresença paranaense no jornal tornou-se, após certo ponto, alvo também de eventuais críticas da parte dos leitores, que manifestavam seu desagrado na seção *Cartas na página*. A primeira delas aparece na edição de número 19, quando um leitor mineiro revela sua insatisfação diante da linha adotada pelo *Nicolau*. A mesma opinião se repete na edição de número 25, mediante a carta de um leitor paulista que chama atenção para o mesmo “problema”:

Concordo com os leitores de *Nicolau* que escrevem sugerindo uma abertura maior para autores de outros estados. Isso não quer dizer que a prata da casa não seja boa. É ótima, todos sabem bem disso. Mercedes Vasconcellos. Itaquera – SP. (VASCONCELLOS, 1989, p. 26)

Ironicamente, a manifestação de desagrado – que busca equilíbrio ao concluir com um elogio à “prata da casa” – foi publicada em edição integralmente dedicada à memória de Paulo Leminski, por ocasião de sua morte; homenagem justa, pela participação assídua que o poeta teve no periódico, mas que reforça ainda mais a imagem do jornal como vitrine da “prata da casa”.

Como que defendendo o jornal de tais críticas, Wilson Bueno inicia o editorial da edição 28 falando contra o que chama de “bairrismos canhestros”, sem deixar, por isso, de publicar nesta mesma edição um vasto material relativo à cultura local. Da entrevista com o artista plástico Flávio Colin à publicação de dois poetas paranaenses na seção

Triz, das fotografias históricas de Curitiba ao texto de Leminski sobre o futurismo na cidade, do ensaio sobre a cidade da Lapa à ficção de Valêncio Xavier, da resenha sobre livro de Jamil Snege ao retorno da seção *Nós* (ausente por algumas edições), o conteúdo da edição não desmente seu editorial, mas fornece elementos para a insistência nas mesmas críticas. Assim, as acusações de favorecimento regional aparecem logo no número seguinte, quando uma leitora do Ceará sugere que, para além dos novos poetas do Paraná, o periódico deveria se abrir para os novos de todo o Brasil:

Escrevo novamente para *Nicolau*, para dar algumas sugestões, além dos elogios merecidos. As sugestões são para que divulguem e deem espaço aos novos poetas e artistas em geral, não se restringindo aos novos do Paraná. Cristina Vilar, Palmares/CE. (VILAR, 1990, p. 26)

Mediante a mesma estratégia retórica, o carioca Francisco Filardi faz coro à reclamação de Cristina na edição de número 44, chamando atenção para o fato de que a seção *Revelações*, criada há não muitas edições e destinada exclusivamente aos poetas inéditos do Paraná, deveria abrir espaço para escritores de outras regiões:

Se vocês me permitem uma crítica, creio que *Nicolau* esteja regionalizando muito. Entendo que o jornal esteja lutando pela identidade cultural do estado do Paraná, mas não é pelo caráter “exclusividade” que isso irá ocorrer. Vejo a coluna REVELAÇÕES como um ponto altamente significativo, contudo seria muito mais profundo e elegante se esta fosse destinada a todos os poetas de nosso país. Há bons poetas, escrevendo sobre assuntos maravilhosos e extremamente importantes. É preciso que sejam valorizados, independentemente de serem paranaenses ou não. *Nicolau* está de parabéns pela qualidade e pelo tratamento dado às suas matérias. Francisco Filardi, Rio de Janeiro/RJ. (FILARDI, 1992, p. 30)

Contrabalançando a reclamação do leitor, uma carta publicada na mesma edição, assinada pela londrinense Veridiana Vasconcelos, celebra o jornal por este ter ampliado sua visão da “cultura paranaense”, fazendo eco aos supramencionados (e agora já longínquos) votos de Nitis Jacon de que o *Nicolau* pudesse ser um agente eficiente “da paranização deste estado”.

Ainda no que se refere às manifestações dos leitores, se as críticas se mostram geralmente ponderadas, equilibradas no tom, mesclando sugestões com elogios, nem todos se expressam com tamanha reverência ou cordialidade. É o caso do leitor publicado na edição 33, que acusa o jornal não somente da formação de uma “panelinha”, como também de editarem suas cartas conforme a conveniência, ou ainda

– e sobretudo – da carta de Paulo Amarante Figueiras, que destila sua acidez um tanto ingênua ao desancar a própria publicação:

Esse ufanismo paranaquara e curitiboca, que Cartas na Página tão bem espelha, só amplia meu mal-estar ainda mais com relação à tola e vazia cultura brasileira de hoje. Pra que serve a poesia, se as criancinhas de nossa América pedem o pão nas esquinas? Pra que tantos elogios, se nenhum deles mata a fome? Abaixo a literatura, ao menos a de vocês, e viva o alimento no prato do povo. Paulo Amarante Figueiras, Florianópolis/SC. (FIGUEIRAS, 1990, p. 30)

O autor da carta alude, evidentemente, às inúmeras mensagens de orgulho paranaense que o jornal suscitava e foram publicadas na seção *Cartas na Página*. A título de exemplo, a manifestação de Flávia Andrea Silva, leitora de Jaguapitã/PR, quase vizinha à do catarinense: “Tudo de bom para vocês, que valorizam o povo do Paraná diante de todo o Brasil” (SILVA, 1992, p. 30). Vê-se, portanto, que o interesse do *Nicolau* pelos assuntos do estado não passou despercebido por seu público que, se por um lado celebrou seu trabalho de afirmação cultural e a qualidade do conteúdo veiculado, de outro, criticou por diversas vezes a orientação e as escolhas do jornal.

Se o paranismo do *Nicolau* se tornou alvo de críticas por parte de alguns de seus leitores, há que se notar, porém, que o tópico mais evocado em tais manifestações de desagrado é justamente o literário, onde, segundo os leitores críticos, haveria o favorecimento explícito dos autores locais na escolha editorial. É no campo literário, portanto (e sobretudo), que os efeitos da abordagem regional do *Nicolau* são mais facilmente verificáveis. Wilson Bueno, Domingos Pellegrini, Paulo Leminski, Jamil Snege, Sérgio Rubens Sossélla e Helena Kolody: os escritores paranaenses foram os líderes de colaborações para o jornal e sua hegemonia se impunha de forma incontestada.

Ilustrando este quadro, os números da publicação nos revelam a presença hegemônica dos nomes da cultura local. Para esta avaliação, utilizo-me dos levantamentos de temas e autores publicados no periódico durante o tempo em que Wilson Bueno esteve à sua frente (55 edições), realizado por Maria Lúcia de Vieira (1999), em dissertação apresentada ao programa de Letras da Universidade Federal do Paraná. Ainda que o trabalho exclua de seu escopo o conteúdo das cinco últimas edições do tabloide, seus números servem perfeitamente ao propósito aqui estabelecido. Na verdade, a exclusão me parece justa, uma vez que, embora a última fase do jornal seja mencionada aqui e ali neste trabalho, considero que, por fugir abertamente da proposta

original do jornal, os cinco últimos números do *Nicolau* não são representativos da linha editorial que é o foco desta análise. De todo modo, em seu fichamento, Vieira separa os textos/autores por seções (painel, mosaico, crítica, teatro, poesia, ficção, etc.), listando-os em ordem alfabética. Quando convertidos em números, tais dados nos auxiliam a dimensionar o predomínio dos escritores paranaenses no jornal.

No que se refere à ficção em prosa, das 84 narrativas indicadas pela pesquisadora, pelo menos 47 podem ser vinculadas a nomes da vida literária paranaense – a imprecisão se justifica pela dificuldade de encontrarmos dados biográficos sobre muitos dos nomes publicados no jornal, o que me permite aventar a possibilidade de uma presença ainda mais ampla de autores paranaenses. Quando passamos à poesia, verifica-se uma situação similar. Das 182 ocorrências poéticas – o número não se refere aos poemas em si, uma vez que nem sempre a publicação dos poetas se dá por textos avulsos; muitas vezes ela inclui uma seleção de poemas –, 109 são de autores locais ou radicados no estado. Mais uma vez, os nomes cuja biografia não foi encontrada podem elevar um número já bastante significativo, de mais de 60%. Há que se frisar, porém, o fato de não ficar claro no trabalho da pesquisadora se todos os poemas publicados no *Nicolau* tenham sido computados numa mesma seção, dado que seu trabalho apresenta um campo específico para a seção *Revelações*, por exemplo, destinada exclusivamente aos jovens autores do Paraná, sempre inéditos. Somando-se os números desta seção aos já mencionados, o viés provincial do espaço destinado à poesia na publicação alcança, obviamente, um realce ainda maior.

Assim, tal marcante presença da literatura paranaense no *Nicolau* – que não se dá apenas através de textos de poesia e ficção, mas também mediante resgates históricos e memorialísticos da produção literária no Paraná, além de entrevistas e outras formas menos usuais de colaboração – pode ser vista como a principal mola propulsora de uma ruptura que observo na história literária do Paraná durante a década de 1980, quando a produção literária paranaense deixa de ser marcada por uma postura iconoclasta, de negação de precursores, e passa a se voltar para o próprio passado, agora visto como fonte criativa, do que decorre uma miríade de textos compostos a partir de elementos da tradição local. Para que essa diferença surja com maior nitidez, porém, voltemo-nos um instante para a hipótese de trabalho apresentada por Fernando Cerisara Gil em seu artigo “Notas sobre as aporias da literatura no Paraná (ou o porquê de a literatura do Paraná

não ter a sua história)” (GIL, 2009), fundamental para o desenvolvimento do meu raciocínio histórico.

Em seu artigo, tomando as considerações teóricas de Antonio Candido por base, Fernando Gil tece alguns apontamentos sobre a fragilidade estrutural da literatura paranaense, traduzindo-a sob a forma de um descompasso entre o fenômeno literário em si e sua contraparte social. Para o autor, podemos distinguir pelo menos três grandes momentos da produção literária paranaense ao longo da história: a geração simbolista da virada do século XIX para o XX, o surgimento da revista *Joaquim*, na segunda metade da década de 1940, e a geração de autores influenciados pela contracultura dos anos de 1970, da qual Paulo Leminski avulta como principal representante. Analisando a constituição de cada momento e sua relação com o momento anterior, o autor considera que a literatura do Paraná se caracteriza justamente pela ausência de diálogo entre suas diferentes gerações. Tendo por princípio certo anseio que podemos chamar cosmopolita, os principais nomes da literatura local apresentariam um tipo de obsessão pelo vínculo direto com uma arte de extração universal, desejando, sobretudo, uma identificação com o contemporâneo, uma espécie de atualização inorgânica, que ignora a possibilidade de continuidade ao trabalho dos antecessores da província, como se a expressão literária destes novos autores “estivesse por aqui desde sempre” (GIL, 2009, p. 145), tornando desnecessária a tentativa de erguer pontes com o passado local.

De fato, da influência belga e francesa nos simbolistas da virada do século à régua modernista e iconoclasta de Trevisan na revista *Joaquim*, chegando à filiação concretista do primeiro Leminski e sua radicalidade vanguardista em *Catatau* (seu primeiro livro) entre os principais autores da história literária do Paraná, o repertório local jamais foi tido como uma fonte possível de inspiração ou como projeto estético passível de continuidade. Nas palavras de Gil: “é como se a rarefeita acumulação literária exigisse a repetida atualização dos modelos literários, quase como compensação a uma experiência interna literária que não se precipita, que não se configura” (GIL, 2009, p. 145).

Cabe lembrar, porém, que o recorte histórico analisado por Fernando Gil não se desloca até a literatura das últimas quatro décadas, tendo por limite os anos finais da década de 1970. Quando nos voltamos para produção literária do Paraná publicada dos anos 1990 para cá, porém, encontramos algo de muito diverso, que parece contrariar tal

formulação. É o que encontramos, por exemplo, no prefácio à antologia *101 poetas paranaenses*, publicada pela Biblioteca Pública do Paraná, onde o poeta e crítico literário Ademir Demarchi (2014) identifica uma “metapoética” de ordem local como uma das principais marcas da poesia paranaense contemporânea. O conceito indica uma forma de escrita que faz referência ao estilo ou à figura de outros escritores que, neste caso, fazem parte de um imaginário literário do Paraná:

Outra marca comum a vários autores é a metapoética, como na de Glauco Flores de Sá e Brito, que remete a Dalton Trevisan (no qual se pode ler Emiliano Perneta), ou na de Marcelo Sandmann em relação a José Paulo Paes, Dalton, Leminski, e de tantos outros poetas a estes últimos, como Sossélla, com um livro dedicado ao “cachorro louco Paulo Leminski”, além de vários livros ou poemas em que se refere a outros escritores paranaenses transformados em personagens, assim como João Manuel Simões com um livro de poemas que remetem a escritores. Essa escrita poética, assim configurada, estabelece uma prática de leitura crítica curiosa, alimentando um universo próprio de escritores que vão habitando esse espaço imaginário da poesia como se fosse o bairro imaginado do escritor português Gonçalo M. Tavares. (DEMARCHI, 2014, p. 20)

Quando confrontado com uma avaliação crítica da literatura paranaense contemporânea, portanto, o panorama apresentado por Fernando Gil parece deixar escapar algo de essencial, basilar para as mudanças que aconteceram na cultura literária do estado. Em vista disso, se já podemos falar em um contexto de produção literária no Paraná qualitativamente diverso daquele que o estado conheceu em seus momentos precedentes de maior relevância, fruto da emergência de uma tradição interna com contornos mais visíveis e vigorosos, resta ao historiador da literatura, contudo, saber quando e como se deu a largada dessa corrida, ou seja, em que momento os corredores efetivamente tomaram consciência de seu papel dentro do jogo, se é que efetivamente tomaram.

Aqui, portanto, a década de 1980 adquire uma relevância inequívoca, uma vez que postada entre os dois quadros contrastantes. Pelo já exposto, vejo a emergência do jornal *Nicolau* como decisiva para a formação de uma autoconsciência literária de nível regional no Paraná, uma vez que, através dele, a matéria local foi finalmente percebida com distanciamento histórico por toda uma influente geração de escritores paranaenses que, então, passaram a produzir sua ficção e poesia dentro dessa moldura, e não *contra* ela (como antes haviam feito os grandes nomes da província, Dalton Trevisan e Paulo Leminski). Assim, a geração de escritores que orbitou em torno do *Nicolau* constitui a primeira na história literária do Paraná a voltar seus olhos efetivamente para o passado

regional buscando positivar a contribuição das mais diferentes obras, autores e correntes literárias surgidas no estado, sedimentando uma tradição local que, para além de mera curiosidade antiquária, ativaría um diálogo comum aos escritores paranaenses, com vistas à singularização de sua experiência literária. Para tanto, o projeto do *Nicolau* foi fundamental, uma vez que o jornal servia não apenas como catalisador da vida cultural do estado e vitrine para os novos escritores, mas também como referência histórica em relação ao que já estava feito; noutras palavras: como estabelecimento de uma base comum de ordem regional.

Considerações finais

Cultivando o sonho de “inventar o Paraná, de criar um sentimento de pertencimento a uma terra” (PEREIRA, 1998, p. 74), o paranismo do início do século XX se valeu do engajamento de grande parte da intelectualidade paranaense do período (poetas, artistas plásticos, jornalistas, historiadores, etc.), marcando de forma indelével a história intelectual e cultural da região. Embora a plataforma do Movimento Paranista seja, ao contrário da encontrada no jornal *Nicolau*, explícita no que se refere ao regionalismo de base, neste último podemos ver claramente traços que nos remetem ao ideário do grupo de Romário Martins. Entre eles, vale mencionarmos um objetivo comum: por meio da afirmação cultural do estado, e tal como propuseram os paranistas de outrora, o jornal buscou fortalecer os laços do leitor paranaense com a sua terra, buscando forjar uma identidade intelectual e cultural para o estado. Para isso, deu contornos a uma espécie de “inteligência paranaense”, reunindo historiadores, fotógrafos, artistas, jornalistas e escritores da terra, dando visibilidade à “prata da casa”.

Se, porém, a integração cultural do estado consiste num objetivo impossível de ser alcançado através de uma única publicação, é certo que, no que se refere ao desenvolvimento histórico da literatura no Paraná, a postura de afirmação regional do *Nicolau* rendeu frutos, acelerando um processo de autoconsciência da literatura paranaense, antes marcada pelo signo da descontinuidade. Trata-se, portanto, de uma contribuição decisiva para aquela almejada “paranização” do estado, mencionada pelos leitores mais entusiásticos do *Nicolau*, mas também de sua literatura, o que não quer dizer, evidentemente, que ela se distinga de sua matriz brasileira (ou de língua portuguesa) mediante a apresentação de traços estéticos específicos, mas tão somente

que a vida literária estabelecida no Paraná, por revelar dinâmicas próprias, permite e requer um olhar específico sobre ela – exatamente o que nos dispusemos a fazer aqui.

Referências bibliográficas

- ANDREAZZA, Maria Luiza; TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. *Cultura e educação no Paraná*. Curitiba: SEED, 2001.
- COSTA, Samuel Guimarães da. *História política da Assembleia Legislativa do Paraná*. Curitiba: Assembleia Legislativa, 1994.
- DEMARCHI, Ademir (Org.). *101 poetas paranaenses: antologia de escritas poéticas do século XIX ao XXI (1844-1959)*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Biblioteca Pública do Paraná, 2014. v. 1.
- FIGUEIRAS, Paulo Amarante. Cartas na página. *Nicolau*, Curitiba, ano 4, n. 33, 1990.
- FILARDI, Francisco. Cartas na página. *Nicolau*, Curitiba, ano 6, n. 44, 1992.
- GIL, Fernando Cerisara. Notas sobre as aporias da literatura no Paraná (ou o porquê de a literatura do Paraná não ter a sua história). In: OLIVEIRA, Márcio de; SZWAKO, José (Org.). *Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná*. Curitiba: Ed. UFPR, 2009.
- JACON, Nitis. *Nicolau*, Curitiba, ano 1, n. 2, 1987.
- MARTINS, Romário. Paranística. *A Divulgação*, Curitiba, p. 90-94, fev./mar. 1946.
- NICOLAU (revista). Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná. 1987-1996.
- OLIVEIRA, Dennison de. *Urbanização e industrialização no Paraná*. Curitiba: SEED, 2001.
- PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: o Paraná inventado: cultura e imaginário no Paraná da I República*. 2. ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.
- REQUIÃO, Roberto. Por quê Nicolau? *Nicolau*, Curitiba, ano 6, n. 46, 1992.
- SILVA, Flávia Andrea. Cartas na página. *Nicolau*, Curitiba, ano 6, n. 45, 1992.
- SOUZA, Marco Aurélio de. *O Paraná no Campeonato Nacional das Letras: uma leitura do jornal Nicolau à luz dos problemas da história literária regional*. Curitiba, 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná.
- VASCONCELLOS, Mercedes. Cartas na página. *Nicolau*, Curitiba, ano 3, n. 25, 1989.
- VIEIRA, Maria Lúcia de. *O Nicolau, um jornal cultural*. Curitiba, 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná.

VILAR, Cristina. Cartas na página. *Nicolau*, Curitiba, ano 4, n. 29, 1990.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *História do Paraná*. 2. ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.

Recebido em 15/12/2020

Aceito em 18/01/2021

ⁱ **Marco Aurélio de Souza** é Doutor em Estudos Literários (UFPR), mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade (UEPG). **E-mail:** aurelio.as25@yahoo.com.br

UM CERTO ROBERTO SCHWARZ¹

[A CERTAIN ROBERTO SCHWARZ]

Priscila Matsunaga¹

ORCID 0000-0002-1922-6494

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O artigo apresenta alguns traços da obra de Roberto Schwarz: parte do ensaio “Cultura e política, 1964-1969”; apresenta algumas características da peça *A lata de lixo da história*, reeditada em 2014, e finaliza com observações do que ficou conhecido como *Seminários Marx*. Não fui apresentada à obra de Roberto Schwarz pelo seu ensaio mais conhecido, *As ideias fora do lugar*. Neste texto, que apresenta o esqueleto crítico adotado para análise de Machado de Assis, pelo título provocador, é discutido até hoje e mostra a vitalidade de seu pensamento. A ele devo, e também ao ensaio *Cultura e política*, a inteligibilidade da forma social brasileira e o prazer pela autonomia intelectual. *A lata de lixo* entra no trajeto pela brutalidade do Brasil de 2019. Pelo seu humor grotesco, a peça oscila entre farsa (ou como o crítico prefere, chanchada) e hiper-realismo. Para concluir, apresento notas sobre os *Seminários*, evento que reuniu uma produção coletiva de leitura e análise, inteligente e avançada, traços, infelizmente, em desuso.

Palavras-chave: Roberto Schwarz; Cultura e política; A lata de lixo da história; Marx.

Abstract: The article presents notes of the work of Roberto Schwarz: comments the essay “Cultura e política, 1964-1969”; presents some characteristics of the play *A lata do lixo da história*, reedited in 2014, and ends with observations of what became known as *Seminários Marx*. Roberto Schwarz’s articles taught me the intelligibility of the Brazilian social form and the pleasure of intellectual autonomy and this article pretends to present some fundamental points of his work.

Keywords: Roberto Schwarz; Culture and politics; Marx; Brasil.

¹ Este texto, com pouquíssimas alterações, foi elaborado como contribuição ao livro *Les Théâtres de Marx*, organizado pelo prof. Olivier Neveux, a ser publicado em 2021.

*É uma ilusão de bobos
que a vida no entanto
parece confirmar segundo
a qual pouco importa quão
horível a devastação
no final sempre renasce
capim passável. Acostumados
que estamos a tudo só
com esforço e considerando
a história das devastações
inverossímeis estremecemos e queremos
crer que tudo não é igual.*
Roberto Schwarz

O Livro I de *O capital* teve sua primeira tradução para o português, no Brasil, em 1968. Até a data, circulavam os resumos traduzidos de Carlo Cafiero e Gabriel Deville, em edições de bolso. Segundo Marchetti, “as versões resumidas d’ *O capital* serão publicadas em português no início dos anos 1930, acompanhando as dificuldades da assimilação de obra tão complexa, as características de nosso parco público leitor e os limites da organização dos comunistas no país” (MARCHETTI, 2019). Com indícios de que alguns textos marxistas já circulavam em fins do séc. XIX, a autora esclarece que a assiduidade da leitura se faz a partir de 1922, com a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Em termos acadêmicos, Roberto Schwarz relata em *Um seminário de Marx* (1999), uma experiência pioneira, que apesar de universitária, se deu fora das suas dependências. Um grupo de professores e alunos da Universidade de São Paulo, em 1958, se reuniu quinzenalmente para leitura e discussão de *O capital*. O trabalho em grupo, heterogêneo e leitor da obra em alemão e francês, fomentou dissertações e teses em diferentes áreas do conhecimento e provocou, também, a participação política direta de alguns de seus integrantes. Os *Seminários Marx* tiveram duas “edições”, em 1958 e 1963, com mudanças de participantes. Em termos esquemáticos, podemos pensar que o

marxismo encontrou terreno, e disputa, em dois estratos principais: entre os comunistas do PCB e setores próximos, e mais tardiamente, no meio universitário².

A chegada “tardia” da principal obra de Marx – em comemoração aos 100 da primeira publicação – fica mais curiosa se lembrarmos que apenas 4 anos antes ocorrera um golpe civil-militar (entre outros, talvez uma das tradições brasileiras) que depôs o presidente João Goulart. Não à toa Roberto Schwarz observa no ensaio “Cultura e política, 1964-1969”³ que o Brasil, nos primeiros anos imediatamente após o golpe, ficou incrivelmente inteligente. O ensaio publicado em 1970, próximo aos eventos que destaca e suficientemente distanciado para avaliar seus movimentos, afirma que nesses anos, apesar da ditadura de direita, havia relativa hegemonia da esquerda:

[...] pode ser vista nas livrarias de São Paulo, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. (SCHWARZ, 2008, p. 71)

O ensaio, imprescindível para pensar o que estava em jogo quando se vislumbrou, ainda que precariamente, uma lufada democrática no país, pode ser dividido em duas partes, ou melhor dizendo, em duas dimensões. A primeira dá notícias dos espaços institucionalizados, por assim dizer, da política brasileira e sua atuação: o PCB, a política de João Goulart e Miguel Arraes, então governador de Pernambuco, e seus braços culturais, como o Movimento de Cultura Popular (MCP). No período pré-golpe “o vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc.” (SCHWARZ, 2008, p. 81). Após o golpe, o noticiário, e a imaginação, foram dominados pelos ratos de missa quando se retiravam páginas “imorais dos romances de Eça de Queirós” (SCHWARZ, 2008 p. 83).

A segunda, trata com mais vagar das manifestações artísticas do período. A chave de leitura que se apresenta é a contaminação de interesses entre artistas e intelectuais e demandas populares: “grupos teatrais procuravam então camponeses, informavam-se e

² O livro *Nós que amávamos tanto O capital: leituras de Marx no Brasil*, publicado pela Boitempo em 2017, traz textos de Emir Sader, João Quartim de Moraes, José Arthur Giannotti e Roberto Schwarz, participantes do *Seminários Marx*. A tese de Lidiane S. Rodrigues, *A produção social do marxismo universitário em São Paulo: mestres, discípulos e “Um Seminário” (1958-1978)*, defendida em 2011, apresenta depoimentos e documentos do Seminário e seminaristas.

³ O artigo teve sua primeira publicação como “Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969”, In: *Revue Les Temps Modernes*, n. 288, 1970.

tentavam dramatizar em seguida os problemas da inovação. Num caso destes, quem seria o autor? Quem aprende? A beleza ainda adorna as classes dominantes? De onde vem ela?” (SCHWARZ, 2008, p. 81). A ligação pré-64 alterou a fisionomia, os temas e modos de produção das artes no Brasil; entre 64 e 69, portanto, impedida a solidariedade entre classes, o ideário de esquerda foi feito para consumo próprio que, no entanto, também fomentou as ideias da luta armada; sintoma, talvez, da endogenia. No ensaio, o interesse recai na função e lugar social em um tipo de análise do fetichismo da música, da arquitetura, das artes plásticas e do teatro, quando os artistas se ocuparam da crítica (in)conformista da derrota de 64.

Ao analisar o teatro durante os anos iniciais da ditadura civil-militar brasileira, Schwarz propõe que os verdadeiros temas do teatro político são as “alianças e os problemas de organização popular que surgem da crítica de seus interesses e deslocam noções como sinceridade e entusiasmo para fora do campo do universalismo burguês” (SCHWARZ, 2008, p. 100). Tendo em vista o Teatro de Arena, avaliado em seus descompassos cênico-dramatúrgicos, e a partir de Adorno, Schwarz faz um balanço positivado do grupo

[...] em fim de contas, é um desencontro comum em matéria artística: a experiência social empurra o artista para as formulações mais radicais e justas, que se tornam por assim dizer obrigatórias, sem que daí lhes venha, como honra ao mérito, a primazia qualitativa. Mas não procurá-las conduz à banalização. (SCHWARZ, 2008, p. 101)

Ao criticar os limites estéticos e políticos da experiência liderada, em grande parte por Augusto Boal, no Teatro de Arena, Schwarz simpatiza com o grupo em sua euforia ingênua e percebe o uso deslocado da teorização de Brecht. O dramaturgo alemão teria imaginado um teatro socialista na República Democrática Alemã que pudesse conciliar vida e palco: “a obra poderia divertir e educar o público em lugar de desmenti-lo o tempo todo” (SCHWARZ, 2008, p. 97). Dito de outra forma, o brechtianismo-stanislavskiano do Arena, especialmente em *Arena conta Tiradentes*, estava fora de hora, pressupondo um acordo entre palco e público, desconsiderando a derrota sofrida em 64.

No ensaio, Schwarz também analisa os espetáculos do Teatro Oficina que, também à esquerda, foi muito mais ambíguo que o Arena e teria se erguido “a partir da experiência interior da desagregação burguesa” de 1964 (SCHWARZ, 2008, p. 101). Seu idealizador, José Celso Martinez Correa, segundo Schwarz, teria como princípio a

marca de que *todo consentimento entre palco e plateia é um erro ideológico e estético* diante de uma situação histórica na qual o principal consumidor do melhor teatro é o movimento estudantil de classe média, parcela da pequena burguesia que ficou à direita ou não resistiu ao golpe. Assim, em seus espetáculos, o espectador era agredido e insultado para que saísse de sua “inércia”. Usando uma “violência desconhecida – mas autorizada pela moda cênica internacional, pelo prestígio da desagregação da cultura europeia, o que exemplifica as contradições do imperialismo neste campo –, o Oficina atacava as ideias e imagens usuais da classe média, os seus instintos e sua pessoa física”. (SCHWARZ, 2008, p. 103).

A experiência de Roberto Schwarz como autor teatral possui algo da segunda tendência, articulando didatismo e choque profanador pelo enquadramento da cena beckett-tropicalista, o que dá no caso brasileiro um hiper-realismo⁴.

Em *A lata do lixo da história: chanchada política*, escrita entre 1968 e 1969, publicada em 1977 com alguns retoques e com nova edição em 2014, Schwarz usa o enredo de *O alienista*, conto de Machado de Assis de 1881-1882, para tratar da situação brasileira após o golpe, invertendo por assim dizer o seu andamento.

No conto de Machado temos a personagem principal *Simão Bacamarte*, “maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas”, conduzindo experimentos na área da alma humana (a ciência psiquiátrica “chegando” no Brasil) na cidade de Itaguaí, após recusar a reitoria da Universidade de Coimbra ou ainda o auxílio ao monarca em seus negócios em Lisboa. A ironia de Machado, dada pelo narrador que começa o conto com “as crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos...” dá a piscadela ao leitor que, ao contrário das outras personagens, não maldizem *Simão* e até o respeitam, pela legitimidade conferida por El-Rei. O desmonte da figura a partir da visada dos outros personagens se dá quando *Simão* recolhe quase todos os moradores no “hospício”, denominado *Casa Verde*. Apenas o *vigário Lopes*, com “autoridade suspeita”, questiona as ideias do alienista. Cito a passagem:

O vigário Lopes, a quem ele confiou a nova teoria, declarou lisamente que não chegava a entendê-la, que era uma obra absurda, e, se não era absurda, era de tal modo colossal que não mereceria princípio de execução.

⁴ O leitor poderá ter uma discussão pormenorizada em Schwarz, Roberto. *A Lata de Lixo da História: Chanchada Política*. *Terceira Margem*, v. 18, n. 30, p. 227-243, 2014 e também em vídeos disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=m_nt51WgT-0&t=3483s e <https://www.youtube.com/watch?v=1B47KRrJIJ0>.

– Com a definição atual, que é a de todos os tempos, acrescentou, a loucura e a razão estão perfeitamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e onde a outra começa. Para que transpor a cerca?

Sobre o lábio fino e discreto do alienista roçou a vaga sombra de uma intenção de riso, em que o desdém vinha casado à comiseração; mas nenhuma palavra saiu de suas egrégias entranhas. A ciência contentou-se em estender a mão à teologia, – com tal segurança, que a teologia não soube enfim se devia crer em si ou na outra. Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução. (ASSIS, 2011, p. 53-54)

Schwarz comenta que a sua peça se afasta do modelo de *O alienista* em duas questões: Machado não trata diretamente da escravidão no Brasil, tampouco da Revolução Francesa, que se insinua, como podemos perceber em “Itaguaí e o universo ficavam à beira da revolução”. O fundo do conto machadiano é protagonista na peça do crítico, quando a violência da escravidão é tratada desde o seu início. A primeira rubrica diz o seguinte:

No palco há bonecos de negros e animais, que serão maltratados de várias maneiras, conforme a circunstância. Há também um espelho. As cenas são separadas por segundos de escuridão. Nesta peça tudo é questão de ritmo e corte, pois ela é construída sobre transições canceladas. A passagem da chanchada à atrocidade, as conversões rapidíssimas em matéria de convicção, a brevidade com que se despacham as discursões, bem como a alternância de asneira e cinismo, fazem figura de história contemporânea. (SCHWARZ, 2014, p. 15)

As personagens irão buscar o espelho para “disfarçarem” a brutalidade após os momentos de espancamento dos bonecos; assim *A lata do lixo* não se vale apenas de *O alienista*. Estão presentes os contos *O espelho*⁵ e *A teoria do medalhão*, reunidos na mesma publicação, *Papéis avulsos*. Do segundo, uma conversa entre pai e filho, àquele recomenda ao filho que ao ocupar a tribuna no parlamento não utilize de ironia: “esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados” (ASSIS, 2011, p. 110). Recomenda a chalaça que “arrebenta de riso os suspensórios” (ASSIS, 2011, p. 111). O conto termina com a sentença do pai: “guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o Príncipe de Machiavelli” (ASSIS, 2011, p. 111). Desta forma, o comentário no prefácio à segunda edição da peça sobre como aproveitou *O alienista* e *O Príncipe* não é a aleatória, e dá pistas de que *A lata de lixo* faz também referência à Teoria do Medalhão, essa figura dotada da *perfeita*

⁵ Neste conto, a personagem para não se “desfazer” precisa se vestir com a farda de alferes e se admirar no espelho. É a imagem que lhe dá substância e existência.

inópia mental, como muitos políticos no Brasil. Ainda no prefácio, informa que a ideia de transformar o conto de Machado de Assis em sátira à ditadura era compartilhada por outros artistas e intelectuais pois a *truculência* e *desfaçatez* das elites brasileiras se ajustavam a uma leitura ainda em processo – e que se mostrou com total vigor em *Ao vencedor as batatas*⁶ e *Um mestre na periferia do capitalismo* – sobre o desajuste histórico da crítica progressista que “desmascara” a falsa consciência em contextos nos quais a ideologia é de segundo grau⁷: “É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial – a exploração do trabalho” (SCHWARZ, 2000, p. 12).

O realismo de Schwarz, pelo qual lê a obra de Machado, ganha no procedimento ao aproximar-se de Brecht, para quem um projeto realista explora relações intermediárias e não a polarização direta indivíduo-sociedade; as personagens são lidas pelo mecanismo do favor, uma espécie de mediação quase universal que disfarça a violência, amparando os desterrados em sua própria terra.

A violência que organiza *A lata de lixo da história*, porém, se cobre pela verborragia das personagens e não comparece o idealismo burguês quando tudo está claro e dito, afinal não temos um narrador. Segundo Schwarz, “a gravidade do momento era brutal, mas ainda assim a grossura dos generais arrancava riso, uma risada algo histórica, em que se misturava o medo e a angústia” (2014, p. 9). À sério são as pancadarias e as prisões em cena conduzidas pelos “enfermeiros” de *Simão*. A opção tropicalizada dizia de um ambiente comum entre os artistas que buscavam formalizar o absurdo da ditadura e seus personagens grotescos, deixando visível a ferocidade, que se mostrava também nas ruas. Em 1968, como exemplo mais conhecido, atores e técnicos que apresentavam *Roda Viva*, peça de Chico Buarque, foram espancados por integrantes do Comando de Caça aos Comunistas. Para o leitor, portanto, a linguagem afetada das personagens, conferindo estranhamento em alguns casos, se soma à agressividade da cena. O conjunto é levado à máxima potência pelo mundo da alienação, como se apenas

⁶ *To the Victor, The Potatoes!* Leiden: Brill, 2019 (Historical Materialism Book Series, vol. 206).

⁷ A tese de Maurício Reimberg, *A crítica de Roberto Schwarz (1958-1968): um percurso atravessado pelo golpe de 1964*, defende que nos critérios adotados por Schwarz comparece uma dualidade temporal: uma percepção ascendente orientada pelo conflito e consciência coletiva e a verificação de um presente que parece enredado numa reprodução ampliada de si mesmo (p. 10). Cf. REIMBERG, Maurício. *A crítica de Roberto Schwarz (1958-1968): um percurso atravessado pelo golpe de 1964*. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.

a “verdadeira” revolução, como um dado extraestético, pudesse dar fim à situação, embora dela nada se diga, “excetuando” a alusão do título.

A racionalidade d’*A lata de lixo* é cínica e organiza o material dramaturgico e cênico. A lucidez aparece apenas em uma fala acrescentada na edição de 2014. Na cena “O levante popular”, quando a massa também tratada com feição cínica se revolta, há uma voz feminina que se apresenta:

Companheiras e companheiros, peço a máxima atenção possível. Começa aqui uma era diferente, em que tudo vai depender de nós. A baixeza dos notáveis ficou clara. Mas e daí?, pergunto eu, e daí? A baixeza deles prova o quê? Ela prova que eles são uma porcaria, mas não que nós temos a solução. Isso nós é que temos que provar. Agora toca a nós mostrar que somos capazes de alguma coisa nova, nova e superior. Sem a luta por um sistema superior, fica tudo na mesma, não é isso? Precisamos conversar, usar a cabeça e nos organizar. Acabou o tempo amargo em que trabalhávamos para os outros. Daqui para frente vamos trabalhar juntos, para nós mesmos. Procuremos entender, não é fácil. (SCHWARZ, 2014, p. 97)

A inclusão da fala – feita após as manifestações de junho de 2013, quando a empolgação e mobilização popular dos primeiros dias (que começou com certa espontaneidade na reivindicação contra o aumento do valor da passagem do transporte coletivo na cidade de São Paulo) foi solapada pela pauta midiática – suspende o absurdo e promove uma dialética que se faz para dentro da peça e do seu andamento, com algo de superficialidade, pois não harmoniza com os outros personagens, ao mesmo tempo que não é irônica ou “didática”, pois diz de uma condição extraliterária que anima a parte esclarecida.

Do primeiro movimento, a fala toma como categoria estética a ingenuidade, uma “espécie de categoria em transição [...] uma atitude de diferenciação, pelo qual os comportamentos concretos voltam a projetar suas causas e consequências” (CARVALHO, 2009, p. 28). Tomando essa observação, poucos são os momentos na peça que não temos a impressão de que todos os personagens, e não apenas o cenário com bonecos, têm algo de fantoches de difícil digestão. A ingenuidade é o antídoto que pode fazer frente à lógica da estrutura cínica e seu ato de se autodesmentir? Assim, a questão que se apresenta pela *voz feminina* de Schwarz põe abaixo o mundo das certezas, também ideológicas, de uma crítica que se fez progressista por demonstrar a ideologia burguesa e lembra, ainda que remotamente, o final do conhecido ensaio de Walter Benjamin, *O autor como produtor*: “A inteligência que fala em nome do fascismo deve desaparecer. A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças

miraculosas, há de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado” (BENJAMIN, 1987, p. 136).

A questão também está presente no já referido ensaio de Schwarz, “Cultura e política”:

A cultura é aliada natural da revolução, mas esta não será feita para ela e muito menos para os intelectuais. É feita, primariamente, a fim de expropriar os meios de produção e garantir trabalho e sobrevivência digna aos milhões e milhões de homens que vivem na miséria. (SCHWARZ, 2008, p. 110)

O *happy end* da peça “A lata de lixo”, no qual um boneco espanca um *Notável* – que é no final das contas a caracterização da elite brasileira, intelectual (um tipo à esquerda e à direita) e econômica, em sua grossura e baixeza – e o joga em um buraco escrito “A lata de lixo da história”, ação sem fundamento na peça, preenche, porém, a posição do autor.

Para concluir, portanto, cabe retomar o lugar dos *Seminários Marx* na obra de Schwarz. Para o autor foi sorte ter participado de um momento do marxismo crítico no Brasil independente à oficiosidade do PCB. Entre a entrada oficial de Marx no Brasil, com as primeiras publicações de resumos d’*O capital* e os encontros universitários da década de 50, houve acumulação intelectual e “fermento” cultural moderno; e à agenda mundial após a morte de Stalin se combinavam “os termos da agenda local, de superação do atraso por meio da industrialização” (SCHWARZ, 1999, p. 88).

Foi essa combinação, ou melhor, a “agenda local” – e é preciso registrar a ironia: “já que em última análise estávamos – e estamos – engajados em encontrar a solução para o país, pois o Brasil tem que ter saída. Ora, alguém imagina Marx escrevendo o *Capital* para salvar a Alemanha?” (SCHWARZ, 1999, p. 104) – que contraditoriamente forneceu um ambiente mais abstrato e acanhado por não desenvolver, como revê o crítico, a crítica de Marx ao fetichismo da mercadoria.

Como correspondia àqueles anos de desenvolvimentismo, o foco estava nos impasses da industrialização brasileira, que podiam até empurrar na direção de uma ruptura socialista, mas não levaram à crítica aprofundada da sociedade que o capitalismo criou e de que aqueles impasses formam parte [...] A parte da lógica da mercadoria na própria produção e normalização da barbárie pouco entrava em linha de conta e ficou como bloco menos oportuno da obra de Marx. Pelas mesmas razões faltou ao seminário compreensão para a importância dos frankfurtianos, cujo marxismo sombrio, mais impregnado de realidade que os demais, havia assimilado e articulado uma apreciação plena das experiências do

nazismo, do comunismo stalinista e do *american way of life*, encarado sem complacências. Daí também uma possível inocência do grupo em relação ao lado degradante da mercantilização e industrialização da cultura, consideradas sem maiores restrições. E daí, finalmente, uma certa indiferença em relação ao valor do conhecimento da arte moderna, incluída a brasileira, a cuja visão negativa e problematizadora do mundo atual não se atribuía importância. (SCHWARZ, 1999, p. 103-104)

Entre os realces, o trabalho de Maria Sylvia de Carvalho Franco merece destaque por ter aproveitado o ambiente do grupo de estudos. *Homens livres na ordem escravocrata* apresenta processos-crime da comarca de Guaratinguetá na sociedade colonial e procura reconstituir o universo baseado na escravidão. Os personagens, no entanto, são os homens livres pobres e parte da argumentação situa a violência como código social. “Fica evidente a sua incorporação às condutas socialmente sancionadas. O fato de circularem desimpedidas de juízos restritivos indica também que a violência é incorporada não apenas como um comportamento regular, mas positivamente valorado”. (FRANCO, 1997, p. 53)

Assim, os estudos de Schwarz acionaram os achados críticos de Maria Sylvia, pois seu trabalho forneceu o semblante das personagens de Machado de Assis. A peculiaridade da obra de Machado permite que o desmascaramento das ideologias apresente o lado progressista da crítica, definindo todo um campo de estudos, que toma o pressuposto crítico apresentado em *As ideias fora do lugar*: “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura” (SCHWARZ, 2000, p. 29). A falta de transparência social, a alienação à moda brasileira, tem como substrato o *favor*, elemento interno e ativo da cultura.

Em outros trabalhos, o ambiente da cultura brasileira recebe o tratamento que ficou à margem pelo grupo de estudos de *O capital*, como tentamos abordar ao apresentar brevemente o ensaio “Cultura e política”. Afinal, como criticar o fetichismo do capital, em termos artísticos, sem fazer da crítica um apanhado de acusações baseadas apenas no comércio das obras e dos artistas, na massificação dos gostos ou ainda na perversidade da indústria cultural? Essa espécie de *ficção sem fantasia, uma religião do vulgar*, como Marx aponta no adendo ao *Rendimentos e suas fontes*, e que na produção artística traduz-se pelo *culto* ao belo, quando esgarçados seus limites, exige a mudança de critério de *valor*, diminuindo a distância entre iniciados e iniciantes, e

repõe questões do que entendemos por didatismo. Aqui está a força da ingenuidade colocada em cena.

A atuação crítica sobre a condição do artista e do intelectual na periferia do capitalismo não se pintou de melancolia e incorporou a consciência de que a nação, embora palco real da economia, das alianças militares, da tecnologia, deixou de ser uma realidade relevante (SCHWARZ, 2019, p. 37).

Fim de século, texto de Schwarz de 1994, se tornou programa de pesquisa do Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania (Cenedic), conforme relata Francisco Oliveira em *Um crítico na periferia do capitalismo*. O artigo é como uma nota musical que insiste em nos assombrar:

As sociedades que não alcançaram a integração moderna são afetadas de modo diferenciado pela nova ordem global. No Brasil, corremos o risco de ver reprisado o desastre da Abolição, quando os senhores, ao se modernizarem, se livraram dos escravos e os abandonaram à sua sorte. É sabido que o novo padrão competitivo, íngreme em face das realidades da vida popular, se compõe à maravilha com o nosso descaso secular pelos pobres. Em seu “despreparo”, estes estão deixando de interessar até como força de trabalho quase gratuita. Passou o tempo em que incorporá-los parecia um imperativo econômico. Diante das novas tendências estruturais, mais segmentadoras que integradoras, com as suas desqualificações sociais duras e sobretudo o desemprego tecnológico, não será fácil as elites decidirem e entenderem, até para uso particular, em que consiste ser parte de um país ou governá-lo. Só por um coração cristão ou deformação esquerdista antiga os cidadãos da faixa atualizada, aliás policlassista, sentirão afinidade com os que sobraram. O divórcio entre economia e nação é uma tendência cujo alcance ainda mal começamos a imaginar. (SCHWARZ, 1999, p. 162)

Como Oliveira aponta, fez parte do programa de estudos do Cenedic buscar compreender como *as novas formas da acumulação do capital produzem o velho, mais que suportadas por ele* (OLIVEIRA, 2007, p. 151). Se o Brasil de 2019⁸, como o de 1964, dá razão a uma fala venenosa de *A lata de lixo*: “*O que mais me desconcerta, querido, é a inconsciência dessa pobre gente. Eu sinto nas entranhas de Itaguahy uma força escura que um dia ainda sai fora. Nesse dia nós vamos chorar*”, não se está falando essencialmente do brasileiro. Como disse em entrevista, há um fundo regressivo da sociedade brasileira descontente com os rumos da civilização, que um dia prometeu a sua inclusão⁹. Acresce que o descontentamento não é, apenas, de setores subalternizados que conquistaram pequenos avanços no consumo, mais raros ainda nos direitos sociais;

⁸ O texto foi escrito, como é possível observar, entre 2018 e 2019.

⁹ Entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* em 15 de novembro de 2019.

a ausência de uma elite que se reconhece parte de um país auxilia o estado de coisas geral, o que não deixa de ser verdade para o sistema mundial de produção de mercadorias. (Todos, em alguma medida, desterrados ressentidos, contradição e condição de uma ex-colônia?)

O assunto está alinhado em alguma medida ao pensamento de Robert Kurz. Schwarz prefaciou a publicação de *O colapso da modernização*. Em “O livro audacioso de Robert Kurz”, acompanhando a sua argumentação, diz que “O movimento pendular do capitalismo, entre momentos concorrenciais e estatizantes, agora irá para o segundo pólo, talvez tomando a forma do estado de sítio, requerido pelo aprofundamento dos impasses do sistema” (SCHWARZ, 1999, p. 187).

Não há mais espaço para o desenvolvimento e o ambiente é o colapso, também para a crítica, quando “as ideologias da modernização decompõem-se e misturam-se umas às outras. Esclarecimento e contra-esclarecimento tornam-se idênticos” (KURZ, 2007, p. 166). Qual a função da crítica nessa hora? A lucidez ajuda em quê?

Como um amor sem uso, a situação continua péssima, “excelente para fazer uma revista” (SCHWARZ, 2019, p. 339).

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Introdução de John Gledson. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CARVALHO, Sérgio de. *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- KURZ, Robert. A ruptura ontológica: antes do início de uma outra história mundial. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- MARCHETTI, Fabiana. Caminhos editoriais e políticos: a tradução de *O Capital* no Brasil. In: Colóquio internacional Marx e o marxismo: marxismo sem tabus – enfrentando as opressões, 2019, Niterói. *Anais...* Niterói: Niep-UFF, 2019. Disponível em: <<http://www.niepmarx.blog.br/MM2019/Trabalhos%20aprovados/MC7/MC72.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- OLIVEIRA, Francisco de. Um crítico na periferia do capitalismo. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *A lata de lixo da história: chanchada política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

Recebido em 14/11/2020

Aceito em 18/12/2020

ⁱ **Priscila Matsunaga** é Professora de Teoria Literária e Fundamentos da Cultura Literária Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da mesma instituição. Autora de “Ensaio sobre o Latão” e de ensaios e artigos sobre dramaturgia e processo social.
E-mail: priscilamatsunaga@letras.ufrj.br

MACHADOS E FUZIS DE ROBERTO SCHWARZ¹

[MACHADO DE ASSIS AND OS FUZIS IN ROBERTO SCHWARZ]

Adilson Mendes¹

ORCID 0000-0002-3258-494X

Universidade Anhembi Morumbi – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Este artigo destaca o lugar significativo do ensaio “O cinema e *Os fuzis*” (1966) na obra de Roberto Schwarz. Para descrever aspectos do trabalho do crítico, o artigo relaciona a leitura do filme *Os fuzis* com os estudos machadianos do autor. O artigo defende a tese de que a crítica ao filme de Ruy Guerra é parte integrante de uma série de artigos sobre as especificidades da modernização brasileira, conjunto de reflexões desenvolvidas logo após o golpe civil-militar de 1964. Dessa forma, o artigo tem uma dupla *démarche*: por um lado, analisa internamente o ensaio “O cinema e *Os fuzis*”, tentando explicitar sua estrutura e andamento; por outro lado, uma tentativa de inserção do ensaio no conjunto da obra de Roberto Schwarz. A experiência do espectador interessado testa e informa a análise literária. O destaque para o jovem crítico da cultura fornece pistas sobre questões de método para o crítico maduro ao expor correlações entre análise literária e interpretação fílmica.

Palavras-chave: Crítica literária, crítica cinematográfica, Roberto Schwarz, Os Fuzis, Machado de Assis

Abstract: This article highlights the significant place of the essay “O cinema e *Os fuzis*” (1966) in Roberto Schwarz’s work. In order to describe aspects of the critic’s work, the article relates his reading of the film *Os Fuzis* with his studies on Machado de Assis. The article defends the thesis that the criticism of Ruy Guerra’s film is an integral part of a series of articles on specific aspects of Brazilian modernization, a set of reflections developed shortly after the 1964 civil-military coup. Double *démarche*: on one hand, it analyzes the essay “O cinema e *Os fuzis*” internally, trying to explain its structure and progress; on the other, an attempt to understand its place in Roberto Schwarz’s work. The interested viewer’s experience tests and informs literary analysis. The highlights for the young cultural critic, clues on questions of method for the mature literary critic by exposing correlations between literary analysis and film interpretation.

Keywords: Literary criticism, film criticism, Roberto Schwarz, Os Fuzis, Machado de Assis

¹ A atenção a um único ensaio de Roberto Schwarz se deve à minha participação na equipe responsável pelo restauro de *Os fuzis*, feito em 2013, pela Cinemateca Brasileira. Vale lembrar que o restauro fez parte do projeto *Memória Cinematográfica Para um Tempo Sem Memória*, coordenado por uma cada vez mais longínqua Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, que atualmente está sob a gestão da ministra Damares Alves. Responsável pela pesquisa histórica, pude comparar as diferentes versões do filme, a do cineasta e a do produtor, e graças a esse cotejamento pude perceber a filigrana de seu material cinematográfico e como o ensaio de Schwarz se refere ao filme e para além dele.

Primeiros e segundos planos

Imaginemos uma obra onde o foco narrativo destaca uma camada social privilegiada, para quem a individualidade é o resultado único e exclusivo do privilégio social e, por isso mesmo, a norma moderna civilizada é submetida aos desmandos da ação arbitrária, que tudo molda conforme as necessidades da manutenção de uma ordem das coisas. Em segundo plano, sem qualquer protagonismo, confundindo-se mesmo com o fundo, temos, bem presente, mas sem ser personagem na acepção burguesa do termo, a massa dos sem-privilégios, que ronda e expõe com discrição a coexistência histórica de rebaixamento do trabalho e modernidade. Entretanto, no lugar de um narrador bem-pensante, inconformado, de travo naturalista ou realista, o que temos é uma forma altamente complexa, com aspectos alegóricos, explorando diferentes estilos e gêneros, figurando assim uma estrutura social inteira e o ponto de vista particular que esta oferece para se observar todo o mundo moderno.

A maneira como essas duas camadas sociais aparecem em tal narrativa hipotética faz com que o leitor ou o espectador de tal obra encontre empatia imediata com a camada privilegiada, que domina a cena com sua urbanidade, expressividade e desenvoltura social. Porém, o mesmo movimento de proximidade expõe o fio que liga quem frui a obra a quem mantém e sustenta uma ordem iníqua. Aqui a fratura de uma forma latente também encontra impasses históricos. Esse movimento autorreflexivo da narrativa torna-a tão singular em seu desrespeito à verossimilhança narrativa – mesmo se estamos no espaço estilístico do Realismo –, radicalmente original em âmbito local e mundial, que condena sua recepção crítica a aproximações ocasionais e de superfície, sem alcançar de fato os problemas suscitados pela obra. Crispação e distensão também são marcas dessa narrativa, assim como o ritmo estritamente binário.

Com uma dose razoável de boa vontade se pode perceber nessa narrativa imaginada uma referência longínqua à maneira como estão compostas as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), segundo as lições de Schwarz. Porém, é possível também pensar numa evocação do filme *Os fuzis*, dirigido por Ruy Guerra em 1964,

logo após o golpe civil militar, golpe que reiterou a permanência de uma estrutura já bem descrita e narrada criticamente no século XIX por Machado de Assis.

Esse paralelo entre aspectos da crítica cinematográfica e da crítica literária em Roberto Schwarz pode ter utilidade quando se nota que a leitura cerrada dos aspectos expressivos de uma obra não pode ignorar as constantes históricas que estruturam as formas artísticas e que marcam presença e são transfiguradas em obras diversas.

Machados

Muito já foi escrito sobre a originalidade da crítica literária (e cultural) de Roberto Schwarz, a maneira como ele soube incorporar as referências da teoria crítica ao debate de uma certa tradição intelectual local, o tipo de prosa ensaística e, sobretudo, a formulação de um programa crítico capaz de fundir a análise do material artístico com a descrição histórica, de maneira a iluminar ambas e os tipos de mediações daí produzidos. Nas palavras de seu mestre:

Esse gosto pela tensão e o contraste leva-o a privilegiar as obras e os autores problemáticos, que além disso permitam apreender as modalidades de correlação com a vida social, porque ele é um crítico que recusa cortar os vínculos entre a palavra e o mundo. Nenhuma prova melhor que a de seus estudos renovadores sobre Machado de Assis, autor que parece ter esperado quase cem anos por um crítico dialético apto a dar conta do que há de muito mais profundo do que se pensava no teor de sua negatividade geradora de análise corrosiva, de análise que vai além dos dramas do indivíduo para abranger o ritmo profundo das relações sociais. (CANDIDO, 2007, p. 17)

Para Candido, o método de Schwarz não apenas é desenvolvido conforme a análise se estrutura no convívio com a obra, mas também segundo a maneira que a ultrapassa. Nesse sentido, busca autores que permitem esse olhar duplo para o interior e para exterior da obra e da realidade. A integração desses planos, dentro e fora, permite um tipo original de ensaio, entre a expressão artística e a análise científica.

Para muitos, outro aspecto fundamental é a plasticidade de sua prosa, que se aproxima do texto literário conforme a abordagem é forjada no convívio com as obras.

Roberto elegeu o ensaio como o suporte por excelência de suas notas críticas, abrigando-se de propósito num gênero que lhe permitia destoar do ramerrão positivista sem baratear o fôlego interpretativo. Em lugar de sentar praça como usuário de um registro resguardado por atavios cientificistas ou de um cultismo elevado, preferiu sujeitar suas energias às circunstâncias concernentes a cada objeto. (...) Na prática, ele acomodou seu

repertório às conveniências impostas pela notável variedade de interesses. (MICELI, 2007, p. 54-55)

Segundo tal lógica, o gosto pelo ensaio livra o crítico das modas metodológicas ao mesmo tempo em que amplia o conhecimento produzido pela obra de arte ao penetrar nas urdiduras da forma e suas mediações. Outro aspecto que persegue os comentadores de Schwarz é a busca em apontar referências e influências. Há um esforço frequente para encontrar novos autores decisivos para o crítico. Meu propósito aqui é destacar um aspecto nem sempre tratado com a devida atenção: a maneira como o próprio conhecimento produzido pelas obras constitui o método crítico.

Como é sabido, o coração do trabalho de Schwarz – onde encontram-se o sociólogo, o crítico, o ensaísta – são seus inúmeros estudos sobre Machado de Assis. O lento e refletido trabalho de Roberto Schwarz sobre a obra de Machado de Assis se estende por longos períodos de sua trajetória e ainda está longe de ter se esgotado. A cada novo ensaio de Schwarz novos Machados são descobertos ao passarem pela lente fina do crítico, que sempre busca o rendimento máximo da expressão artística específica, sem nunca deixar de destacar aspectos que reafirmam sua tese central, desenvolvida plenamente em *Um mestre na periferia do capitalismo*, a saber: “(...) certa alternância de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira. O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita” (SCHWARZ, 1990, p. 11).

Os estudos de Schwarz, feitos no princípio da década de 1960, sobre a forma literária particular desenvolvida por Machado de Assis, estudos que se desdobram em *Ao vencedor as batatas* (1977) e culminam em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), continuam mais recentemente em ensaios esparsos, incluídos em lugares bem definidos e com propósitos estruturantes nos volumes *Duas Meninas* (1997), *Sequências brasileiras* (2000), *Martinha versus Lucrecia* (2012) e o mais recente *Seja como for* (2019). Ou seja, Machado foi, é e continua sendo o laboratório de Schwarz, o lugar a partir de onde o crítico passa em revista o presente e o passado da vida nacional.

Um mestre na periferia do capitalismo é um ponto fundamental de um programa que alia filologia com crítica política da cultura por meio da forma do ensaio. A maneira como a norma europeia gira em falso e deixa ver o vácuo entre gesto e realidade permite um tipo particular de questionamento do moderno, como se a posição periférica

do escritor favorecesse o olhar crítico sobre a suposta universalidade das formas. As ideias estão fora do lugar e esse deslocamento, quando formalizado sem exotismo, evidencia o acerto artístico, ao mesmo tempo que a má formação histórica do país, sempre a reboque. Esse impulso desprovincianizador favorece a análise crítica, que toma a forma romance em sua historicidade.

Em sua leitura das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Schwarz disseca o ataque do narrador ao arsenal de estilos literários tradicionais, a todo tipo de procedimento artístico disponível, embaralhando estilos e servindo-se da moda contemporânea assim como do passado remoto na construção de uma narrativa anacrônica, fragmentada, em que se destaca o histrionismo imperante do personagem-defunto em seu velado e infinito processo de rebaixamento e abastardamento das relações e do mundo. A representação romanesca da classe dominante fixa em Brás a figura do proprietário espoliador, egoísta e sem lei. Ao se concentrar na parte privilegiada da pirâmide da sociedade, o livro descortina um processo social específico ao mesmo tempo em que problematiza a própria forma do romance. O uso de Xavier de Maistre é tratado por Schwarz, que nota como o escritor do século XVIII francês é recuperado no meio de outras tantas referências para incrementar o desatino literário da prosa de Brás. A construção artística elaborada, que formaliza um processo social, vai ser examinada em detalhes, passo a passo até ficar evidente o salto qualitativo promovido pela obra de Machado de Assis, que repercute e se atualiza no gesto crítico de Schwarz. *Um mestre na periferia do capitalismo*, antes de tudo, antes de qualquer filiação ou influência, está ligado ao interesse pelo conhecimento fornecido pela própria literatura. Sua originalidade está na maneira como expõe seu material artístico, o jeito como percebe o sistema-mundo da literatura e como a especificidade histórica de país de segunda mão permite a Machado uma crítica aguda à forma romanesca e à história moderna, que do ângulo periférico é reduzida à ideologia colonial/imperialista. Dessa maneira, o gesto crítico que rompe com a compartimentação centro/periferia, ampliando o conhecimento sobre suas interligações, situa Machado de Assis no romance moderno ao mesmo tempo em que põe a nu um processo social desigual.

A leitura de *Um mestre na periferia do capitalismo*, evidencia a construção minuciosa de uma ferramenta literária crítica que, por sua vez, é dotada de juízo histórico e estético ímpares para ler a especificidade de uma obra tão avessa à

interpretação, assim como avança uma síntese da experiência histórica do país. A análise interna das *Memórias* que faz Roberto Schwarz segue um caminho próprio e, enquanto ensaio, constrói suas ferramentas a partir da relação intensa com a própria obra, que fornece ao crítico a dimensão dos materiais organizados por esta, ao mesmo tempo em que lhe informa sobre a “dicção” da escrita. A maneira como o livro de Schwarz se abre – capítulos curtos reiteram de maneira quase taquigráfica a interpretação original que o livro traz – já evidencia o quanto o método de Schwarz está orientado pela forma do ensaio, porém dando a esta novos significados, tomando-a de um ângulo particular, o da periferia do capitalismo, o que solicita a erudição necessária para desvendar os estilos a que recorre Brás Cubas, cujo contexto lhes fornece nova face, para descrédito geral, do estilo, da matéria histórica e do indivíduo.

Em seu ensaio sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o crítico aprofunda e decanta as contribuições de seus predecessores, principalmente Antonio Candido e Augusto Meyer. Entretanto, acrescenta referências importantes para o salto qualitativo de sua análise, como Georgy Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno, autores decisivos para fazer avançar uma nova interpretação do romance moderno, assim como Dolf Oehler e Ian Watt. A filosofia crítica de Adorno, especialmente sua teoria da música, deixa sinais marcantes na estrutura do trabalho de Schwarz, fornecendo-lhe elementos para ler Machado como um “outro” modelo de arte moderna. A terminologia musical contrabandeada de Adorno serve ao crítico para ilustrar sua leitura das *Memórias*. A ópera de Mozart, *Don Giovanni*, é mencionada como exemplo de composição plural, em que surgem as diferentes facetas do protagonista.

Fuzis

Acredito não exagerar quando afirmo que “O cinema e *Os fuzis*” é o maior ensaio sobre um filme escrito em língua portuguesa². Entretanto, o alcance extraordinário desta pequena obra-prima do ensaio brasileiro não está ligado apenas à abordagem do filme. Como unidade, o ensaio encerra uma aguda percepção sobre cinema e técnica, sem falar,

² “O cinema e *Os fuzis*” foi publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira*. n.9/10. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, setembro/novembro de 1966, pp.199-206. Recentemente republicado em MENDES, 2019. Para uma visão de conjunto dos artigos sobre cinema cf. PEREIRA, 2002.

claro, na maneira como capta o filme de Ruy Guerra em seu jogo de estranhamento realizado pela imagem alternada de miseráveis e soldados.

Os exegetas dos escritos de Schwarz sobre cinema frequentemente isolam esses textos, comentando-os autonomamente³. O caminho que buscarei aqui é inverso e, creio, mais orgânico. Para além do filme e o que diz sobre sua estrutura, “O cinema e *Os fuzis*” informa sobre um jeito específico de criticar, na medida em que fixa procedimentos que serão desenvolvidos na análise de Machado. Se é certo falar que se aprende com as obras, pode ser válido o esforço em verificar os vestígios desse conhecimento e como, no caso de Roberto Schwarz, a experiência com *Os fuzis* contribuiu para sedimentar um dispositivo crítico, que tem em *Um mestre na periferia do capitalismo* seu ponto central. No retorno ao pequeno ensaio sobre o filme de Guerra se verifica o quanto o conhecimento fornecido por uma obra serviu ao desenvolvimento e consolidação de um método crítico. Assim, no lugar da exploração tradicional das influências, ou da mitologia sobre a forma gelatinosa do ensaio que a tudo se molda e se refaz, meu impulso aqui é verificar como o ensaio de Roberto Schwarz se dá num movimento de sedimentação e permanência.

O parágrafo que abre o ensaio nos oferece o movimento de observação do cinema enquanto *medium*, capaz de produzir efeitos artísticos originais e sentimentos novos.

Assim como nos leva à savana, para ver um leão, o cinema pode nos levar ao Nordeste, para ver retirantes. Nos dois casos, a proximidade é produto, construção técnica. A indústria, que dispõe do mundo, dispõe também de sua imagem, traz a savana e a seca à tela de nossos bairros. Porque garante a distância real, entretanto, a proximidade construída é uma prova de força: oferece a intimidade sem o risco, vejo o leão, que não me vê. E quanto mais próximo e convincente o leão estiver, maior o milagre técnico, e maior o poder de nossa civilização. (SCHWARZ, 2008, p. 29)

Tal abertura em forma de prólogo, anuncia de saída o salto qualitativo do filme em relação ao uso convencional do cinema enquanto prolongamento da estética burguesa da transparência. Para quem gosta das “influências”, essa abertura está em diálogo direto com o ensaio célebre de Walter Benjamin, onde se lê que “(...) fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 2007, p. 272).

³ Cf. TELLES, 2005; SANTOS, 2009; XAVIER, 2007; REIMBERG, 2019.

Ou seja, o cinema parece conferir um caráter virtual à realidade. A imagem produzida pelo cinema permanece virtual: ela aproxima ao mesmo tempo que distancia e nos mantém à distância desse famoso “real”. A imagem tornada clichê não prepara mas substitui a experiência. Tal como o célebre artigo de Benjamin, o movimento do ensaio de Schwarz busca caracterizar o fenômeno cinematográfico para destacar suas potencialidades. Como afirma a epígrafe da primeira versão do texto de Benjamin: “o verdadeiro é o que ele pode; o falso é o que ele deseja” (BENJAMIN, 2007, p. 262). Tem rendimento seguro esse jeito de questionar uma forma estabelecida – o Cinema – a partir da experiência de um caso periférico – *Os fuzis* –, em que as formas rotinizadas são subvertidas e expostas a novos contextos e assim permitem a crítica original da modernidade e suas formas “universais”.

Imagem 1



Foto de cena de *Os fuzis*.

O passo seguinte é verificar como o filme de Guerra evita o uso da sentimentalidade, fato excepcional do qual não escapam filmes notáveis como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de

Glauber Rocha⁴. “Na identidade perde-se a relação, desaparece o nexos entre o Nordeste e a poltrona em que estou.” (SCHWARZ, 2008, p. 30). O dispositivo criado pela obra de Guerra salienta a natureza política de sua narrativa e aposta na transformação do lugar do espectador, afirmando a busca de uma espécie de nova "objetividade" [*Sachlichkeit*], em oposição ao sentimentalismo burguês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade.

Estética e politicamente a compaixão é uma resposta anacrônica; quem o diz são os próprios elementos de que o cinema se faz: máquina, laboratório e financiamento não se compadecem, transformam. É preciso encontrar sentimentos à altura do cinema, do estágio técnico de que ele é sinal. (SCHWARZ, 2008, p. 30)

O convívio com a obra de Brecht vai aqui favorecer a apreensão do núcleo fundamental do filme de Guerra. É verdade que o ensaio de Schwarz possui uma economia descritiva que destaca apenas a maneira como uma estrutura histórica é formalizada no filme. Não há uma análise mais minuciosa sobre a estrutura dramática da obra. Quando Schwarz analisa *Os fuzis* ele destaca sua composição particular de imagem documental e imagem ficcional, sem entretanto se deter na dimensão do drama ou na encenação minuciosa das ditas imagens documentais. O crítico não se detém na filigrana das sequências e na composição imagem-som, estando mais atento aos aspectos de “método” da obra, a articulação de seus materiais e a construção de um dispositivo artístico. A sutileza com que a ambiguidade ideológico-moral dos personagens é construída ao longo do filme, a natureza do drama dos soldados, o tipo de encenação com os camponeses que testemunham Canudos, essa filigrana do material não é destacada. A velha cega com sua lata estridente torna-se apenas um “velho”, as cenas do povo são tomadas como puro documentário (quando foram dubladas e encenadas), a referência a Canudos é esquecida pela análise. Entretanto, não se trata de defeito de análise, muito pelo contrário, trata-se da redução a elementos essenciais da totalidade contida na obra.

A única referência teórica no ensaio é Louis Althusser, uma fonte mais estimulante para Schwarz do que se supõe frequentemente. Por meio de Althusser, a análise do filme de Guerra penetra nos principais problemas da dramaturgia moderna. A partir do comentário de Althusser à peça de Carlo Bertolazzi, *Il nost Milan*, encenada no

⁴ Em aguerrida resenha ao livro *O pai de família e outros estudos*, o filósofo Gerard Lebrun (1980) fez reservas à crítica de Schwarz aos dois clássicos do Cinema Novo.

princípio dos anos sessenta em Paris, por Giorgio Strehler, podemos verificar a valorização de uma obra em que a tomada de consciência dramática aniquila as possibilidades do melodrama e o lugar fixo do espectador é reinventado. Outro aspecto percebido pelo filósofo francês na montagem de Strehler é a coexistência de temporalidades diversas, que fazem conviver “(...) um tempo vazio, longo e lento para viver, e (...) um tempo pleno, breve como um relâmpago” (ALTHUSSER, 1979, p. 117). Tal coexistência permite o convívio de um tempo não-dialético, em que os avanços dramáticos não surgem de seu interior, com um tempo dialético, cujo conflito interno engendra uma nova fase. Essa temporalidade dupla também evoca o universo de Machado. Como a fundir ficção e documentário num só filme, em *Os fuzis* não há relação entre os dois polos, e se ao primeiro deles é permitido o drama, ao outro resta deambular pela cena como ser tipificado e anônimo⁵. Esse subproletariado, que preenche o espaço da encenação de Strehler, ressurge em *Os fuzis* para reforçar a impotência das camadas populares excluídas da civilização técnica, que trata sempre de atualizar os desmandos seculares. Dessa forma, o tecido social, o hiato entre as classes, é revestido em sua negatividade. Nas palavras de Schwarz: “No ‘defeito’ desta construção, cujos elementos não se misturam, está fixada uma fatalidade histórica: o nosso ocidente civilizado entrevê com medo, e horror de si mesmo, o eventual acesso dos esbulhados à razão.” (SCHWARZ, 2008, p. 36).

Na estrutura do filme de Guerra analisada por Schwarz, a miséria e a civilização técnica estão consteladas, e a forma como o filme capta essa ligação faz com que a *estrutura política se traduza em estrutura artística*. Esse movimento que compreende a constituição de uma obra e a maneira como esta retrabalha dados objetivos permite que se verifique o quanto uma obra elucida seu país e seu tempo, produzindo conhecimento sobre suas singularidades artísticas e históricas. A maneira como a experiência de *Os fuzis* reitera tal disposição crítica faz pensar que o filme contribuiu para a formulação de um método analítico construído e exposto por completo na análise de Machado. Ou que os estudos machadianos de Roberto Schwarz lhe permitiram perceber novos aspectos da

⁵ “Digamos então que existem e convivem no romance [*Memórias póstumas*] dois registros literários, um de grande porte intelectual, outro mais acanhado, *manifestações ambos da mesma ordem de experiência, da mesma busca de primazia*, e que a superioridade do primeiro é atribuída por Brás Cubas à franqueza dos mortos. A distância e a proximidade entre os dois, a sua alternância, a respiração e o *modus vivendi* que estabelecem – conjunções desabusadas, cuja verdade entretanto é arrebatadora – são feitos notáveis de arquitetura e orquestração narrativa.” (SCHWARZ, 1990, p. 61). A estrutura bipartida do filme de Guerra também foi notada pela crítica da época (cf. VIANY, 1965).

sociedade brasileira, que estavam mais visíveis também em obras contemporâneas singulares. À luz de Machado a realidade se diversificava, à luz da realidade pós-1964 Machado se renovava. Machado está no ar no fim dos anos sessenta: o cineasta Paulo Cesar Saraceni adapta [com roteiro de Paulo Emilio Sales Gomes] *Dom Casmurro* em *Capitu* (1968); o próprio Schwarz escreve a peça *A lata de lixo da história* (1968), livremente inspirada em *O Alienista*; enquanto David Neves adaptava de um jeito bem particular Helena Morley em *Memória de Helena* (1969) [inspirado em *Minha vida de menina*, de Helena Morley, mas de estilo bem machadiano e, não por acaso, com roteiro de Paulo Emilio], e Nelson Pereira dos Santos, também inspirado em *O alienista*, realiza um estranho *Azyllo muito louco* (1970)⁶.

Em *Os fuzis*, a sequência em *fortíssimo* que encerra o filme (a execução do boi santo, sua devoração canibal pela turba e a total ausência de sublevação popular), rompe com o populismo de uma perspectiva transformadora e nos expõe o “legado de nossa miséria”. Pode-se dizer que em *Os fuzis* também se reivindicava o melhor legado do romantismo – o sentimento de historicidade – contra a aliança do populismo e patriotismo.

O pai de família

O destaque às ideias principais do ensaio “O cinema e *Os fuzis*” informa sobre as perspectivas críticas de um autor que relaciona campos do conhecimento, sem a compartimentação especialista. A crítica de cinema em Schwarz, como espero demonstrar, integra-se ao conjunto de seu trabalho e até permite a experimentação conceitual. Para verificar como esse pequeno ensaio se integra em um todo, vale a pena

⁶ “O paralelo funcionava como uma via de duas mãos e tinha efeitos retroativos. Não era só o velho Machado que emprestava personagens e situações para falar da repressão em nosso presente. O caminho inverso também valia, sugerindo uma leitura menos convencional do mestre e, através dele, do passado brasileiro. O festival de desfaçatez armado por nossas elites logo em seguida ao golpe, com sua salada de modernização, truculência e provincianismo, ensinava a reconhecer aspectos até então recalçados da ironia machadiana. Esta aparecia a uma luz nova, muito mais ferina e política, de incrível atualidade. Noutras palavras, as revelações sociais trazidas pelo golpe de 64 desempoeiravam o maior de nossos clássicos.” (SCHWARZ, 2014, p. 14). Não deixa de ser curioso que *A lata de lixo da história* tenha como subtítulo o termo “Chanchada”, gênero cinematográfico bastante criticado pelos representantes do cinema moderno brasileiro em razão da relação indireta das produções da Atlântida Cinematográfica com a dominação norte-americana do mercado de cinema no Brasil. Gênero popular, com *star system* próprio, inspirado na cultura de massa que se disseminava no país, a chanchada foi posteriormente recuperada por uma crítica apologética, que descarta aspectos históricos em nome de uma “verdade sociológica”.

observar seu encaixe em um livro como *O pai de família e outros estudos* (1978). Reunião de 15 textos assimétricos, o livro marca o retorno do crítico ao país e a busca por um balanço pessoal e histórico. Perfis biográficos e analíticos – sobre Anatol Rosenfeld e Oliveira S. Ferreira – formam uma unidade com textos inéditos – o ficcional “Utopia”, o irônico manifesto “19 princípios para a crítica literária” (espécie de sátira que ironiza o pensamento de segunda mão em país colonial e o jeito sisudo dos manifestos de esquerda então em voga, como *What is to be done?* (1970), de Jean-Luc Godard, por exemplo), o provocativo “Revisão e autoria” e o grande ensaio sobre *Três mulheres de Três Pppês*, de Paulo Emilio Sales Gomes, que encerra o volume –, reflexões de análise de conjuntura – “Nota sobre Vanguarda e conformismo”, “Didatismo e literatura”, “Cultura e política: 1964-1969” – e ensaios concentrados em obras específicas – *O amanuense Belmiro*, Franz Kafka, *Os fuzis*, *Termos de comparação*, de Zulmira Ribeiro Tavares. Em resenha ao livro, o crítico Alexandre Eulálio afirma que Schwarz escapa “ao campo específico da literatura” ampliando “o conhecimento entomológico do casmurro e massacrado *homo brasiliensis*”⁷. Como já vimos na análise do texto sobre *Os fuzis*, o tipo de leitura desenvolvido por Schwarz destaca os tempos e sentidos figurados pela obra. Tal leitura da história, não a história factual, mas a História em marcha, capaz de surpreender todo um sistema, feito por autor, público e crítico. Dessa forma, a ensaística de Schwarz é menos o lugar da fixidez e mais a constatação de um terreno movediço, relacional, a participar e nutrir de diferentes formas as obras.

Ao longo do livro, sobretudo nas análises das obras, ficam patentes – mesmo se de maneira discreta – questões comuns entre objetos e temas tão diversos. A visualidade ganha força e a percepção é tomada como campo de batalha que a arte deve disputar e reorientar. Comentando o trabalho de Cristina Barbosa, o crítico informa:

Em consequência, em nosso mundo fabricado e, sobretudo, comercializado, o visível veio a ser objeto de manipulação e arregimentação – e simplificação, com vistas à eficácia comunicativa – numa escala sem precedentes. Coube ao pop (...) resumir a situação e responder-lhe, contramanipulando ou simplesmente manipulando matérias em que a percepção já fora manipulada. (SCHWARZ, 2008, p. 134)

⁷ “A Musa da Ironia de Roberto usa terninho de veludo preto sem blusa alguma, paletó generosamente desabotoado bem baixo, e em cada mão um tubo de vitríolo, modelo grande, desses de laboratório profissional.” (EULALIO, 1978, p. 121).

Alguns dos textos, por sua vez, abordam frontalmente a questão presente no ensaio sobre *Os fuzis*: o hiato insuperável entre classes sociais, a figuração opaca dos pobres, a centralidade dramática de uma ordem patriarcal. Motivos que aparecem na análise de *O amanuense Belmiro*, que abre o volume, passam pela leitura e tradução de Kafka, pela prosa ensaística de Zulmira Ribeiro Tavares e se estendem até *As Três Mulheres de Três PPPês*, de Paulo Emilio, três novelas em que a força da sombra machadiana surge com força⁸. O fio que os une se estende até Machado de Assis, que não é objeto de nenhum dos ensaios de *O pai de família e outros estudos* mas, por isso mesmo, está tão presente.

Imagem 2:



Foto de cena de *Os fuzis*.

⁸ “Tudo indica que o Machado de Assis perfeitamente *negativo* da alta maturidade – aquele que atinge sua maioridade artística e intelectual justamente no momento em que ‘descobre’ o caráter ineducável das elites nacionais, renunciando a qualquer propósito de edificação ou reforma que lhes dissesse respeito – tenha fornecido a Paulo Emilio a pauta de que ele próprio necessitava àquela altura dos acontecimentos.” (PASTA, 2015, p. 142).

No livro de Cyro dos Anjos destaca-se o tipo particular de narrativa, que não é realista nem tampouco estilização pessoal, mas busca compensar a consistência da própria experiência real, visto que a realidade do privilégio nunca é confrontada de maneira direta. O conto de Kafka, “A tribulação de um pai de família” [1920], traduzido e analisado pelo crítico, também não é realista e também não expõe seus pressupostos, ao contrário, os insere na própria forma artística. “Não explica, mas implica a vida burguesa com tal felicidade, que ela sai triturada (...)” (SCHWARZ, 2008, p. 24).

Além dessa disposição narrativa particular, trata-se de enredar o leitor em um “acordo tácito entre adultos, brancos, civilizados” (SCHWARZ, 2008, p. 24). Tal acordo implica na separação de classes e na centralidade do olhar objetivo, masculino e branco, como o do cinema clássico, em que é possível observar um leão em uma savana sem qualquer implicação concreta. No microconto de Kafka vê-se como a visão objetiva do pai de família é conformista. A recusa de um olhar aprofundado em direção a Odradek nos faz pensar na comparação desse ser estranho e os miseráveis de *Os fuzis*.

O filme encara de frente a questão. Não tangencia, busca a frontalidade para trazer o contrapeso da imagem do “pobre infigurável”, segundo o termo usado por Arlette Farge (2004, p. 13). A não-individação dos pobres freia o sentimentalismo e exige novos sistemas figurativos (cf. BRENEZ, 2006). A figuração do lumpenproletariado é uma questão estética radical para o crítico, interessado na estrutura dual e combinada de uma sociedade formada por liberalismo e escravismo, modernidade técnica e arcaísmo. Nesse sentido, tanto na leitura crítica de Machado, como em *Os fuzis*, há a percepção sobre dispositivos artísticos que captam e dramatizam a estrutura do país, transformada em regra de composição e estilo.

Imagem 3



Imagem 3: Foto de cena de *Os fuzis*.

Conclusões

Depois do ensaio de Schwarz, pouco ou muito pouco foi escrito sobre *Os fuzis*. Como busquei evidenciar, além do filme e o que diz sobre sua estrutura, o ensaio de Schwarz informa sobre o próprio modo de criticar do autor, na medida em que fixa procedimentos que serão desenvolvidos na análise futura de Machado de Assis. Na leitura da crítica ao filme e ao livro maduro sobre Machado sugere-se o quanto a experiência de *Os fuzis* contribuiu para a análise de Machado. O filme e a crítica fortaleceram um dispositivo de análise, que tem em *Um mestre na periferia do capitalismo* um ponto culminante. A releitura do ensaio “O cinema e *Os fuzis*” evidencia o quanto a crítica de Schwarz é feita menos de influências e teorias, e sobretudo de sedimentação e permanência do conhecimento adquirido no contato com as obras de arte.

Os trabalhos Roberto Schwarz se estruturam sempre em torno de um eixo básico, e se desdobram por veredas laterais, sempre muito sugestivas de novos caminhos de pesquisa. Há, desse modo, no conjunto e em cada obra, esse núcleo recorrente de concentração, e os desdobramentos que se vão dispersando. Trata-se de uma busca constante à mesma problemática básica – a maneira como a forma artística reorganiza a forma objetiva no Brasil – e de sua retomada de vários ângulos e em várias direções. O travejamento dialético aparece de livro a livro, em que a essência do fenômeno explica as suas manifestações, e ao mesmo tempo explica-se por elas. A cada novo livro de Schwarz, a problemática básica vai se enriquecendo, ao mesmo tempo que ilumina novos setores da crítica e da realidade. Entretanto, não se trata, na constante recorrência ao ponto de partida, de simples recurso de ênfase: uma vez definida a maneira como se figura um sistema de relações sociais no Brasil, analisa-se a maneira como a “forma objetiva” é transfigurada a ponto de acentuar os limites do universal ao destacar a ligação entre a iniquidade social reinante no país e a norma civilizada europeia e moderna.

Mais do que a plasticidade festejada pelos exegetas, o que temos é a concentração em problemas históricos expostos pela mediação da forma artística. E a releitura e a revisão permitiram estabelecer algumas aproximações de certa valia para a exegese das obras, assim como para a compreensão do método crítico em questão, que já foi acusado de tratar “sempre da mesma coisa”.

Todo estudo crítico de *Os fuzis* deve partir do texto seminal de Roberto Schwarz, que tratou em profundidade o alcance do dispositivo criado pelo filme, ao colocar em questão o próprio cinema e seu espectador, construindo, de maneira paradigmática, um tipo de proposta artística de grande significado para a arte social do século XX. Um filme em que a “estrutura política traduziu-se em estrutura artística.” A experiência de *Os fuzis* tem prolongamentos para quem buscava desenvolver uma estética histórica, na linha de Hegel, Lukács, Adorno, para pensar a obra de Machado de Assis, em que o “dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita.”

Os comentadores têm destacado a importância do ensaio sobre *Os fuzis*, sem entretanto salientar a relação entre a crítica ao filme e o livro sobre Machado. Relação que pode ser reforçada a partir da observação do próprio Schwarz: “A possível

correspondência entre o estilo machadiano e as particularidades da sociedade brasileira, escravista e burguesa ao mesmo tempo, me ocorreu pouco antes de 1964. A ideia traz as preocupações dialéticas daquele período, às quais se acrescentou o contravapor do período seguinte” (SCHWARZ, 2000, p. 10). O filme de Guerra, finalizado após o golpe, enfoca com distância os embates ideológicos do país na primeira metade dos anos sessenta, a fratura exposta de uma realidade social que reiterava sua iniquidade. Orientado pelas leituras de Machado, Schwarz foi o único em sua época a perceber a singularidade de *Os fuzis*, que não pode ser tratado como mero exemplo da “estética da fome” em razão do jeito como expressa seus desencantos com as perspectivas de transformação, assim como sugere um mundo de segunda mão, sempre a receber a sucata tecnológica como símbolo de progresso. Por tais razões, o ensaio sobre *Os fuzis* afirma uma obra crítica constelada, em que cada parte se ajusta a um todo coerente.

Referências Bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. O Piccolo, Bertolazzi e Brecht. [notas para um teatro materialista]. In: *Em favor de Marx*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. pp. 117.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Arte e técnica, magia e política*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- BRENEZ, Nicole. *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde*. Paris: Segquier/Archimbaud, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Sobre Roberto Schwarz. In: CEVASCO, M. E. e OHATA, M. *Um crítico na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- EULALIO, Alexandre. Pai de família, mas desconfiado, *Leia Livros*, 15 dez.1978.
- FARGE, Arlette et alii. *Sans visages. L'impossible regard sur les pauvres*. Paris: Bayard, 2004.
- LEBRUN, Gerard. Algumas confusões, num severo ataque à intelectualidade. In: *Discurso*, n.12, 1980. pp. 145-152.
- MENDES, Adilson (Org.). *Ruy Guerra – Arte e Revolução*. São Paulo: Desconcertos, 2019.

- MICELI, Sérgio. O chão e as nuvens: ensaios de Roberto Schwarz entre a arte e ciência. In: CEVASCO, M. E. e OHATA, M. *Um crítico na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PASTA, José. Pensamento e ficção em Paulo Emilio (Notas para uma história de *Três mulheres de Três Pppês*). In: GOMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de Três Pppês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PEREIRA, Miguel Serpa. *Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira*. Doutorado ECA, 2002.
- REIMBERG, Maurício. *A crítica de Roberto Schwarz: um percurso atravessado pelo golpe de 1964*. [Tese de doutorado] São Paulo: FFLCH-USP, 2019.
- SANTOS, Marcelo Silva. *O lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz*. [Dissertação de Mestrado] FFLCH-USP, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. O Cinema e *Os fuzis*. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 29-36.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *A lata de lixo da história - uma Chanchada Política*. [1968] São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. As casas de Cristina Barbosa. In: *O pai de família e outros estudos*. [1978] São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Tribulações de um pai de família. In: *O pai de família e outros estudos*. [1978] São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TELLES, Renata. *Roberto Schwarz vai ao cinema: imagem, tempo e política*. [Tese de doutorado] Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.
- VIANY, Alex. Os fuzis. *Última hora*, 26 jan.1965.
- XAVIER, Ismail. O mundo tem as caras que pode ter. In: CEVASCO, M. E. e OHATA, M. *Um crítico na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 16/12/2020

Aceito em 20/01/2021

ⁱ **Adilson Mendes** é historiador pela Universidade Estadual Paulista (2000) e doutor (2012) com habilitação em cinema pela Universidade de São Paulo. Autor de *Trajectoria de Paulo Emilio* (2013) e organizador de *Ruy Guerra – Arte e Revolução* (2019), é membro do grupo de pesquisa, inscrito no CNPq, Narrativas Tecnológicas, que está inserido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado. **E-mail:** adilsonmendes9@gmail.com

A CRIA DA CASA E O *BILDUNGSROMAN* PROLETÁRIO DE JORGE AMADO: NOTAS SOBRE UM PROBLEMA NA FORMAÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO

[THE “HOUSEHOLD NANNY”¹ AND THE JORGE AMADO’S PROLETARIAN *BILDUNGSROMAN*: NOTES CONCERNING A PROBLEM IN THE FORMATION OF THE BRAZILIAN NOVEL]

Antônio Marcos Vieira Sanseverinoⁱ

ORCID 0000-0001-6085-0881

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, RS, Brasil.

Ismael Cunha Freitasⁱⁱ

ORCID 0000-0002-7834-5688

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo: O ensaio busca iluminar a configuração problemática do romance de formação proletário de Jorge Amado, *Jubiabá*, quando analisada sob a lente da “cria da casa” – figura chave da sociabilização brasileira. Em um contexto de transformações das relações de trabalho coloniais para as de contratos capitalistas no panorama do populismo nacional-patriarcalista de 1930, a presença da cria da casa vem ao proscênio no âmbito da formação proletária, funcionando como princípio formal do livro. A exposição das contradições entre forma e matéria narrada pretende questionar o fundamento da formação do romance brasileiro à época da modernização nacional.

Palavras-chave: Jorge Amado; *Bildungsroman*; cria da casa; formação.

Abstract: The essay seeks to clarify the problematic configuration of Jorge Amado's proletarian formation novel, *Jubiabá*, when analyzed under the lens of the “household nanny” - a key figure in Brazilian socialization. In a context of transformation from colonial labor relations to those of capitalist contracts in the context of 1930's national-patriarchal populism, the presence of these “household nannies” come to prominence within the scope of proletarian formation, functioning as the book's formal principle. The exposure of the contradictions between form and narrated material intends to question the foundations of the formation of the Brazilian novel at the time of national modernization.

Keywords: Jorge Amado; *Bildungsroman*; household nanny; formation.

¹ Escolha de tradução própria, que parte da existência linguística e cultural da “mammy” estadunidense.

Mal-formações proletárias em *Jubiabá*?

E no meio da sala, estendido em cima de uma mesa, que era nos dias comuns cama e mesa de jantar, estava o cadáver, inchado, parecendo querer estourar. Uma coberta de chitão de grandes flores amarelas e verdes cobria o corpo, deixando do lado de fora o rosto enrugado com a boca torcida e os pés enormes achatados de dedos abertos. Os homens ao voltar espiavam o rosto da morta e as mulheres se benziam. Uma vela estava colocada perto da cabeça da defunta e despenhava sua luz baça sobre o rosto parado, ainda torcido numa expressão de sofrimento. E aqueles olhos parados pareciam olhar fixamente os homens e as mulheres, que agora estavam todos sentados nos bancos e cochichavam. Uma garrafa de cachaça passou de mão em mão. Bebiam pelo gargalo em grandes tragos. (...) Então começaram as orações, puxadas pelo Gordo:

Senhor, tomai essa alma.

(...) Antônio Balduino levantou os olhos e espiou Arminda. Ela chorava no outro lado da sala. Mas o rosto da defunta impede que ele a veja direito. Também o negro Filomeno olha para a órfã. Antônio Balduino bem vê que os olhos do negro estão pousados nos seios de Arminda, que sobem e descem com os soluços que lhe sacodem o colo.

Mas ele também olha os seios que se movimentam por baixo do vestido. De repente, o negro Filomeno desvia o olhar e espia as pessoas que estão na sala. Ele está com medo, todos estão vendo. De que será que tem medo o negro Filomeno? Pensa Antonio Balduino. E olha quase risonho o decote do vestido de Arminda. A luz do fifó quer entrar pelos seios de Arminda como uma mão. Lá está ela tentando... Antonio Balduino segue a cena com os olhos brilhantes. Afinal, parece que a luz conseguiu entrar pelo decote. Naturalmente agora está amassando os seios que sobem e descem. (AMADO, 2008, p. 167-168, grifos meus)

Para o leitor que talvez não conheça ou não se lembre, esse trecho refere-se a um episódio de velório (ou “sentinela”, como diz o romance) da segunda parte de *Jubiabá*, “Diário de um negro em fuga”. Embora tenha sua relevância, a cena não é tão imediata para a construção do livro como um todo. E é precisamente isso o que motiva sua recuperação para discutir a sua particularidade e a sua relação com a estrutura do romance. Pois, seguindo os moldes de Erich Auerbach, em *Mimesis* (2015), o exercício aqui é articular o método do recorte de cena, em que a análise se irradia da parte para o todo, para então investigar o princípio constitutivo interno à obra.

Nessa altura do romance, Antônio Balduino está com seu amigo Gordo no interior da Bahia, trabalhando em uma lavoura de fumo. A mudança deve-se à vergonha pela derrota de uma partida de boxe, circunstância que encerrou sua vida de lutador profissional. No entanto, ao mesmo tempo em que perde a mínima segurança da remuneração do esporte, o que move efetivamente Balduino é a descoberta de que Lindinalva, seu amor de infância, está para se casar. A revelação leva à bebedeira, a

bebedeira leva à derrota. Para o personagem, então, a vergonha é dupla e o que lhe resta é fugir.

No episódio em questão, Baldo encontra-se no velório de sinhá Laura, mãe da menina Arminda. A composição da cena detalha o espaço e a aparência grotesca do corpo, que vai se refletir na perturbação do protagonista quanto ao respeito à liturgia corrente e ao desejo sexual proibido por Arminda – uma criança de 12 anos, órfã e enlutada. O enquadramento inteiro constrói-se através do olhar enrijecido e das feições cristalizadas da morta em sofrimento, que vêm subsequentemente abrir o jogo de olhares tensivo de toda a cena. Um rosto parado, torcido em expressão de sofrimento, com olhos parados olhando fixamente. Aí está a desnaturalização da vida que atravessa a morte petrificando-a numa “sentinela” em sofrimento repetido. Até depois da morte, sinhá Laura deve guardar sua filha contra Antônio Balduino. Assim, a “paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN, 2013, p. 176) fixada no rosto da morta revela o (talvez acidental) procedimento alegórico que rompe a fatura do romance e incide sobre a sua própria imobilidade. Expõe, em outras palavras, o caráter paralisante e regressivo da História. No entanto, aqui, o quadro compõe, através dos olhares, o jogo pelo qual se enrijece e petrifica a configuração estética de *Jubiabá* na mesma medida que desnaturaliza a vida de seus jogadores. O que se descobre engessado, na verdade, é a subsistência das categorias arcaicas da socialização brasileira.

Na sequência, começa o bailado dos olhos de Antônio Balduino com o seu “competidor”, Filomeno. Os dois personagens desejam Arminda, mas a barreira que a morta significa para Baldo desloca-se para o movimento do outro. “Antônio Balduino bem vê que os olhos do negro estão pousados nos seios de Arminda, que sobem e descem com os soluços que lhe sacodem o colo”. Duas coordenações consecutivas e derivadas: a primeira abre um princípio de subjetivação através do indireto livre, enquanto a segunda amarra o discurso estendendo-o para o curso da erotização problemática da menina. Nesse sentido, deve-se notar que a assimilação do narrador à voz do personagem vai se formando na intercalação dos questionamentos com os sumários narrativos da ação. O “naturalmente”, por fim, contrai as duas vozes em uma e alça o advérbio para além do seu sentido imediato. Há uma brincadeira de supressão, verdadeiramente naturalizada, na qual Arminda deve ser a personagem que mais sai perdendo.

Diante disso, procuramos evidenciar o encadeamento e descompasso dessa cena com a configuração do romance, sobretudo, no que se refere à posição de uma figura da cria da casa. Pois, como tentaremos mostrar, é esse o nó que se revela no tensionamento da cena e nos impasses formais do romance. Continuando:

Mas agora ele também retira o olhar e está tremendo. *Pois não é que a morta fixou nele os olhos parados com uma expressão de ódio?* Antônio Balduino olha o chão, espia as mãos grossas, mas sente que o olhar raivoso da defunta o acompanha. Pensa: “Por que o diabo desta velha não toma tento com o peste do Filomeno que quer comer a filha dela?”

(...) Quer ver se pensa numa *mosca* entrando na boca do Gordo. Mas a morta está olhando para ele e Filomeno está espiando os seios de Arminda.

(...) Aquela mosca é capaz de entrar na boca do Gordo. Ia entrando, o Gordo fechou a boca. Lá vai ela de novo. Parou no nariz. Está esperando que o Gordo abra novamente a boca. É agora. *Mas a mosca levantou voo e foi pousar em Arminda, no outro lado.* O negro Filomeno se remexe na cadeira. Antônio Balduino fica imaginando como serão os seios de Arminda fora do vestido. Olha que bicos grandes que eles têm. Chegam a formar uma bola no vestido. *A mosca está sentada bem em cima de um deles, exatamente do esquerdo.* (...) Com o soluço que agitou seu peito o seio quase pula fora do vestido. *E a mosca fugiu. Foi pousar em cima do rosto da defunta.* Como ela inchou! Quase não cabe mais na mesa. E o rosto então está enorme, a pele esverdeada e os olhos esbugalhados. Mas por que ela olha para Antônio Balduino? O que é que ele está fazendo? Ele nem está olhando para Arminda. O negro Filomeno, sim, que não tira os olhos dela. (AMADO, 2008, p. 168-169, grifos meus)

A reza que foi iniciada anteriormente segue entoada, pontuando a passagem do tempo, que, no fundo, não parece passar. O encadeamento recomeça quando a face de sinhá Laura se petrifica em ódio e fixa seus olhos em Antônio Balduino. Entretanto, os olhares são trocados por uma mosca que volta a desenhar a tensão e o conflito, ligando os elementos do balé/confronto um-a-um. Baldo, Filomeno, Arminda e o cadáver de sinhá Laura. As frases curtas funcionam como recortes cinematográficos, enquanto a interiorização se delonga. Nesse processo, a condução narrativa é construída pelo indireto livre, que se segue, por sua vez, à trajetória da mosca. Walnice Galvão (1976), discutindo *Tereza Batista*, aponta para o engodo que esse recurso estilístico de Jorge Amado provoca ao apagar a presença do narrador e que, conseqüentemente, desresponsabiliza-o de sua narrativa. Embora o apontamento do embuste narrativo seja certo, há algo aí que, contrário ao processo de abstração da socialização burguesa (MORETTI, 2014) de mediação e subordinação da voz individual, funciona como uma supressão indistinta e homogênea dos pontos de vista e da veiculação do narrador (cf. BUENO, 2012). O recurso técnico, característico da formação do romance realista europeu, em chão brasileiro engendra descompassos. Mais tarde voltaremos a isso. Por ora, cabe ressaltar a

passagem de um no outro como uma ancoragem na imobilidade e na morte: a mosca interrompe o deslocamento pousando sobre o rosto cristalizado de sofrimento e ódio de sinhá Laura.

Adiante, Antônio Balduino encontra uma brecha, levanta-se e pede água à Arminda.

O desastre está preparado:

Então segurou nos braços da menina e girou com ela, que ficou de frente para ele, olhando-o espantada. Mas ele não vê nada a não ser a aquela boca e aqueles seios que estão na sua frente. *Vai apertar o abraço e a sua boca se dirige para a boca de Arminda, que ainda não compreende, quando os olhos da defunta chegam e se colocam entre os dois.* A velha Laura deixou seu lugar em cima da mesa e se meteu entre eles. Ela está tomando conta da filha. (AMADO, 2008, p. 170, grifo meu)

No trecho grifado, novamente, duas coordenadas que distendem o fluxo temporal. Ou melhor, compressão e distensão, na medida em que o congelamento entre a ação de Balduino e a incompreensão de Arminda abre espaço para a evocação verdadeiramente fantasmagórica da cena. Primeiro os olhos, depois todo o corpo. Uma deformação que remete à contínua elisão de toda a cena, que começa na fixidez dos olhos da morta.

Com o perdão da extensão dos recortes e da apresentação, resta ainda amarrar alguns nós para o nosso problema. Esses “olhares” remetem a outros dois polos temáticos de *Jubiabá*. Em primeiro lugar, trata-se do conhecimento que Jubiabá, pai-de-santo, oferece a Balduino: a dicotomia dos homens que mantêm o olho da piedade e dos homens que vazaram o olho da ruindade. A tensão do jogo na cena de sentinela repercute o ensinamento do velho sábio. No entanto, há algo silenciosamente mais forte atrás da culpa em relação à liturgia e ao desejo proibido por uma criança. Na sua infância, Baldo foi denunciado por ter olhado com desejo para a “irmã de criação” branca.

Jubiabá, tal como já foi apontado por Duarte (1996, 2018), é um livro que condensa duplamente a raiz narrativa oriunda da tradição oral e popular com o horizonte da tradição do romance moderno europeu e burguês. Para tanto, o modelo encontrado foi o do *Bildungsroman* proletário. A integração, nesse caso, se dá pela suposta superação da separação entre o intelectual e sua matéria. A abertura em uma frase, “a multidão se levantou como se fora uma só pessoa” (AMADO, 2008, p. 11), aponta para a correlação entre o indivíduo e a coletividade como unidade, supostamente acertando o passo com a forma do romance burguês apropriado ao proletariado brasileiro (BUENO, 2015, p. 255).

Em termos de enredo, *Jubiabá* narra o percurso de educação da condição proletária de Antônio Balduino. O menino cresce no morro do Capa Negro – localidade fictícia em Salvador – sob cuidado de sua tia Luísa. Em contato com ela e outras figuras moradoras do morro, como o pai-de-santo Jubiabá, Baldo aprende uma série de histórias e conhecimentos oriundos da cultura popular. A marca dessa tradição oral está presente no romance como baliza de um processo de educação de origem do personagem, que determina a sua própria trajetória. Em resumo, os anos de aprendizagem de Antônio Balduino, que, com o seu espírito rebelde, passa a vida como malandro, devem ao fim desaguar na inserção do mundo da exploração e da alienação do trabalho para, por fim, transformá-lo em líder grevista. A narrativa é, portanto, teleológica: Antônio Balduino se proletariza, e, assim, dentro da lógica estrutural do romance, o personagem encontra sentido e unidade em sua vida – sentido que, de qualquer forma, já está atravessado por toda a sua história. No entanto, pelo o que se pode ver, o que projeta Antônio Balduino, mesmo com as suas aparentes ocasiões do destino, é a pulsão para o encontro do sentimento de lar. Na sua infância, a doença e a conseqüente morte de sua tia, fazem com que Balduino seja levado para ser criado na casa de um comendador, na qual servia ao senhor branco como cria de casa até ser expulso. O motivo da expulsão é a denúncia de que o menino negro tinha olhado com desejo para a filha do comendador, Lindinalva.

Em momento completamente diverso da “sentinela”, a proletarização efetiva de Antônio Balduino é engatilhada pela morte de Lindinalva. Tendo destratado o seu “companheiro de criação” por toda a sua vida, nesse momento a moça, que chegou a perder a sua identidade pela decadência e pela prostituição, redime-se com Antônio Balduino. Ela descobre a verdade sobre a expulsão de Baldo no momento derradeiro e pede perdão ao amigo. Acontece que a criada da família forjou a situação para que o menino não entrasse nas graças do comendador e roubasse seu posto, fato que demonstra a nota clientelista da narrativa. O curioso é que de qualquer maneira foi a partir disso que Baldo notou o seu desejo por Lindinalva, ou seja, apenas com a denúncia, o castigo e a expulsão. Após a morte da moça, Balduino se responsabiliza pelo cuidado do filho de Lindinalva e se vê, por conta disso, obrigado a trabalhar.

Esse é um ponto de inflexão para a crítica na discussão sobre a fatura estética de *Jubiabá*. Pode-se compreender que há aqui uma fratura na forma, considerando que o “sentimentalismo” é constituinte de um elemento da sociabilização brasileira (DUARTE,

1996; BUENO, 2015). No último caso, trata-se de analisar a relação de Lindinalva com Baldo e a linha da formação do proletário sob a fachada ideológica do favor (ORLANDINI, 2017), levando em conta interrupções paternalistas do narrador, como um “procurador dos pobres”. A nossa hipótese, que não se distancia tanto dessa leitura, aponta para a lente da cria da casa como componente estrutural do romance. O processo formativo, quando deflagrado pela presença dessa figura, revela a sua raiz sobre as políticas de modernização conservadora, que mantém os componentes arcaicos de sua sociabilização. A forma, por sua vez, se vê desacobertada pelo projeto de nação que leva a cabo no seu fecho estrutural. E, assim, a cria da casa expõe as fraturas e os impasses próprios da malformação do romance e do seu reflexo na modernização racista do Brasil.

Nesse sentido, voltando à cena inicial, a naturalização da erotização do corpo negro infantil e a tensão entre castração e proibição do desejo por Arminda se justapõem na relação de Baldo como cria da casa em um compasso completamente variado. O seu amor por Lindinalva forma a linha compositiva do romance, tanto quanto reafirma sua posição como cria da casa. Em outras palavras, o que produz a tensão entre a interrupção do desejo e a contingente possibilidade do assédio de Antônio Balduino à menina negra é o eco da denúncia de seu olhar sobre o corpo de Lindinalva. A partir daí, os conflitos se agudizam. Mesmo com o desenvolvimento narrativo projetivo, essa chave descobre a imobilidade relativa de Balduino. A configuração reforça uma lógica de reificação e fixidez que tem como fecho as relações de raça, gênero e classe que se condensam sobre a figura da cria da casa.

***Bildungsroman* brasileiro**

Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas* (1981), compôs a teoria geral do deslocamento das formas liberais-burguesas no Brasil, designando-a como “ideias fora de lugar”. Para o autor, as formas são o abstrato de relações sociais determinadas, isto é, elas condensam e retêm na sua arquitetura as condições históricas que as originaram (SCHWARZ, 1981, p. 39). Notadamente, o romance traz inscrito em si os pressupostos de sua certidão europeia e burguesa, e, por isso, a sua importação para a periferia do capitalismo assentou-se incongruentemente à matéria brasileira do século XIX. Mais precisamente, os elementos de sua configuração encontraram-se presentes, mas incompletos, distorcidos e engessados pela presença da escravidão moderna. Seguindo,

então, os termos de Schwarz, o que importa aqui é articular a lente da transposição do romance de formação (sobretudo, de Goethe) para o contexto do populismo nacional-patriarcalista da década de 1930, com as devidas mediações.

No entanto, cabe ainda ressaltar a vacuidade da formação do romance como um problema especialmente brasileiro:

Um gênero de acumulação que foi difícil para a literatura brasileira, cujos estímulos vinham e vêm de fora. Desvantagem, por outro lado, que hoje tem as suas vantagens, convergindo muito naturalmente com a *bancarrota da tradição* (...) a fim de chegar – como a uma expressão-chave de nosso tempo – à descontinuidade e ao arbitrário culturais em que no Brasil, bem contra a vontade, sempre se esteve. (SCHWARZ, 1981, p. 30-31, grifo meu)

Desvantagem com as suas vantagens, à moda brasileira. O fundamento teórico do qual parte o ensaísta permite apreender o romance a partir de sua elasticidade, através da qual pode-se incorporar modelos em torno de um acervo compartilhado e, a partir daí, alicerçar uma tradição própria do gênero. No caso, a ausência de uma tradição exclusiva no Brasil engendra para o romance brasileiro uma formação capenga e incompleta precisamente por conta de sua descontinuidade com o modelo europeu. Uma formação que nasce, portanto, do vazio decorrente da dependência da colônia, o que, salvo engano, resguarda as suas potências. Pois a vacuidade, em termos estéticos e dialéticos, retorna à matriz a fim de evidenciar os limites de suas formas próprias (cf. SCHWARZ, 2012).

Para a geração de romancistas de 1930, esse processo é verdadeiramente um ponto de inflexão. Segundo Antonio Candido (1989), face à promessa frustrada de modernização do país, a expressão cultural e literária da década demonstrou uma (pré) consciência do atraso em relação ao subdesenvolvimento do país e à atrofia das relações sociais que a “modernização conservadora” não conseguiu resolver. Dessa forma, o chamado Romance de 30 voltou-se para o inventário dos conflitos engatilhados com a queda das oligarquias cafeeiras, com o populismo nacional-patriarcal, e com, novamente, a modernização conservadora realizada na superfície política e econômica. Conflitos e impasses que, em suma, agudizaram-se com a incapacidade de resolução das contradições herdadas do passado brasileiro. A geração de 1930 debruçou-se, então, sobre as contradições do seu presente, adiando a promessa da utopia nacional, pela qual procurava intervir através do exercício estético (cf. BUENO, 2015, p. 68).

É nesse passo que Jorge Amado, numa síntese de sua própria produção, publica, em 1935, *Jubiabá*. Eduardo de Assis Duarte (1996), em *Romance em tempo de utopia*, talvez

tenha sido o primeiro a estudar o livro a partir da ótica do romance de formação, articulando a importação para o contexto e para a intenção de Jorge Amado. Para o crítico, *Jubiabá* condensa uma mistura de tradições heterogêneas, que tem como resultado final “a combinação do *popular com o popularizado*: dos componentes primitivos incrustados na tradição da narrativa oral com as formas consagradas da herança romanesca dos séculos XVIII e XIX” (DUARTE, 1996, p. 77, grifo do autor). Os polos contrários, e inclusive contraditórios, acabam, porém, justapondo-se em um processo que compõe o ritmo de *Jubiabá* marcado pela repetição. Daí a imagem plástica da mola na abertura *in media res*, que para Duarte “aponta para a concepção de percurso ascensional entranhada na própria estrutura do romance” (DUARTE, 1996, p. 78). Repetição, portanto, que se abre como deslocamento (e que possibilita a continuidade da aprendizagem de Balduino).

No entanto, há aqui uma contradição dupla. Primeiro, naquilo que se refere à matéria brasileira e, em segundo lugar, naquilo que a própria forma do *Bildungsroman* determina. Em ambos os casos, a aparente mobilidade é contrariada pela presença da cria da casa, pela qual evidencia-se a relação de trabalho que verdadeiramente atravessa a constituição da fatura estética de *Jubiabá*.

Mobilidade, repetição e deslocamento são elementos essenciais para o desenvolvimento do enredo da formação e, aqui, funcionam como síntese para operação que Amado faz ao estetizar Goethe – embora a transposição, no fim, tenha pisado em falso no chão brasileiro. Para fechar o balanço, passaremos à discussão do modelo europeu e, por assim dizer, da sua certidão de nascimento filosófico-histórica.

No ensaio sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Marcus Vinicius Mazzari (2018) caracteriza o romance de formação a partir do modelo goetheano como um gênero de procura pela autonomia quanto à formação plena e harmônica com a totalidade da vida. Esses motivos fundamentais, no entanto, apresentam-se como contraste à imagem da formação, que depende precisamente do herói a ser desenvolvido. A totalidade, nesse caso, é uma moldura que revela as direções a serem seguidas. O ensaísta, ao recobrir os caminhos de escrita de Goethe, evidencia como a empresa de *Wilhelm Meister* passou por duas ordens diversas de visão de mundo. No primeiro momento, Wilhelm buscava a ambição de sua vida, formar-se plenamente a despeito do encerramento social de sua posição. No segundo, Goethe relativizou a formação individual, mostrando a condução da vida do protagonista pela Sociedade da Torre.

Virando a chave, modificou-se na estrutura narrativa mesmo a dimensão da leitura. Isto é, agora a *Bildung* passa a ser entendida como um processo de socialização, em que o indivíduo deve confrontar a realidade objetiva. Para Mazzari, o enquadramento é irônico (já ilustrado no título do romance), pois Wilhelm não atinge jamais a maestria. Em resumo,

Essas lutas no mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizagem, a educação dos indivíduos na realidade constituída e, com isso, adquirem o seu verdadeiro sentido. Pois o fim desses anos de aprendizagem consiste em que o indivíduo apara suas arestas, integra-se com os seus desejos e opiniões nas relações vigentes e na racionalidade das mesmas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele uma posição adequada. (HEGEL, s/d *apud* MAZZARI, 2018)

Resta perguntar se essa posição é adequada por ser conveniente ou conformada, sem excetuar a perspectiva do que se adequa a que. Essas palavras parecem fundamentar diretamente a posição Georg Lukács em *A teoria do romance* (2009) sobre o romance de formação, apesar mesmo de sua orientação hegeliana. Mas antes, precisamos enquadrar o problema através da conceitualização da forma-romance de que o autor parte. De modo geral, “o romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55). Dessa maneira, em confronto com a epopeia clássica, quando a totalidade da vida se encontrava fechada em si mesma, o romance configura um remate na tentativa de recobrir a totalidade oculta. A configuração deve, portanto, absorver as fissuras da situação histórica, da modernidade burguesa, e revelar na sua composição a totalidade como um engodo. Na contradição entre a exigência à totalidade e a recusa ao simulacro, a forma do romance revela a distância objetiva em que estamos do sentido pleno. Por consequência, a busca (como estrutura dada do objeto) expressa a evidência de que a totalidade da vida e a relação entre sujeitos na modernidade não tem nada de essencialmente espontâneo (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Como vimos, a busca pelo desenvolvimento pleno e pela totalidade da vida é, de forma superficial, a definição do romance de formação. No entanto, aqui voltamos à citação de Hegel que vê nessa tipologia a formalização do sentido concreto através das aparas das arestas do indivíduo. Não é por acaso, então, que Lukács verá na sequência o *Bildungsroman* de Goethe como uma forma de reconciliação do indivíduo problemático

com a realidade social concreta, cuja tentativa de síntese entre conciliação do mundo objetivo e estreitamento do ideal subjetivo expressa, numa dialética interrompida, a rejeição de ambos os polos como transigência. O afrouxamento do ideal individual que procura na exterioridade o alargamento da interioridade deve confrontar-se resignadamente à realidade concreta, funcionando, portanto, como substrato da ação do romance. Por isso, como burguês, Wilhelm inicialmente só vê possibilidade de desdobramento de sua alma na atuação como artista. Reviravolta, a condução da Torre o recolocará sob domínio de sua posição, embora o direcione ao casamento com a aristocracia.

Mas aí está justamente a contradição de sua tentativa de superação. Pois, o coroamento do processo educativo na conquista da maturidade, que passa simbolicamente pelo processo de lapidação de si e resignação face às formas burguesas de vida, deve ser direcionado, ao apontar para comunidade de destino, pelo objetivo inicial de desenvolvimento pleno. É certo que a forma do romance de educação é modelar e serve de exemplo à vontade de formação – coisa que funciona bem ao *Jubiabá*. No entanto, na discussão dos limites éticos de *A teoria do romance*, devemos nos questionar a que serve essa vontade de formação e qual o seu sentido histórico. Talvez o próprio Lukács houvesse expressado essa desconfiança:

Há que se ver sucumbir fileiras inteiras de homens graças à sua incapacidade de adaptação, e outros ressequir e murchar em virtude de sua capitulação precipitada e incondicional perante toda a realidade, a fim de avaliar o perigo a que todos se expõem e contra o qual existe, certamente, um caminho de salvação individual, mas não de redenção apriorística. Ora, tais caminhos existem, e vê-se toda uma comunidade de homens – auxiliando-se reciprocamente, a despeito de erros e confusões ocasionais – marchar triunfante até o final. E o que para muitos tornou-se realidade tem de permanecer, ao menos potencialmente, aberto para todos.

(...) O parâmetro educativo preservado nessa forma (...) consiste no fato de que o advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspiração de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma. (LUKÁCS, 2009, p. 142-143)

Assim, ao mesmo tempo em que o exemplo se torna possível, ele também é revelado inerentemente ambivalente. O gesto que condensa o imperativo da forma do *Bildungsroman* goetheano condescende os dois lados da moeda: expressa a vacuidade essencial do mundo e os limites e incapacidades da atuação plena do indivíduo. Aí está o

fecho irônico da fatura que apesar de tudo não dá conta do edifício todo, pois, na medida em que tenta restaurar a unidade rompida, a síntese definitiva tem como obstáculo o alicerce da vida burguesa e comezinha alçada à mentalidade épica. O encerramento nobre de *Wilhelm Meister*, com tom de conto de fada, tem aqui sua explicação, sobretudo, em relação ao fundamento histórico. O paradigma/símbolo da subjetividade como sentido último não consegue transpor o abismo que a realidade do capital põe a jogo. Enfim, na imanência da forma o romance de formação se mostra como uma mobilidade engessada *a priori*, o que, longe de ser contradito no chão brasileiro, é, pelo contrário, reatualizado sobre os arcaísmos de suas relações de trabalho.

Para Bakhtin (2011), porém, o movimento é diferente. Discutindo a experiência do tempo no romance de formação, o autor discorre sobre a unidade dinâmica da construção do personagem central, em um processo de integração e interiorização do tempo na sua própria imagem. O princípio da mudança, portanto, modifica o significado de todos os momentos e episódios do romance em um todo, conforme seu desenvolvimento, e desemboca no processo histórico.

O homem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa. (...) Mudam justamente os fundamentos do mundo, cabendo ao homem mudar com eles. Compreende-se que nesse romance de formação surjam em toda a sua envergadura os problemas da realidade e das possibilidades do homem. (...) Aqui a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera vasta e em tudo diferente da existência histórica. (BAKHTIN, 2011, p. 222)

Conforme Bakhtin, então, o *Bildungsroman* assimila e reflete a formação histórica na formação do indivíduo, o que fundamenta um processo contrário, mas ainda dependente, ao que Lukács atribui à tipologia. De um lado, trata-se da configuração da conciliação, como possibilidade de desdobramento pleno no âmbito da vida burguesa, e, do outro, da planificação do processo histórico através do desenvolvimento do indivíduo. Há, portanto, uma convergência de polos opostos que, longe de superá-los, petrifica-os, abaixando a história ao nível da experiência ordinária a fim de mantê-la numa distância segura. Destino individual, mesmo parecendo amarrado à comunidade, mantém-se separado das grandes ondas coletivas (MORETTI, 2020, p. 13).

No fundo, o que essa prevenção expressa é, na verdade, a possibilidade de ancorar uma experiência burguesa que passe ao largo de qualquer movimentação efetivamente radical, sobretudo, afastada de qualquer potencial revolucionário. Em outras palavras, com a sua reconciliação extorquida (ADORNO, 2016), para que o *Bildungsroman* possa integrar plenamente a formação do indivíduo em si como parte no todo do círculo social, ele deve oferecer uma síntese forçada sem se dar ao luxo de integrar uma fratura na sua totalidade. Necessariamente, segundo Moretti em *Romance de formação* (2020), revolução significa fratura e, por isso, o gênero deve encalacrar o sentimento de transição em si e baixar o movimento histórico ao nível do ordinário (e não o contrário).

Aqui está outro problema com que a forma de *Jubiabá* deve lidar. Afinal, sua construção aponta minimamente para um horizonte revolucionário, ao mesmo tempo em que precisa atualizar um molde europeu, cuja constituição histórico-filosófica fundamenta-se em um processo de conciliação.

Tempo e totalidade, portanto, integrados em um projeto conciliatório. Moretti, recuperando a fenomenologia de Hegel, descobre no ponto de chegada da *Bildung*, no encerramento do romance, a assimilação do desenvolvimento do tempo como revelação da essência e da totalidade. Novamente, o fim determina o sentido da caminhada do indivíduo, e evidencia o caráter ontológico que somente pode ser acessado quando dentro desse sistema relativamente estável, dentro da totalidade:

A resposta reside na troca simbólica que é a própria razão de ser do *Bildungsroman*: se o herói quiser usufruir de absoluta liberdade em uma esfera específica da própria existência, torna-se igualmente necessário que em outros setores da ação social reine, em contrapartida, a completa concórdia. (MORETTI, 2020, p. 99)

Completa concórdia, salvo engano, refere-se ao fundamento histórico que engatilha (com o perdão do trocadilho) a formação do *Bildungsroman* de Goethe. Liberdade burguesa que, se por um lado evoca a palavra de ordem da Revolução Francesa, por outro, aqui deve, lembrando Hegel, limpar as arestas do conflito. Ou seja, com certidão de nascimento onde a energia revolucionária não chegou lograr no século XVIII, o romance de formação serviu como mecanismo conciliador das classes proprietárias, a nobreza e a burguesia. Assim, do fim para o início, a assimilação do tempo histórico no desenvolvimento do indivíduo formado, no seu caráter conciliador, acaba por congelar a aparente mobilidade da forma.

Nesse sentido, cabe ainda ressaltar a reflexão de Auerbach acerca do fundamento estético que permitiu, de maneira geral, o advento do realismo moderno:

O modo de observar a vida do ser humano e da sociedade é fundamentalmente o mesmo, quer se trate dos assuntos do passado ou do presente; uma modificação do modo de observar a história, necessariamente, se transfere, sem demora, à observação dos assuntos presentes. (...) Quando se adquire o conceito da unidade vital das épocas, de tal forma que cada uma delas apareça como uma unidade cuja essência se reflete em todas as suas formas fenomênicas. (...) então é de esperar que tais noções sejam também aplicadas à atualidade, de tal forma que também ela apareça como incomparavelmente peculiar, movimentada por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço de história, cujas profundezas quotidianas e cuja estrutura interna do conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento, quanto na sua direção evolutiva. (AUERBACH, 2015, p. 395)

Conforme o autor, a concepção que atravessa metodologicamente essa formulação é a do que convencionou se chamar historicismo burguês. Unidade vital que se expressa essencialmente em todas as suas formas e fenômenos diz respeito a uma completa homogeneização do movimento histórico. Se é esse mesmo o princípio que determina *Wilhelm Meister*, então, na prática, o modelo global do romance de formação, salvo engano, deve não apenas ser conciliador, como a sua própria constituição parece em si paralisante e imóvel². Não se enxergam aqui potências desagregadoras, porque *a priori* elas são forçadamente elididas. E, portanto, o encadeamento do romance de formação invariavelmente recobre o sentido próprio de sua imobilidade.

Essa é a fatura que *Jubiabá* deve atualizar, acertando ou não o seu compasso. Como se disse, a imobilidade foi incorporada, na medida que manteve para o acerto de sua composição as relações de trabalho coloniais que funcionam como princípio formal do romance. Além disso, segurando frouxamente a arquitetura, o limite conciliador se encerra sobre o andamento supressivo do próprio narrador. Daí a relação dialética da constituição de *Jubiabá* que, para manter a sua configuração, precisa, duplamente, manter o lugar da cria da casa e jogar com o projeto de nação que asseguradamente mantém à margem do processo de modernização a população negra e pobre.

² Conforme Walter Benjamin (2012), o romance internaliza o tempo como princípio de configuração de maneira a conciliar o indivíduo solitário da modernidade a uma totalidade fantasmagórica. Nesse caso, porém, a internalização não implica mudança e, muito pelo contrário, implica a repetição do mesmo, numa incorporação da forma-mercadoria.

Ficou só o olho da ruindade: paralisia e forma

Antônio Balduino fala. Ele não está fazendo discurso, gente. Está é contando o que viu na sua vida de malandro. Narra a vida dos camponeses nas plantações de fumo, o trabalho dos homens sem mulheres, o trabalho das mulheres nas fábricas de charuto. Perguntem ao Gordo se pensarem que é mentira. Conta o que viu. Conta que não gostava de operário, de gente que trabalhava. Mas foi trabalhar por causa do filho³. E agora viu que os operários se quissem não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve... (AMADO, 2008, p. 286-287)

Esse trecho assinala o momento de coroação da formação de Balduino, pois é com essa fala que o personagem não apenas marca o seu envolvimento com o movimento proletário, como também evidencia o sentido que atravessou a sua trajetória até ali. Entretanto, como já salientamos anteriormente, o recurso discursivo aqui reforça o tensionamento que viemos apontando desde o início. Eduardo de Assis Duarte (1996) já havia marcado a contradição que se exprime no uso do indireto livre nesse recorte, expondo um deslize do narrador quanto ao uso da palavra “viu”. O procedimento técnico procura manter a perspectiva do narrador articulando a interseção com a voz do personagem. Trocando em miúdos, o narrador, como que operando a manutenção da distinção de classe, fala por Balduino. Nesse sentido, fica evidente a força com que a narrativa se impõe a determinar a perspectiva de seu projeto político, a despeito do outro, a despeito mesmo da subjetividade de Balduino, o que resulta invariavelmente numa relação paternalista. O filtro da narrativa é o do intelectual engajado que empresta a voz ao outro desde que mantenha o seu intento. Para Orlandini (2017), o recorte demonstra

³ É importante fazer algumas relações com a paternidade que, sendo tangencial neste trabalho, deverá ser aprofundada alhures, pois, além de demonstrar o conflito discursivo no romance, o trecho também evidencia o encerramento através da figuração da paternidade. Nesse caso, o fantasma da Sinhá Laura é explicado pelo deslocamento do abandono do próprio Balduino, cristalizando-se como uma interdição que pode ser compreendida a partir dessa chave. A proletarização de Baldo, portanto, depende da transformação do personagem em pai. Possivelmente, a explicação encontra-se na construção da ideologia trabalhista da época (cf. ALENCASTRO, 1987). A organização interna do trabalho pelo sindicalismo centralizado do Estado domesticava o proletariado para servir à indústria a custos baixos. No entanto, a presença da cria da casa mostra como o capitalismo moderno se alia ao patriarcalismo com heranças do liberalismo escravocrata. Em outras palavras, o andamento do romance está, salvo engano, em concordância com a ideologia varguista, em que se coadunam a imagem do pai à do trabalhador e, por trás, subsume-se a relação entre a indústria e a figura central do governo. Nesse caso, seguindo Silvia Federici (2017), *Jubiabá* pode demonstrar, nas suas contradições formais, como a reprodução da vida material, no Brasil, joga com a interseção de raça e gênero, enquanto reatualiza as relações de trabalho coloniais na implementação e manutenção do capitalismo na sua periferia. Logo, o traço de imobilidade do romance de formação deve enfrentar esses obstáculos e, conseqüentemente, permitir o desenvolvimento do proletário somente ao abrir espaço para que a estrutura colonial venha à tona e funcione como princípio constitutivo do romance. O vulto dessa figura talvez funcione como sintoma, nesse contexto, da substituição da mão de obra, fazendo com que o trabalho doméstico ganhe alargamento e importância no cuidado dos filhos.

como a cordialidade do enredo contamina o procedimento formal de *Jubiabá*, espelhando a relação de Baldo com Lindinalva na relação do personagem com o narrador. Além disso, o pesquisador também demonstra como o discurso de ambos, longe de se harmonizar através do indireto livre, na verdade, tensionam-se num recíproco avanço de um sobre o outro, em que apenas a perspectiva do narrador sai vencendo. A subjetividade de Balduíno, portanto, é cerceada.

Porém, a presença da cria da casa nos obriga a dar mais uma volta no parafuso, pois, mediante a problemática levantada por nós, talvez o caráter clientelista já não dê conta do riscado. Nesse caso, a deformação da defunta Laura (da “Sentinela”) também aqui desdobra o sentido supressivo do discurso indireto livre, em que se marca a passagem do mesmo no outro (PASTA JR., 2011). Os processos, com chaves e valores distintos, repetem-se no desenvolvimento da formação, acentuando a sua paralisia. Com acerto, Orlandini desloca a relação de Baldo com Lindinalva para a construção do narrador. No entanto, essa dinâmica só encontra fecho realmente na relação de trabalho que mantém o substrato ideológico do romance, ao passo que conduz a manutenção do projeto de modernização em jogo. Para ser mais direto, o protagonista continua servindo à sinhazinha branca mesmo após a sua morte, e não bastando: “Antônio Balduíno se joga nos pés da cama como um negro escravo” (AMADO, 2008, p. 276).

Talvez aí esteja outro evidente desliz do narrador e do próprio Jorge Amado. O fato é que a relação, a comparação, e até mesmo a metáfora, longe de transportar a dimensão da narrativa para uma experiência emancipada, na verdade, finca os pés na reprodução das contradições étnico-raciais do Brasil. Nesse sentido, além de suprimir a subjetividade de Balduíno, o narrador, com a sua violenta sinonímia, termina por encerrar o processo formativo no remanejamento simultâneo do personagem enquanto homem negro e cria da casa. Assim, a relação material recobre-se dialeticamente como uma automatização e interiorização racial, cuja cordialidade, por fim, apenas demonstra a faceta desse embuste. Existe aqui um processo de reificação de Antônio Balduíno.

Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), estuda as formas como o dispositivo colonial cria a noção racial e a relação entre dominação e inferiorização do negro. De modo geral, a epidermização da desumanização, como um fenômeno histórico e social, surge, a partir da realidade material, com a introjeção das estruturas coloniais na subjetividade do colonizado. O processo colonial fundamenta a noção racial para, por

meio do complexo de inferioridade, manter a reprodução da estrutura social numa dupla negação de si do negro. Quando a contestação da humanidade engendra a dúvida sobre si mesmo, a necessidade de reconhecimento parte do deslocamento do desejo de ser branco. Na impossibilidade de fechar o ciclo é que se encontra a alienação do negro, como perda objetiva de si e da capacidade de autodeterminação: “Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutado” (FANON, 2008, p. 106).

Todavia, Fanon alerta para o perigo de se compreender aí uma relação de dependência essencial, pois a sociedade que torna possível o complexo de inferioridade do negro é a mesma cuja consistência depende da manutenção desse complexo (FANON, 2008, p. 95). O plano de fundo é o processo histórico da modernidade, da colonização, da escravidão e da exploração de acumulação primitiva do capitalismo. E, portanto, a consciência de uma nova possibilidade de existência aponta para a emancipação através da mudança radical das estruturas sociais. Nesse sentido, em relação ao Brasil, cabe analisar as formas como o projeto de nação e de modernização conservadora, sem lançar mão de transformação social efetiva, manteve os processos coloniais de desumanização e de inferiorização do negro. Na verdade, o projeto em questão trouxe em seu bojo uma medida encantatória e conciliadora, reformulando a dinâmica que Fanon já denunciou. Tal é a contradição pela qual *Jubiabá* se configura e que lhe serve de mola propulsora da ideologia.

Destarte, estamos botando em xeque a realização da modernização no Brasil, sobretudo, em relação ao mito da democracia racial, conforme Abdias Nascimento (2016). Demonstrando, por exemplo, o empreendimento enganoso de *Casa-Grande e Senzala* (2006), Nascimento expõe os limites da suposta democracia racial no país, que procura reproduzir estruturalmente o apagamento e a marginalização do negro em todas as dimensões da vida social. O elogio à miscigenação, portanto, configura um embuste, que tem como função encobrir a agudização das tensões raciais através da cordialidade. Em todo caso, o verdadeiro programa consiste em apagar e negar no projeto de nação o papel do negro, em uma dinâmica de subtração dos meios de identificação racial no contexto do país, o que resulta em um processo de alienação. E aqui está a chave. A reificação é fruto do procedimento da modernização conservadora, do ponto de vista da elite, pelo qual a fachada do liberalismo pode remanejar e sustentar as relações de trabalho coloniais, bem como seus substratos ideológicos, numa configuração supressora. Nesse

sentido, é possível perceber um traço de imobilidade que a fatura de *Jubiabá* deve atualizar mesmo enquanto *Bildungsroman* numa atrofia das relações histórico-sociais aí imbuídas, principalmente quando cifra em chão brasileiro o fundamento conciliador da sua configuração.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Reconciliação extorquida: a propósito da significação atual do realismo crítico de Georg Lukács. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética – Debate sobre o expressionismo*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2016. p. 319-347.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2015.
- BUENO, Luís. Uma releitura de mar morto. *Revista USP*, São Paulo, n. 95, p. 101-109, nov. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i95p101-109>>. Acesso em: 13 mai. 2020.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

- GALVÃO, Walnice. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAZZARI, Marcus. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance. *Literatura E Sociedade*, v. 23, n. 27, p. 12-30, jan. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p12-30>>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. 1. ed. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- ORLANDINI, G. B. *Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa revolucionária e cultura popular em Jubiabá*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- PASTA JR., José Antonio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. 2011. Tese (Livre-docência) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Recebido em 04/11/2020

Aceito em 18/12/2020

ⁱ **Antonio Sanseverino** é Professor Associado de Literatura Brasileira da UFRGS, professor do Programa de Pós-Graduação em Letras do IEL-UFRGS, pesquisador do CNPq.

E-mail: amvsanseverino@gmail.com

ⁱⁱ **Ismael Cunha Freitas** é Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: ismaelfrts96@gmail.com

OS MOVIMENTOS DO NARRADOR E A MATÉRIA RURAL: NOTAS SOBRE *VIDAS SECAS*

[THE MOVEMENTS OF THE NARRATOR AND THE RURAL MATTER: NOTES ON *VIDAS SECAS*]

Fernando Cerisara Gilⁱ

ORCID 0000-0002-4062-194X

Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil

Caroline R. Dolinski Camposⁱⁱ

ORCID 0000-0002-2864-0830

Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil

Resumo: O artigo analisa o narrador e as suas relações com a matéria rural no romance *Vida secas*, de Graciliano Ramos. O objetivo é caracterizar os movimentos contraditórios do narrador que se configuram no instante mesmo de ele se aproximar, captar e enunciar a experiência de vida de Fabiano, da sua família e da cachorra Baleia. Esses movimentos contraditórios são vistos como formalização da linguagem transpassada pelos impasses e conflitos de classe derivados do estatuto social narrador e sua relação com a matéria rural.

Palavras-chave: *Vidas secas*; matéria rural; estatuto social do narrador; os pobres na literatura.

Abstract: The article analyzes the narrator and his relations with rural matter in the novel *Vida secas*, by Graciliano Ramos. The aim of this work is to characterize the contradictory movements of the narrator that are configured in the instant he approaches, captures and enunciates the life experience of Fabiano, his family and the Baleia dog. These contradictory movements are seen as the formalization of the language transposed by the impasses and class conflicts derived from the narrator's social status and its relationship with rural matter.

Keywords: *Vidas Secas*; rural matter; social status of the narrator; the poors in the literature.

Como toda obra complexa, *Vidas secas* (1938) é também desses romances que quanto mais o leitor se aproxima, quanto mais escarafunha aquele mundo sertanejo, com Fabiano, sinha Vitória, os meninos, a cachorra Baleia e o seu narrador, tanto mais parece nos escapar. O romance apenas aparenta ter um ponto de vista estabilizado sobre os pobres e o mundo do sertão. A dificuldade de leitura do romance de Graciliano Ramos parece se originar da visão e do sentimento de desconforto trazido de coisas desconstruídas para o leitor, ao jogá-lo num balanceio contínuo entre empatia e mal-estar, entre aproximação e distanciamento, a partir da história constituída por exploração, arbítrio, constrição social, precariedade por todos os lados e morte iminente.

Os elementos que se encadeiam e se tensionam em *Vidas secas*, gerando e configurando a visão e o sentimento de desconforto desconstruído, se situam e se constroem em níveis diversos. Está na relação entre a posição social do narrador e a natureza social da matéria narrada; no tratamento do narrador dado aos personagens; na caracterização desses e na dinâmica interna que forma o pequeno círculo familiar; situa-se nos procedimentos técnicos e formais utilizados pelo autor e também na organização estrutural dos acontecimentos, divididos em seus treze capítulos.

Nos limites possíveis deste artigo, o objetivo é examinar o estatuto social do narrador e sua relação com a matéria rural.

1

A fortuna crítica que se acumulou em torno do romance *Vidas secas* se alinha, muito fortemente, a uma crítica histórico-materialista realizada em momentos diferentes do tempo e com alcance crítico também variado¹. Isso se deve à convergência de fatores diversos, sendo os principais a natureza da matéria social ficcionalizada, a inserção de *Vidas secas*, pela crítica, no chamado romance social do Nordeste, e também a própria trajetória política de Graciliano Ramos como escritor vinculado à esquerda. Em planos

¹ Vale destacar, entre os estudos nessa perspectiva, embora muito diferentes entre si, *Ficção e confissão*, de Antonio Candido; “Graciliano Ramos”, de Carlos Nelson Coutinho; “Céu, inferno”, de Alfredo Bosi; e “Tempos futuros”, de Zenir Campos Reis.

diferentes, esses aspectos parecem ter se refletido na leitura de seus romances, em especial *Vidas secas*.

Nessa acumulação crítica de leituras, há de se destacar o avanço que teve, nos últimos tempos, o estudo sobre o estatuto do narrador do romance. Para os nossos objetivos, destacam-se principalmente os trabalhos de Luís Bueno, na leitura que faz do livro em *Uma história do romance de 30* e no artigo “A presença do amor em *Vidas secas*”, e os de Ana Paula Pacheco, em “O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas secas*” e “Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis”.

A ideia deste estudo é levar adiante a análise do narrador do romance, que cumula em si parte significativa dos impasses e contradições ao lidar com a matéria rural. A hipótese geral que sugerimos é de que o narrador de *Vidas secas* não guarda apenas uma única posição no modo de se defrontar com a matéria rural que enuncia; há uma variação de movimentos do narrador, uma variação de perspectivas, que está associada com a variação social da matéria rural do romance e com a maneira específica do narrador tratá-la. A partir dessa relação é possível entender com mais clareza a centralidade que Fabiano adquire no romance. Das movimentações possíveis de se examinar nos limites deste trabalho, começemos com a referência a três passagens que envolvem o protagonista.

Num romance aparentemente tão árido como esse, é fácil passar despercebido por uma cena em que Fabiano esboça a vontade de cantarolar. Ela se dá ainda no primeiro capítulo, logo que ele avista a fazenda abandonada. O narrador diz: “(...) encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. *A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força*” (RAMOS, 2014, p. 12, grifos nossos).

O segundo trecho está no capítulo intitulado “Fabiano” e se desenrola quando o vaqueiro está voltando para casa com os meninos, depois de “curar no rastro” a novilha que havia desaparecido. Em meio a várias sensações e pensamentos que povoam a mente de Fabiano, o narrador nos descreve o personagem, o modo como o percebe, sua maneira de andar, o seu gestual: “(...) As alpercatas batiam no chão rachado. *O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco*” (RAMOS, 2014, p. 19, grifos nossos). Poucas linhas depois, o narrador acrescenta: “Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio” (RAMOS, 2014, p. 20).

A última passagem é do capítulo “Cadeia” e se refere ao momento em que Fabiano esbarra no soldado amarelo e se sente intimado por esse a jogar cartas. O narrador diz: “Levantou-se e caminhou atrás do soldado amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido, tinha muque e substância, *mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia*” (RAMOS, 2014, p. 28, grifos nossos).

A primeira passagem referida é diferente das outras duas, mas atua como uma estrutura recorrente na narrativa. Uma atitude, um pensamento, um sentimento do personagem, operando de uma determinada maneira para Fabiano, é redimensionado, é repostado em outra faixa de entendimento pelo narrador. Não se trata de “corrigir”, de modalizar ou de ampliar a perspectiva do personagem, para o leitor, naquilo que ele mesmo, o personagem, não consegue ver ou compreender. Trata-se, sim, muitas vezes, de se pôr contra ela, de negá-la, desaprová-la ou de desestimulá-la. O rápido rasgo de esperança de Fabiano de encontrar comida vem acompanhado com um rápido desejo de cantarolar. Num quadro de fraqueza geral dos personagens, de morte que se avizinha por todos os lados, pode espantar o leitor esse resto de ânimo que Fabiano retira de si para querer cantar, num instante relâmpago de esperança. A observação do narrador vem na sequência e com a marca do desapeço: “A voz saiu-lhe rouca, medonha”. Aparentemente mais sábio que o narrador, Fabiano para de cantar, não por sua voz sair rouca e medonha, mas por saber que tem de guardar energia para talvez ter que seguir caminho duro e árido. Vejam que as razões do narrador e do personagem parecem, no mínimo, se desencontrarem na cena.

As outras duas passagens são ostensivamente mais agressivas no modo de apresentar Fabiano. Nelas temos somente a perspectiva do narrador, que o caracteriza como alguma coisa instavelmente disforme, desconjuntada e precária, sem pensamento próprio e sem vontade, como alguma coisa que oscila entre o humano e o infra-humano, ou entre o humano e o bicho (“parecia um macaco”).

Destacamos esses momentos porque eles deixam clara a visão do narrador diante do personagem. Estamos longe, em todos eles, daquela sobreposição, tão recorrente no romance, de pontos de vista entre narrador e personagem, estabelecida, normalmente, pelo uso do estilo indireto livre. Aqui são momentos em que o narrador não pensa *com* o personagem, nem se sobrepõe a Fabiano para dar voz ao que ele “queria dizer” (PACHECO, 2015, p. 53). Nesse sentido, são trechos aparentemente menos ambíguos na

sua construção, ao constituírem o ponto de vista estrito do narrador sobre a matéria narrada.

Colocamos em perspectiva a leitura parcial, unilateral dessas passagens, desprendida do ritmo e do todo do romance, e portanto desprendida das outras formas de movimentação do narrador, propositadamente – para dar relevo e tentar compreender a dimensão e o sentido dessa visão agressiva, afrontosa, insultuosa mesma, que o narrador expressa sobre a figura de Fabiano, em muitos momentos.

A pergunta que poderia ser formulada de modo um tanto ingênuo, mas talvez não de todo imprópria, é sobre o porquê dessa atitude do narrador para com Fabiano – de onde procederia essa posição de afronta humilhante contra o vaqueiro, num romance que é reconhecidamente uma abertura, um acesso, por assim dizer, à consciência e à vida de figuras pobres, *dos de baixo*, ainda que não seja somente isso.

Como sublinhamos, todas as passagens apresentadas configuram uma visão diminuída de Fabiano pelo ponto de vista do narrador. Essa diminuição incisiva do sertanejo, numa linguagem que tende a ser vista, pela crítica, como contida e respeitosa, sugere algo, ou muito, da fratura apresentada entre a posição social do narrador e a de Fabiano. A sugestiva leitura que Ana Paula Pacheco faz do narrador de *Vidas secas* nos fornece formulação capaz de iluminar esse traço específico do narrador, que procuramos destacar, e que não define, repita-se, a totalidade da sua movimentação e da sua visão no romance.

Do ensaio “O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas secas*”, gostaríamos de sublinhar a ideia fundamental de que o romance põe em embate, em confronto, para usar a expressão de Ana Paula Pacheco, duas formas diversas do processo de trabalho: o intelectual e o manual, ambas correspondendo a posições de classes diferentes, a do intelectual e a do trabalhador, ou do subtrabalhador, como Fabiano. Derivado desse aspecto, ou no mínimo associado a ele, o ensaio figura a compreensão do narrador como a persona do intelectual brasileiro, ou a de um certo intelectual num momento específico da história brasileira² – proposição essa que significa um avanço na leitura de *Vidas secas*,

² Os anos de 1930, como se sabe, se caracteriza, entre outras coisas, pela tomada de “consciência do atraso” por parte de nossos intelectuais e escritores. De modo muito genérico e esquemático, podemos dizer que, associada a essa “nova consciência” dos escritores, estaria o aprofundamento das relações capitalistas do país, ao longo das últimas três décadas, com uma maior divisão social do trabalho, que significou também uma maior divisão territorial do trabalho, entre regiões e entre espaço rural e urbano. A forte presença dos pobres na literatura brasileira no chamado romance de 30 é parte ativa desse processo. No entanto, essa

ao tentar dar materialidade ao modo como o romance opera as tensões e impasses das relações de classes no âmbito da composição e para além dela.

A determinação do narrador como figuração do intelectual, do homem letrado e cidadão, é sustentada pela sua posição na economia geral do livro e pela materialidade da linguagem utilizada, tudo isso em face da e no contraponto à matéria narrada, que é de outra ordem social. Quase que predominantemente, o narrador é o dono da voz e da língua que é falada no romance. E, nessa porção dominante que estamos procurando enfatizar, o narrador intelectual de *Vidas secas* sugere ser irmão mais novo dos narradores cidadãos do romance rural do século XIX, com sua linguagem culta, frequentemente evitada de mesóclises, de certos termos raros e de seus repetidos advérbios compostos. Também o é porque, como nos romances rurais do XIX, o movimento de aproximação e de distanciamento, sempre ambíguo entre narrador e matéria rural, está presente ainda em *Vidas secas*, embora suas configurações e suas razões históricas e literárias para as oscilações possam ser diversas.

Os trechos mencionados de *Vida secas* indicam estarmos diante daqueles momentos de distanciamento do narrador em face da matéria narrada, encarnada na figura de Fabiano. Só que aqui o narrador atua de modo diferente, comparado ao “narrador partido”, que é como o denominamos no estudo sobre o romance rural do século XIX³.

Na narrativa de Graciliano Ramos, o destrato do personagem pobre é feito diretamente, sem reбуço, pelo narrador. Ele o faz de frente para o personagem e para o leitor. Ao contrário, por exemplo, dos narradores de José de Alencar ou do Visconde de Taunay, os quais, estrategicamente, delegam o possível destrato dos protagonistas a personagens terceiros, guardando para si algum comentário pontual e genérico sobre o personagem, se a apresentação ou a situação narrativa tiver um caráter desabonador para o protagonista. Há, nesse caso, uma espécie de divisão social da linguagem para

presença, tudo indica, começou em período anterior ao romance de 30, já nos anos 10 e 20 do século XX. Ela é sistemática na contística do período que trata da matéria rural. Talvez não seja equivocado se dizer que a pobreza como problema literário e histórico-social emergiu à consciência dos nossos escritores entre os anos de 1910-1920, momento em que passaram a debater a questão na esfera pública, na imprensa sobretudo, e como problema literário a ser enfrentado. Sobre a “consciência do atraso”, ver “Literatura e subdesenvolvimento”, de Antonio Candido; sobre a presença dos pobres no romance de 30, ver *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno; já sobre a preocupação dos nossos escritores com a pobreza no âmbito do debate público nos anos de 1910, ver, entre outros, alguns artigos de *Inquéritos em contraste*, de João Simões Lopes Neto, *Crônicas e ensaios*, de Alcides Maya, e *A crônica militante*, de Lima Barreto.

³ Sobre o romance rural do século XIX, ver *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*.

caracterizar o personagem principal, como se o narrador, a instância da autoridade do discurso (do mundo ficcional), não quisesse ou não pudesse desautorizar os seus personagens aos olhos e corações dos seus leitores.

Vistas as coisas em perspectiva histórica, dentro da tradição da narrativa rural que antecedeu a *Vidas secas* e da que se seguiu a ela, talvez se pudesse dizer, sem muito erro, que o romance de Graciliano Ramos é a experiência literária nossa que mais radicalizou, em todos os planos de construção, as fraturas, as clivagens sociais entre, de um lado, o mundo letrado, a cidade das letras (para usar a imagem de Ángel Rama), os emissores da cultura (para ainda utilizar outra expressão de Ana Paula Pacheco), e, de outro, as formas de representação dos pobres do mundo rural, esse outro de classe. Trata-se de uma relação contraditória, ambígua, conflitiva e irresolvida ao longo do romance, e também ao longo dessa tradição.

Se assim o é, o caráter de afronta humilhante do narrador intelectual para com Fabiano (não nos esqueçamos: para a voz narrativa, Fabiano é como um macaco desengonçado, indistinto do bicho que monta, e é tão feio quanto é submisso e incapaz de pensar), o caráter de afronta, dizíamos, pode ser visto como a manifestação de classe do narrador sobre o pobre, na sua particularidade de subtrabalhador, sem mais. O preconceito de classe exposto despididamente, sem nenhuma contenção de linguagem, e com toda a desconsideração radical pelo outro. Em suma, a expressão do arbítrio de classe como forma de apreensão *dos de baixo*.

Na leitura unidirecional dessa faceta do narrador intelectual de *Vidas secas*, a sua dimensão de arbítrio e de intolerância com a figura do pobre do mundo rural é um veio de leitura possível. Talvez, no entanto, haja outra, que redimensionaria essa primeira. Aparentemente, se situaria numa posição quase antitética a essa proposta. Seria a de que Graciliano Ramos faria uso de uma espécie de estratégia de linguagem, digamos, brechtiana para se relacionar com o seu vaqueiro. Pensamos na aproximação ao teatro de Brecht quando esse formula a ideia de que os atores não devem concluir completamente a sua transformação, mas devem manter uma distância em relação ao personagem que representam, “e incita[rem], até ostensivamente, a uma crítica” (BRECHT, 1978, p. 47). O objetivo dessa técnica seria “o efeito de distanciamento [que] é diametralmente oposta à que visa a criação de empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito de empatia” (BRECHT, 1978, p. 80). Talvez tenha algo similar a essa estratégia

por parte do narrador, ou melhor, de certo uso do narrador e da sua figura como intelectual. Assim como os atores do teatro épico brechtiano em face dos personagens e do seu público, o narrador de *Vidas secas*, no interior de suas variações de movimentos, numa delas, radicalizaria o seu distanciamento de classe não somente para com o personagem, mas diante do seu próprio leitor, também com propósitos críticos e provocativos.

A afronta humilhante contra Fabiano não seria propriamente contra o personagem, mas contra as condições que fazem com que o narrador possa “vê-lo” como tal. Sob este ângulo, o narrador utilizaria procedimento semelhante àquele caráter indireto, presente no teatro épico, indicado por meio do uso das imagens ostensivamente infamantes com que a voz narrativa apresenta o vaqueiro. O exacerbamento do ponto de vista do narrador para com Fabiano pode ser visto como estratégia do autor, da composição, não para constituir certa posição do narrador, ainda que necessariamente o faça e o tenha que fazer, mas para chamar atenção e fazer reconhecer aquelas condições sociais que permitem ao narrador chamá-lo de macaco ou vê-lo como obediente e incapaz de pensamento. Funcionaria, também aqui, como similar ao princípio de interrupção do teatro épico, abrupta e violenta, da ação narrada, para pôr em perspectiva e situar a experiência de exploração, de constrição e de precariedade sociais do personagem, que o narrador apenas replica e amplifica com seu foco particular e individualizado sobre o personagem.

O que queremos sugerir é que o foco específico do narrador concentrado num ajuizamento negativo sobre o personagem pode ter, também ele, um caráter dúplice e complementar, duplicidade essa característica fundamental do romance rural. Por um lado, esse ajuizamento pode ser visto como uma cifra da consciência de classe do narrador, como sinalizamos num primeiro momento, por outro, ele parece mover-se para além da consciência do narrador, na medida em que a brutalidade do ponto de vista narrativo replica e ressoa a brutalidade maior e efetiva que é infligida a Fabiano e a sua família, essa concreta e real, pelas condições de vida no âmbito ficcional: a superexploração cíclica por fazendeiros (o patrão), a violência estatal em esferas diversas (o soldado amarelo, o coletor de impostos), a desproteção geral em face da natureza hostil (a seca) etc. No contexto efetivo da vida de Fabiano, o narrador, em que pese seu poder e autoridade no âmbito discursivo, é sobretudo um *ponto de vista*, e não razão concreta de constrições e violências sociais, materiais e mesmo morais do personagem.

2

O confronto entre o narrador e Fabiano (ou seria o caso mesmo de se dizer apenas *o confronto do narrador com Fabiano?*) só é possível por se situar no terreno específico da divisão social do trabalho brutalmente desigual na sociedade brasileira, e do lugar incerto e oscilante do intelectual nesse quadro de iniquidade. Por outro lado, o afastamento do narrador intelectual das relações de trabalho em embate, concentrado na figura de Fabiano, provoca consequências significativas para o ponto de vista do romance. Esse deslocamento ocorre quando o narrador lança o seu olhar para as outras criaturas da família, retirando-se do posto de frente de observador participativo das formas de trabalho, da posição de subtrahador e das relações de exploração e de sujeição em que se encontra Fabiano.

Os personagens da família apenas indiretamente envolvidos nas formas de exploração e de trabalho, como sinha Vitória, os meninos e mesmo a cachorra Baleia⁴, recebem tratamento diferente daquele dado a Fabiano pelo narrador. No âmbito por assim dizer *doméstico-familiar*, o narrador modifica tom e dicção, desfazendo-se de ajuizamentos negativos como acontece com Fabiano.

O caso extremo oposto ao de Fabiano é o capítulo dedicado ao menino mais novo. O capítulo, como se sabe, tem como mote principal a tentativa do menino de imitar Fabiano como vaqueiro. A ação do menino mais novo é sustentada pelo forte sentimento de identidade e admiração pela figura paterna. Essa identidade afetiva pelo pai está longe do modo contraditório como Fabiano se autopercebe, ora bicho ora homem, e também está longe do modo como o narrador o percebe.

Aos olhos do menino, o pai, todo paramentado de vaqueiro, “era a criatura mais importante do mundo” (RAMOS, 2014, p. 47), digno de admiração e imitação. Incomoda-o, inclusive, o fato de ele ser o único a apreciar a façanha de Fabiano em amansar a égua-alazã, e tenta comunicar a grandeza da ação do pai a Baleia e a sinhá Vitória, mas recebe apenas indiferença ou cascudos

A identidade afetiva e admirativa pela figura paterna, traduzida também em sonho ao menino, leva, dia seguinte, o seu projeto a tomar forma: tentar domar um animal, no caso, um bode que está no bebedouro: “Certamente aquilo era arriscado, mas parecia-lhe

⁴ Sobre a posição de Baleia e a natureza do ponto de vista que lhe confere o romance, ver o ensaio “Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis”, de Ana Paula Pacheco.

que ali em cima tinha crescido e podia virar Fabiano” (RAMOS, 2014, p. 50). Se o inspirador da atitude é o pai, o alvo de realizar “qualquer ação notável que espantasse” (RAMOS, 2014, p. 47) são o irmão e a cachorra Baleia. Seu plano, no entanto, sai frustrado: não consegue manter-se sobre o bode, que o lança longe, estatelado, na areia. Sobraram o riso doido do irmão e a desaprovação de Baleia.

Mas talvez não somente isso. Sobraram também, e ao contrário do riso debochado do irmão e da reprovação de Baleia, o olhar que o narrador lança à situação narrativa e o tratamento que lhe dá, que sugere ser diferente ao de Fabiano. Aqui, o narrador move-se num gesto ora alternado ora misturado entre distanciamento afetivo, se a expressão não soar contraditória, e empatia direta pelo personagem. A narrativa dos acontecimentos e as descrições envolvendo o menino mais novo, os seres e os objetos que o cercam resguardam certo tom de neutralidade, de impessoalidade afetiva, atingindo, num processo de aproximação maior, um ponto de junção (fusão?) entre narrador e personagem para além daquela técnica de narrador *com*.

O andamento do capítulo escorre em ritmo lento, projetivo, às vezes quase pausado. Passa pela observação encantada da figura de vaqueiro do pai e por sua habilidade e domínio da atividade que fica no menino até em sonho; transpassa o desejo de compartilhar tal sentimento efusivo com a família; cristaliza-se no projeto de imitar o gesto de doma no qual “a égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também” (RAMOS, 2014, p. 50); e concretiza-se na realização fracassada de seu plano, até a retomada plena da identificação com Fabiano, guardada em ponto futuro.

Nessa última quadra, o narrador intelectual recolhe as expectativas, os sonhos, as admirações, os planos do menino com afetuosidade discreta, que se situa, por exemplo, na série de diminutivos espalhados ao longo do capítulo, direcionados ao personagem e aos objetos que o cercam (“alma pequenina”, “carneirinhos” de nuvem, “camisinha encardida e rasgada”, “quietinho”, “estrelinhas quase invisíveis”). E também, mais que tudo, após o fracasso de seu plano “de se fazer Fabiano”, não desfaz nem relativiza o sonho do menino de ser como o pai, apenas projeta esse desejo, com acolhimento e com o menino, para um possível tempo e espaço futuros:

(...) Precisava entrar em casa, jantar, dormir. Precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru.

(...) Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apear-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados. (RAMOS, 2014, p. 53)

Note-se que o ajuizamento negativo do narrador a Fabiano, como mencionamos anteriormente, é suspenso. O narrador busca acompanhar a lógica de identificação admirativa do menino mais novo pelo pai, que com isso deseja também o reconhecimento, para si, de outras figuras da família. Talvez não fosse equivocado dizermos que o narrador se reposiciona quando se aproxima do âmbito doméstico-familiar, seja nos capítulos dedicados à família, quando todos estão presentes numa mesma situação (como, por exemplo, nos capítulos “Inverno” e “Fuga”), seja nos capítulos individuais referentes a cada membro da família, que não aqueles que Fabiano protagoniza. Quando a família toda está reunida, a intromissão do narrador caracteriza-se, predominantemente, em comentar a sua dificuldade de comunicação e em desdizê-la, não no plano individual de cada personagem (exceto, como sempre, Fabiano), mas no destino imaginado pela família, como veremos mais adiante.

O capítulo do menino mais novo é o que apresenta menos fissuras e tensões em níveis diferentes da narrativa e, mais importante, o que expõe, com certa plenitude, a relevância que o circuito familiar toma na vida de cada um dos personagens e para o conjunto deles no romance. Como observamos, todo o impulso de ação do menino é imantado pela figura de Fabiano, com quem quer “se misturar”, para se fazer admirar pelo irmão mais velho e também pela cachorra Baleia. A situação, como se nota na passagem acima, é toda ela apresentada pelo narrador, dominando a cena narrativa, com voz e olhar sobre o personagem. Parece, no entanto, que não se trata nem do narrador que pensa *com* o personagem, nem do que se sobrepõe ao personagem para dar voz ao que esse “queria dizer”, e muito menos daquele que se dissocia radicalmente do personagem, como no caso do tratamento dado a Fabiano.

Digamos que o narrador, mesmo com o fracasso do projeto do menino, recolhe as imagens de identificação admirativa da figura paterna e as lança como autoimagem de um futuro possível do menino. O ponto de vista não é propriamente do personagem, do menino, como acontece em passagem semelhante a essa, no final do capítulo “Mudança”, em que a chegada recente à fazenda abandonada é vista da perspectiva de Fabiano, que

fantasia um futuro de prosperidade possível⁵. Nessa quadra, o narrador incorpora *em si*, em seu olhar e em sua posição, empaticamente, os desejos, os anseios e as vontades do menino mais novo. A matéria, que é volátil, vaga, emotiva, para constituir propriamente o ponto vista do menino, mas que ao mesmo tempo teve pulsão de força determinante para a sua ação, é ordenada (“E precisava crescer, ficar grande [...]”, “Quando fosse homem, caminharia assim [...]”) e condensada pela voz do narrador ao final do capítulo, que funde com a sua o que não é nem o pensamento nem o dizer do outro, mas um delicado e improvável traço futuro desejanste desse outro.

3

Até o momento, ao tentar caracterizar o narrador de *Vidas secas*, procuramos demonstrar o seguinte: a) a sua presença figura a persona do narrador intelectual, conforme leitura de Ana Paula Pacheco; b) para definir tal posição, foi necessário considerar as diferentes posições sociais e de classe dos elementos que constituem o romance; c) essas posições de classe, por sua vez, definem-se, num âmbito, pela divisão social do trabalho interna à economia e à dinâmica da composição do romance, que têm na fratura entre trabalho intelectual e trabalho manual a estruturação dicotômica tensa e muitas vezes conflituosa; d) a organização interna do romance estabelece, com isso, duas formas de hierarquização relacionadas, mas diferentes: uma primeira, que diz respeito ao estatuto social do narrador intelectual e a sua relação com matéria rural, cuja lógica é determinada pelos fatores e relações mencionados acima, e uma segunda, interna à matéria rural e à sua própria especificidade, a que estão submetidos Fabiano e sua família, com a superexploração do trabalho cíclico por fazendeiros, com o arbítrio das autoridades estatais, com o seu isolamento e condição de reprodução precária, sem deixar de considerar, nessa esfera, a própria relação doméstico-familiar; e por fim, mas não menos importante, e) em razão da posição específica como narrador intelectual e também em

⁵ Parte da passagem é essa: “(...) A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincaríamos no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (...) A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer o dono daquele mundo” (RAMOS, 2014, p. 15-16). Semelhante ao capítulo comentado, também nessa passagem temos a configuração de uma imagem projetiva: de futuro menos árduo e hostil, com a fantasia de certa abundância da fazenda e para a família, projetada pela perspectiva de Fabiano, mas com o procedimento em que o narrador sugere “dar voz” ao que o personagem “pensa” ou “queria dizer”, o que não nos parece ocorrer no capítulo do menino mais novo.

razão da sua forma de compreensão das relações sociais internas variadas do mundo rural, o narrador vai proceder a movimentos diferentes, ou seja, sua perspectiva, sua angulação, vai variar diante da matéria rural.

Posto isso, gostaríamos de retornar a um ponto observado acima, quando dissemos que, predominantemente, o narrador é o dono da voz e da língua que é falada no romance. O caráter centralizador do discurso, por parte do narrador, que nos permite concebê-lo como a figuração do narrador intelectual, estabelecendo com isso a sua distinção e afastamento de Fabiano, de sua família e de seu mundo (o que temos chamado de matéria rural), pode ser visto, por um lado, como um procedimento formal e uma estratégia ideológica do ponto de vista da forma para, como formula Luís Bueno, “assumir integralmente a separação” entre o eu narrador intelectual do mundo urbano e os elementos constitutivos da “ordem rural” e, com isso, “preservar o outro” e “representá-lo como outro mesmo” (BUENO, 2006, p. 659); por outro lado, esse método de composição cria, seguindo ainda a argumentação de Bueno, duas vozes que ecoam independentemente, “na qual se pode identificar os dois elementos que a formam” (BUENO, 2006, p. 660).

Para o ponto de vista aqui proposto, a centralidade flexível, que constrói modalidades diferentes de “interiorização na representação que faz dos pensamentos dos personagens de *Vidas secas*” (BUENO, 2006, p. 660), não desmarca as fraturas, as tensões e os impasses das posições de classe configuradas, como estamos procurando mostrar ao longo dessa reflexão. Ao situar tais problemas no plano da estruturação da narrativa, no plano da materialidade da forma, Graciliano Ramos atingiu um grau de complexidade do problema até então não alcançado. Na arquitetura de tal complexidade, as duas vozes independentes que convivem, se o fazem a partir de um princípio de centralização que deve pressupor graus de hierarquia variados para constituir algo que possa ser reconhecido como centro, têm, na sua relação, uma independência bastante relativa, atritadas e confrontadas pela matéria social constitutiva de cada uma delas.

Nessa relação, um dos pontos que é sistematicamente reiterado pelo narrador é a incapacidade de comunicação dos personagens, presos que estariam a uma linguagem gutural, monossilábica, cheia de exclamações e onomatopeias (RAMOS, 2014, p. 20). Diz o narrador: “Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso

ambíguo” (RAMOS, 2014, p. 64). Na esteira da perspectiva do narrador, muito da crítica apontou a incomunicabilidade dos personagens de *Vidas secas* como um dos aspectos centrais do romance⁶.

De fato, sobretudo no que se refere a Fabiano, ou melhor dizendo, nas modalizações formais que permitem que o leitor tenha acesso aos pensamentos do personagem, é frequente o vaqueiro se ver como um homem “bruto”, que “nunca havia aprendido” e “não sabia explicar-se” (RAMOS, 2014, p. 35). Há de saída, no entanto, uma aparente incongruência: se há procedimentos formais que articulam um grau de representação subjetiva do personagem, ainda que para mimetizar o caráter truncado e lacunar da sua linguagem, parece que o problema da incomunicabilidade se põe de maneira muito limitada e de modo específico também. Limitada porque é indicada sempre ou pelo narrador, que assim se refere aos recursos precários de linguagem de Fabiano e da família, especialmente quando essa está reunida, ou pelo próprio personagem; específica porque a limitação diz respeito à posição de classe do narrador e do personagem e aos impasses e contradições dessa relação em níveis diferentes da composição.

O modo de o narrador fazer “falar”, agir e pensar os personagens, com o seu movimento sistemático e combinado de aproximações e recuos, implica também, como estamos procurando demonstrar, aberturas e fechamentos do seu ponto de vista para a matéria narrada. O fato de o narrador, por um lado, fazer falar e pensar os personagens e, por outro, reiteradamente sublinhar o *déficit* de articulação de linguagem sugere criar uma espécie de resultante que diz muito não somente da sua posição hierárquica na economia do romance, mas também da sua compreensão, ou incompreensão, sobre a matéria de que trata.

Vejamus esse aspecto em alguns momentos do romance. Para começar, podemos retornar àquela afirmação peremptória que o narrador faz sobre Fabiano: “Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia” (RAMOS, 2014, p. 28). Vale a pena confrontar esse comentário diminuído do personagem com alguns pensamentos e sentimentos que Fabiano expressa sobre si mesmo e a sua situação algumas páginas antes:

⁶ Nesse sentido ver, por exemplo, o ensaio sobre *Vidas secas*, de Rui Mourão, em *Estruturas: ensaios sobre o romance de Graciliano Ramos*.

[Fabiano] [n]ão queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. (RAMOS, 2014, p. 24)

Situado no capítulo “Fabiano”, o ponto de vista da narrativa é do personagem, que registra seu desejo forte de sobrevivência, sua determinação para lutar contra “uma sorte ruim” e de avançar para além das condições em que se encontra no momento (que, anote-se, não é mais a da iminência da morte por escassez, mas já de alguma possibilidade de reprodução da vida, instalado que está na fazenda até então proprietariamente abandonada). Uma aspiração clara e momentaneamente forte⁷ que o projeta a se ver como “homem”. O procedimento formal em uso é uma das tantas complexidades do romance. O ponto de vista subjetivo de Fabiano é o que está configurado, mas ele não se dá nos moldes do estilo indireto livre convencional, como muitas vezes ocorre. Não há, nessa passagem como ocorre em outras, propriamente a mistura do discurso direto e indireto, caracterizador do estilo indireto livre, em que o primeiro, com a forma da frase, as exclamações, interrogações, o tom e o léxico, daria expressão à individualidade do personagem, enquanto o segundo mantém os tempos verbais e outras marcas sintático-lexicais provindos do narrador, fonte do enunciado. O foco subjetivo é construído por uma aproximação distanciada do narrador com o personagem. Parece próxima, mas é diferente àquela que o narrador procede com o menino mais novo, e a diferença está no acolhimento empático, por parte do narrador, da fantasia que o menino faz de si em relação ao pai, enquanto aqui a perspectiva subjetiva é toda de Fabiano, também expressa pela voz narrativa.

A voz que o narrador “empresta” a Fabiano, permitindo a esse condensar uma autoimagem positiva de si, não redundaria necessariamente em conhecimento do narrador sobre o personagem e o seu mundo, como ocorre, por exemplo, na sua relação com o menino mais novo. Se nesse caso o narrador intelectual “aprende” com a experiência do menino, concebendo a ação-fantasia da figura paterna como algum grau de possibilidade

⁷ Momentaneamente, já que as condições precárias de vida, as restrições sociais e os modos possíveis de enfrentamento das incertezas fazem Fabiano também oscilar a compreensão de si, duvidar da sua própria condição humana, a ponto de vê-la, em alguns momentos, como vantagem na luta pela sobrevivência num meio hostil e em face de relações sociais opressivas e de exploração. O que, a seu modo, não deixa de ser uma sabedoria estratégica, derivada da experiência prática, de que são necessárias energias “extra-humanas” (como as de bicho, a de um ente não humano?) para sobreviver diante de tais adversidades.

constitutiva do que o menino já é ou possa a vir a ser, o mesmo não parece acontecer com Fabiano.

O sentimento de resistência e de autoafirmação de Fabiano, que se processa no plano subjetivo, “mental” do personagem, e não no da ação, é matéria de conhecimento, no mínimo, problemática para o narrador. Passo seguinte, ele dirá que Fabiano *pensava pouco, desejava pouco e obedecia*. Entre o que diz *com* Fabiano, ao emprestar a sua voz ao personagem, e o que diz *sobre* Fabiano, ao fazer comentário, páginas seguintes, nesse movimento procedido pelo narrador, parece haver uma clivagem, um desconhecimento, entre uma etapa e outra. Um ponto cego se revela nesse percurso.

O andamento do ensaio de Ana Paula Pacheco traz formulações importantes sobre o problema. Observa que há em *Vidas secas* um desacordo entre o que o narrador *diz* e o que *mostra* com relação às ações e pensamentos dos personagens (PACHECO, 2015, p. 49). Anota, ao analisar passagens do romance, que esse desacordo se transforma em pontos de convergências e divergências que se potencializam com a utilização da técnica do estilo indireto livre, o “pensar com” (PACHECO, 2015, p. 50). O argumento do ensaio ganha consistência ao situar o descompasso na materialidade que define a relação entre procedimentos técnicos e a matéria social. Segundo o ensaio, há, no romance:

um uso às avessas – ou autoconsciente – do indireto livre, determinado pela relação entre ponto de vista e matéria narrativa, [que] põe em xeque justamente a “intimidade” do “pensar com”, expondo-a em seus fundamentos de classe. Quer dizer, se por um lado o estilo indireto livre é, no livro, uma solução de compromisso para representar a pobreza sem forjar um modo direto de acesso à fala e aos pensamentos que não costumam vir à tona na arena das vozes públicas; por outro lado ele implica uma mistura de vozes em que a instância narrativa traspassa a fala e o pensamento dos seres representados. (PACHECO, 2015, p. 50, grifos da autora)

Efetivamente, como bem nota ainda o ensaio, esses movimentos correspondem à assimetria das relações entre o intelectual e o pobre. No entanto, se permitem o acesso a um grau ao mesmo tempo subjetivo e objetivo da experiência da pobreza e de suas iniquidades, não parece terem força suficiente para se constituírem como (auto)consciência crítica da posição do narrador. Nesse sentido, o seu distanciamento da matéria narrada e sua desconfiança ou estranhamento com relação ao “pensar com” é ainda uma posição de classe, urdida pela movimentação do ponto de vista do narrador intelectual – e, repito, com um nível de incompreensão em face da matéria de que busca se aproximar.

Pode-se dizer que há uma espécie de desacordo, uma diferença em *Vidas secas*, estabelecida por um conflito entre significado e forma, que tem como base o estatuto social do narrador, a perspectiva narrativa e a matéria rural. A abertura que a narrativa imprime à representação da vida dos pobres do mundo rural, à sua vida *prática* e *subjetiva*, proporcionada pelas formas variadas do estilo indireto livre, parece corresponder a níveis variados de compreensão, por parte do narrador, da matéria da qual busca se aproximar e dar conta, e em relação a qual não deixa de querer garantir certa supremacia.

Dar “conta” e garantir supremacia sobre o discurso e a matéria parece, porém, não assegurar a “compreensão”, o “significado”, para a instância narrativa. O narrador pode, por vezes, *mostrar* algo, por meio do discurso indireto, e ter posição radical e explicitamente oposta àquilo que é mostrado, como em parte procuramos sinalizar com relação a Fabiano; pode, por outra, narrar uma determinada ação dos personagens, comentando-a com uma perspectiva que sugere ser muito diferente, ou mesmo oposta ao que acontece efetivamente com os personagens. Aqui, não se trata somente de uma posição explicitamente oposta à do personagem, mas digamos de uma espécie de *déficit de compreensão* entre o que é relatado no plano da ação e do pensamento dos personagens e o que é comentado e observado pelo narrador. É possível que a constante desse aspecto se refira à maneira sistemática como o narrador afirma a incapacidade de comunicação dos personagens⁸ e entre a família, enquanto essa, na maioria das vezes, na verdade, dá mostra de se entender à sua maneira, numa linguagem interposta à do narrador, que tem vigência a despeito do caráter centralizador do discurso dominado por ele e a despeito de o narrador não compreender que os personagens se entendem.

4

O não-dito a respeito do que é narrado ou descrito; o dito que, como um ponto cego, contraria o que é mostrado; o dito que categoricamente se opõe ao que é feito e pensado pelos personagens – todos eles são formas variadas da movimentação do narrador diante

⁸ O ensaio de Ana Paula Pacheco chama a atenção para esse tipo de desencontro no capítulo “Contas”. Nele Fabiano se faz entender plenamente que foi passado para trás pelas contas feitas pelo patrão do que teria direito de receber do pagamento pelo seu trabalho, resultando, até, em reação ameaçadora desse em razão das palavras ditas por Fabiano; enquanto isso, o narrador parece “desconhecer” a atitude de inconformidade articulada por Fabiano na cena (PACHECO, 2015, p. 49-50).

da matéria rural. O efeito de silêncio de *Vidas secas* é produto dessa movimentação errática do narrador, que, no seu modo concentrado e centralizador de atuação sobre o enunciado da matéria, persiste na atitude de que a família se comunica de modo gutural, monossilábico, sem possibilidade ou com possibilidade pouco consistente de “se explicar”. É, no entanto, no interior desse silêncio produzido pela perspectiva do narrador que se articula uma “comunicação interna”, própria aos personagens.

Em *Vidas secas* o âmbito doméstico-familiar, em seu isolamento social, compõe um núcleo de confiança, admiração, formação de identidade e muitas vezes de conflito recíproco, esse, todavia incapaz, em qualquer momento, de abalar o circuito de reconhecimento afetivo entre os personagens. Nos capítulos individuais destinados a cada personagem, a exposição da subjetividade interior de cada um deles é sempre transpassada pela mediação familiar, pelo circuito de experiências, praticamente exclusivo, construído pela relação familiar, como se viu, por exemplo, no caso do capítulo do menino mais novo. Nesse sentido, há sempre a remissão de um personagem da família a outro numa espécie de circuito interno de comunicação/identidade, em que um personagem é ponto de referência para o outro (no caso de Fabiano, essa remissão oscila entre o grupo familiar como um todo e sinha Vitória especificamente).

O capítulo final do romance, “Fuga”, carrega consigo muitos desses aspectos mencionados. Curiosamente, ele se caracteriza pelo que parece ser uma longa conversa entre Fabiano e sinha Vitória – no entanto, o narrador ocupa lugar central na interação entre ambos, pois é ele quem “traduz” as perguntas, respostas, concordâncias, discordâncias, inseguranças, incertezas e projeções das personagens, na nova retirada do grupo em razão da seca que se inicia novamente. A “conversa” se estabelece com a alternância de perspectiva entre ambos, começando com sinha Vitória, deslocando-se para Fabiano, até o momento em que há um ponto de convergência e de encontro das duas, entabulando uma interlocução sempre mediada pelo narrador:

Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se, *tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos*. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. (...) *Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo.* (RAMOS, 2014, p. 120, grifos nossos)

O sentimento de ternura de sinha Vitória a que se misturam a angústia e o desamparo causados pela incerteza e insegurança que os aguardam no novo périplo faz da fala elemento essencial para sua sobrevivência emocional: precisava falar porque, calada, se sentiria na iminência da morte. A urgência de proximidade e de fala de sinha Vitória afeta, por sua vez, Fabiano que, do seu ponto de vista, sempre atravessado por uma sabedoria prática da vida, “achou bom que sinha Vitória tivesse puxado conversa” (RAMOS, 2014, p.121) e que no fim “a conversa de sinha Vitória servira muito: haviam caminhado léguas quase sem sentir” (RAMOS, 2014, p.124). Para o vaqueiro, a conversação também era essencial, era um modo de se libertar dos pensamentos opressivos que o assolam: “*E a conversa recomeçou. (...) Continuou a tagarelar, agitando a cabeça para afugentar uma nuvem que, vista de perto, escondia o patrão, o soldado amarelo e a cachorra Baleia*” (RAMOS, 2014, p. 122, grifos nossos).

Do ponto de vista estrutural, a composição dessa parte não se diferencia do restante do livro, com a instância narrativa mediando e organizando a interlocução dos personagens. Como dissemos, trata-se de uma longa conversa dos dois, sem as palavras dos personagens. O discurso direto, propriamente, é sinalizado em apenas três casos⁹. No mais, a representação das falas se dá pelo indireto ou indireto livre.

Há não somente uma necessidade de aproximação e de acolhimento recíproco entre sinha Vitória e Fabiano, mas uma aproximação que se efetiva pela comunicação verbal e gestual dos personagens, e que emerge da urgência de uma situação-limite, angustiante e desesperadora, diante de um horizonte, a princípio, desconhecido e totalmente incerto em que novamente são colocados. Uma comunicação que se dá por trás da voz do narrador, com ela e muitas vezes a despeito dela¹⁰. Daí o efeito de uma conversa eclipsada, abafada, menos pela “aridez da linguagem sertaneja”, e mais em razão da posição estratégica do narrador diante da matéria rural.

⁹ Que são os seguintes: “– O mundo é grande” (RAMOS, 2014, p. 123); “– Vaquejar, opinou Fabiano” (RAMOS, 2014, p. 123); “– Tenho comido toicinho com mais cabelo, declarou Fabiano desafiando o céu, os espinhos e os urubus. /– Não é? murmurou sinha Vitória sem perguntar, apenas confirmando o que ele dizia.” (RAMOS, 2014, p. 127). O último é o único em que as vozes dos dois aparecem, propriamente, na forma de uma conversação, em pergunta e resposta.

¹⁰ Entre outros movimentos do narrador, também aqui ele frequentemente “corrige” para o leitor a perspectiva posta das coisas pelos personagens. É o caso, entre outros, do momento em que sinha Vitória começa a esmiuçar projetos de vida melhor, inconformada com a ideia de serem “sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos” (RAMOS, 2014, p. 123). As palavras da mulher fazem Fabiano notar à sinha que “– O mundo é grande”. Ao que o narrador replica, na sequência: “Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande – e marchavam meio confiados, meio inquietos” (RAMOS, 2014, p. 123).

De qualquer maneira, o que vale destacar é que a conversa entre sinha Vitória e Fabiano vai projetando novos rumos na vida da família. A fuga da seca iminente, o deslocamento necessário, a vida sofrida até então – tudo isso junto e misturado, associado ainda à urgência dos sobreviventes de imporem ânimo a si mesmos diante da jornada dura e incerta, leva os dois, aos poucos, a vislumbrarem uma vida diferente. Sinha Vitória é quem impulsiona esse horizonte de mudança para eles e também para os meninos: “Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando” (RAMOS, 2014, p. 127).

No ensaio “A presença do amor em *Vida secas*”, Luís Bueno faz observações importantes sobre a natureza dessa mudança e a sua relação com o ponto de vista do narrador:

E Fabiano vê as coisas, nesse momento, filtradas pela mudança, uma visão construída amorosamente em conjunto com sinhá Vitória: “Repetia docilmente as palavras de sinhá Vitória, as palavras que sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nele” (p. 196). E o narrador – que sempre evitou interferir – insistirá, voz da autoridade que é, em fechar dizendo como as coisas são, que a vida deles, mesmo que seu projeto vingue, pouco mudará. O pessimismo, portanto, é dele – e não do livro como um todo – porque pela primeira vez se insinua na mente daquelas pessoas um projeto maior do que o de simplesmente sobreviver. Um projeto nascido da experiência concreta de um amor constituído de coisas contraditórias entre as quais, agora, também se inclui a esperança. (BUENO, 2015, p. 150)

O comentário sinaliza que a mudança é construída amorosamente entre os dois¹¹, e que o sentimento de esperança dos personagens é desdito pelo ponto de vista, pessimista, do narrador, ainda que esse “sempre evitou intervir”. A mudança projeta a cidade como espaço da esperança, da “vida nova”, embora a noção de cidade apareça de forma difusa, vaga, incerta, para eles. O artigo de Luís Bueno se torna interessante, entre outras razões, porque demonstra, de fato, a quase nenhuma interferência do narrador *especificamente* no âmbito das relações afetivas entre os personagens. Curiosamente, a argumentação para o exame da *presença do amor* passa ao largo do ponto de vista do narrador, o que não é um problema do ensaio – e sugere dizer muito mais a respeito da natureza do próprio narrador. No que caberia a dúvida: seria essa uma posição de discrição respeitosa do narrador diante da vida dos pobres? Ou, ao contrário, se constituiria noutra espécie de

¹¹ Como deixa claro desde o título, o artigo destaca o âmbito familiar e suas relações de afeto como forte elemento que caracteriza o grupo familiar (o “estranho lirismo”), e sugere um certo percurso dessas relações ao longo do livro.

ponto cego, análogo ao modo como ele parece não entender a linguagem dos personagens?

De qualquer forma, ao fim do romance o narrador torna a intervir, “corrigindo” para o leitor aquilo que os personagens não conseguem ver. À visão de mudança esperançosa criada pelos personagens, percebida ou não pelo narrador intelectual, é contraposta a sua compreensão de que Fabiano, sinhá Vitória e os meninos são outros tantos retirantes que são e serão jogados nas grandes cidades. Como no caso de sua relação com Fabiano, embora num plano mais geral nesse final de história, o narrador se distancia e mesmo nega o horizonte de compreensão e de sentimentos dos personagens.

Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978,
- BUENO, Luís. A presença do amor em *Vidas secas*. *Teresa*, São Paulo, n. 16, p. 135-150, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115420>>. Acesso em: 06 out. 2020.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: UNICAMP, 2006
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- GIL, Fernando Cerisara. *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*. Curitiba: Appris, 2020.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaios sobre o romance de Graciliano Ramos*. Curitiba, UFPR, 2003.
- PACHECO, Ana Paula. Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis, In: BENJAMIN, Abdala Jr (org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas secas*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 60, p. 34-55, abril, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97690>>. Acesso em: 14 set. 2020.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 124 ed. São Paulo: Record: 2014.

REIS, Zenir Campos. Tempos futuros. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 35, p. 69-93, 1993.

Recebido em 15/11/2020

Aceito em 05/01/2021

ⁱ **Fernando Cerisara Gil** é Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná e pesquisador do CNPq. **E-mail:** fcgil61@gmail.com

ⁱⁱ **Caroline R. Dolinski Campos** é Graduada do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná. **E-mail:** carolrdcampos@gmail.com

TRAGÉDIA DO PEQUENO HOMEM: SOBRE “CIRO”, DE MODESTO CARONE¹

[LITTLE MAN’S TRAGEDY: ON MODESTO CARONE’S “CIRO”]

Wilson José Flores Jr.¹

ORCID 0000-0002-4278-3483

Universidade Federal de Goiás (UFG) - Goiânia, GO, Brasil

Resumo: “Ciro” é a segunda das duas narrativas que compõem *Resumo de Ana*, de Modesto Carone. Filho de Ana, Ciro tem uma trajetória que, nos termos do autor, seria *trágica*, por apresentar um desenvolvimento necessário que rumo em direção a um desfecho. Em “Ciro”, o tempo passa aos saltos, mas numa espécie de plano, marcado pela repetição, pelo retorno do mesmo e pela reiteração de uma espécie de “destino” histórico quase inflexível. Desde o início, ainda bebê, a vida de Ciro é marcada por uma sequência de infortúnios com raros – mas fundamentais – momentos de respiro, fantasias e aspirações. O objetivo deste artigo é analisar “Ciro” como uma representação contida e sensível do amálgama de banalidade e tragédia, familiaridade e estranhamento, indiferença e luto que foi e permanece sendo uma marca renitente das fraturas e tensões inerentes às relações de alteridade no Brasil.

Palavras-chave: Narrativa brasileira; Modesto Carone; tragédia; contenção; processo social.

Abstract: “Ciro” is the second of the two tales comprised in *Resumo de Ana (A summation of Ana)*, written by Modesto Carone. Ciro, who is Ana’s son, leads a path which is, according to the author himself, a tragic one. In other words, the text presents a plot that necessarily leads to a denouement. In “Ciro”, there are time leaps, but still in a sort of continuum, marked by repetition, by the return of the same events and by the reiteration of a certain “historical and almost inflexible fate”. From the beginning, whilst still a baby, Ciro’s life is stricken by a series of unfortunate events and a few – yet fundamental – moments of relief, fantasy and aspirations. This paper aims at stablishing “Ciro” as a restrained and sensitive representation of the amalgam of banality and tragedy, familiarity and strangeness, indifference and grief, all of which have been persistent characteristics of the fractures and tensions inherent to the relationships of alterity in Brazil.

Keywords: Brazilian narrative; Modesto Carone; tragedy; restraint; social process.

¹ Este artigo desenvolve algumas ideias presentes em “Aprendizagem como desajustamento: considerações sobre *Resumo de Ana*, de Modesto Carone”, publicado no número 2 da revista *Inter Litteras* (Universidad de Buenos Aires – UBA, 2020), mas apresenta recorte muito distinto. Enquanto o foco do primeiro artigo é a análise de “Resumo de Ana”, pensando-a a partir da noção de narrativa de aprendizagem, neste, “Ciro” é o centro da discussão, e a noção fundamental é a de *trágico*, tal como entendida por Modesto Carone. De todo modo, como seria inevitável, há pontos de contato entre os textos e alguns trechos do primeiro são retomados aqui, ganhando desenvolvimento condizente com os objetivos que conduzem a discussão.

Resumo de Ana (1998), de Modesto Carone, pode ser definido como um romance breve que resulta de duas novelas interligadas. A primeira, homônima do livro, foi publicada pela primeira vez em 1989 na Revista *Novos Estudos Cebrap*, enquanto “Ciro” permaneceu inédita até sua publicação em livro.

O livro se inicia com a história de Ana Baldochi, nascida Godoy de Almeida, que o narrador declara ser sua avó. Tudo o que sabe a respeito dela foi contado a ele, após muita insistência, por Lazineira, sua mãe e filha mais velha de Ana (frise-se ainda que a novela é dedicada “A dona Lazineira, filha de Ana”). Apesar de gostar de contar casos da família, ela evitava entrar em detalhes sobre a vida da mãe e, sempre que o assunto surgia, encontrava uma desculpa para contorná-lo: “A impressão que me dava, vendo-a passar o dedo em cima de um friso da toalha ou de um veio saliente no braço da poltrona, era de alguém que no primeiro instante se recorda e no seguinte abafa compulsivamente as imagens evocadas” (CARONE, 2002, p. 15). Já de início, camadas distintas se justapõem: Ana, Lazineira e o narrador eram parentes; as situações narradas no livro teriam acontecido com Ana; a versão que chega ao leitor é o resultado do trabalho de organização, seleção e articulação feito pelo narrador a partir das histórias que lhe foram contadas pela mãe; e, mais importante, o trecho, embora fundamental, está subordinado (como ocorre em parte significativa da ficção moderna e contemporânea) a um rigoroso arranjo formal, que condensa a expressão ao máximo, recusando o sentimentalismo².

“Ciro” é uma narrativa em grande medida autônoma, sendo possível lê-la sem depender da leitura de “Resumo de Ana”, ainda que ambas estejam interligadas, com a segunda retomando (às vezes quase integralmente) e desenvolvendo passagens que, na primeira, estavam apresentadas sumariamente. Apesar disso, há diferenças formais importantes entre as duas novelas. O nascimento de *Ciro* foi “saudado como um triunfo pelos pais: além de sadio ele era o primeiro varão da família” (CARONE, 2002, p. 53),

² Como destaca André Bueno ao comentar “Resumo de Ana”, “é notável a força do distanciamento, decoro, dignidade e, nos momentos cruciais do relato, delicadeza do narrador, com alternâncias muito precisas entre a terceira pessoa objetiva e a primeira pessoa que participa da memória de sua família. A força da narrativa, por essa via, não deriva de um infundável jogo de fundos falsos, de falsas pistas, de misturas constantes entre realidade e ficção, de algum *mise en abîme* [...]. Muito menos se trata de jogar na cara do leitor, sem mediação e montagem, os dados crus da realidade bruta, com a intenção rasteira de chocar e, acrescentar-se, bloquear o pensamento crítico” (BUENO, 2009, p. 90-91).

além disso, seu nascimento coincidiu com o momento em que os negócios do pai estavam em alta, permitindo que fossem realizadas “comemorações pelo aparecimento do herdeiro”. O ambiente patriarcal reforça, inicialmente, a posição de Ciro na família, o qual, como parecia crer principalmente o pai, estava destinado a grandes coisas.

Seu nome foi escolhido em homenagem a Ciro Albuquerque de Vasconcelos, filho de Julieta de Albuquerque, madrinha de Lazineira e – aqui está o fundamental – prima de Júlio Prestes (CARONE, 2002, p. 55). Seguindo a imponência local da família Prestes, o nome remete ainda a um personagem histórico da maior importância: Ciro, o Grande, o primeiro imperador persa, que foi não apenas responsável pela construção do maior império que o mundo conheceu até então, como também pelo fim do Cativo Babilônico do povo judeu. No livro de Isaías, capítulo 45, versículo 1, diz-se, na tradução de Frederico Loureiro: “Assim diz o Senhor Deus ao Meu ungido, Ciro, / Cuja [mão] direita Eu fortaleci / Para que obedeçam, diante dele, as nações [...]” (BÍBLIA, 2019, p. 438). Em nota sobre o termo “ungido”, afirma o tradutor:

[na versão grega, o termo usado é *khristós* (“Cristo”); [e na versão hebraica], *mashiach* (‘Messias’). Conforme observa o *Oxford Bible Commentary* (p. 471), para aqueles que primeiramente ouviram Ciro assim descrito, tal ideia terá parecido nada menos que “*astonishing*” (dado que isso faria de Ciro, por assim dizer, ‘Davi redivivo’). (BÍBLIA, 2019, p. 438)

Portanto, trata-se, nada menos, do único monarca estrangeiro a ser chamado de messias, em texto canônico – e de destaque – tanto da Bíblia cristã quanto da Bíblia hebraica, termo que, como é notório, designa o rei salvador esperado por Israel, no judaísmo, e o próprio Cristo, no cristianismo. No entanto, toda essa expectativa auspiciosa acaba aniquilada pelos acontecimentos já da primeira infância do herdeiro dos Baldochi.

A diferença mais relevante entre a primeira e a segunda novela é que nesta é o narrador quem busca conhecer a história de Ciro, chegando a encontrar o tio pessoalmente algumas vezes. A mediação de Lazineira desaparece e o narrador assume um papel mais decisivo na narrativa, tornando-se um personagem da trama, ainda que permaneça diligentemente distanciado.

Em ambas, as histórias individual e familiar, mediadas por um cuidadoso trabalho com a forma literária, sem deixarem de ser o que são, articulam-se a uma visão crítica do *progresso* e da história brasileira (como fica indicado desde a epígrafe do livro: “Fiéis servidores da nossa paisagem”, verso do poema “Os bens e o sangue”, parte do livro

Claro enigma (1951), de Carlos Drummond de Andrade), implicando uma tomada de posição clara e consciente por confrontar esteticamente as agruras da modernização pela ótica dos derrotados.

* * *

Além de professor e ficcionista, Modesto Carone foi tradutor e o maior projeto de sua vida foi a tradução da obra de Franz Kafka. Sem enfatizar excessiva e desnecessariamente os pontos de contato entre a ficção do brasileiro e a do escritor tcheco, destaque-se apenas que a ideia do “narrador insciente” de Kafka, que compartilha a perplexidade e a ignorância com personagens e leitor, é citada por Carone em diversas ocasiões e é um elemento importante em sua produção ficcional, que é formada, além de *Resumo de Ana*, por quatro volumes de contos: *As marcas do real* (1979), *Aos pés de Matilda* (1980), *Dias melhores* (1984) e *Por trás dos vidros* (2007)³.

Outro autor que se destaca entre as referências do escritor brasileiro é Paul Celan. Em entrevista concedida a Ana Paula Pacheco e Priscila Figueiredo, Carone faz um comentário bastante sugestivo não apenas para pensar a produção do poeta judeu de língua alemã, nascido na Romênia, marcada pelo hermetismo e por uma “obscuridade congênita” (CARONE, 2004, p. 130), como também para a discussão do estilo do autor de *Resumo de Ana*. Para Carone, “Celan está falando de uma realidade, procurando não só a frase essencial, como um detalhe essencial e uma contenção essencial” (CARONE, 2001, p. 197). Um dos livros de crítica publicados pelo brasileiro, *A poética do silêncio* (1979), é um estudo dedicado a Paul Celan e a João Cabral de Melo Neto. Na análise comparativa, o crítico destaca em ambos a linguagem concentrada que “visa à precisão, não transfigura nem poetiza, procura o âmbito do que é dado e do que é possível”⁴. O

³ Há distinções importantes entre os contos e o romance. Nos contos, não obstante a variedade de assuntos e situações narradas, predomina, nos termos de Vilma Arêas, “uma construção convulsa que pode indispor o leitor (a intenção é mesmo esta)” (ARÊAS, 1997, p. 121), marcada por metáforas que visam a síntese e a contenção por meio do imagético, do insólito e da deformação, de caráter expressionista. José Paulo Paes, por sua vez, aponta para o estranhamento que “o registro por assim dizer ‘verista’ das duas novelas” reunidas em *Resumo de Ana* provocaria “nos leitores já familiarizados com o pendor para o fantástico e para o simbólico da escrita ficcional de Modesto Carone, tal como dela dão testemunho os seus três livros de contos” (PAES, 1998).

⁴ Frase de Celan citada por Carone em “Adorno: um depoimento pessoal” (CARONE, 2004, p. 130). Não há no texto indicação da fonte.

autor ainda argumenta que a “contração e o esfacelamento do discurso” em Celan seriam análogos “às abreviaturas e dissonâncias de Anton Webern” (CARONE, 2004, p. 130).

Aliás, a ideia do *resumo* é, como declara Carone, inspirada no compositor austríaco, que defendia ser possível reduzir uma sinfonia romântica a um minuto. No caso de *Resumo de Ana*, a síntese, a busca obstinada pelo essencial (que também se encontra – com as especificidades de cada autor – em Machado de Assis, Graciliano Ramos e Georg Trakl, outras três referências literárias decisivas para o escritor) é vista pelo autor como uma exigência da própria matéria narrada, “porque se tratava de vidas mínimas, com um máximo de aspiração” (CARONE, 2001, p. 198).

A centralidade da noção de *resumo* no livro, no entanto, exige comentário mais pormenorizado. Há uma espécie de definição do termo feita pelo narrador nas últimas linhas do primeiro parágrafo: a história que começava a ser contada buscava traçar as “linhas de força de um quadro inteligível, ainda que sumário, das desventuras de Ana Baldochi, nascida Godoy de Almeida” (CARONE, 2002, p. 16). O verbo *resumir* deriva do latim (*resumo, -is, -ēre, -sumpsi, -sumptum*), em que, além dos sentidos habituais de “abreviar”, “condensar”, “sintetizar”, “sumarizar”, carrega ainda as acepções de “voltar”, “reiniciar”, “retomar”, “reassumir”, “recuperar”, “renovar”, “restabelecer” (REZENDE; BIANCHET, 2014, p. 417), além de “reaver”, “recobrar” e “recomeçar” (*Dicionário latim-português*, p. 364). Considerando-se ainda a importância da língua alemã para Modesto Carone, cabe também registrar que, entre os sinônimos para o termo *Resümee*, o *Wahrig Synonymwörterbuch* registra: “retomar brevemente” (*kurz wiederholen*), “síntese” (*Zusammenschau*), “visão geral” (*Überblick*) e “quintessência” (*Quintessenz*) (WAHRIG, 2011, p. 688).

A variedade de acepções interessa muito para a análise das narrativas, pois aponta para ao menos quatro significações (e, de certa forma, objetivos) que se entrecruzam no livro: uma visão geral da vida de duas personagens, um esforço de recuperação dos sentidos de suas vidas (ou sua *essência*, na acepção comum de “aquilo que é o mais básico, o mais central, a mais importante característica de um ser ou de algo” – HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1242), além de uma forma de recobrar a dignidade das experiências vividas e de reassumir a própria história (familiar e social), uma vez que o narrador é, assim como o leitor, parte do esforço de representação literária e da busca de sentido empreendido nas novelas.

Em termos formais, a linguagem do livro é concisa, minuciosamente elaborada, exigindo uma postura atenta e diligente por parte do leitor, que, de outra forma, pode ficar apenas na aparente objetividade do relato que apresenta locais, endereços, relações de parentesco, acontecimentos, o que o levaria a deixar escapar o que há de essencial nas novelas. Observado atentamente, o relativo distanciamento narrativo, longe de significar mera pretensão de objetividade⁵, é um recurso que, ao recusar o sentimentalismo, busca dignificar experiências que de outra forma seriam desprezadas ou romanticamente mistificadas. A tomada de posição realista é tanto mais admirável por se tratar de uma história da família do narrador, marcada, como não poderia deixar de ser, por afeto, decoro, culpa.

Nada disso escapa à construção literária. Numa passagem de “Resumo de Ana”, ao mencionar a aversão de Ana por Balila e a primeira agressão violenta que o marido, quase ritualisticamente, desfere contra a esposa, o narrador enfatiza a hesitação de Lazinha, mencionando que, nesse ponto da história, aumentavam a frequência das pausas e digressões, interpretada por ele nos seguintes termos: “Embora difícil de definir, o gesto não era deliberado, parecendo refletir a fórmula de compromisso entre o fascínio de narrar e o medo de tratar as confidências de Ana como quem fere o decoro familiar” (CARONE, 2002, p. 39), interpretação que muito diz sobre as estratégias empregadas pelo próprio narrador e sobre os modos como toma conhecimento e reconstrói as narrativas do livro.

⁵ Frise-se que a análise que aqui se realiza destoa da realizada por José Paulo Paes em texto publicado na *Folha de São Paulo*, em 2 de agosto de 1998, a propósito do lançamento de *Resumo de Ana*. Ainda que se considere que se trata de um texto curto, em geral elogioso, o autor tende a reduzir o livro a classificações enrijecidas, perdendo com isso os elementos formais que dão sustentação a uma arquitetura literária que não se revela ao primeiro olhar. Tome-se como referência a seguinte afirmação: “Embora os personagens sorocabanos de *Resumo de Ana* nada tenham em comum com os camponeses sicilianos de Verga, a escrita por via da qual vamos tendo notícia da miúda epopeia de suas vidas de pobres diabos às voltas com a ‘dura conquista cotidiana’ está bem próxima do registro verista. Isso na medida em que, para fixar documentariamente o humano, ela se coloca decididamente sob o signo do impessoal e do objetivo”. Como estamos começando a argumentar, o realismo das novelas de Carone não se confunde com a compreensão do *verismo* (ainda que, nos termos do autor, com um “ligeiro grão de sal”) que Paes identifica na impessoalidade e na objetividade aparentes que, segundo nosso ponto de vista, operam na forma de modo a negar a fixação documental. Paes chega ainda a considerar *Resumo de Ana* “como um avatar da novelística do pobre diabo ou do herói fracassado que floresceu entre nós nos anos 30 e 40 e teve o seu momento epifânico em *Os Ratos*, de Dionélio Machado”. A aproximação, embora tenha alguma pertinência, mais obscurece a compreensão do livro de Carone do que ajuda a compreendê-lo, na medida em que o enquadra numa categoria não apenas rígida, como, de muitos modos, extemporânea, pois décadas separam as obras dos dois autores. Registre-se que Vilma Arêas, ao contrário, em texto já citado e anterior ao de Paes, reconhece em “Resumo de Ana” “uma ficção de corte realista, sem qualquer relação entretanto com o puro documentário” (ARÊAS, 1997, p. 135).

O esforço para “não literalizar” as vidas das personagens – o que seria, nas palavras do autor, “um sarcasmo” (CARONE, 2001, p. 197) – é uma decisão meditada que visa evitar a condescendência em relação ao que é narrado sem eliminar a possibilidade de o leitor vincular-se às situações e personagens e posicionar-se criticamente em relação às histórias que lhe são contadas. O efeito daí resultante, sem deixar de implicar um vínculo também emocional, não se efetiva para o leitor como catarse. Tal procedimento remete a Kafka, mas também a Machado de Assis, em cujas obras o elemento mais abjeto é introduzido como um comentário entre outros, uma informação a mais, exigindo do leitor uma atitude permanentemente vigilante para não compactuar com a barbárie nem deixar de reconhecer os pormenores que dão concretude a relações que estão, frequentemente, naturalizadas na experiência cotidiana.

Outro elemento formal significativo é a completa ausência do emprego do discurso direto em todo o livro. As personagens *não têm voz* – nem as protagonistas –, suas vozes são sempre referidas. O narrador é, todo o tempo, elemento de mediação entre leitor e história narrada, de forma a inviabilizar uma leitura ingênua que acompanhasse o enredo sem atentar para as mediações narrativas que balizam as complexas e sutis relações entre “fatos reais”, relato oral, memória e construção ficcional.

A esse respeito, cabe também destacar que, à narração propriamente dita, somam-se descrições e comentários precisamente inseridos pelo narrador que são fundamentais para compreender o tipo de representação realista realizada no livro. Embora as novelas não possuam capítulos ou seções claramente demarcadas, há momentos em que o narrador, em primeira pessoa, interrompe o fluxo narrativo e introduz comentários, análises e interpretações de personagens e situações⁶, detalhando pormenores essenciais para o conjunto do enredo ou apresentando descrições da cidade que colaboram para caracterizar os impasses concretos que as personagens confrontavam⁷, mesclando, como

⁶ Em uma dessas interrupções, narra-se uma visita que Ana e Lazineira fizeram a um leprosário. A motivação da visita era agradecer a São Lázaro pela saúde de Lazineira. Ao chegarem lá, “o ato piedoso acabou se transformando em uma vivência traumática, já que na chácara abandonada que abrigava o asilo o que as duas viram por toda parte foram dezenas de mutilados na mais esqualida miséria tentando apalpá-las à sua passagem com os tocos dos braços” (CARONE, 2002, p. 39).

⁷ Considere-se o seguinte trecho de “Ciro”: “Na fachada que cheira a cal uma placa anuncia a Companhia de Transformação e Energia Elétrica e perto dela salta à vista o aviso de perigo realçado pelo desenho de um raio e de uma caveira. O cenário dos filmes em série, que nos anos 50 alimentava a imaginação dos adolescentes na sala de projeção do Cine São José, então, a trezentos metros dali, é completado pelo zumbido forte que vem dos transformadores. Como eles são visíveis e as ondas vibram no ar, é quase inevitável naquele trecho uma sensação difusa de fantasmagoria. Foi ali que vi Ciro pela primeira vez depois de muitos anos” (CARONE, 2002, p. 101-102).

acabamos de afirmar, o factual, a memória, a ficção e a interpretação psicológica, histórica e social.

Sem atenção às escolhas atentas e minuciosas do narrador, cuja visada não deixa escapar o ínfimo, as histórias acabariam por se reduzir a relatos de situações lamentáveis, mas relativamente comuns, e o tom ensaístico direto e sem atavios acabaria por ser tomado como mero distanciamento objetivista. Há elementos do ensaio histórico, sociológico e, mesmo, psicanalítico em *Resumo de Ana*, mas, se o autor explora os limites do texto literário, isso é feito em nome da literatura, e não contra ela. Em outras palavras, não se trata de questionar as limitações do literário para a representação das vidas a que o autor se dedica, mas de rejeitar com veemência os clichês desgastados, as frases enfáticas, as palavras de ordem e o acúmulo do *kitsch* que terminam por esvaziar o potencial crítico, seja por meio da comiseração emocional, seja pela denúncia imediata que apenas reproduz a superfície aparente do problema.

* * *

A distinção entre romance, novela e conto, como se sabe, varia muito. Há uma tendência bastante conhecida que usa como parâmetro a extensão do texto, o que, na prática, pouco contribui para o entendimento de narrativas particulares, uma vez que a definição do limite entre um gênero e outro acaba por ser muito imprecisa, quando não arbitrária.

Apoiando-se, em parte, numa definição que remonta a Ludwig Tieck e Friedrich Schlegel, Carone refere-se à novela como “uma narrativa realista que vai se desenrolando até certo ponto, até que ocorre um acontecimento interveniente, um *turning-point*, ou *Wendepunkt*, uma virada que atira a história para o desenlace com a necessidade interna de um drama teatral”, reconhecendo, nas narrativas de *Resumo de Ana*, “um afunilamento para um desfecho” (CARONE, 2001, p. 192), de forma que a estrutura do livro seria, nesse sentido, *trágica*, designação que, nesse caso, é uma derivação interna da noção de novela com que o autor trabalha, ambas remetendo à tradição alemã, uma vez que, como

sublinha Peter Szondi, “até hoje, os conceitos de tragicidade [*Tragik*] e de trágico [*Tragisch*] continuam sendo fundamentalmente alemães” (SZONDI, 2004, p. 24)⁸.

Aliás, o narrador, assim como Lazineira, são confessadamente movidos pela tentativa de retomar os fios que ajudassem a pensar o sentido da vida de Ana, que, obviamente, envolvia ambos e os demais membros da família. Já na primeira página do romance, o narrador destaca que “os anos pareciam beneficiar” a memória de sua mãe “com as reflexões da velhice e a busca silenciosa de um sentido para a experiência” (CARONE, 2002, p. 15). Sobre Ana, o narrador enfatiza que os relatos a seu respeito apontavam “para a persistência de uma alegria quase incompatível com as condições reais de sua existência. Os episódios de melancolia só se manifestaram mais tarde em função de decepções e desgostos sofridos na idade adulta” (p. 19). A melancolia e a ruína do fim da história de Ana, na visão apresentada pelo narrador, resultam da frustração definitiva das aspirações, ainda que moderadas, associadas à cultura, à elegância e a regras elementares de civilidade, e não a alguma suposta inclinação natural. Há uma passagem muito significativa a esse respeito no fim da novela. Ao tratar diretamente da morte da mãe, o narrador percebe uma diferença importante na atitude de Lazineira:

Tem interesse lembrar que minha mãe havia evocado em outras oportunidades a morte de Ana, mas a impressão era de que o episódio ganhava um relevo novo para ela na medida em que não vinha destacado da sequência de acontecimentos que o precediam e aos quais *impunha o contorno de coisa fechada*. Embora sensível a essa lógica era inegável que ela agora se surpreendia e que o seu estranhamento tinha a ver com o sentido da vida de Ana. Evidentemente aqui não havia muito o que dizer, nem ela se aventurava a fazê-lo: apesar de conservar um lado místico, minha mãe era discreta em relação a crenças mais íntimas, o que de algum modo preservava a *superfície lisa do relato direto*. Foi com essa disposição que ela falou de 1933, ano que selou o destino de Ana e imprimiu um novo rumo à vida dos seus filhos. (CARONE, 2002, p. 47-48, grifos meus)

Note-se que a ideia de que a morte de Ana, naquele contexto, assumia “contorno de coisa fechada” remete à definição que Carone dá de *trágico*. Nesse sentido, é como se Lazineira – e a própria narrativa – tomasse consciência plena do destino trágico de Ana, o que produz surpresa (espanto) e estranhamento, pois estimula ainda mais e de modo mais

⁸ Em *Ensaio sobre o trágico*, Szondi está interessado na passagem da *poética da tragédia*, que tem em Aristóteles sua fonte, à *filosofia do trágico*, iniciada por Schelling e que percorre todo o idealismo e o pós-idealismo alemão, com destaque especial, na discussão realizada pelo autor, a Hegel, mas passando ainda, em *Ensaio sobre o trágico*, por Hölderlin, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel, Scheler e chegando até Benjamin, Adorno, Lukács e Bloch. Ainda que o desenvolvimento das implicações dessas relações exceda os limites deste artigo, cabe o registro, pois isso aponta para a coerência e para as fontes das concepções de Carone.

doloroso a reflexão sobre o sentido da vida da personagem. Outro aspecto relevante é que a afirmação de que a mãe, “apesar de conservar um lado místico”, por ser “discreta em relação a crenças mais íntimas”, preservava “a superfície lisa do relato” atribui a Lazineira uma característica formal da narrativa, identificando relato oral familiar e construção literária rigorosa.

No caso da segunda novela, o termo *resumo* desaparece e o título se reduz ao nome do protagonista. Ainda que muitas características da primeira também sejam encontradas nesta, algumas alterações muito significativas ocorrem. A exigência de concisão e precisão, por um lado, e o vínculo afetivo, por outro, levam o narrador a buscar um *resumo* conciso e contido em Ana. Já no caso de *Ciro*, o narrador está um pouco mais à vontade para alongar-se mais, especular mais, deixar-se levar pelo fluxo das associações que os acontecimentos sugerem. *Ciro* é seu tio e seu interesse por ele, sem deixar de ser afetivo, é de tipo distinto daquele que tem por Ana, que era sua avó e cujas histórias conheceu por meio de sua mãe. Lazineira quase nada disse do irmão, entre outros motivos, por ter perdido contato com ele logo após a morte de Ana e por sempre ter tido mais afinidade com Zilda, a irmã mais nova. A busca pelo tio é uma ação do narrador, enquanto narrar a história da avó é dar forma aos relatos da mãe, é ir atrás do sentido que escapa às duas mulheres, ao narrador e ao leitor. O sentido permanece como questão fundamental em *Ciro*, mas muda de tom: se, em ambas as histórias, a narrativa reveste-se de um senso ético, esse senso é distinto em cada caso, pois narrar a história da avó é narrar a história da mãe e de sua ascendência familiar e afetiva imediata, enquanto narrar a história do tio é ver perto de si, em uma parte menos conhecida, mas nem por isso menos significativa de sua história pessoal, a desgraça do progresso brasileiro. Não há um contraste acentuado, mas uma distinção sutil, que, de todo modo, não deixa de existir e de ser central para a análise das narrativas.

É importante ainda ressaltar que, em mais de um momento, o narrador põe em cena os limites e impasses de seu projeto. Logo no início do livro, após narrar (em treze páginas) a vida de Ana entre o nascimento e a volta a Sorocaba, aos vinte e cinco anos, após oito anos trabalhando na cidade de São Paulo, o narrador faz a primeira – de várias – interrupção no fluxo da narrativa para refletir sobre os vazios e as inconsistências que havia na história que estava sendo contada a ele pela mãe. Na versão de Lazineira, Ana parece ter se casado com Balila por cálculo e falta de opção, mas o narrador se pergunta

até que ponto a avó de fato não gostava do avô e menciona o caso de um filho de um comerciante árabe que demonstrara interesse por Ana, indicando que ela provavelmente tinha outras opções. Faz também um questionamento decisivo sobre a história contada pela mãe e reconstruída por ele, o que, por esse motivo, converte-se em um questionamento a si mesmo e ao texto que o leitor tem diante de si: “Além do mais que filho ou filha pode julgar com discernimento a vida afetiva dos pais?” (CARONE, 2002, p. 29-30). Esse é um ponto fundamental, pois essa limitação, ainda que não desapareça, não se impõe com a mesma intensidade na história de *Ciro*.

* * *

Parte das aspirações da mãe foi herdada por *Ciro*, que nunca abandonou “as fantasias de melhorar de vida” (CARONE, 2002, p. 99), mas sua história, desde o início, foi marcada por inúmeros reveses. A primeira desventura do menino ocorreu durante uma viagem de carro feita pelos pais a *Itu* quando *Ciro* tinha apenas três meses: “uma varejeira picou várias vezes a nuca descoberta da criança. O ferimento foi sério e a mãe só se deu conta dele alguns dias depois que o menino começou a chorar de exaspero: a bicheira havia se alastrado por toda a base do crânio” (p. 56). Demorar dias para perceber o ferimento num bebê, que exige cuidados constantes, é uma evidência de que Ana tinha começado a beber durante a gravidez de *Zilda* (nascida em 1926, apenas um ano depois do irmão), como fica indicado pouco adiante, na página 58. Aliás, o nascimento de *Zilda*, em 1926, de acordo com o narrador, selou “a posição de *Ciro* no quadro familiar”: “negligenciado por Ana, a quem se sentia ligado, e preterido por *Lazinha*, que se apegara a *Zilda*, ele ficou a sós com o pai, que de fato o preferia” (p. 57), mas estava concentrado demais nos negócios por conta dos conflitos com a mulher.

Há cenas verdadeiramente apavorantes na narrativa, como a seguinte, que descreve um inferno familiar:

[...] com quarenta anos Ana não havia renunciado à elegância de São Paulo e ia ao teatro maquiada e vestida com roupa de gala. A exigência de se apresentar paramentada em público se satisfazia com algum olhar de inveja das senhoras do bairro; para *Baldochi* essa pretensão sempre equivaleu a independência e falta de recato. As cenas de agressão eram invariavelmente acompanhadas pelos filhos — *Lazinha* agarrada ao corpo da mãe para livrá-la das cintadas que zuniam, *Zilda* encolhida num canto escuro da sala e *Ciro* enxugando os olhos nas mangas de um macacão de flanela.

O choro tornou-se uma segunda natureza para Ciro. As lágrimas vinham fáceis e o gesto de esfregar a ponta do nariz na roupa, erguendo um dos braços de encontro à cabeça inclinada de lado, era tão previsível quanto o hábito de seguir a mãe como uma sombra. Ana mantinha distância em relação a ele mais por desinteresse do que por cálculo e só se aproximou no momento em que se viu forçada a substituir Lazineira para assegurar a bebida que vinha de fora. (CARONE, 2002, p. 59, grifos meus)

Assim, na mais tenra infância, Ciro não apenas teve de conviver com o abandono, como, aos quatro anos, passou a buscar sozinho bebida para a mãe nos bares mais afastados de casa⁹. Aos cinco anos, com a rotina da casa desfeita devido ao alheamento de Ana, Ciro se submeteu “à falta de horário, às refeições precárias, à roupa encardida e ao quarto desarrumado, onde a poeira grossa cobria os móveis. Mal agasalhado no inverno teve um torcicolo que semanas a fio o fez gritar de dor” (CARONE, 2002, p. 59). A mãe quase nada fazia para ajudá-lo, e o pai “resolveu tratá-lo por conta própria com cera quente de terebintina e na pele dos ombros apareceram bolhas que se transformaram em feridas” (p. 59). Quando finalmente as dores passaram, Ciro não conseguia mais “mover a cabeça sem virar também o corpo: do fim da infância à metade da adolescência seu apelido em casa e na rua foi *pescoço duro*” (p. 59). Se tudo isso não fosse suficiente, certa vez houve uma epidemia de catapora e, em Ciro, a doença “arrebentou na córnea”, lesando seu olho esquerdo, cuja visão ficou prejudicada, acentuando “sua necessidade de fazer meia-volta para enxergar de lado” (p. 59).

Ana faleceu em maio de 1933, aos quarenta e cinco anos, quando Ciro tinha apenas oito. Os três filhos acompanharam impotentes a agonia prolongada e a “deterioração da mãe, consumida pelo álcool e pela tuberculose” (p. 62). Na descrição de seu velório, há outra passagem pavorosa: “Durante a madrugada Lazineira acordou num sobressalto e saiu correndo pelas ruas desertas do bairro para ficar com a mãe. Ao entrar na sala do velório viu Balila e Caboclo dormindo nas cadeiras de palha e Ciro passando as mãos no rosto de cera do cadáver” (p. 62).

Pouco após a morte da mãe e devido às dificuldades do menino de se adaptar ao “gênio severo de operário” (p. 63) do tio com quem foi morar, Balila tirou Ciro da escola

⁹ Cabe registrar o modo como o narrador descreve o esforço diário do menino de quatro anos para buscar bebida para a mãe: “Da mesma maneira que a irmã, agora rebelde, aos quatro anos ele cruzava de manhã o portão de entrada levando uma garrafa vazia debaixo do casaco para não chamar a atenção do pai que estava no armazém; parava na beira da calçada e só atravessava a rua dos Morros se o bonde não vinha vindo; já do outro lado, subia a rua íngreme encostado aos muros e depois entrava num botequim da esquina. Enquanto olhava o líquido cair no fundo do vidro por um funil de zinco enfiado no gargalo, erguia-se na ponta dos pés e depositava o dinheiro contado sobre a pedra do balcão” (p. 59-60). A descrição retoma, com pequenas variações, a que está em “Resumo de Ana”, nas páginas 43 e 44.

com a justificativa de que precisava de ajuda em suas viagens pelos “sertões de Iguape” (p. 45) e pelos lugarejos miseráveis da Serra de Paranapiacaba” (p. 62) para vender seus produtos como caixeiro-viajante, ocupação que abraçou com inesperada satisfação após a bancarrota completa de seus negócios em 1931, em parte em consequência da crise mundial desencadeada em 1929. Ciro alfabetizou-se com o pai e “as bulas e os almanaques passaram a ser suas leituras nos momentos de folga” (p. 64).

Os conhecimentos adquiridos no trabalho com o pai ajudaram-no a conseguir um emprego de balconista numa farmácia. Com o tempo, trocou “o balcão da Drogasil pelas oficinas da Sorocabana a conselho do pai, que considerava o emprego mais sólido” (p. 70), mas foi despedido “no primeiro corte de operários dos últimos 10 anos”, acabando, por falta de outras opções, por aceitar uma vaga de “garçom no Bar Comercial da Rua Dr. Braguinha” (p. 72). Após algum tempo, Ciro trocou o bar pela gráfica do jornal *Cruzeiro do Sul*, onde o ritmo mecânico das máquinas formava a “imagem da disciplina” que ele não havia conhecido antes (p. 75). Isso correspondia, como afirma o narrador, aos anseios que o rapaz apresentava após a morte do pai (Balila morreu em 1946, devido às consequências de um derrame [p. 91]), quando o filho tinha 21 anos:

A liberdade para decidir sozinho era acompanhada pelo desconforto de quem tinha encarado a sujeição como uma norma de conduta. Ele não se aventurava a nada que não julgasse à mão e nesse lance a timidez o apoiava: as passagens de ajudante a ferroviário e de garçom a gráfico soavam como golpes do acaso. (CARONE, 2002, p. 76)

* * *

Há uma marcação temporal constante, mas difusa, na novela, pois está entremeadada ao relato que foca a vida das personagens, e Ciro (assim como Ana e outras personagens do livro) reage apenas aos acontecimentos de sua vida pessoal e não emite juízos sobre política nem tem consciência das relações entre seus percalços individuais e a história de sua cidade e do país. As referências históricas feitas pelo narrador exigem uma atitude diligente do leitor, sem a qual passariam por meros detalhes. Assim, a reconstrução que se fará a seguir visa enfatizar a presença da história, reforçando os vínculos estreitos existentes entre o destino individual de Ciro e as agruras do processo social brasileiro. Na entrevista citada anteriormente, Modesto Carone afirma:

[...] A literatura sempre dá respostas determinadas a perguntas feitas por uma determinada época. Ninguém escapa disso.

O que aconteceu depois que juntei “Resumo de Ana” com “Ciro” é que (como vim a perceber depois), entre o nascimento da mãe e a morte do filho, se passam cem anos; são cem anos de história do Brasil e de história do mundo. O marido de Ana, por exemplo, entra em falência por causa do *Crash* de 29 em Nova York, que aqui repercutiu em 31, 32. *Ciro* muda de emprego quando estoura a II Guerra Mundial. Várias outras coisas repercutem no livro: a Revolução de 24, os governos de Getúlio Vargas e Castelo Branco etc. Quer dizer, são alusões ou indícios de que as coisas estão se movendo num espaço histórico definido, só que o foco está naquelas duas personagens e nas personagens circundantes. No fundo, talvez (embora isso pareça presunçoso), eu estivesse escrevendo uma espécie de história do Brasil dada pelos anônimos. Em vez de falar pelos grandes, pelos que fazem a história oficial, pode-se falar pela história não oficial. Mas a minha intenção não foi essa; minha intenção era fazer literatura, e não uma tese de história. (CARONE, 2001, p. 189)

Ainda que a intenção do autor deva ser levada em conta, a crítica materialista sempre a submeteu ao primado da forma, daí a necessidade de pensar a declaração de Carone não a partir das referências históricas mencionadas diretamente no livro, mas do modo como são formalmente incorporadas à narrativa. Nesse caso, o que se observa – independentemente de qualquer presunção autoral – é uma formalização admirável dos impasses da modernização brasileira, algo destacado por Vilma Arêas, que reconhece em Carone uma “obsessão (apaixonada) em formalizar a experiência social selvagem da sociedade brasileira, no que ela tem de universalidade e de feição exclusiva” (ARÊAS, 1997, p. 138). Vejamos.

Numa frase seca, direta e um tanto inesperada, o narrador afirma: “Quando terminou a Segunda Guerra *Ciro* deixou a Drogasil para se tornar operário da Estrada de Ferro Sorocabana” (CARONE, 2002, p. 69). O estranhamento inicial, no entanto, é substituído pela percepção de um procedimento fundamental que percorre toda a novela: os acontecimentos históricos vão passando ao fundo, mas, longe de serem inócuos ou indiferentes, produzem consequências muito concretas na vida de *Ciro*, ainda que ele mesmo não tenha consciência dessa relação. A CLT é mencionada para, em seguida, afirmar-se que *Ciro* não recebia, por seu trabalho no bar, “as horas extras nem o adicional noturno previsto na Consolidação” (p. 74). Já a “lei do inquilinato” (p. 78), ao regular o aluguel, permitiu a *Ciro* e *Terezinha* (sua primeira esposa) organizarem minimamente a vida e comprarem uma impressora em São Paulo para começarem a realizar trabalhos de gráfica, mas o “aumento de impostos no governo eleito de Getúlio” (p. 83) quase provocou a ruína do início dos negócios, que foi salvo pelo empenho desmedido dos dois,

que varavam a noite trabalhando. O “apogeu da era Juscelino contaminou os negócios de Ciro” (p. 86), permitindo que conseguissem novos clientes, que levantassem empréstimos para ampliar o negócio e até que Terezinha formasse “um pecúlio”, o que também não duraria, pois a volta de uma amante dos tempos em que a esposa ficara internada durante dois anos num sanatório para se tratar de tuberculose pôs o casamento e os negócios a perder.

Ciro conheceu então Anita, que seria sua companheira até o fim da vida (CARONE, 2002, p. 88). O narrador a descreve como alguém que tinha a “atitude de mulher disposta a encarar a pobreza sem desespero” (p. 88). Foi arrimo de família e, por começar a trabalhar aos 14 anos, não chegou à Escola Normal,

o que a impediu de se tornar professora; a compensação foi cursar uma escola de corte e costura mantida pelo município. Foi dessa maneira que aprendeu a coser e bordar com desembaraço, talento que nos anos 70 facilitou sua vida de operária nas fábricas de roupa da cidade. (CARONE, 2002, p. 89)

Juntos reiniciaram o negócio. Ciro fez alguns serviços de gráfica para a campanha de Jânio Quadros (CARONE, 2002, p. 89), que não bastaram para reerguer a gráfica. O casal, no entanto, não desanimava e “empenhava o sacrifício pessoal”, imaginando “superar as privações assim que a empresa se consolidasse nos anos de efervescência do governo João Goulart. Mas o anúncio de um aumento de cem por cento no salário-mínimo destruiu os sonhos de estabilidade da casa” (p. 89).

Anita engravidara pela primeira vez, e Ciro passou a rodar a cidade à procura de novas encomendas: “tudo inútil, porque o clima de golpe no início de 64 provocava no país uma retração geral dos pequenos negócios” (CARONE, 2002, p. 90). Mas, “foi a recessão de Castelo Branco que veio selar o destino de Ciro”, pois, sem conseguir pagar o aluguel das máquinas e os empréstimos, “estava falido de uma vez por todas e, nesse episódio, *seguia o destino do pai*, que havia conhecido a marginalização econômica antes dos cinquenta anos de idade” (p. 91).

Após a falência, Anita voltou a trabalhar como faxineira e Ciro, sem conseguir emprego nas fábricas e construções *por conta da idade*, foi trabalhar como carregador no Largo do Mercado, mas em poucos meses não suportava mais as dores e câibras provocadas pela “rotina de burro de carga” (CARONE, 2002, p. 93). A esposa, então, conseguiu emprego numa “chácara elegante perto da Raposo Tavares” e *trocou* (!) “o salário de empregada doméstica em tempo integral pelo direito de ocupar a casa de

caseiro”, enquanto Ciro ganhava “um mínimo pelos serviços eventuais de jardinagem” que prestava ao patrão, um médico famoso, “parente por parte de pai do poeta Oswald de Andrade” (p. 93). Anita engravidou pela segunda vez no fim do primeiro ano trabalhando na chácara, e Ciro, precisando “sustentar as novas despesas” (p. 94), “passou a vendedor ambulante de bebida para o resto da vida” (p. 95). Comprava a mercadoria num alambique “clandestino para não pagar impostos” e *tinha “consciência de que abastecia bares que visitava com a mãe na infância, vendendo a mesma bebida que havia contribuído para matá-la”* (p. 95-96).

Apesar do trabalho pesado e das privações, “a vida do casal permaneceu calma até o dia em que Anita se envolveu num conflito com o patrão” (CARONE, 2002, p. 96): acumulando as tarefas de empregada e secretária, um dia ela se equivocou ao informar em um telefonema que o médico estava de viagem a São Paulo. Quando o patrão chegou em casa:

Ela ainda estava no corredor quando ele a chamou de ignorante e irresponsável. Insultada antes de abrir a boca, Anita exclamou no mesmo tom de voz que o patrão era um estúpido. O médico, um homem alto e corpulento, estava visivelmente alterado e correu de braço erguido para bater na empregada. Mas naquele mesmo momento recebeu uma bofetada no rosto que o fez recuar completamente aturdido. Sem dizer mais nada, mas tremendo de espanto e ódio [...]. (CARONE, 2002, p. 97)

A cena abjeta diz muito dos abusos que os patrões sentem ser prerrogativas suas nos relacionamentos com empregadas domésticas¹⁰, mas é também um gesto forte de resistência e dignidade por parte de Anita. Ela e Ciro foram – claro – imediatamente demitidos e tiveram de desocupar a casa até o dia seguinte, “caso contrário [a patroa] e o marido [iriam] denunciá-los à polícia” (CARONE, 2002, p. 97). O casal percebeu que era inútil discutir, pois os patrões recebiam o delegado em casa e a PM fazia a ronda da chácara pelo menos uma vez por semana (p. 98). No Brasil, a função do Estado como

¹⁰ Como destaca Vilma Arêas, comentando “Resumo de Ana”: “Caio Prado Jr. [em *Evolução política do Brasil*] chama a atenção para a permanência das estruturas do passado colonial até hoje, havendo antes uma adaptação mais ou menos bem sucedida do trabalho escravo do que sua extinção. A afirmação não constitui novidade. A própria imigração e o recrutamento do homem pobre e livre, conforme foi projetado pela oligarquia, transformaram o escravo em modelo permanente de trabalho, estendendo suas características a todo trabalhador, ‘considerado como máquina humana à disposição integral do senhor, ou do patrão’. As condições do trabalho industrial não se afastavam dessa trilha: depois da greve de 1917, verificou-se que 50% do operariado fabril brasileiro era constituído por menores de idade, o trabalho noturno ia das 19 às 6 horas e as crianças costumavam ser espancadas [remete a BEIGUELMAN, Paula. *A formação do povo no complexo cafeeiro: aspectos políticos*. São Paulo: Pioneira, 1978]” (ARÊAS, 1997, p. 130).

garantidor dos privilégios da elite, da opressão dos desvalidos e da perpetuação da desigualdade é da ordem do evidente.

“Às voltas mais uma vez com a *penúria*”, Anita procurou emprego na indústria de confecção, “favorecida pelo *milagre econômico*” (CARONE, 2002, p. 98): a proximidade dos termos destacados poderia ser irônica não fossem as consequências trágicas que o descompasso produzia na vida das personagens. Além disso, como se poderia supor, apesar do esforço, Anita não conseguiu emprego por estar grávida. Para dar conta das (parcas) despesas, Ciro saía de manhã e só voltava à noite, “carregando as sacolas vazias e leite para a mulher e as filhas, além de pão para o dia seguinte” (p. 98-99). Apesar de toda a injustiça, infâmia social e penúria, uma passagem revela o olhar atento do narrador:

A despeito da tristeza e do cansaço brincava com a mais velha e o bebê e conversava com a mulher sobre os acontecimentos do dia e os planos do futuro, coisa que sempre o animava acima das expectativas, dado que as fantasias de melhorar de vida nunca o abandonaram. É verdade que algumas chegaram a se confirmar, como a vez em que ganhou no jogo do bicho uma soma vinda do céu, depois de um sonho enigmático que ele gabava de ter transformado em aposta certa. (CARONE, 2002, p. 99)

Mas, apesar da notação sensível do afeto de Ciro pela família, há uma ironia dolorosa no excerto, pois a fantasia que se realizou foi obra do acaso, e não do trabalho e do empenho, constantes e indiscutíveis, de Ciro e da esposa. Além disso, o trecho é seguido do relato de mais uma situação de exploração sem peias:

Talvez tenham sido coincidências dessa ordem que na velhice o tornaram líder espiritual de uma pequena comunidade de moradores num lugarejo da Estrada Velha, o que foi explorado pelos políticos locais, que durante certo tempo o convenceram a fazer o papel de cabo eleitoral em troca de um diploma de morador benemérito do bairro. (CARONE, 2002, p. 99)

Bebida e religião, como se sabe, continuam onipresentes na vida das periferias brasileiras. Além disso, a concessão do “diploma de morador benemérito do bairro” para Ciro pelos “políticos locais”, além de inútil, patética, oportunista e revoltante, aponta para uma situação em que, na falta de compensações concretas e legítimas, distinções vão funcionar precariamente como substitutas imaginárias, estabelecendo um ciclo de favor e apadrinhamentos que só repõe o atraso, a arbitrariedade e a desigualdade.

Para piorar a situação da família, “a liberação dos preços de aluguel, que vinha desde os primeiros dias da ditadura, quando os ministros inverteram o sinal da lei do

inquilinato, continuava sendo o grande problema de subsistência do casal, que desprezava o uso de anticoncepcionais menos por religião do que por falta de esclarecimento [...]” (CARONE, 2002, p. 100). Por isso, “antes que chegasse perto dos sessenta *Ciro* era pai de seis filhas saudáveis, claras e castanhas, que *como a avó materna conheceram muito cedo a rude rotina do trabalho compulsório*” (p. 101)¹¹.

A esse respeito, Vilma Arêas argumenta que “menos que dados ou datas, são as relações de trabalho no Brasil o grande motor” de “Resumo de Ana” (ARÊAS, 1997, p. 130), argumento que pode ser estendido a “Ciro”, pois são essas relações – pouco modificadas pelos surtos pretensamente modernizadores – que determinam o lado *trágico* de sua história, no sentido utilizado por Carone: um desenvolvimento necessário rumo a um desfecho, sem, contudo, que a calamidade fatal possua qualquer caráter exemplar e sem que o efeito no leitor seja catártico, pois, como dissemos anteriormente, longe de levar a alguma purificação dos sentimentos através de incidentes que suscitem pavor e compaixão¹², o resultado é o choque com uma realidade histórica violenta, irreduzível e impassível¹³.

Assim, em “Ciro”, o tempo passa aos saltos, mas como que num plano: quase tudo surge marcado pela repetição, pelo retorno do mesmo, pela imposição de um destino histórico quase inflexível, como uma maldição cujos efeitos se sentem, mas da qual não se tem consciência, como força espectral, uma vez que os elementos materiais e concretos estão apartados da consciência, ainda que determinem a vida. Não há evolução ou desenvolvimento, mas amontoamento de incidentes. A débil acumulação de experiências significativas choca-se com uma mixórdia desnorteante de vivências fragmentárias que

¹¹ A esse respeito, André Bueno tece um comentário importante: “a necessidade que leva às posições servis não é compensada por alguma virtude específica dos de baixo, dos pobres e dos remediados. Não tem manha, malícia, malandragem, picardia, nada que dê uma compensada: o progresso e a modernização do capitalismo são vividos pelos personagens de fato como uma catástrofe: uma sucessão de infortúnios e derrotas, que negam a vida e deixam marcas profundas, no corpo, na mente, na alma” (BUENO, 2009, p. 92).

¹² Cf.: ARISTÓTELES, 2015, p. 89-109. O trecho específico – e amplamente conhecido – é o seguinte: “[...] a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão [...]” (p. 101).

¹³ Discutindo a obra do artista suíço-brasileiro Oswaldo Goeldi, Rodrigo Naves reconhece uma importante afinidade entre as personagens das xilogravuras de Goeldi e as de *Resumo de Ana*. Para o crítico, cada um, a seu modo, “dá forma a um aspecto particularmente importante do país: à existência de brasileiros (mas não apenas brasileiros) que têm suas vidas marcadas por uma *experiência incompleta*, por uma trajetória miúda e variada – pois ligada aos atropelos que a pobreza impõe –, mas que acaba quase sempre truncada, sem poder desdobrar-se em algo que esteja à altura dos meandros abertos por esse percurso. Homens e mulheres que vivem de perto a vida mas a quem a vida sonega quase tudo” (NAVES, 2019, p. 190).

conduzem o processo não a alguma forma de síntese, mas ao desamparo, à ruína e, no limite, à morte. O progresso é entrave e a modernização, engodo, pois colaboram apenas tangencialmente com os projetos das personagens de construir uma vida digna e as atropelam quando tentam participar de seus ganhos. A ênfase recai na sucessão de frustrações: a modernização – e os discursos oficiais que a legitimavam – alimentou as expectativas, aspirações e esperanças de muitos apenas para trair a todos sem pestanejar. Abriu, ainda que brevemente, a possibilidade histórica de o país acertar as contas consigo mesmo para, em seguida, reforçar as marcas renitentes da “reposição do atraso” e da “nossa incapacidade (ou inapetência) para a autorreforma” (SCHWARZ, 2019, p. 329), para lançar mão de uma formulação de Roberto Schwarz em entrevista recente, publicada na *Folha de São Paulo* em novembro de 2019 e incorporada ao livro *Seja como for*.

* * *

Como vimos, Carone afirma que o *turning point* arrasta a novela a um fim necessário, como num drama. Se, no caso de Ana, o ponto de virada ocorre quando ela começa a beber, no caso de Ciro, ele se dá muito antes, quando, aos quatro anos, saía para buscar bebidas para a mãe, ou antes ainda, quando, grávida de Zilda e alcoolizada, Ana passa a negligenciar seu filho de apenas três meses. Desse ponto em diante, o tempo se arrasta negativamente e os eventos históricos são uma espécie de “agitação feroz e sem finalidade”¹⁴ que parece apenas reafirmar a rua de mão única em que se sucedem os malogros do personagem. Tanto assim que a história de Ciro desemboca numa espécie de derrota final, cuja expressão mais concentrada se encontra nas últimas linhas do romance: no dia do enterro do tio, no momento em que o caixão era transportado para o interior do cemitério, o narrador “agarr[a] uma das alças e constat[a] que o revés não o abandonou até o fim, pois é numa tumba sem lápide que ele some sob a terra e só no dia seguinte chega a notícia de que o corpo foi enterrado na cova errada” (CARONE, 2002, p. 113).

No entanto, é preciso considerar também que, de certa forma, há outro ponto de virada na vida Ciro, representado por Anita, que lhe deu filhas e com quem construiu uma vida, configurando, portanto, um *turning point* positivo numa história que é um acúmulo

¹⁴ A referência, claro, é ao verso do poema “Momento num café”, de Manuel Bandeira (BANDEIRA, 2009, p. 130).

de infortúnios. O casamento com Anita abriu possibilidades novas para Ciro e, ainda que não tenha alterado substancialmente sua desdita, modificou-a para melhor: as lutas compartilhadas (inclusive as injustas e ultrajantes, como a que acontece na chácara), as seis filhas e o casamento de duas delas, que, após inícios de relacionamentos que o deixaram ressabiado, pelo fato de os genros serem mulatos, acaba sendo um momento de grande felicidade para ele. Trata-se de instantes leves e de vida breve, mas essenciais, pois, embora não alterem o desfecho trágico, mantêm o devir histórico em aberto.

Por isso, apenas o reconhecimento do negativo é insuficiente. Sem apelar para compensações imaginárias nem soluções *deus ex machina*, deve-se reconhecer que, por meio da visada micrológica do narrador, a narrativa desentranha momentos que apontam para outra vida, outro país, outro mundo. O discurso oficial e apologético sempre destacou os vencedores da modernização, que são, por definição, exceções, enquanto o livro de Carone, ao falar de derrotados, conta histórias que, ainda que sejam particulares em vários aspectos, são muito mais recorrentes e, por isso, desvelam o movimento concreto do *progresso* e dos incontáveis escombros que o processo amontoou e amontoa em sua marcha cega. O reconhecimento da desgraça recorrente é também um chamamento à compreensão e à ação.

Nesse sentido – e para concluir –, vejamos dois trechos em que é destacada a tendência de Ciro à fantasia. No primeiro, enquanto ganhava experiência na gráfica do *Cruzeiro*, ocorre-lhe uma ideia, digamos, grandiosa:

Seu prestígio profissional havia aumentado e ele buscava tanto o capricho nas soluções técnicas quanto a correção da linguagem. Interessou-se pelos clássicos e nas horas de lazer lia os livros que comprava em sebos ou retirava do Gabinete de Leitura Sorocabano, fundado por imigrantes alemães num casarão do século 19. A dificuldade de falar ia sendo compensada pela desenvoltura para escrever e foi dessa época a intenção de se tornar escritor e imprimir um livro de memórias. (CARONE, 2002, p. 82)

Há no trecho um movimento narrativo duplo, que a um tempo aponta para a inviabilidade do projeto de Ciro e realiza uma espécie de fusão com as fantasias do tio: não há dúvida de que há identificação entre narrador e personagem, mas também há consciência do primeiro de que não havia chance de o livro de memórias sonhado pelo segundo vir à luz. De todo modo, por meio do trabalho literário do sobrinho, a memória da vida do tio foi resgatada do esquecimento a que estaria, de outra forma, condenada,

realizando assim, ainda que indiretamente, o projeto do livro de memórias e permitindo ao narrador reconhecer-se no tio, apesar da distância que os separava.

O segundo é um dos trechos da novela em que narrador comenta a atenção que Ciro dedicava às filhas: “Ciro parecia muito dedicado a elas, entretendo-as com as tramas que inventava a propósito de pessoas que passavam pela janela e descrevendo em detalhes as escolas de balé e medicina que elas iam frequentar” (CARONE, 2002, p. 104). Observe-se que as tramas e descrições, sem deixar de ser ilusões, também se aproximam da arte de contar histórias. Ciro é um contador “otimista”, que busca incentivar e não deixar esmorecer, mas que não escapa do devaneio e do autoengano – tanto que as filhas carregavam um ressentimento do pai que sempre acenava com “a promessa de uma vida de prestígio” (p. 105) nunca alcançada –, enquanto o narrador busca uma visada realista cujo limite, no entanto, não desconhece, na medida em que tende a certa falta de saída, a uma percepção negativa que, por vezes, quase se encerra num ciclo infernal. Mas, como discutimos, isso não compreende toda a atitude narrativa, que está sempre minuciosamente atenta para os instantes que negam a permanência desse ciclo e apontam para as possibilidades, ainda que frágeis e não realizadas, de superá-lo, numa atitude que guarda certa semelhança com a que Miguel Vedda, estudando a ensaística de Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, chamou de “desesperançada esperança”:

[uma] disposição aparentemente paradoxal frente à marcha do mundo [que] supõe, frente à violência do capitalismo e ao sofrimento de suas vítimas, uma atitude consideravelmente mais acertada e comprometida do que aquelas que hoje sustentam tanto os voluntaristas de turno, sustentados na cândida fé em uma pronta e simples passagem da humanidade do reino da necessidade ao da liberdade, como aqueles falsos intelectuais que querem nos induzir a crer que não existe mais alternativa para um sistema que, como experimentamos diariamente, desenvolve em dimensões inimagináveis a barbarização da sociedade e a liquidação da natureza. (VEDDA, 2011, p. 10-11)¹⁵

e que Carone define nos seguintes termos, ao falar de “Utopia do jardim de inverno por um doutor em letras”, último conto do livro *As marcas do real* (1979), na entrevista que citamos anteriormente:

¹⁵ “[...] esta disposición en apariencia paradójica frente a la marcha del mundo supone, frente a la violencia del capitalismo y el sufrimiento de sus víctimas, una actitud considerablemente más acertada y comprometida que las que hoy sostienen tanto los voluntaristas de turno, sustentados en la cândida fe en un pronto y sencillo pasaje de la humanidad desde el reino de la necesidad al de la libertad, como aquellos falsos intelectuales que querrían inducirnos a creer que no existe ya alternativa para un sistema que, como experimentamos a diario, desarrolla en dimensiones insospechadas la barbarización de la sociedad y la liquidación de la naturaleza”.

[o conto em questão] é uma poética, oferece uma visão de como a arte representa a realidade, de como ela dá visibilidade ao invisível, embora mantenha a invisibilidade de que é percebido. Uma poética como eu a estava entendendo naquela época, ou seja, a arte não representa imediatamente a realidade, às vezes ela contradiz a realidade... Esta é uma lição de Adorno que vale a pena aproveitar: a arte é mimese e contradição ao mesmo tempo. O literário é representativo do não-literário, do mundo objetivo, e, às vezes, a distância que há entre uma coisa e outra é o modo por que a literatura critica a realidade, quer dizer, a distância entre a obra realizada e a realidade é dada pela forma conciliada, diante da realidade não conciliada, de classes, dividida, fragmentada etc. A utopia da literatura consiste nisso. Ela não pode ser descrita mais como se houvesse uma proibição da imagem da utopia: se você descrevesse a utopia hoje, você reproduziria quase tudo que você rejeita. Na obra de arte, de alguma maneira, cria-se um mundo conciliado, um mundo sem contradições, embora todas as contradições do mundo possam estar lá, mas de tal forma organizadas que acabou se dando uma resolução – e essa resolução é sempre estética.

Aquele quadro do Matisse [apontando na parede para uma reprodução de Anêmonas num vaso de barro], pintado entre as duas grandes guerras, o que é? É uma imagem da felicidade. Matisse insistiu nisso a vida inteira: num mundo inteiramente infeliz, ele gera imagens da felicidade, o que quer dizer que entre a realidade e a obra existe um salto de liberdade que, de alguma maneira, aponta para alguma coisa que não existe, mas pode ser imaginada. (CARONE, 2001, p. 186-187)

Não há, por suposto, resposta à pergunta sobre o sentido, afinal ele não é individualmente construído, mas histórica e socialmente determinado. Não há sentido quando o mundo opera ao revés, desumanizando o trabalho, as relações interpessoais, os afetos. De outra parte, se o sentido permanece além do alcance dos indivíduos, as narrativas dignificam suas personagens e suas vidas, atingindo, nesse ponto, um dos objetivos fundamentais que as impulsionam. Assim, ainda que *Ciro* (assim como *Ana* e as demais personagens do livro) tenha tido uma vida dura, duríssima, como toda existência, a sua também foi uma afirmação de resistência contra as forças colossais que tentam rebaixar as experiências por meio da equalização mercantil e da precariedade do trabalho, bem como destruir as aspirações por uma sociedade organizada em função do que há de humano em nós.

Referências bibliográficas

- ARÊAS, V. A ideia e a forma: a ficção de Modesto Carone. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 49, p. 119-139, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Organização de André Seffrin. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BÍBLIA, volume III: Antigo Testamento, os livros proféticos. Trad. Frederico Loureiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUENO, A. O mosaico da memória. In: BUENO, A. *Memórias do futuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 67-93.
- CARONE, M. Mimese e contradição [entrevista concedida a Ana Paula Pacheco e Priscila Figueiredo]. *Rodapé*, n. 1, p. 185-206, 2001.
- CARONE, M. *Resumo de Ana*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- CARONE, M. Adorno: um depoimento pessoal. *Novos Estudos Cebrap*, n. 68, 2004, p. 127-133.
- CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2012.
- DICIONÁRIO Latim-Português: temas e expressões. São Paulo: Edipro, 2016. 448p.
- FLORES JR., W. J. Aprendizagem como desajustamento: considerações sobre *Resumo de Ana*, de Modesto Carone. *Inter Litteras*, Buenos Aires, n. 2, p. 136-144, 2020. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/interlitteras/article/view/9733/8573>>. Acesso em: 22 jan. 2021.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NAVES, R. *Dois artistas das sombras: ensaios sobre El Greco e Oswaldo Goeldi*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- PAES, J. P. Retratos do anonimato: *Resumo de Ana*, novo livro de Modesto Carone, substitui metáfora por objetividade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 ago. 1998. Mais! Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs02089807.htm>> Acesso em: 28 jan. 2021.
- REZENDE, A. M. de; BIANCHET, S. B. *Dicionário do latim essencial*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- SCHWARZ, R. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- VEDDA, M. *La irrealidad de la desesperación: estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

WAHRIG Synonymwörterbuch. 7.ed. Gütersloh: Wissenmedia Verlag, 2011. 1024p.

Recebido em 19/12/2020

Aceito em 05/02/2021

ⁱ **Wilson José Flores Jr.** é Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em Ciências Sociais pela mesma universidade. É professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde atua na graduação e na pós-graduação, e docente no Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT) da Universidade de Brasília (UnB). Realizou pós-doutoral sobre a ensaística de Siegfried Kracauer na Universidad de Buenos Aires (UBA), sob supervisão do Prof. Dr. Miguel Vedda. É autor do livro *Modernização pelo avesso: impasses da representação literária em Os contos de Belazarte, de Mário de Andrade* (Cotia: Ateliê Editorial), e de artigos e ensaios publicados em revistas e livros no Brasil e no exterior. **E-mail:** wfloresjr@ufg.br

ARMAS PARA CONTINUAR O JOGO: “ESPIRAL” DE GEOVANI MARTINS

[WEAPONS TO CONTINUE THE GAME: “SPIRAL” BY GEOVANI MARTINS]

João Roberto Maiaⁱ

ORCID 0000 0002-1785-8885

EPSJ (FIOCRUZ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Análise de “Espiral”, conto do livro de estreia de Geovani Martins. Nessa narrativa a prefiguração do confronto armado constitui o desenlace quase *necessário* da existência de profundos antagonismos sociais. Nesse sentido, “Espiral” se encerra em sintonia com certo rumo desastroso da vida nacional. O estímulo ao combate armado passou a estar na ordem do dia, com amplo poder de convencimento em debate incontornável na atualidade brasileira.

Palavras-chave: Espiral; Geovani Martins; sociedade brasileira; armas

Abstract: Analysis of “Spiral”, short story from Geovani Martins’ debut book. In this narrative, the prefiguration of armed confrontation constitutes the almost necessary outcome of the existence of profound social antagonisms. In this sense, “Spiral” ends in line with a certain disastrous course in national life. The encouragement of armed combat has become the order of the day, with ample power of convincing in an unavoidable debate in Brazilian news today.

Keywords: Spiral; Geovani Martins; Brazilian society; weapons

O sol na cabeça é a estreia literária de Geovani Martins, cujo impacto é preciso ressaltar. Publicado por uma das grandes editoras brasileiras, anunciou-se logo que o livro fora negociado com prestigiosas editoras estrangeiras, além de já estar garantida uma futura adaptação cinematográfica. Seus treze contos chamaram realmente a atenção. A repercussão foi incomum: objeto de várias resenhas, o livro ensejou debates, alguns dos quais interessantes. Para já, sobre parte dessa recepção inicial, faço um registro que depois será desenvolvido: certas leituras deixaram à vista suas dificuldades ao tratar assuntos das narrativas, bem como seus limites ao avaliar procedimentos que dizem respeito, conjuntamente, à linguagem e aos narradores dos contos¹.

Geovani Martins nasceu e foi criado em Bangu. Do bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, foi para a Zona Sul da cidade, morar na favela da Rocinha, onde passou parte da vida adulta. Hoje mora no morro do Vidigal, também na Zona Sul. Ao longo de sua vida, teve de mudar de endereço diversas vezes, morou em diferentes favelas; experiência de que se valeu, segundo ele próprio, para sua criação literária. Estudou até a oitava série do Ensino Fundamental. Teve de “se virar” em diferentes ocupações: foi “homem-placa”, atendente de lanchonete, garçom em bufê infantil e em barraca de praia. Ora subempregado ora desempregado. Uma experiência decisiva para a futura carreira de escritor foi sua participação nas oficinas da Feira Literária das Periferias (FLUP), exemplo de iniciativa importante para democratizar a produção e a publicação literárias. No âmbito da FLUP, Martins publicou pela primeira vez. Depois vieram as participações na programação paralela em duas edições da Feira Literária de Paraty (FLIP). No período da segunda participação, desempregado, ele tomou a decisão de concluir a escrita dos contos para não perder a chance de divulgá-los, apostando na carreira que julgava a sua, com o apoio esclarecido da mãe.

O registro sumário da trajetória, evidentemente invulgar, não é gratuito. As matérias jornalísticas destacaram invariavelmente, para início de conversa, a biografia do escritor, assim como o fizeram algumas das primeiras críticas. A apresentação de Antonio Prata, na “orelha” do livro, não deixou de salientar o vínculo entre “a força dos

¹ Farei considerações sobre o que vejo como problemas comuns a algumas resenhas em jornais e blogs no período de publicação de *O sol na cabeça*, sem especificar os resenhistas. Apenas um resenhista será citado, porque suas observações têm importância para este artigo.

contos” e “o lugar de onde o autor vê o mundo”, indicando o rendimento literário da “inspiração autobiográfica” (PRATA, 2018). De fato a questão é incontornável, na medida em que Martins logrou transpor literariamente, com felicidade em boa parte de *O sol na cabeça*, problemas que conhece por experiência própria e sua relação íntima com sociabilidades e modos de ver, falar, viver próprios de comunidades pobres do Rio de Janeiro.

Revelam-se nos contos diferentes aspectos da vida em bairros populares, experiências várias de moradores das favelas. De modo aparentemente desprezioso, as narrativas compõem um todo no qual a captação multifacetada da vida popular não tem parte com a tendência para destacar na favela, com reducionismo simplificador, a pobreza e a violência. Ainda que as histórias sejam quase sempre ambientadas em locais marcados por escassez material e onde certos tipos de ações violentas têm vigência cotidiana, Martins prioriza muitas vezes a delicadeza de sentimentos ou a disposição para gozar a vida ou ainda a força necessária de quem tem de “se virar” e realmente “se vira”. Nesse sentido, destaco a inocência do pensamento infantil com suas descobertas (“O caso da borboleta”), a trajetória do homem cego que pede esmolas nos ônibus e, no fim da vida, encontra modo próprio de compartilhar drogas e algum afeto com um jovem (“O cego”), os bons sentimentos de crianças, que resistem a estigmas sociais, por certa moradora idosa, “macumbeira” (“O mistério da vila”). Com efeito, os pobres não são representados exclusivamente como vítimas ou como seres embrutecidos por suas condições de vida. Dito isso, ressalte-se também que nos contos comparecem, por alusão ou explicitadas nas ações, a dureza e as desgraças do cotidiano de pessoas submetidas à escassez, ao tráfico de drogas ou às milícias, e que do Estado recebem, em vez da garantia de seus direitos, ocupação policial e brutalidade fardada. Não há como evitar assuntos que dizem respeito a problemas sem os quais não se trataria do Rio de Janeiro, muito menos de suas periferias. Por mais interessante que seja a captação variada da sociabilidade nos morros e localidades pobres como faz Martins, se estivesse apartada das desgraças referidas ou de alguma maneira as atenuasse, ela resultaria no perigo de edulcorar a vida popular. Entretanto parte das primeiras resenhas não considerou devidamente o alcance que certos assuntos têm em algumas narrativas fortes do livro. Por exemplo: o contraste de condições de moradia entre a favela e os condomínios da Zona Sul em “Espiral” ou a política de segurança pública conhecida

como UPP, por muito tempo incensada pela imprensa e por quem não mora nos morros, que reproduz a sempiterna violação de direitos dos moradores das favelas em “A história do Periquito e do Macaco”. Nos dois exemplos, pela ótica dos moradores dos morros, com seus modos de fala e vocabulário próprio, estão na pauta questões cuja reprodução explicita nossa desagregação social em marcha, tais como a progressiva mercantilização da cidade e da moradia, desigualdades abissais, ausência e incompletude de políticas públicas. Não há dúvida quanto à amplitude desses e de outros problemas, produzidos por estruturas políticas e econômicas que consolidam as imensas fraturas sociais da cidade do Rio de Janeiro, e expostos nos contos de um ponto de vista que interessa investigar: do ângulo dos que moram em bairros pobres ou nas favelas.

As soluções de linguagem nos contos constituíram um dos eixos do debate. Destacou-se procedimento de que o autor se vale com desenvoltura e de modo consciente, como o próprio esclareceu em entrevista: o uso de diferentes registros da língua, que se alternam; ou seja, o trânsito entre o desenvolvimento amplo da oralidade popular (certas falas dos morros com gírias e expressões próprias) e o uso do português canônico (MARTINS, 2020). Majoritariamente a alternância linguística foi avaliada de modo favorável e, por alguns, exaltada. Ao transitar, subitamente em algumas passagens, de um registro a outro, tornando às vezes o popular e o canônico coexistentes na fala de um mesmo narrador, aproximando o que em regra está apartado na vida social, o autor acentua contrastes vigentes na linguagem, mas que a ela não se reduzem, pois, como bem viu Miguel Conde, “reiteram (...) as divisões sociais do Brasil.” Portanto trata-se de aproximação que, longe de produzir “um amálgama que prefigurasse uma superação futura dessa divisão, (...) conserva o sentido de transgressão e a inflexão de contraste, chamando a atenção para as divisões que desrespeita” (CONDE, 2020). A meu ver, a hipótese tem interesse: o uso de registros diferenciados da língua pode ser entendido como recurso que contribui para a energia crítica do livro, ao possibilitar certa aproximação transgressiva de linguagens, cujo efeito é, entre outros, realçar contrastes e divisões sociais. Entretanto a potencialidade crítica de um procedimento formal em que, por si só, insinuam-se nossas onipresentes fraturas sociais, em sinergia com temas e enredos dos contos, esteve ausente de certo debate em torno de questionamento fácil e, até onde vejo, descabido: a suposta quebra da

verossimilhança e perda de força realista em narradores que, embora inteiramente sintonizados com a vida nas favelas, não se furtam a utilizar o padrão culto da língua.

Em passagem anterior fiz referência a problemas vultosos da cidade do Rio de Janeiro (e evidentemente do país) expostos nos contos do ângulo daqueles que moram em morros e bairros pobres. Um ponto de vista interno verifica-se também em *Cidade de Deus* de Paulo Lins, conforme destacado por Roberto Schwarz, com diferenças evidentes, ressalvo. O crítico cita o procedimento como um dos motivos por que considera aquele romance uma realização artística “fora do comum” (SCHWARZ, 1999, p. 163). Em *Cidade de Deus*, acrescenta-se, “o narrador de saída resistirá a qualquer desvio” do assunto do livro: a guerra da droga, assinala Vilma Areas (AREAS, 1998, p. 149). O foco é restrito, o “horizonte reduzido”, a ação se dá no interior da favela, quase inteiramente no “mundo fechado de Cidade de Deus”, sem “as esferas superiores do negócio de drogas e de armas”, assim como não se faz presente “a corrupção política e militar” que favorece o duplo tráfico, conforme explica Schwarz. Tampouco comparecem “a administração pública e a especulação imobiliária”, as quais “estão na origem da segregação da favela”. Entretanto a dinâmica em circuito fechado tem rendimento literário forte, pois faz saltar aos olhos o absurdo da redução do assunto, com tantas mediações e instâncias, à esfera restrita dos mais vulneráveis no tráfico: os “chefes de bando não deixam de ser potências”, sem por isso deixarem “de ser pobres-diabos, que morrem como moscas” (SCHWARZ, 1999, p. 166-167).

Ao contrário de *Cidade de Deus*, os contos favorecem a diversidade de assuntos e, consideradas no conjunto que formam, as treze narrativas de *O sol na cabeça* focalizam aspectos variados da infância e da juventude de personagens que vivem na Vila Vintém, em Bangu, na Cruzada São Sebastião ou outra localidade identificada ou não, mas quase sempre situada no lado da cidade que “não figura no mapa/No avesso da montanha”, onde com frequência “A luz é dura/A chapa é quente”². À diferença de *Cidade de Deus*, não há como falar de mundo fechado, circunscrito, do mesmo modo que a respeito de *Cidade de Deus*. Pelo contrário, nos contos de Martins os personagens percorrem diferentes vias públicas, vão à praia, esperam em estações de trem, passam por

² Versos da canção “Subúrbio” de Chico Buarque. Ver <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/537331/>>. Acesso em 08/06/2020. Nos contos há os que moram na Zona Sul, em locais como Rocinha e na citada Cruzada São Sebastião, onde há proximidade espacial com moradores dos bairros ricos e ao mesmo tempo distância social. Portanto são espaços sociais nos quais vigora segregação física e simbólica. A questão é crucial, está presente em alguns contos. Tratarei dela ao analisar “Espiral”.

logradouros diversos, o que enseja a emergência de adversidades que enfrentam nos variados espaços metropolitanos. Mas, nos dois livros, o ponto de vista interno é estímulo à reflexão. Em *Cidade de Deus*, interno ao mundo do crime, “embora sem adesão” a este (SCHWARZ, 2004). Em *O sol na cabeça*, interno às favelas: jovens que moram nas comunidades pobres são os narradores nos contos; quando não, trata-se de narrador em terceira pessoa que adere inteiramente à perspectiva de moradores. Mesmo quando estes saem de seus territórios, o modo como veem a cidade comum está fundamentalmente marcado por suas vidas nas favelas.

Farei ainda algumas observações sumárias sobre parte dos contos para identificar questões ou temas recorrentes, sugerir certos movimentos de conjunto, possíveis conexões entre narrativas do livro. Direta e indiretamente, alguns desses temas e movimentos dizem respeito a “Espiral”, o conto que será objeto de análise neste artigo.

Os contos de abertura e encerramento de *O sol na cabeça* têm por títulos palavras que sugerem locomoção, trânsito³. O primeiro é “Rolézim”, gíria mais identificada com jovens pobres das periferias: passeio curto, uma volta. No conto, o deslocamento a uma praia da Zona Sul do Rio em dia de calor infernal. Já em “Travessia”, a última narrativa, o deslocamento é sinistro: a jornada de um traficante do morro ao lixão para largar lá o corpo de alguém por ele assassinado. Acrescente-se que personagens estão em trânsito em outros contos: viajar a Arraial do Cabo para a virada do ano (“A viagem”), deslocamento ao Jardim Botânico para observar certa família (“Espiral”), ida à Barra da Tijuca para trabalhar em condomínios com quadra de tênis e viagem de trem da Central ao Jacarezinho para “comprar um baseado” (“Sextou”). São deslocamentos com certa amplitude por espaços urbanos, que registram costumes, movimentações coletivas, más condutas de agentes do Estado (policiais) e mesmo ações que evidenciam a barbárie na metrópole que é o Rio de Janeiro (entre os contos citados, a exceção é “A viagem”, que não se passa na capital). Essa dinâmica cidadina emerge sempre na perspectiva de crianças ou jovens pobres em situações variadas – como já referido, mesmo nas histórias que não são narradas em primeira pessoa, há o uso da terceira pessoa aderente aos “menó”, aos “moleques”.

³ Miguel Conde notou que os títulos dos contos sugerem deslocamento e ao mesmo tempo há neles contraste linguístico: a gíria “rolézim” e “o registro culto de reverberações literárias”, já que “travessia” é palavra importante em *Grande sertão: veredas*, com que Riobaldo arremata a narração de sua trajetória como jagunço. Ver: CONDE, s/d.

Avulta a ilegalidade de práticas policiais: um simples “rolézim” pode terminar em revista policial com possibilidades de tragédia (‘Rolézim’); certo tenente é feroz com meninos da favela que se drogam e amansa com “playboy” que vai à boca comprar droga e “podia ser costa quente” (“A história do Periquito e do Macaco”); PMs que achacam cem reais de jovem flagrado com maconha em estação de trem à luz do dia (“Sextou”).

A violência se banaliza: pode perder a vida quem compra droga fora de sua comunidade e faz o cumprimento errado, ou seja, característico de outra facção do crime (“Travessia”). Além dos redutos do tráfico, a violência se torna banal no cotidiano da sociedade que se arma, onde perseguição (“Espiral”) e pichação (“Rabisco”) podem e devem ser enfrentadas de arma em punho.

Como veremos, a produção do ódio se explicita em “Espiral”, sentimento que leva o narrador-personagem a perseguir obsessivamente aqueles que o discriminam. Também no conto “Sextou”, em condomínios de alto padrão na Barra, o jovem da Cruzada São Sebastião passa a odiar as pessoas para as quais trabalha, sem receber delas um olhar sequer. Sempre alvos preferenciais das investidas da polícia, os meninos pobres, em alguns contos, sentem ódio insuperável dos policiais, aos quais se referem com qualificativo à altura da abjeção que lhes devotam: “vermes”.

Com exceção talvez de “A história do Periquito e do Macaco”, nos contos o tema das drogas não comparece com a contundência que tem no romance de Paulo Lins. *Cidade de Deus* recria o processo de transformação da favela com a entrada em cena e expansão da droga pesada com todos os seus males: a guerra das quadrilhas, a disseminação da violência, a corrupção policial. No entanto entorpecentes diversos marcam presença em muitas narrativas do livro de Martins. Pode-se dizer que se trata de uma linha temática com registros variados, que vão da fruição despreocupada até os aspectos mais sinistros: do uso recreativo de drogas leves, passando pela imediata devastação do crack, à atuação violenta e corrupta da polícia e ao poder do tráfico.

Volto a Roberto Schwarz para fazer outra observação sobre os contos, a qual diz respeito ao livro no seu todo. Em “Fim de século”, um dos textos de *Sequências brasileiras*, Schwarz refletiu com a lucidez de costume sobre o bloqueio que os imperativos do novo padrão concorrencial impuseram a certa altura ao prosseguimento do nacionalismo desenvolvimentista, o qual, “sem prejuízo das falácias nacionalistas e

populistas”, apostava no esforço amplo para industrializar o país e fazer avançar sua integração social. Já nos anos 80 o nacional-desenvolvimentismo se desagregava, no contexto da mundialização capitalista que impedia que países periféricos como o Brasil completassem sua industrialização. Ao refletir sobre o fim do ciclo desenvolvimentista, o ensaísta apontava os resultados sociais catastróficos de “nosso fim de século” (o texto foi apresentado nos EUA em 1994). Com suas dinâmicas competitivas, a nova ordem global, “íngreme em face da vida popular, se compõe à maravilha com nosso descaso secular pelos pobres”, assinalava o crítico. Estes “estão deixando de funcionar até mesmo como força de trabalho quase gratuita” e entre os quais há os que se tornam “disponíveis para a criminalidade” (SCHWARZ, 1999, p. 158-162). Assim, como assinala por sua vez Vera da Silva Telles, “a pobreza (...) parece se fixar como realidade inescapável, dado incontornável posto pelos imperativos do mercado”, ou seja, “uma pobreza sem redenção possível” (TELLES, 2001, p. 139). Como o quadro desalentador permanece, agora que se inicia a terceira década do século XXI, a integração nacional parece cada vez mais inalcançável e o descarte dos pobres não poderia estar mais à vista. São problemas colossais que emergem na ficção de Geovani Martins. Sem fazer alarde, nem sempre explicitando a denúncia, *O sol na cabeça* reitera nas suas diferentes histórias a realidade sombria: a quase inexistência de possibilidades para a incorporação dos pobres. Várias intrigas são bastante dinâmicas, o suspense existe, as situações são variadas, mas certa verificação desconsoladora não muda do início ao fim de um livro no qual os personagens são, na quase totalidade, crianças, adolescentes, jovens: expectativas de vida melhor no futuro não comparecem. Para aqueles meninos, na sua realidade de privações, sem acesso a direitos fundamentais, quando muito subempregados ou trabalhando para o tráfico, as possibilidades de escape parecem canceladas. Em “Rolézim”, a nesga de futuro do narrador, imediato inclusive, parece indissociável da preocupação de não ser assassinado, não morrer jovem como o irmão, o que deixaria a mãe sem outro filho; em “Estação Padre Miguel”, além dos prazeres do momento com sua turma, fumando maconha de má qualidade, arriscando-se a morrer como indigente, o narrador diz não ter a mínima ideia do que fazer com sua vida; noutra conto ainda, “Travessia”, o traficante expulso do morro pelo chefe do tráfico recorda seus sonhos de menino, quando desejava “ser jogador de futebol, piloto de avião, técnico em informática” e agora nem mesmo sabia onde iria dormir fora do morro

(MARTINS, 2018, p. 119)⁴. São algumas das histórias nas quais as chances de vencer a desqualificação social não se cogitam.

Ao ler o conto “Espiral”, o leitor talvez estranhe a sequência dos três primeiros parágrafos, aparentemente desencaixados. Assim, é palpável na prosa a diferença entre as impressões de menino, no primeiro parágrafo, e as ponderações que a elas se seguem no segundo. De início, o narrador esclarece gradualmente certos “movimentos” de um passado que são reminiscências dos primeiros tempos de escola. Na verdade, ele recorda reações causadas apenas por sua presença infantil em ruas de bairro carioca. Trata-se de rememorar procedimentos alheios e também as dificuldades próprias de compreensão do narrador e suas sensações de menino. Todo o trecho constitui a recomposição pela memória de fragmentos da vida infantil, a qual se revela na tentativa de recuperar as percepções possíveis em outro tempo, fixando suas marcas na prosa: “Começou muito cedo”, “naquela época” etc. O breve exercício de reconstituição daquele período expõe problema que não pôde ser entendido, preparando o leitor para seus desdobramentos narrativos. Contudo o parágrafo seguinte não o desenvolve, não dá prosseguimento à consideração do problema. Na verdade, nele não há sequer menção aos “movimentos” referidos no trecho anterior. A prosa passa a ter certo tom judicativo, ajustada a propósitos de crítica social, com formas verbais no presente, sem parte com o traço, digamos, memorialístico do início. Logo em seguida, o terceiro parágrafo começa e termina com a narração de uma peripécia na qual o narrador tem protagonismo. Em todo esse trecho, não obstante o desígnio de reconstituir uma experiência inesquecível do passado, as diferenças são patentes em relação ao início do conto: o passado não é o mesmo e, em vez de lembranças de comportamentos e reemergência de sensações como as que prevalecem na parte inicial, narram-se principalmente ações. As diferenças dos registros são significativas, há cortes súbitos e variação na prosa (primeiramente marcada por percepções de infância, depois algo judicativa, a seguir ajustada especialmente à reconstituição de ações de que tomou parte o narrador) e, no entanto, como se verá, o desencaixe é apenas aparente, pois a força explicativa da articulação dos três primeiros parágrafos é notável. A economia de palavras convida o leitor a

⁴ Apenas o conto “A viagem” tem como protagonista um jovem que pode viajar para Arraial do Cabo, é universitário. Evidentemente o fato de estudar na UFRJ lhe abre possibilidades que o distinguem de todos os personagens dos outros contos. Entretanto provavelmente não se diferencia tanto dos demais pobres no livro por sua origem social, pois ele se diz malnutrido e por isso se vê diferente dos “louros e bem alimentados”, representantes da “geração saúde”, os vilões na narrativa.

estabelecer as conexões e relacionar as partes em face de problemas objetivos, próprios de uma estrutura social iníqua, os quais estão internalizados na experiência subjetiva do narrador. Sem dúvida, a concisão aqui é um acerto artístico.

A frase curta que abre o conto “Espiral” refere-se ao início de algo que o leitor desconhece – uma frase sem sujeito, na qual se anuncia que certo acontecimento “[c]omeçou muito cedo”. A frase seguinte, também curta, reforça a obscuridade, pois o próprio narrador confessa seu não entendimento a respeito do que foi anunciado anteriormente. Em seguida, não obstante a informação que situa o narrador em certa situação de estudante em começo de vida escolar e já capaz de perceber a estranheza das circunstâncias, o leitor continua a não saber nada além do que lhe é referido vagamente como “esses movimentos”. São movimentos relacionados de início, no passo seguinte, a meninos de “colégio particular” situado nas proximidades da escola de quem narra. O grupo escolar deste, seu “bonde” em gíria popular, ao passar nas imediações do outro estabelecimento de ensino fazia tremer aqueles que lá estavam. Trata-se de movimentação que causava medo aos alunos do colégio privado. A proximidade física como fermento do temor é contraditoriamente o primeiro sinal de distanciamentos que aludem a uma sociedade com suas clivagens, as quais eram poderosas a ponto de estar internalizadas em crianças e emergir quando estas se deparavam com outras crianças. O *outro*, o diferente estava próximo, mas por ser o *outro* era temido. O conúbio de intimidação e medo passa a ser considerado. A ligação íntima entre aquela ação e este sentimento, o que não deixava de ser algo “estranho” e “até engraçado” no espaço da rua, fazia-se presente no cotidiano escolar do narrador, com a diferença que tornava opostas as circunstâncias referidas dentro e fora da escola: ele e seus amigos não metiam medo em ninguém no seu colégio; ao contrário, precisavam fugir dos meninos maiores, dados à violência. “Nas ruas da Gávea”, contudo, o uniforme escolar os identificava certamente como alunos da rede pública de ensino diante dos outros, aqueles a que o narrador se refere, para bem diferenciá-los, como “os moleques do colégio particular”. Identificado pelo uniforme, havia inversão de papéis nos diferentes espaços sociais: o narrador, um intimidado na sua escola, intimidava, metia medo, embora involuntariamente, ao se aproximar dos alunos da outra escola ou de alguma idosa solitária. Como não se sentia amedrontado nas ruas, mas sim alguém que amedrontava, ele, “naquela época”, às vezes “gostava dessa sensação”. Entretanto ainda

não lhe era acessível o sentido daquelas experiências. Não compreendia o medo dos estudantes do outro colégio, tampouco os comportamentos motivados exclusivamente por sua presença, conforme recorda: “quando uma velha segurava a bolsa e atravessava a rua pra não topar comigo.” Ao final do primeiro parágrafo, reitera: “eu não entendia nada do que estava acontecendo” (MARTINS, 2018, p. 17)⁵.

Proximidade territorial e distância social são noções que elucidam as situações cotidianas referidas, as quais se davam em certo espaço urbano, um dos bairros ricos da Zona Sul carioca. Apesar da proximidade entre o colégio particular e a escola do narrador, a distância social entre os alunos de um e outra motivara incompreensões de parte a parte. O narrador não entendia o tremor causado por seu “bonde” nos meninos do colégio privado. Estes, por sua vez, identificavam erroneamente como ameaçadores outros meninos que apenas passavam nas imediações após o término das aulas. No parágrafo seguinte, o narrador reforça as noções referidas, as quais dizem respeito a acontecimentos e atitudes anteriormente relatados, mas reaparecem agora em chave questionadora e judiciosa bem diversa de sua vivência infantil. Não obstante a continuidade, pois o foco estará, como nas experiências da infância, nas noções de perto e longe com fundamento em relações sociais brasileiras, o corte é brusco: antes o narrador menino que nada entendia das reações intimidadas dos outros na rua; agora o narrador que assume postura refletida com a qual confronta certo consenso a respeito do assunto em questão: morar nas favelas. De chofre, ele questiona o suposto privilégio de morar em favelas da Zona Sul, quando estas são comparadas a favelas localizadas nas Zonas Norte, Oeste ou na Baixada. O narrador revela conhecimento de causa para submeter a comparação a exame crítico, sinalizando que fala por experiência própria de moradia em morro de bairro carioca que se distingue de outras áreas da cidade, muito mais amplas, nas quais há maior concentração de população pobre. Embora acredite

⁵ O início de “Espiral” constitui uma das poucas passagens do livro de Martins nas quais há referência a escolas. Como ficou dito, as relações na escola aparecem marcadas por intimidação e medo. Apenas em um dos contos, todas as ações e os sentimentos de personagem estão vinculados ao ambiente escolar: “Primeiro dia”. Mas a escola primária provoca apenas vergonha por causa do seu nome e pelo fato de André, o personagem principal, ser um repetente, sentindo-se inadequado: um adolescente em meio a crianças. Após concluir o ensino fundamental, além de querer aprender inglês porque dizem que dá dinheiro e também por conta dos videogames, suas expectativas mais fortes e quase exclusivas a respeito da futura escola são positivas, mas por motivos inteiramente alheios à formação escolar: fazer parte do grupo que defende a escola por “amor à camisa” na base da pancada e obter assim o respeito dos meninos mais velhos. De novo, em “Primeiro dia” o poder de intimidar pela violência rege a vida no ambiente escolar. No conto a escola aparece sem suas finalidades civilizatórias.

fazer sentido o pensamento segundo o qual há vantagem de morar em favela da Zona Sul, ele ressalta, em contraposição enérgica que deixa sem lastro aquele pensamento, “o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto da Zona Sul”, o qual “é muito mais profundo” do que nas favelas das periferias. Explicita-se a inversão de juízos de valor em oposição ao que comumente se vê como vantagem. A explicação prossegue e fundamenta a mudança valorativa, agora em forma de desabafo de quem conhece o cotidiano sofrido: “É foda sair do beco (...)” em favela da Zona Sul. Avulta a comparação entre realidades cuja vizinhança escancara as diferenças de mundos, os quais, na verdade, não poderiam estar mais apartados: “É tudo muito próximo e muito distante”, sentencia o narrador. No morro, a insalubridade a céu aberto, a iminência do perigo, a violência ostensiva; no condomínio caro, onde adolescentes jogam tênis, “plantas ornamentais” e aparato de segurança. E a consciência progressiva da distância e da segregação vai revelando a amplidão dos muros: “E, quanto mais crescemos, maiores se tornam os muros” (MARTINS, 2018, p. 18).

Não é preciso que saibamos mais para entender o que vem depois e por quê. Logo em seguida, o corte é brusco mais uma vez: passamos das recordações iniciais da vida infantil para considerações críticas sobre morar em favelas e destas para ações de que toma parte o narrador. Para este, não cabem outros esclarecimentos antes de narrar as ações, porque as passagens anteriores deram nitidez a aspectos de sua experiência, mesmo que não saibamos sequer seu nome, o qual não nos será revelado até o fim. Assim, os dois parágrafos iniciais já municiaram o leitor do saber necessário para compreender certas motivações do que o narrador se refere como “minha primeira perseguição”. Com admirável concisão, o início do conto expõe problemas que, salvo por inconsistência ou por desprezo de classe, não podem ser relegados: proximidade física e distância social, incompreensão e medo entre os que estão próximos e ao mesmo tempo distantes, péssimas condições de moradia e barreiras de classe, impotência e revolta surda diante da desigualdade ostensiva. Tudo isso ativado por lembranças e juízos de um narrador que revela ter conhecimento próprio daquelas desgraças, inextricáveis de seu cotidiano. Agruras de um indivíduo pobre, morador da favela, cuja experiência coloca em pauta problemas incontornáveis da sociedade brasileira escandalosamente desigual, aqui representada pela metrópole que é o Rio de Janeiro, com algumas de suas especificidades.

Trata-se agora de narrar com detalhes a primeira experiência do narrador como perseguidor. Inicialmente, antes de reconstituir aquele ato, ele rememora o móvel da ação, o qual é decisivo. Em termos óbvios, o perseguidor é aquele que tem um alvo, vai ao encalço de alguém. No conto, em reforço à identificação óbvia do agente e da vítima da perseguição, há a assimetria de idade e força entre ambos, já que o narrador é homem jovem e persegue uma mulher idosa, aparentemente indefesa. Todavia, quanto à situação que suscita o intento de perseguir, os papéis aparecem invertidos, os sinais estão trocados, com o conseqüente deslocamento da violência, que não está onde se esperaria. Em outras palavras, inicialmente a violência não se encontra onde certo entendimento baseado nas aparências e instruído por um olhar de classe não teria dúvida de identificar. Esse deslocamento se apresenta de modo inequívoco: o leitor tem acesso a sentimentos irreprimíveis do narrador, os quais irromperam no momento em que certa atitude, já sua conhecida, se manifestara mais uma vez, constituindo o motivo pelo qual a perseguição seria desencadeada:

Nunca me esquecerei de minha primeira perseguição. Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, eu era o motivo, a ameaça. Prendi a respiração, o choro, me segurei, mais de uma vez, pra não xingar a velha que visivelmente se incomodava de dividir comigo, e só comigo, o ponto de ônibus. (MARTINS, 2018, p. 18)

O intento de perseguir decorreu do incômodo extremo: “Tudo começou do jeito que eu mais detestava (...)”. Como na infância, ser o motivo da ameaça sem ser de fato uma ameaça. Porém, perdida a inocência infantil, o discernimento a respeito da conduta dos outros faz ver a dureza das situações. Ao leitor é facultado o que o autocontrole escondeu: a respiração suspensa, o choro contido, o xingamento reprimido. É patente o sofrimento de alguém que se viu insultado, posto na condição de bandido ou suspeito de ser um, por susto descabido e comportamento que escancararam acúmulos de preconceitos. Quem exercitou a violência contra quem? O trecho citado não dá margem a qualquer dúvida. No sobressalto e no incômodo seletivo da idosa, houve violência manifesta contra o *outro*. Violência simbólica a se manifestar no campo de operações dos estereótipos, das imagens e estigmas sociais urdidos para diferenciar e afastar.

Estar sob suspeição e sentir-se humilhado por isso, experiência reiterada na vida do narrador, o que tenderia a tornar o episódio do encontro com a idosa no ponto de ônibus sem maiores conseqüências como tantos outros. A dor ficaria encerrada no

sujeito que sofreu a humilhação. A reação de costume, a de afastar-se, não deixa de ser a submissão ao fato de ser visto como o *outro*, o indesejado. Em face do que não muda na sociedade, diante da disposição de muitos para diferenciar e disseminar estigmas, ao discriminado caberia apenas o recolhimento sofrido. Ao invés disso, porém, daquela vez não foi assim. Na ocasião, contrapondo-se à postura passiva, aproximou-se e deu início à perseguição. Suas ações foram inopinadas, não planejadas anteriormente. No calor da hora, sentimentos emergiram e estimularam o moto da perseguição, efeito ainda irrefletido da violência sofrida: “Não entendia bem o que sentia. Foi quando, sem pensar em mais nada, comecei a andar atrás da velha.” (MARTINS, 2018, p. 18).

Ele é aquele que está fora dos marcos da “boa sociedade”, porque é pobre e, conseqüentemente, não pode deixar de *aparentar* sua condição. Por isso mesmo, a despeito de suas intenções, encarna o sujeito que provoca medo, que *aparenta* ser perigoso. Como vimos, essa imagem imposta na vida social o distingue, a ele e a outros iguallados pela pobreza, e remonta aos tempos de infância. Pois bem, pela primeira vez, colocara-se efetivamente nesse papel e a partir da primeira perseguição seu desígnio é mostrar que as *aparências* não enganam: ele é quem ameaça, cujo objetivo é roubar, e não hesita nem diante de mulheres idosas e indefesas. A nova disposição não deixa de corroborar a expectativa daqueles que, com suas premissas de classe, não têm dúvida de que gente como ele é perigosa. Entretanto, por outro ângulo, não deixa de ser um modo de enfrentar o estereótipo valendo-se de certa imagem produzida pelo mesmo estereótipo e em reação à qual se dá o impulso para a ação do narrador: a aparência ameaçadora sempre presente na sociedade desigual, cuja força ceva o medo da violência, e que frequentemente pode ser identificada, em certa perspectiva, pois tem cara, cor, modo de se vestir próprios.

A ameaça agora se efetiva, torna-se patente pela ação. Ele é impulsionado a agir para confirmar a *aparência* de que é alguém perigoso. O encaço é real e transforma o medo derivado do preconceito em medo suscitado pela ação daquele que ameaça, como na perseguição à idosa: mirar diretamente a bolsa, imprimir maior velocidade aos passos. Antes o peso real da violência ficava para o estereotipado, cujos danos são evidentemente incomparáveis a apreensões e sustos momentâneos. Agora, apoderando-se do estereótipo e testando seus efeitos para além de sua experiência como *vítima*, o narrador é o agente. Por conseguinte, aqueles que estigmatizam deixem de apenas

exercer a violência simbólica (com seus preconceitos a impulsionar seus medos) para sentir efetivamente o medo da violência em ato. Um modo de enfrentar o prejulgamento e o reafirmar ao mesmo tempo, ao intensificar, pela perseguição aberta, o sentimento que está no cerne dessa pressuposição de classe? O narrador não deixa de confessar o prazer suscitado pela ação de perseguir: confirmar e amplificar o medo da mulher, a qual já não disfarçava seu temor apenas por estar próxima de quem supunha ameaçador. Um prazer que remonta a certos momentos da infância, quando o narrador intimidava involuntariamente e gostava às vezes da sensação: “Por vezes eu aumentava minha velocidade, ia sentindo o gosto daquele medo, cheio de poeiras de outras épocas” (MARTINS, 2018, p. 19). Bem, mas não nos esqueçamos de que o movimento foi reativo, impensado, pois a perseguição teve início num ímpeto. Até aqui, nada mais do que uma disposição irrefletida para a ação. Aquele ato deve ser considerado como o ponto de partida, cujos desdobramentos veremos a seguir.

Após a perseguição inaugural, malgrado o incômodo da culpa, o propósito de continuar a perseguir outros logo se revela incontornável. Ele é impulsionado por antagonismos sociais que se reproduzem, rotinizam-se na vida social e são acicate para a ação: “(...) sentia que não poderia parar, já que eles não parariam”. Eles são “homens, mulheres, adolescentes e idosos”, agora convertidos em “vítimas” da ação do narrador. Sintomaticamente, ele assim se refere aos alvos de suas perseguições. Para além da virtualidade, aquele que é comumente considerado entre os que *podem fazer vítimas*, em certo momento efetivamente *faz vítimas*, como se dissesse: vejam, como vocês supunham, sou realmente perigoso.

Outro ponto a ressaltar: os perseguidos são vários, mas “algo sempre os unia”. Justamente isso, o fator de integração *deles*, alija o narrador, alimentando-lhe o inconformismo. Por eles, será sempre visto como o *outro*. As vítimas podem ser muitas, mas parecem ser “da mesma família, tentando proteger um patrimônio comum” (MARTINS, 2018, p. 19).

A ação de perseguir vira obsessão. Com o tempo, outra modificação emerge, dando forma diversa ao movimento que é intempestivo no primeiro instante e progressivamente obsessivo. As perseguições tornam-se oportunidade para o narrador pesquisar, tratar “relações humanas”, como genericamente se refere a seus objetos de “estudo”. Ele próprio passa a se considerar “cobaia” e “realizador”: “[c]omeçava a

entender com clareza meus movimentos, decifrar os códigos dos meus instintos”. Em conexão com seus propósitos de autoconhecimento, os perseguidos são aqueles cujas reações quer entender, sem prejuízo de que são também suas “vítimas”. Esse o passo mais difícil, a exigir solução, porque o narrador ignora o mundo daquelas pessoas que estuda/persegue. O momento de proximidade deliberada é breve, insuficiente para conjugar trabalho satisfatório de análise e atuação como perseguidor. A vida social aparta os observados/vítimas do investigador/perseguidor, cujas tentativas não engendram mais que instantes de proximidade. Uma vez mais, o conto explicita circunstâncias marcadas por contiguidades momentâneas entre as pessoas, em certos espaços, e distanciamentos próprios da estrutura social iníqua, cuja associação problemática reitera-se a ponto de permitir dizer que ela constitui o nexo efetivo das vivências do narrador, aquelas a que o leitor tem acesso, configurando-se uma linha contínua a encadear seus diferentes registros: as reações dos meninos do colégio particular, as considerações sobre as favelas, as circunstâncias da primeira perseguição e também o impasse do pesquisador/perseguidor.

Cabem outras observações sobre o vínculo entre a disposição para perseguir e a pretensão de pesquisar e conhecer com que o narrador passa a racionalizar suas ações, seus intentos. Em primeiro lugar, desde o início, em suas memórias de infância, ele está às voltas com acontecimentos e modos de agir de outrem que exigem explicação, pois não são problemas autoevidentes, ou não o são para o repertório de um menino. Já que não fazem parte de reminiscências exclusivamente encerradas no passado infantil, mas se reatualizam na vida do narrador com constância, como vimos, aqueles problemas permanecem. O ânimo de entender certos fatos ou comportamentos para enfrentar discriminações e hostilidades sociais, as quais lhe são intoleráveis, talvez seja a marca mais poderosa de quem narra. Sublinhe-se que seu intento de pesquisar e conhecer é indissociável do medo e da violência, pois visa a compreender as reações daqueles para os quais o narrador materializa o perigo apenas por existir. Portanto a seu próprio objeto de estudo duas coisas são intrínsecas: o medo da violência e a violência de pressupor que a vida e a proximidade eventual da “gente diferenciada” podem significar, sobretudo, risco para quem se vê como “gente de bem” (um qualificativo cada vez mais

sinistro no país) por razões que prescindem de demonstração argumentativa.⁶ Basta olhar, reconhecer e temer pessoas potencialmente nocivas, como fez a idosa no ponto de ônibus: “ tremia de pavor antes mesmo que eu desse qualquer motivo”. (MARTINS, 2018, p. 19). Assim, como não é possível subtrair-se ao antagonismo social, há imbricação e mesmo interdependência permanente, com contradições ostensivas, entre preconceito que fere e estímulo ao estudo, entre aproximação interessada e emergência do medo, entre pesquisar e fazer vítimas.

Diga-se que nesse seu modo individual de confronto, estimulado por posições sociais antinômicas, não há da parte do narrador qualquer veleidade de contribuição à mudança social. Nenhuma cogitação se faz nessa direção e nem caberia fazer. O horizonte do conto não é esse, bem ao contrário. Como veremos, o propósito de conhecer finca-pé no presente embrutecido (sempre inseparável da ação de perseguir, do sentimento do medo e do estímulo à vingança) e sua consequência só pode ser o recrudescimento da violência.

Muito diferente de uma ação motivada por impulso ou da obsessão que às vezes parecia loucura, a atividade de perseguidor, com seu “olhar cada vez mais distante, científico” (MARTINS, 2018, p. 20), tem de estar agora disciplinada por método para alcançar determinado fim. O narrador logo atina que a busca aleatória de indivíduos não serve a seus propósitos naquele momento. A concentração de esforços em uma única pessoa seria a solução para realizar a experiência a contento. A procura do objeto de estudo foi difícil, ele recorda, finalmente obtido por acaso, ao se chocar acidentalmente com um homem em certa noite à esquina de uma rua. Como de outras vezes, o narrador despertou medo, confundido com um assaltante. O ódio e a humilhação, reacesos pelo preconceito, foram tão fortes quanto os sentimentos que o impulsionaram à primeira perseguição, empanando temporariamente a disposição mais acorde com seus desígnios de estudo. No íntimo do narrador houve humilhação, desejo de vingança, intento de conhecimento, ânimo de confronto – e tudo isso misturado concorreu para a escolha daquele mesmo homem como seu alvo único a partir de então.

Em sentido figurado, espiral é movimento ascendente que ganha força ao avançar e, à medida que avança, torna-se difícil de ser controlado. O título do conto assim se

⁶ Pressuposição que converge com certa lógica de operação da polícia no Brasil e a legítima: “lógica da ação policial, que, antes de qualificar o criminoso e o crime, qualifica a pobreza e o pobre nas evidências que suscitam a suspeita” (TELLES, 2001, p. 67).

esclarece, pois o leitor poderá observar tal processo a partir de então, nos encontros que o narrador forjará com o homem referido, no jogo de gato e rato e no confronto efetivo entre ambos no final. Na verdade, desde as experiências da infância e notadamente a partir da primeira perseguição, há um processo no qual o intento de arrostar, num crescendo, distinções ditadas pelo preconceito é o imperativo. A necessidade irresistível de enfrentar e entender as reações discriminatórias, reproduzidas no cotidiano da sociedade desigual, impulsiona o narrador – um movimento que avança e se fortalece a ponto de ser concebido como “forma de pesquisa” a demandar seu objeto. Por fim, ele chega ao alvo escolhido. Entretanto as consequências do processo não podem ser previstas de antemão e, desse modo, escapam ao controle. Mesmo no fim do conto, ainda que o narrador diga saber do que precisará a partir de então, os resultados não estão sob seu domínio. As consequências podem apenas ser imaginadas ou inferidas.

Diferente da primeira, outra perseguição passa a ser o centro da narração na parte final do conto. Os procedimentos do perseguidor são expostos um a um, os quais são também o *modus operandi* do pesquisador em seu *trabalho de campo*. Passo a passo, desde a identificação primeira pelo nome, passando pela observação do círculo familiar e pela verificação da condição confortável de alguém que tem certamente um patrimônio a proteger, o homem outrora desconhecido, agora objeto de “estudo”, adquire nitidez gradativamente. O leitor toma conhecimento de que o homem se chama Mário, bem como da atuação do perseguidor para obter a informação sobre o nome do perseguido. Além da observação perto do local de trabalho de Mário, algum conhecimento sobre a vida doméstica do indivíduo deve-se ao empenho do narrador em acompanhar certos movimentos de sua família, observá-la também, com as precauções necessárias: “(...) quando estava com a família, eu acompanhava de longe, pra não atrair suspeitas”. A investigação a distância é suficiente para desvelar vidas nas quais estão garantidos direitos básicos: as duas meninas, registra, tinham “carinhas de crianças bem alimentadas”. Embora rápida, a notação é ferina, feita por quem sabe, por sua própria experiência, de outros modos de existência, por quem conhece o reverso, na verdade, daquelas condições materiais. O alcance do registro é o país malformado, em relação ao qual a insinuação de privilégio é ao mesmo tempo comezinha, pois reitera nossa realidade evidente, e escandalosa, por se tratar de direito elementar (ter comida suficiente) negado a tantos. Com mordacidade, o olhar capta ainda certo traço de família

que vive confortavelmente, ciosa de seus prazeres, cuja fruição em público não abre mão de prerrogativas que lhe são caras: no registro derrisório do narrador, infenso a idealizações, Mário e os seus pareciam felizes como se estivessem em “verdadeiro comercial de margarina”. E, para completar o quadro familiar à brasileira, ao piquenique no Jardim Botânico não falta a babá, a qual previsivelmente não faz parte do “comercial”, dele está ausente, sem deixar de estar ali, seguindo “toda de branco” a família a certa distância, uniformizada e pronta para servir (MARTINS, 2018, p. 20-21).

Para conhecer melhor aquele a quem persegue e ser por ele reconhecido, o narrador teve de multiplicar os encontros. Três meses foram necessários até Mário ter consciência definitiva da existência do *outro*. A certeza adquirida a respeito da descoberta deveu-se a indício estampado no rosto de Mário, cujo impacto ajusta-se a desígnios da pesquisa/encalço: “Até o dia em que li em sua expressão o horror da descoberta”. Mais uma vez, o medo produzido é o afeto que mobiliza os personagens. Com efeito, estão apartados pela solidez dos “muros”, visíveis ou não, e o medo é o único elo entre eles. Entre o narrador e Mário/e os meninos do colégio privado/e a idosa perseguida/e os outros que ele considera suas “vítimas”. Sob a ação do medo, a mudança de comportamento de Mário é decisiva a ponto de facultar ao perseguidor variar seus procedimentos, testar outras possibilidades da experiência, ampliar as circunstâncias de observação, tornar mais complexa a tarefa de aproximar-se/conhecer/preocupar/sobressaltar: “Sempre preocupado, olhando em volta. Eu observava. Às vezes o perseguia claramente, via sua tensão crescer, até quase explodir. Então parava, entrava em algum lugar, fingia naturalidade” (MARTINS, 2018, p. 21).

A parte derradeira do conto concentra-se integralmente no enfrentamento entre o narrador e Mário. O ponto final não arremata o conflito. Este não se conclui, sem que se possa afirmar, todavia, que terá prosseguimento. Efetivamente, a última cena, na qual a violência extrema se vislumbra, é um instantâneo do beco-sem-saída no confronto entre os personagens e faz pensar nos destinos de um país em desagregação contínua.

A certa altura o que será narrado pertence ao agora: “Chegamos ao momento presente”. A partir de então um lugar se destaca, a que reiteradamente passa a se referir o narrador, preparando o leitor para o espaço onde se dará o arremate, ao menos prenunciado: o território no qual se localiza a residência de Mário. A ronda do perseguidor passa a ser feita mais próximo à casa do perseguido. Entre os dois

intensifica-se o jogo de aproximação e despiste. Seguem-se referências a tensões que crescem reciprocamente, as quais derivam da incerteza do resultado e da iminência do desenlace para os dois homens. O narrador não dispensa a dose de suspense ao fazer, em sequência, registros que sugerem perigos, riscos inerentes àquelas ações: “Foram dias complicados para ambas as partes, eu sentia que dava um passo definitivo, só não tinha certeza de onde me levaria esse caminho”; “Até que entramos na jogada final”; “Suava pelas ruas, a cara vermelha. Também eu tremia diante das possibilidades de desfecho” (MARTINS, 2018, p. 21).

O final do conto está concentrado na descrição das ações. O suspense bem calibrado, desde o penúltimo parágrafo, molda expectativas para o desfecho. A escrita torna-se ainda mais sucinta, colada à experiência direta, ajustada à velocidade do que acontece, e passa a ter mais afinidade com certa narrativa centrada em solo metropolitano, desde João Antônio e Rubem Fonseca. A técnica descritiva, no trecho final, é “cinematográfica”: o ritmo é acelerado e nervoso, com a sequência de formas verbais relativas a ações de Mário que se sucedem, sob o estímulo da tensão e da urgência, e o corte abrupto, a focalização de parte do prédio, que está no plano restrito de visão do perseguidor: “Ele entrou no prédio, cumprimentou o porteiro feito máquina, subiu. Apenas uma janela. Era o que se mostrava do apartamento no meu campo de visão” (MARTINS, 2018, p. 21).

O narrador testa atitude inédita de desafio: ao invés de se esconder, como antes fazia, expõe-se ao outro homem. Da janela o perseguido pode ver seu perseguidor. Ou melhor, pode mirá-lo, pois Mário reaparece pouco depois, “completamente transtornado”, de posse de uma pistola automática. Conquanto tenha sofrido tensão nos momentos precedentes, o narrador, diante da possibilidade de uma “resolução” à bala, agora apenas sorri para o seu antagonista escolhido, como se, no fundo, não esperasse outra coisa. De um instante a outro, dissipa-se a tensão dramática, desfaz-se a atmosfera de suspense que possivelmente envolvia o leitor. Digamos que a desdramatização da cena capta um dado da experiência na ficção (e no país): no plano simbólico ou no poder de apertar o gatilho, a violência está sempre à espreita, pode irromper a qualquer momento – portanto trivializa-se. Daí o raciocínio frio do narrador: para continuar o jogo, se assim o desejar, também terá de se armar.

Mário é aquele que empunha a arma, toma a iniciativa de “resolver” à bala (ou de ameaçar ostentando pistola), enquanto o pobre é aquele que está sob a mira de um revólver⁷. Este era até então mais um simulador da violência do que um perpetrador dela, embora houvesse violência também na simulação, o que não nega ao referir-se aos perseguidos como “vítimas”. No final, entretanto, convergem o indivíduo mais abastado e o pobre: a violência descomedida como única possibilidade, pois o jogo entre eles só terá prosseguimento com arma na mão.

Às armas, se quisermos reduzir ao extremo o que o final do conto sugere. Em “Espiral” a prefiguração do confronto armado constitui o desenlace quase *necessário* da existência de profundos antagonismos sociais.⁸ Nesse sentido, a narrativa se encerra em sintonia com certo rumo desastroso da vida nacional. Não obstante argumentos contrários e avanços na legislação, o estímulo ao combate armado passou a estar na ordem do dia, com amplo poder de convencimento em debate incontornável na atualidade brasileira: aprovação do Estatuto do Desarmamento, pugnas por sua revogação, referendo sobre a proibição do comércio de armas e munições, posições contrárias ao propósito de armar a sociedade, defesa da segurança privada e pública centrada no poder de fogo. O conto de Geovani Martins, publicado em 2018, é anterior à posse de alguns dos principais cargos públicos do país por políticos com opção preferencial fanática pelas armas. Entretanto a narrativa sinaliza certo direcionamento na vida do país que não apenas explica, em parte, resultados eleitorais recentes, mas constitui sintoma da crise civilizatória brasileira: cada vez mais cidadãos comuns se armam, para os quais a recorrência à violência armada parece aposta irrecusável.⁹

A inconclusão do conto estimula algumas indagações. Mário exhibe seu poder armado, tomado pelo medo, apenas para dissuadir o *outro* de continuar a perseguição?

⁷ Na sociedade que se arma e na qual a polícia frequentemente torna ilegítimo seu uso legal da força, sabemos quem são os alvos e as vítimas preferenciais. Em “Espiral”, o sujeito de classe média aponta arma para seu antagonista da favela. Em “Rolézim”, menino pobre foge da revista policial e recebe do “cana” ameaça de tiro. Já no conto “Sextou”, o jovem pobre sabe que ele está entre aqueles que continuarão a ser os alvos principais das armas: “O PM apontou a pistola pra minha cara. Não foi a primeira e nem seria a última vez que alguém apontava pra mim uma arma” (MARTINS, 2018, p. 108).

⁸ Na maior parte das histórias de *O sol na cabeça* há referências a armas de fogo. Obviamente são ostensivas nos contos que destacam nas favelas a presença da polícia e do tráfico. Além dos já citados, um exemplo é o conto “Roleta-russa”, no qual os meninos sentem fascínio pelo “trinta e oito” quando Paulo, o personagem principal, leva o revólver do pai, que trabalha como segurança, para a rua. Sozinho em casa Paulo chega a sentir prazer físico esfregando a arma contra seu próprio corpo. Até mesmo um conto cujo foco não é a violência armada, “O cego”, começa assim: “Matias nasceu cego. Nunca viu o mar, *armas* ou mulheres de biquíni.” (MARTINS, 2018, p. 85, grifo meu).

⁹ Para levantamento feito entre janeiro e abril de 2020, ver ROSSI; BUONO, 2020.

Ou em algum momento pretende mesmo fazer uso de sua arma, naquele estado de transtorno a que o medo o levou? O jogo prosseguirá com a devida posse de armas de fogo pelas duas partes? São interrogações a que o conto não responde, mas deixa em aberto essas e outras possibilidades. Seja como for, a narrativa não se abre à superação do confronto por outras vias. Muito pelo contrário, fecha-se obstinadamente em relações que reproduzem a incompreensão, o choque, a violência. O foco está na solidez das divisões sociais, na sociedade iníqua, marcada por medos e rejeições que parecem incontornáveis. Consequentemente, sobre o que a narrativa deixa em suspenso, todo exercício de imaginação só parece possível nos limites desse circuito fechado. A cena final congela a violência armada seja qual for o desfecho ou o prosseguimento a que se arrisque a imaginação do leitor.

Referências bibliográficas

- AREAS, Vilma. Errando nas quinas da Cidade de Deus. *Praga: estudos marxistas*. São Paulo: Hucitec, n. 5, 1998, p. 147-158.
- CONDE, Miguel. Na travessia ele inventou o próprio ritmo. *Pernambuco: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edicoes-antiores/72-resenha/2071-na-travessia,-ele-inventou-o-proprio-ritmo.html>>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MARTINS, Geovani. Entrevista Geovani Martins: como a favela me fez escritor. *Revista Época*: Rio de Janeiro, 06 de mar. de 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- PRATA, Antonio. [Orelha do livro]. In: MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ROSSI, Amanda; BUONO, Renata. O Brasil se arma. *Revista Piauí*: São Paulo, 22 de jun. de 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-brasil-se-arma/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- SCHWARZ, Roberto. Fim de século; Cidade de Deus. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-171.

SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. Entrevista à Revista *Pesquisa Fapesp*: São Paulo, abr. de 2004. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e cidadania*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Editora 34, 2001.

Recebido em 05/10/2020

Aceito em 10/01/2021

ⁱ **João Roberto Maia** é Professor e pesquisador da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV) da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). Mestre e Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. **E-mail:** maiadacruzj@gmail.com

MESIANISMO, SOÑAR DESPIERTO Y CRÍTICA DE LA TRAGEDIA EN EL JOVEN ERNST BLOCH

[MESSIANISM, DAY-DREAMING, AND CRITIQUE OF TRAGEDY IN THE YOUNG ERNST BLOCH]

Francisco García Chicoteⁱ

ORCID 0000-0002-3267-390X

Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires, Argentina

Resumen: Se trata aquí de presentar los conceptos del joven Ernst Bloch de lo trágico y lo cómico como claves de acceso a su crítica tanto del cientificismo como del dualismo subjetivista propios del campo intelectual centroeuropeo del finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se muestra cómo un esquema interpretativo mesiánico impulsa esta crítica en dos frentes y se discuten los análisis que el joven filósofo efectúa de *El Quijote* y Thomas Münzer en *Espíritu de la utopía* (1918/1923) y *Thomas Münzer, teólogo de la Revolución* (1921). **Palabras clave:** Filosofía de la vida; marxismo occidental; Lukács

Abstract: The article intends to shed light upon the concepts of the tragic and the comic in the young Ernst Bloch. It claims that these concepts offer a point of entry to Bloch's dual rejection of both XIXth Century scientificism and subjective dualism. It shows how a messianic theoretical scheme inspires such a critique and discusses Bloch's analyses on *Don Quijote* and Thomas Münzer in *Geist der Utopie* (1918/1923) and *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (1921).

Keywords: Philosophy of Life; Western Marxism; Lukács

Quien es joven, o bien sueña y permanece dentro de sí.
O bien empero, el que actúa mejor, crea, da manotazos y va hacia fuera.
Pero si actúa bien, tiene igualmente su sueño
(BLOCH, 1923, p. 271).

I. Introducción

La impronta de elementos mesiánicos en segmentos de la intelectualidad centroeuropea durante el primer cuarto del siglo pasado tiene causas diversas, aunque pertenecientes al mismo complejo social. Como propuesta religiosa, el mesianismo tomó aliento frente al fracaso de las políticas asimilacionistas que en la época guillermina habían abogado por diluir la diferencia entre lo “judío” y lo “alemán”. La asimilación habría sido concebida como un proceso de aculturación en el que el régimen de vida judío había de limitarse a ámbitos de la existencia privada, lo que en la práctica condujo a que se eliminaran del dogma los contenidos místicos y mesiánicos. Traverso (2005, p. 65) encuentra esta “racionalización y desnacionalización” del judaísmo ya en el proyecto de la Ilustración alemana, cuya idea de igualdad no habría significado “la igualdad entre judíos y alemanes, sino la capacidad de los judíos de germanizarse”. Este trazo etnocéntrico del racionalismo iluminista habría cargado, por una parte, negativamente el régimen de vida público judío en tanto mítico y atrasado y, por otra, impulsado una refuncionalización ilustrada del dogma que, de acuerdo con Scholem (1971, pp. 2 y 10), incorporaría un concepto progresivo, intrahistórico, racional de utopía, ajeno a la signatura disruptiva, restauradora, violenta e incalculable del tiempo mesiánico en la tradición judía. En este contexto, la búsqueda de un “sionismo espiritual”, para utilizar una expresión del joven Walter Benjamin (en RABINBACH, 1997, pp. 38ss.), se erigiría como rechazo de una forma de aculturación en la que coincidían un racionalismo etnocéntrico, un proceso capitalista de socialización enraizado en valores pequeñoburgueses, y formas del antisemitismo.

Elementos del mesianismo judío habrían cimentado una crítica radicalizada del mundo burgués gracias a una serie de correspondencias entre, por una parte, una “actitud” de rechazo de la vida burguesa que habría operado de manera preponderante

en intelectuales alemanes de los más diversos signos y, por otra parte, ciertos rasgos definitorios de las tradiciones milenaristas heredadas ante todo por el judaísmo (cf. WEBER, 1988, pp. 1s.). Con respecto a tales rasgos, Scholem (1971) y Löwy (1997) detectan, en primer lugar, una contradicción fundamental presente en el mesianismo entre una corriente restauradora, que busca la justa restitución de la integridad de las cosas violentadas con arreglo a una visión ideal del pasado, y una corriente utópica, que coloca el evento de la *restitutio* en el futuro (cf. SCHOLEM, 1971, p. 3s.). La tensión entre pasado y futuro, por un lado, y su contraposición a un presente corrompido, por el otro, echa por tierra toda teoría política que provenga de los paradigmas decimonónicos de un progreso rectilíneo. En segundo término, la forma de esta *restitutio* es pública y no reconoce ninguna diferencia entre la interioridad y la exterioridad del alma. Su irrupción es incalculable y cataclísmica; de ahí que se señale la persistencia de la “extravagancia” en los relatos apocalípticos de la tradición judía medieval (cf. SCHOLEM, 1971, p. 12s.). El concepto de catástrofe revolucionaria como trastocamiento radical de todos los parámetros que rigen el estado actual de las cosas también habría encontrado en el cataclismo quiliástico una fecunda afinidad. En tercera instancia, le corresponde a la universalidad de este cataclismo el carácter *general* de la *restitutio*: el cambio no se circunscribe a una porción de lo existente, sino que implica la transformación de toda la humanidad, la creación de un mundo con una lógica diferente a la actual, cuya existencia sobrevive y se anuncia a través de indicios. Finalmente, se señala el elemento antiautoritario del mesianismo: con el advenimiento del mesías son aniquiladas no solo las autoridades terrenales, sino también sus leyes, y se reconoce así el carácter opresor, antihumano, de las instancias legales.

En conexión con una reflexión autobiográfica de Lukács, Löwy (1997, p. 26) afirma que estos rasgos del mesianismo ganaron potencia crítica sobre el terreno fecundo del “anticapitalismo romántico”, una actitud ideológica de los siglos XIX y XX que impugnó de modo nostálgica e idealista el factor inhumano, “anticultural” propio del desarrollo capitalista en Europa¹. Arraigada en la tradición de la “crítica cultural”, esta actitud es desarrollada durante el período guillermino por la Filosofía de la vida. Por un lado, fundamenta su crítica en un dualismo que concibe lo auténticamente

¹ Lukács (1985, p. 290) utiliza el término en 1962 para remitirse a las fuentes que habrían nutrido *La teoría de la novela*; en 1931, se refiere a la interés que la obra de Dostoievski habría suscitado en la “oposición intelectual pequeñoburguesa romántico-anticapitalista” (LUKÁCS, 1989, pp. 244ss.).

humano, lo “cultural”, como una determinación estrictamente anímica, del “interior” y rechaza lo “exterior” como un ámbito de alienación irrevocable. Por el otro lado, se presenta escéptica respecto del “marxismo” elaborado por los teóricos de la socialdemocracia alemana, ciertamente teñido de elementos evolucionistas, deterministas, economicista y llamativamente desinteresado por la crítica y la superación de la alienación (cf. KOLAKOWSKI, 1985, pp. 10s.)².

Para el caso de la obra temprana de Ernst Bloch (es decir, las dos primeras versiones de *Espíritu de la utopía*, de 1918 y 1923, y *Thomas Münzer, teólogo de la Revolución*, de 1921)³, el esquema mesiánico impulsó una nueva reinterpretación del legado marxiano que echara por tierra semejante versión empobrecida y hegemónica del marxismo. Münster (1982, p. 139) caracteriza este ejercicio como un “intrépido intento” de hacer confluír, en el lazo común de la “voluntad del reino”, “[a] la utopía social marxiana, fundada de un modo sociológicamente materialista, [b] el apocalipsis, que representaría el ‘acto de despertar en la totalidad’ y [c] el alma, el ‘mesías’”. Como se sigue de estas líneas, dicha interpretación *también* procuró poner en jaque el dualismo subjetivista recién señalado. Ya en 1914, el amigo de Lukács Béla Balázs (1972, p. 124) escribe en su diario: “La nueva gran filosofía de Gyuri [=Lukács]. Mesianismo. El mundo homogéneo como la meta de la salvación. [...] Ver el mundo como homogéneo antes del proceso de devenir homogéneo”. Bloch, cuya proximidad con Lukács en este período resulta insoslayable⁴, afirma programáticamente la inmanencia latente de la divinidad en *todas* las cosas: “todo lo que es”, escribe en *Espíritu de la utopía*, “posee

² Nótese que Simmel, los jóvenes Lukács (cf. 1985a, p. 272; 2015, p. 103) y Kracauer (2006, p. 131) conciben “la imagen socialista del mundo” (SIMMEL, 2013, p. 521) como expresión teórica del mundo alienado e incluso el joven Bloch (1968, p. 67) sostiene en la obra sobre Münzer tratada por nosotros en las páginas siguientes que Marx es positivista. En los manuscritos del “proyecto Dostoievski”, Lukács escribió “Comunismo solo posible como organización de la producción... como tal, necesariamente prosaico, económico, irreligioso” (LUKÁCS, 1985b: 124) Es característico de todos ellos que confundan la obra marxiana con el socialismo científico del viejo Engels y la socialdemocracia alemana. Por lo demás, que el marxismo constituye una expresión apologética de la alienación moderna es una idea extendida en la Filosofía de la vida; véase como caso *extremo Prusianismo y socialismo* de Oswald Spengler.

³ En las siguientes líneas, nos remitiremos en general a la segunda versión de *Espíritu de la utopía*, de 1923, considerada como “definitiva y sistemática” por su autor.

⁴ Con respecto a la cercanía entre las obras de los dos jóvenes filósofos, considérense las palabras de Bloch en una entrevista de 1972: “Pero tan fuerte era esta especial coincidencia, que hay partes en mi libro de entonces, *El espíritu de la utopía*, que en realidad son de Lukács, y cosas en *La teoría de la novela* que son mías. Ya no me acuerdo, quién pensó qué. ¡Es totalmente indiferente! [...] Sí, en *Historia y conciencia de clase* también” (BLOCH, 1984, p. 302).

una estrella utópica en su sangre”. Pero solo al ser humano le es dada la revelación y la tarea de realizar la divinidad:

Solo en nosotros arde aún la luz, en el medio del colapso de la Tierra y el Cielo y la hora creadora, filosófica por excelencia está aquí. Lo que ayuda a consumarla es la constante concentración del soñar despierto en su vida más pura, superior, en la redención de la maldad, la vacuidad, la muerte y el enigma, en comunidad con los santos, en todas las cosas convirtiéndose en paraíso. (BLOCH, 1923, p. 209)

Aquí nos proponemos abordar el modo en que esta crítica en dos frentes (contra el cientificismo y contra el dualismo subjetivista) se efectúa en la valoración que Bloch hace de lo trágico y lo cómico. Se mostrará que tal valoración, apuntalada en un esquema interpretativo de elementos mesiánicos, habilita en Bloch un concepto histórico de alienación. La exposición se dividirá en tres tramos. Primero, se expondrá la crítica blochiana al concepto de tragedia que surge consecuentemente del programa de la Filosofía de la vida. Segundo, se explicitará la recuperación blochiana del héroe cómico en la figura de Don Quijote. Finalmente, se presentarán los conceptos de historia y colisión trágica en el análisis que Bloch lleva a cabo de la figura de Thomas Münzer.

II. Crítica de la concepción trágica de la vida

Aspectos del esquema mesiánico se hallan en la peculiar valoración que Bloch hace de la tragedia en *Espíritu de la utopía*. El filósofo rechaza la concepción del género como conflicto entre, por un lado, una interioridad que se cree pura, y, por el otro, un mundo exterior para el que resulta infructuoso cualquier intento de intervención. En este punto, su propuesta posee similitudes significativas con las críticas del joven Lukács de la Filosofía de la vida⁵. Según el punto de vista del húngaro, el subjetivismo abstracto pregonado por esta corriente ideológica, que glorificaba acríticamente los ámbitos de una supuesta “interioridad” en detrimento de la existencia “exterior”, podía ciertamente pretenderse como actitud trágica – pues así la vida era percibida como un conflicto ontológicamente insuperable entre un alma digna y un mundo corrupto –, pero en definitiva no era más que “la mayor frivolidad” y “la más horrorosa sujeción” del sujeto tanto a disposiciones afectivas como a instancias

⁵ Piénsese por ejemplo en “Cultura estética” (de 1910/1911), a la que nos referimos aquí, o “A propósito de la filosofía romántica de la vida” (de 1907/1911).

objetivas (LUKÁCS, 2015, pp. 193 y 188). En un ensayo de 1911, titulado “Metafísica de la tragedia”, Lukács daría con la esencia de este concepto de tragedia, para el cual la muerte significa el rebasamiento de la objetividad, de todo aquello que, siendo ajeno al alma, obra para la corrupción de esta. Frente a la “anarquía del claroscuro” propia del mundo de la cotidianidad, el héroe trágico ha de evitar todo comercio con la empiria y considerar el momento culminante y más digno de su existencia como un mero despliegue formal de su interior divino, no corrompido. De acuerdo con esta idea de tragedia, el héroe desprecia cuestiones de causas y consecuencias, pues esto implicaría contaminar su tragicidad con categorías de la confusa empiria (LUKÁCS, 1985, p. 250s.). Así se postula una construcción pasiva, mística y solemne del héroe trágico que absorbe acriticamente la inmundicia del mundo como culpa y que señala, como han notado Goldmann (1969, p. 49) y Fehér (1980) los inicios del pensamiento existencialista.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, Bloch y Lukács no tardan en señalar la afinidad entre semejante concepto de tragedia y la actitud asumida por la intelectualidad alemana *vis-à-vis* la posición del gobierno guillermino⁶. La idolatría al Estado y la bienvenida a la suspensión del pensamiento racional con las que los intelectuales alemanes procuraron legitimar la empresa bélica alemana bien podía ser comprendida como derivación lógica del etos trágico pregonado por la Filosofía de la vida. En *Espíritu de la utopía*, la obra que escrita “durante las noches contra la Guerra, contra Prusia y Austria y contra las conexiones imperialistas y capitalistas del Entente” (en ZUDEICK, 1992, p. 56s.), Bloch sostiene que el escollo teórico de esta celebración de la muerte como encuentro con la verdad y el absoluto radica en la efectiva imposibilidad de que una vida individual pueda consumarse *por fuera* de la praxis. En su verdadero sentido, la tragedia no procuraría una “retorta hermética en la que las esencias de la vida puedan organizarse gentil y armoniosamente”, ni ofrecería un “enclave impenetrable de las más inmaculadas metafísicas”, sino que representaría “un encuentro con el obstáculo”, un conflicto entre la pretensión de humanidad y aquello que impide el despliegue de esta (BLOCH, 1923, p. 283). De ahí que lo trágico sea mucho más que el desenlace *instantáneo* de un juego amargo de asunción de culpa; la

⁶ Bloch se manifiesta en contra de la guerra cuando recién estalla el conflicto (cf. por ejemplo el breve ensayo “La guerra indiscutible”, de 1914/1915), lo que lo lleva a distanciarse de Georg Simmel y Max Scheler, entre otros (cf. KOROL, 1985, p. 45).

muerte trágica sobreviene, para Bloch, precisamente como agudización de un *proceso* de lucha por la dignidad. Y en la medida en que los parámetros constitutivos de la situación trágica remiten siempre a la posibilidad del devenir humano del ser humano, este ha de volver su atención y su fuerza sobre *este mundo*, que constituye “el trasfondo realmente coactivo” de la batalla trágica por la autoridad (BLOCH, 1923, p. 284). La tragedia es, en suma, una especie particular de luchar en el mundo, no la expresión subjetiva más digna de renuncia del mundo conforme una pretendida alienación ontológica. Semejante disposición se da cuando, por un lado, se le tornan inequívocamente visibles y urgentes al alma los “indicios” objetivos del apocalipsis, pero, por el otro, la trabazón del estado de las cosas es aún demasiado poderosa.

III. Novela cómica burguesa

Semejante reconceptualización de lo trágico allana el camino en la ensayística temprana de Bloch a una peculiar lectura del héroe cómico en la novela burguesa, cuyo caso paradigmático lo constituiría Don Quijote⁷. Pues mientras que la tensión entre la realización de la acción y su repercusión en el carácter no resulta significativa en el personaje del drama trágico, que “que está muerto mucho antes de morir” (LUKÁCS, 1985, p. 253; BLOCH, 1923, p. 279), esta tensión es uno de los núcleos de la novela, y en ella se eleva a principio poético el batallar del héroe en el mundo, su anclaje en la física de las cosas. En conexión con las reflexiones de Lukács en torno a la problematización psicológica de los personajes en el “drama no trágico” (2015, pp. 142-146) y la novela burguesa (1985, pp. 345ss.), Bloch concibe que la acción épica sobre el mundo vil requiere y posibilita héroes desgarrados, que condensan problemáticamente en su *psique* los signos de la lucha que entablan en el mundo. El héroe cómico no obtiene una figura inmaculada, cerrada, perfecta como la del héroe trágico, sino que es desgarrada, deforme, *triste*: cabalga con una armadura de cartón sobre un rocín enfermo. Un anclaje, sin embargo, que no resigna de manera fatídica su por cierto inexorable derrota, ni simula idiotamente su victoria, sino que se rige éticamente por un elevado concepto de la risa: “Pues podemos reír, solo nosotros de todas las criaturas, somos liberados en la risa de una manera extraña, como en la más simple y, si engloba

⁷ El pasaje, que se incluye en las ediciones de 1918 y 1923, no se encuentra en el corte de 1964, pero aparece en *El principio esperanza* (1954-1959), aunque con varias modificaciones.

de una manera suficientemente superadora, la más elevada disposición artística” (1923, p. 284). En tanto forma superior de la risa, la comicidad de la novela burguesa logra configurar a un héroe que contrapone monomaniáticamente un régimen de vida incomparablemente superior desde el punto de vista de su dignidad a la ley que rige estado de las cosas, ley que *nunca* toma demasiado en serio (BLOCH, 1923, p. 286). Y tanto más sublime es su dignidad, cuanto más monomaniática sea su conducta. En primer lugar, porque así se desarrolla *un estado total de alerta*: el héroe *nunca* duerme, *nunca* abandona el principio por el que lucha entregándose al sueño. La vigilia desmedida causa una locura que es consciencia crítica absoluta *despegada*, es un soñar despierto. En segundo lugar, porque así se cristaliza el hecho de que el vehículo de su moral es meramente vehículo; Don Quijote puede asegurarnos que enarbola principios feudales, pero su comicidad proviene de una ética puramente humana que resulta inconciliable con cualquier organización estamental⁸. En tercer lugar, porque tanto más crudo y vacío será el castigo del mundo cuando el héroe caiga. Y así, por contraposición, se verá que la causa vencedora, la estirpe del principio que no ha cesado *hasta ahora* de hundir al ser humano en su más terrible oscuridad, “es un error, un vacío, y ante la verdad absoluta solo tiene el derecho de ser destruida” (BLOCH, 1923, p. 311). ¿Quién se burlará del héroe, cuando de este se burlen los Duques? Nadie que recuerde que fueron los perros del César los que coronaron de espinas a Cristo. Al superar la inhumanidad de la burla y el escarnio morales mediante un despliegue revolucionario de la risa que no toma demasiado en serio ni siquiera su derrota, el héroe cómico recuerda, en palabras de Bloch, “que el mundo existente es el mundo pasado y el objeto vaciado de espíritu de la ciencia individual; pero el ansia humana en ambas figuras, como impaciencia y como sueño diurno, es la vela hacia el otro mundo” (BLOCH, 1923, p. 251).

La perspicacia de la novela cervantina radica, para Bloch, en su configuración crítica de la vacuidad del mundo moderno, configuración que se logra mediante la trasposición de un vector utópico-sublime que surge de la humanidad del héroe. A su vez, *El Quijote* revela por qué un modo particular de realización de la utopía es

⁸ En la reelaboración del pasaje sobre *El Quijote* que aparece en *Principio esperanza*, Bloch afirma que el ideario del caballero se nutre del ideario oxigenado, fabuloso, antiestamental, de los cuentos de hadas: “tras cada curva del camino puede aparecer la maravilla como una ninfa de luciente plata” (BLOCH, 2007: III, 145). Adviértase la afinidad con el concepto de cuento maravilloso del joven Lukács, ante todo en el borrador, de 1910-1911, “Estética del ‘romance’. Tentativa para una fundamentación metafísica de la forma del drama no trágico” y la reseña, de 1918, del libro de Béla Balázs *Siete cuentos maravillosos*.

imposible. Bloch designa este modo trágico de la intervención sobre el mundo “trasposición no mediada de fronteras”, “inflamación desmedida del soñar despierto” y coincide con lo que Lukács, en ocasión del análisis de la novela cervantina en *La teoría de la novela*, llama “olvido de toda distancia entre ideal e idea” (LUKÁCS, 1985a, p. 363).

Según la forma de inadecuación entre sujeto y objeto, la disposición interior del personaje en la novela burguesa es, para el joven Lukács (1985, p. 263), más estrecha o más ancha que su campo de actividad. “Idealismo abstracto” significa el *tipo ideal* con que *La teoría de la novela* se remite al primer caso. Don Quijote lo representa cabalmente: el héroe reconoce la distorsión, el desquicio de un mundo en la medida en que este no se organiza con arreglo a un ideal aporético que mora en el interior del alma y que exige forzosamente ser traspuesto al mundo objetivo de modo abstracto, sin condicionamientos, sin que ninguna legalidad exterior rija en su realización. Por más que esta alma estrecha, que no reconoce la diferencia entre idea e ideal, se presente como íntegra, aporética, su abstractividad, su ignorancia absoluta respecto de la predominancia del ser así objetivo en toda penetración activa de la realidad que no solo transforme a esta, sino que también repercute en el desarrollo del alma en la forma de experiencia proviene de una “obsesión demoníaca” (LUKÁCS, 1985, pp. 264ss.).

El concepto clave en la novela de Cervantes, por medio de cuya plasmación concreta se destruye y se redime, se ponen a prueba las alternativas sociohistóricamente dadas en virtud del contenido mítico, sería para Bloch el soñar despierto. Pues la *aspiración* a una aproximación directa con el objeto podría, en cierta medida, no ser “únicamente melancólica”, sino, en casos, tratarse de un impulso humano que advierte contra aquella actitud trágico-derrotista, trágico-conformista que “le dice que sí a todo” (BLOCH, 1923, p. 271). La trasposición directa, no mediada, en el objeto se vincula para Bloch con lo heroico y lo ardiente, lo seductor, la floración y el honor; la mediada y prudente, con el fruto y la victoria, con la madurez y la ventaja. En el sueño diurno, es el obrar no desviado el que triunfa, y de todos los soñadores, Don Quijote es el más incondicionado, el que nunca duerme; la figura rectora del cabalgar del caballero de la triste figura es, para Bloch, la utopía que no descansa. Esta fuerza proviene, como lo había indicado Lukács (1985a, pp. 368ss.) de una inflamación delirante de la lectura de las novelas de caballerías; delirante porque, al convertir a estas novelas en principio

ético, Don Quijote no reconoce la distancia entre el mundo y Dios, algo de lo que incluso los caballeros de la literatura medieval eran conscientes. Se alimenta esta fuerza de su distanciamiento de la realidad: el ingenio de Don Quijote se agudiza cuanto más irreal es su concepto de mundo: cuando la acción fracasa y la realidad amenaza con aparecer, no se abre paso a la experiencia, esto es a la transformación del alma que se alimenta del ser así del mundo, sino que el héroe concibe una explicación aún más encantada, su sueño diurno aumenta en complejidad y se aleja el despertar.

El despertar solo ocurre, en efecto, en el momento de la muerte, que es el dormir sin más. Sugiere Bloch que opera en el interior de Don Quijote cierto alerta consciente que opta siempre por la permanencia en un mundo de ensueño cuyo presente es fecundo, pero aporoblemáticamente consumado –y por ello, falso–: así rehúye de todo trato con la mujer a la que ama, así compara la distancia entre el caballero y la doncella con la que media entre la Tierra y las estrellas, así prefiere la soledad elegiaca de Amadís al frenesí de Rolando al momento de reflexionar sobre el modo de hacer penitencia por su Dulcinea. El encuentro con la amada no podría significar otra cosa que el despertar a conciencia de la verdad en el mundo. Pero si Don Quijote, que adora la vida, y ante todo la vida *buena*, prefiere morir a despertar, esto no solo se debe a que sabe de la asfixia que es este mundo, sino también al hecho de que su utopía se apoya en una “fe anacrónico-utópica” que se coloca por debajo de las maneras caballerescas y que es ajena a toda creencia del destino, a toda fe en una compulsión proveniente de la naturaleza o impuesta por Dios.

Frente a la impugnación que Lukács lleva a cabo del idealismo abstracto en *La teoría de la novela*, Bloch observa una situación *ambigua*⁹. Reconoce, por un lado, las limitaciones insuperables de un soñar despierto incondicionado y advierte sobre las apropiaciones reaccionarias de un programa político que no repare en los medios. Advierte que el soñar despierto incondicionado es susceptible de ser apropiado por los programas del romanticismo anticapitalista, que encuentra en las banderas del pasado medieval el refugio de su melancolía. En cierta medida, el problema de Don Quijote no es que se haya puesto de pie demasiado temprano, sino que lo haya hecho apenas en sus sueños.

⁹ Adviértase que el juicio de Lukács sobre *El Quijote* no es unívoco durante el período que se corresponde con el así llamado proyecto Dostoievski (cf. LUKÁCS, 1985b).

Pero por el otro, afirma que, al menos en la figura del Caballero de la Mancha, el soñar despierto ofrece también indicios para una recta valoración de los impulsos de la dignidad. Pues cuando el obrar se vuelve demasiado prudente, cuando el camino desviado, no directo hacia el objeto dibuja una línea demasiado oblicua, demasiado conciliadora y condescendiente con este infierno de mentira, fulgura en la mente de quien entiende que el mundo se entreteje de posibilidades objetivas y voluntad subjetiva la urgencia de una trasposición más digna, más ardorosa y destellante. Y porque resiste con su honor – y un honor que bajo ninguna condición acepta la muerte – la identificación del ser así de las cosas con su verdadero deber ser, el fulgor deforma, desgarrar y saca de quicio a quien lo soporta, abre sus poros y mutila su piel en una verdadera *passio* por la que se absorbe, hasta la delirante intoxicación, el dolor de la humanidad. Nada hay aquí de romanticismo, y solo superficialmente puede vincularse la comicidad con la inadaptación moral del héroe; lo cómico proviene más bien de la brecha entre la dignísima misión y la vacuidad del mundo que es *aún* muy poderosa.

IV. Revolución y rechazo del cientificismo

La crítica blochiana al concepto dualista de tragedia se acerca a la posición que Marx y Engels defendieron en 1859 frente a Ferdinand Lassalle en el marco del así llamado “debate sobre el *Sickingen*” (LUKÁCS, 1948). Lassalle entendía la tragedia ontológicamente, como resultante de una supuesta contraposición insuperable entre, por un lado, el emplazamiento de un objetivo por parte de la conciencia – presuntamente libre e infinita – y, por el otro, los medios finitos necesarios para su realización (LASSALLE, 2003, p. 192). El líder socialdemócrata alemán pretendió plasmar su teoría en el drama de tema histórico *Franz von Sickingen* (redactado en 1857 y publicado al año siguiente): en él, el héroe homónimo, líder de los pequeños caballeros durante las guerras campesinas del primer cuarto del siglo XVI, sucumbía ante los príncipes porque su “entusiasmo” lo habría llevado a pretender realizar su “idea” cediendo ante los medios (LASSALLE, 2003, p. 192). En lo que respecta a nuestra argumentación, es sugerente que ante el tratamiento ahistóricamente formalista de Lassalle, Marx y Engels destaquen el sentido *histórico* de la situación trágica: esta no es la oposición entre medios y fines, sino se manifiesta cuando una transformación radical de las relaciones existentes resulta la única solución posible a la amenaza sobre la vida,

pero el sujeto que ha de llevar a cabo tal trastocamiento – y que surge de tales relaciones – aún no ha madurado *lo suficiente*. En este sentido, no es ya von Sickingen, representante histórico de una clase decadente y defensor por tanto de intereses particulares y reaccionarios, el que carga con la tragicidad de los levantamientos del siglo XVI, sino Thomas Münzer, líder de la facción más radicalizada de los trabajadores pobres del campo y las ciudades.

Mutatis mutandis, Bloch arriba a una comprensión análoga, superadora de la glorificación del dualismo trágico por la vía de la cosmovisión mesiánica. Hemos dicho arriba que el joven filósofo concibe la emergencia de lo trágico cuando, en el interior de un complejo de condicionamiento recíproco, el polo subjetivo atisba la forma de la solución a aquello que obstaculiza su despliegue, pero aun no posee los *medios* para una superación definitiva. Es decir, la tragedia no denota, como pretende un dualismo estricto, la inviabilidad de la mediación, sino, como dejan entrever Marx y Engels, en la ausencia histórica de esta. Esta interpretación se confirma en *Thomas Münzer, teólogo de la Revolución*, el estudio biográfico del líder campesino que Bloch publica en 1921 y al que presenta como intento “en el plano teórico” de concretizar la “profecía de la epopeya” presente *La teoría de la novela* (1968, pp. 15s.). En este “apéndice” a *Espíritu de la utopía* (1968, p. 257), destaca un sugerente contrapunto con el debate de 1859: si las luchas campesinas del siglo XVI ofrecieron un terreno fecundo para la reflexión acerca de la derrota del movimiento revolucionario de 1848/9 (piénsese no solo en el drama de Lassalle, sino también en *Las guerras campesinas en Alemania*, escrito por Engels en 1850), en Bloch las mismas luchas anticipan el triunfo bolchevique¹⁰. De ahí que para los revolucionarios alemanes de mediados del siglo XIX, el género que más se adecue a la configuración de la insurgencia sea la tragedia (MARX, 2003, p. 199), mientras que para el joven filósofo Bloch, se trate de la nueva épica que surge de la novela burguesa, y que se atisba al final de *La teoría de la novela*.

¹⁰ Sauerland (2007) del modo ambivalente con el que Bloch abrazó la causa bolchevique en el período que nos atañe. Las reticencias del filósofo respecto de la Revolución habrían estado condicionadas por los vínculos diplomáticos entre los líderes bolcheviques y el Imperio alemán, la política leninista hacia el campesinado (en cuyas relaciones sociales Bloch creía divisar elementos de la existencia “comunitaria”) y el recurso del terror revolucionario. Para Sauerland (p. 88), la biografía de Münzer constituye un “hito importante en el camino hacia la persuasión” sobre la viabilidad del proyecto ruso, especialmente porque en ella, Bloch logra justificar la necesidad de la violencia en todo proceso de desalienación colectiva (cf. también KOROL, 1981, p. 38s.).

Se torna aquí patente el rechazo al monismo científicista. Su concepción de la temporalidad impugna el progreso rectilíneo: la “fecundidad” de la figura y el derrotero de Münzer descansan para Bloch en una presunta proximidad con un “ámbito que trasciende la historia” (1968, pp. 11, 17). La insurrección campesina habría conseguido cruzar de tal modo las líneas temporal y celestial, que se granjearía con ella una conexión directa al presente en el que Bloch escribe: la época de la Revolución rusa. Así, tendría lugar una identificación de todos aquellos momentos de la historia en los que se habría alcanzado una secularización radical de principios espirituales, obtenidos por el ser humano en el momento de su separación del ser animal, pero que en la oscuridad del presente solo subsisten en el plano de lo interior como “la duermevela del *antilobo*” (1968, p. 67). Así, mientras que Kautsky (1910, pp. 44ss.), el representante clásico del marxismo de la II Internacional, afirmaba en acuerdo con el evolucionismo spenceriano que la sociabilidad era una simple complejización de elementos ya presentes en el más simple de los organismos, Bloch insiste en una diferencia cualitativa, en una irrupción de la dignidad a la que los momentos del despertar se remitirían constantemente como su fuente. Independientemente de si estos momentos de dignidad son vividos como instancias de inmediatez con Dios y asumen por tanto el ropaje de una religión, o de si se apoyan en contenidos desmitificadores, racionalmente humano-seculares, se trata siempre del recuerdo del “éxtasis de andar erguido” (íd.), de la realización, únicamente posible en el ser humano, de una “luminosidad” que existe en todas las cosas (BLOCH, 1923, pp. 315s.). La concretización de este contenido espiritual está entonces ligada al despliegue del ser humano en tanto tal – pues todo aplazo es visto como recaída en un ensueño que reenvía al hombre al estado de animal, de planta, de roca – y del cosmos en tanto tal – pues la luz que solo el ser humano puede empujar a conciencia les es propia *a todas las cosas* – (íd.). En el reino del lobo, en la conjunción capitalista de los principios del exterior, el dinero y la máquina (nótense las resonancias simmelianas en la obra temprana de Bloch), no solo oprime a sus congéneres el ser humano, sino que también traiciona este a la naturaleza.

La contraposición con la doctrina kautskiana asume un aspecto más: el objetivismo contemplativo del líder socialdemócrata separaba nítidamente el conocimiento científico de las relaciones capitalista de las reflexiones en torno al accionar político. El “socialismo científico” es un “examen científico de las leyes del

desarrollo y movimiento del organismo social”, *independiente* del problema ético y, por ende, de la forma de la intervención en la esfera política (BLOCH, 1923, p. 141, énfasis en el original). En Bloch, en cambio, al constituir el recuerdo un factor fundamental de la intervención significativa, solapan sus límites las verdaderas historiografía y acción política; ambas se configuran como el desciframiento de las conexiones entre los momentos en los que más inequívoco se manifiesta el antilobo: se perciben puntos de contacto entre Cristo, Münzer, Liebknecht y Lenin, pues en ellos se condensa un contenido mítico luminoso. Lejos del concepto positivista de progreso, Bloch concibe la historia como una superposición “palimpséstica” de revoluciones – y de manifestaciones ideológicas y cotidianas del “interior” – cuya interpretación revela el contenido primario que trasciende la historia y sobre el que esta se apoya cada vez que se vuelve revolucionaria (1968, p. 17). Es por ello que Bloch no duda en usar una terminología propia del desarrollo capitalista decimonónico para representar a Münzer, sus aliados y sus asesinos: “proletarios”, “burgueses”, “pequeñoburgueses”, “lumpenproletariado”, conservan un su obra un sentido muy próximo al que Marx les dio en *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*, pero se los trasplanta a la Alemania feudal del siglo XVI¹¹. Incluso nociones del análisis político de la década de 1920, como “acción directa”, “voluntarismo” u “oportunismo”, cobran vida en las luchas campesinas, y la Weimar de 1525 parece por momentos, en virtud de su caracterización como falso e inoperante lugar de dominio, las instancias gubernamentales de la República de Weimar (cf. BLOCH, 1968, pp. 41 y 43)¹².

A la inversa, la Revolución de Octubre es cargada con las fuerzas milenaristas de Münzer. Antes, el líder protestante realizaba la palabra no distorsionada de Dios, *plebeya y democrática*, con la espada; ahora, los bolcheviques materializan el imperativo categórico kantiano con el revólver en la mano. Aquí asoma un concepto de procesualidad en la teoría del joven Bloch, articulado por una noción de herencia que, si bien condicionada por el esquema mesiánico, recuerda a la teoría de Lessing (2018) sobre la revelación como educación del género humano. En un célebre artículo de 1780, Lessing supera la antítesis entre falsedad y verdad de la revelación – antítesis por

¹¹ Para una relación entre esta obra de Marx y el *Thomas Münzer* de Bloch, cf. Infranca (2007) y el propio Bloch (1968: 67).

¹² Kracauer puso en entredicho este ejercicio en su reseña de 1922 al libro de Bloch, titulada “Don de profecía”. Para Kracauer, se trata de una deformación de la figura de Münzer al servicio de los intereses de Bloch (SKW 5.1: 460).

entonces objeto de acolorados debates (cf. SOLÉ, 2018, pp. 28ss.) – al concebir racionalmente la disposición religiosa como estadio necesario en el desarrollo de la humanidad hacia la ilustración, hacia una vida regida por razón. Entonces, la doctrina religiosa no sería ya una proposición falsa del mundo contrapuesta a la razón, sino un conocimiento racional cuya formulación no racional resulta históricamente adecuada para etapas juveniles de la humanidad. El valor del *Antiguo Testamento* radicaría entonces en sus “ejercicios preparatorios, insinuaciones e indicios” “de verdades todavía ocultas” (LESSING, 2018, pp. 129 y 128) que allanarían el camino a la maduración del ser humano racional. Respecto de este elemento, Münster (1982, p. 128) afirma que Bloch se sirve del potencial argumentativo de esta concepción de Lessing para cimentar “una nueva ética de base metafísica”. Sea como fuere¹³, opera en el joven filósofo una comprensión análoga a la del ilustrado: si bien las capas del palimpsesto se hallan equidistantes respecto del contenido primordial-redentor, solo un sujeto “totalmente adulto” puede librar exitosamente la batalla final contra el mal (ibíd., p. 134s.). Bloch traza una línea de continuidad entre las luchas campesinas, los factores más radicales y populares de la Revolución Francesa y la Revolución de Octubre. En el plano ideológico, le corresponde la serie que va desde la teología münzeriana, pasa por Kant y termina en Marx. La “superioridad” de los movimientos modernos reside precisamente en su ateísmo (cf. BLOCH, 1923, pp. 284s.), que acarrea un crecimiento en el deseo de un contenido puramente humano.

Al concebirse la emancipación como un erguirse, como un separarse del carácter determinante del suelo y su animalidad, la acción política presupone la participación no menor del recuerdo de un elemento mítico-originario del ser humano en tanto especie. El definitivo “arrancarse del suelo”, la “posición erecta” (1968, pp. 252s.) involucra la manifestación histórico-universal de un aspecto utópico-nostálgico – “el más antiguo ensueño” (BLOCH, 1968, p. 67) – que ha de articularse con factores económico-materiales. “Toda el hambre de tierras, toda el hambre de felicidad y la religiosa voluntad revolucionaria del pueblo se anuncia mucho antes que la hbris del capital y de

¹³ En la tercera edición de *Espíritu de la utopía* (1964, p. 322), Bloch menciona elogiosamente el artículo de Lessing. Asimismo, en el “Prólogo” a *Ateísmo en el cristianismo* (1983, p. 15s.), de 1968, recurre al caso del filósofo ilustrado no solo como modelo de su concepto de pensamiento crítico (“pensar es sobrepasar”), sino también como precursor de una forma de interpretación fecunda de la Biblia “*sub specie* de su historia de los herejes”, que puede resultar “sorprendente solo para aquella clase de eruditos, de los que hay muchos, y que confunden Ilustración con petulancia intelectual” (BLOCH, 1983, p. 14).

los príncipes” y ha de ser parte constitutiva de la “autoeducación – si bien a menudo desvirtuada – del linaje humano” (BLOCH, 1968, p. 66; traducción modificada). En este ensayo, Bloch plantea un concepto de revolución que se distingue de las propuestas mecanicistas y evolucionistas de la socialdemocracia alemana en dos aspectos centrales: por un lado, reconoce como elemento decisivo de la praxis revolucionaria el impulso hacia la superación de la alienación; por otro lado y consecuentemente, coloca como factor insoslayable la conciencia, el elemento subjetivo. El impulso que los sueños originarios darían a la revolución es, para Bloch, determinante y presenta tres formas. Primero, un factor *nostálgico* que aspira a restituir políticamente una *comunidad* originaria de hombres libres, plebeyos y de propiedad comunal. En segundo término, un deseo extático de que entidades supraindividuales y que remiten al orden universal acompañen la *restitutio* humana: los sublevados “se levant[an] hacia afuera, buscando la anchura, miradas extranjeras; de nuevo se pretend[e] leer la voluntad en las estrellas” (BLOCH, 1968, p. 68). Resuenan en estas líneas las inaugurales del ensayo de Lukács, dotadas ahora de un sentido político, esperanzado, que encuentra en el mismo reloj de los cielos el anuncio del inminente apocalipsis. En tercera instancia, Bloch indica una profundización y complejización de la interioridad humana, que se vuelve lo suficientemente mágica y poderosa para salir al mundo exterior y formarlo con arreglo al principio interior, lo que implica consecuentemente la eventual desaparición de la fe en Dios, la comprensión del carácter secular opresivo de las instituciones religiosas y la crítica despiadada de la solemnidad (BLOCH, 1923, p. 285). En Bloch se trata de una “esperanza de contenido humano”:

El alma se torna entonces en la única hierba todavía milagrosa, en hija y creadora de la Palabra eterna que tan solo en Dios revela a Dios. Y esta su *revolucionaria magia del sujeto* resuena acallando tanto a los ídolos astrales como al Pantocrátor Pantheos –todavía cosificado este también– de la Iglesia medieval; esto es, se lleva enteramente a Dios hacia la esfera de lo más íntimo, hacia el prodigio de su propia imagen intuida, aún no consciente, más allá de las cosas, del mundo y *de Dios mismo*. (BLOCH, 1968: 73, el destaque es nuestro)

La propuesta blochiana de comprender la revolución en términos de mecanismos económicos empíricamente cuantificables, sino por medio de una valoración político-filosófica de los deseos, los recuerdos y la herencia de los oprimidos denuncia la pobreza a la que había llegado el marxismo en manos del científicismo decimonónico. Sobre este punto, Maihofer (1968, p. 115) ha señalado que dicha interpretación “no se

logra por medio de una ruptura con Marx, sino gracias a una completa fidelidad con aquello del filósofo Marx que aún no había sido convertido en ‘marxista’”, ante todo el interés mostrado por el autor de *La sagrada familia* por las pulsiones, el espíritu vital, la elasticidad y el suplicio como factores del movimiento de la materia. Es este “marxismo apócrifo” (HABERMAS, 1968, p. 69) el que Bloch logra enlazar gracias a los esquemas mesiánicos. Consecuentemente, la revolución no es para él el peldaño último en la escalera de la agudización de procesos meramente económicos propios del modo capitalista de producción, no es el resultado de un frío mecanismo que se da a espaldas de los individuos, no es el calco social de procesos evolutivo-naturales, sino el clímax ardiente en el que se derriten rígidas estructuras y aflora insuflado el “hechizo” del “amor fraterno” (BLOCH, 1968, pp. 135 y 152)¹⁴.

En el tiempo mesiánico, el cosmos se encuentra en fundición; en la Tierra de la revolución, el sujeto transformador es una especie de héroe desgarrado, violento, poseso, desmesurado, loco, que Bloch llama “persona” (*Person*). Bloch distingue en su biografía de Münzer dos tipos humanos: el *homo oeconomicus*, derivado de procesos “exteriores”, netamente económicos, y el *homo spiritualis*, el hombre auténtico, que sigue “la luz del orden paradisíaco” (BLOCH, 1968, p. 114). A este último se acerca la persona, que se desempeña en el propio terreno de la alienación. De ahí que este héroe, este “hombre trascendente y significativo”, deba asumir como aspecto constitutivo de su ser el *desgarro* más que ningún otro, que su existencia se pruebe por el *sangrado*, que su hibris adquiera el carácter de una *passio* que termina por desfigurarla¹⁵. En este sentido, Bloch concibe la persona de Münzer como una que raya constantemente la locura, gracias al corrosivo contacto que su *acción directa* – político-religiosa – facilita entre Satán – el estado de las cosas – y la idea absoluta. La insania de Münzer se asemeja a la de Don Quijote (BLOCH, 1968, pp. 111 y 123), pero Bloch insiste en que se trata de una coincidencia superficial, pues en el caballero de La Mancha, la locura expresa la absoluta falta de diálogo entre el individuo y las instancias superiores, del carácter incondicionado del soñar despierto. En Münzer, esta proviene, en cambio, por

¹⁴ En el ensayo final de *Ateísmo en el cristianismo*, “Marx y la supresión de la alienación”, Bloch insiste en la centralidad del problema de la alienación para el pensamiento marxista y recurre para ello a una ya célebre frase de los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844: “naturalización del ser humano, humanización de la naturaleza” (p. 256).

¹⁵ Vedda (2006) explora los aspectos literarios de la concepción trágica de Bloch y explicita ciertos rasgos expresionistas.

un lado, de la condensación explosiva de toda la fuerza del mundo en una voluntad que logra interpelar al opresor y, por otro, del hecho de que el sujeto así erguido no ha de tomarse demasiado en serio las leyes de este mundo. La genialidad del héroe desgarrado, trágico y algo cómico blochiano consiste precisamente en su capacidad para hacer inteligible el lenguaje divino y correr el velo entumecido detrás del cual se esconde el Diablo para todas las almas (1968: 127s.). Conviven pues en la persona, de manera desgarradora, corrosiva y tóxica, principios irreconciliables que han de ser puestos cara a cara para la realización victoriosa de la justicia, del paso erguido.

V. Conclusión

Las páginas precedentes se han interrogado por la construcción blochiana de lo cómico y lo trágico. Se propuso que dicha construcción procura una crítica en dos frentes: por un lado, se impugna el dualismo subjetivista que conduce consecuentemente a una celebración de lo trágico como la colisión entre el alma y el mundo; por el otro, se rechaza un planteo científicista que rebaja problemas nodales de la sociabilidad a mecanismos naturales. En esta elaboración, que mantiene una sugerente cercanía con los análisis del joven Lukács, Bloch se sirve de esquemas mesiánicos para formular conceptos críticos del soñar despierto y el recuerdo y postula la superación de la alienación como elemento ineludible de la tarea política.

Referencias bibliográficas

- BALÁZS, Béla. Notes from a Diary. *The New Hungarian Quarterly*, vol. XIII, p. 122-128. 1972.
- BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Berlin: Paul Cassirer, 1923.
- BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964.
- BLOCH, Ernst. *Principio esperanza*. Ed. de F. Serra. Madrid: Trotta, 2007.
- BLOCH, Ernst. *Thomas Münzer, teólogo de la revolución*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.

- BLOCH, Ernst. Ernst Bloch Kommentiert *Gelebtes Denken*. In: MESTERHÁZI, Miklós y MEZEI, György (Eds.). *Ernst Bloch und Georg Lukács*. Dokumente zum 100. Geburtstag. Budapest: MTA Filozófiai Intézet, Lukács Archívum, 1984. p. 296-324.
- BLOCH, Ernst. *Ateísmo en el cristianismo*. Madrid: Taurus, 1983.
- HABERMAS, Jürgen. Ein marxistischer Schelling. In: WALSER, Martin et al. *Über Ernst Bloch*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1968. p. 61-81.
- INFRANCA, Antonino. Para una lectura estética del *Thomas Münzer* de Ernst Bloch. In: VEDDA, Miguel (Comp.). *Ernst Bloch: Tendencias y latencias de un pensamiento*. Buenos Aires: Herramienta, 2007. p. 111-118.
- KAUTSKY, Karl. *Ethik und materialistische Geschichtsauffassung*. Stuttgart: Verlag v. J. H. W. Dietz, 1910.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *Las principales corrientes del marxismo*. II. La edad de oro. Madrid: Alianza, 1985.
- KOROL, Martin. Einleitung. In: BLOCH, Ernst. *Kampf, nicht Krieg*. Politische Schriften 1917-1919. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1985. p. 15-72.
- KRACAUER, Siegfried. *Werke* (SKW), 9 tomos, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, Frankfurt a/M: Suhrkamp, 2004-2011.
- KRACAUER, Siegfried. *Estética sin territorio*. Trad. de V. Jarque. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Fundación Cajamurcia, 2006.
- LASSALLE, Ferdinand. Artículo sobre la idea trágica. In: VEDDA, Miguel (Ed.). *Karl Marx. Friedrich Engels. Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2003. p. 192-198.
- LESSING, Gotthold Ephraim. La educación del género humano. In: SOLÉ, María Jimena (Ed.). *¿Qué es ilustración? El debate en Alemania a finales del siglo XVIII*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2018. p. 113-141.
- LÖWY, Michael. *Redención y utopía*. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1997.
- LUKÁCS, György. *El alma y las formas, La teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985a.
- LUKÁCS, György. *Dostojewski: Notizen und Entwürfe*. Budapest: Akadémiai Kiadó és Nyomda - Lukács Archívum és Könyvtár, 1985b.
- LUKÁCS, György. *Zur Kritik der faschistischen Ideologie*. Berlin: Aufbau, 1989.
- LUKÁCS, György. *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Ed. de M. Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2015.
- LUKÁCS, György. *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*. Berlin: Aufbau Verlag, 1948.

- MARX, Karl. Carta a Ferdinand Lassalle, 19 de abril de 1859. In: VEDDA, Miguel (Ed.). *Karl Marx. Friedrich Engels. Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2003. p. 199-201.
- MAIHOFER, Werner. Ernst Blochs Evolution des Marxismus. In: WALSER, Martin et al. *Über Ernst Bloch*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1968. p. 112-129.
- MÜNSTER, Arno. *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1982.
- RABINBACH, Anson. *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- SAUERLAND, Karol. Dostoievski: los campesinos y el bolchevismo. Las relaciones con Rusia del joven Lukács y del joven Bloch. In: VEDDA, Miguel (Comp.). *Ernst Bloch: Tendencias y latencias de un pensamiento*. Buenos Aires: Herramienta, 2007. p. 73-96.
- SCHOLEM, Gershom. *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*. Nueva York: Schocken Books, 1971.
- SIMMEL, Georg. *Filosofía del dinero*. Trad. de Ramón García Cotarelo. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- SOLÉ, María Jimena. ¿Qué significa preguntarse qué es ilustración? In: _____ (Ed.). *¿Qué es ilustración? El debate en Alemania a finales del siglo XVIII*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2018. p. 13-107.
- TRAVERSO, Enzo. *Los judíos y Alemania*. Ensayos sobre la “simbiosis judío-alemana”. Trad. de I. Sancho García. Madrid: Pre-textos, 2005.
- VEDDA, Miguel. *La sugestión de lo concreto*. Estudios sobre teoría literaria marxista. Buenos Aires: Gorla, 2006.
- WEBER, Max. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Volumen 3, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1988.
- ZUDEICK, Peter. *Ernst Bloch. Vida y obra*. Trad. de J. Monter. Valencia: Alfons el magnànim, 1992.

Recebido em 13/12/2020

Aceito em 25/01/2021

ⁱ **Francisco García Chicote** es Docente del Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires. **Email:** fgchicote@gmail.com

FASCISMO E NATUREZA: IMAGENS DESCONCERTANTES DA PEDAGOGIA DO SR. KEUNER¹

[FASCISM AND NATURE:
DISCONCERTING IMAGES FROM THE PEDAGOGY OF MR. KEUNER]

Ana Paula Pachecoⁱ

ORCID 0000-0001-6650-8622

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: O artigo busca analisar três das *Histórias do Sr. Keuner*, que tematizam as relações entre natureza e capitalismo, seja discutindo as relações de propriedade, exploração e dominação social transpostas ao fundo do mar, seja detectando o fim do mito do “mal natural”, ao produzir um instantâneo do assassinato de um criminoso por forças sociais que o ultrapassam. Tem-se em vista compreender as *Histórias* como um laboratório de formas na contramão de lugares-comuns, palavras de ordem e regras de comportamento do “cidadão de bem”, a fim de estudar as formas do nazifascismo que adentravam a consciência.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; *Histórias do Sr. Keuner*; fascismo.

Abstract: The article seeks to analyze three of Mr. Keuner’s Stories, which discuss the relations between nature and capitalism, either by discussing the relations of property, exploitation and social domination transposed to the seabed, or by detecting the end of the “natural evil” myth, by producing a snapshot of the murder of a criminal by social forces that overtake him. The aim is to understand the Histories as a laboratory of forms against commonplaces, slogans and rules of behavior of the “good citizen”, in order to study the forms of Nazifascism that entered the conscience.

Keywords: Bertolt Brecht; *Mr. Keuner’s Stories*; Fascism.

¹ Este artigo é dedicado a Iumna Maria Simon, por inspirar-se em seu lindo ensaio sobre Brecht.

“Aquele que pensa não usa nenhuma luz a mais,
nenhum pedaço de pão a mais, nenhum
pensamento a mais” (B.B., “Organização”)

Na fronteira entre ensaio e ficção, entre narrativa, dito espirituoso, teatro e (um) poema, as *Histórias do Sr. Keuner*, escritas por Bertolt Brecht ao longo de trinta anos, a partir de 1926, constituem um laboratório de formas antiburguesas, guiadas pelas angulações de um personagem espírito-de-porco. Nelas, Brecht testa perspectivas, estratégias, abordagens, a fim de averiguar, no pensamento sobre o cotidiano, as raízes concretas do “ecossistema do capital” (HARVEY, 2019, p. 235) contemporâneo, que o nazifascismo viria expor². Por essa mesma época, quando começava o longo convívio com o sr. K., o autor empreendia outra experimentação explosiva de formas e linguagens, movimentando vozes de alto teor antilírico no *Guia para os habitantes das cidades*, escrito entre 1926 e 1927. Em certo sentido, pode-se pensar em pesquisas complementares, envolvendo um curto-circuito de relações entre matéria e forma, um processo de investigação, portanto, de desestabilização, estranhamento, recomposição inventiva, como era do seu feitio.

Diferentemente do *Guia*, cujo núcleo é o proletariado ou o subproletariado, as *Histórias do Sr. Keuner* partem do ponto de vista da pequena-burguesia, a camada social sobre a qual se firmou o nazifascismo. K. expõe e revira essa óptica com alguma perplexidade, muita ironia e insistência. Enquanto o *Guia* é, como formula Iumna Maria Simon, “uma apresentação de cenas proletárias em que o poeta adota o verso livre e coloquial para tratar a miséria social do proletariado alemão” (SIMON, 2017, p. 106), dos habitantes anônimos (também o subproletariado) que ninguém ouve ou nota, pondo à prova formas irregulares e agressivas; no ano em que o poeta começou a estudar a fundo a obra de Marx, as *Histórias do Sr. Keuner* parecem se situar principalmente na esfera dos hábitos, lugares-comuns e ideologias de uma nova pequena burguesia. Diferente daquela das revoluções do fim do século XVIII e primeira metade do XIX,

² Como se sabe, o Partido Nazista alemão foi fundado em 1920. Em 1922, Mussolini se torna primeiro-ministro da Itália. Hitler ascenderá ao poder em 1933.

que era composta por artesãos, lojistas etc., a camada pequeno-burguesa representada nas *Histórias* é aquela que cresceu nas primeiras décadas do século XX ligada ao desenvolvimento tecnológico e ao progresso capitalista. A saber, a camada social da intelectualidade técnica e dos servidores. No seu encaço, vemo-nos transportados a auditórios cheios, ouvimos conversas entre alunos e mestres, reflexões sobre a arte e os artistas; adentramos o raciocínio dos detentores do saber, o pensamento mesquinho dos que, em busca de “originalidade”, só constroem edifícios individuais; acompanhamos as piruetas propiciadas pela acumulação cultural, destacadamente as do sr. K.. Ouvimos histórias, pérolas, falas de servidores intelectualizados, funcionários qualificados, até mesmo filósofos e candidatos a cargos públicos na Roma e na Grécia antigas, decodificados por Keuner à luz do presente. Acompanhamos episódios que apresentam em pequenas cápsulas a irracionalidade dos oficiais, dos surrupiaadores dos injustiçados, dos antípodas do pensamento e da dialética.

No conjunto de seus procedimentos – com lugar de destaque para o giro de perspectivas, a quebra da concatenação, a conclusão inesperada, o salto sobre a causalidade –, as *Histórias* reafirmam concretamente o caráter modificável de tudo, convidando à organização do pensamento. A gestualidade incessante do raciocínio do sr. K. tem por hábito tirar as coisas do lugar, dar nós, abrir espaço para caminhos e desenredos imprevisíveis, de modo a interromper o pensamento viciado e a lógica espoliadora em vigor, mesmo onde menos se espera: por exemplo, mensurando o perigo representado pela morte de um assassino, o temor de não ser modificado pela passagem do tempo, o direito à fraqueza, a desgeografização da fome, o ódio às pátrias no amor à pátria etc. etc. Daí talvez – dessa necessidade de virar a realidade de ponta-cabeça para procurar a verdade – a presença insistente das deambulações no livro, das movimentações de personagens viandantes e emigrantes em busca de abrigo (em sentido contrário e complementar, o constrangimento de quem é obrigado a receber em casa oficiais) e, principalmente, dos percursos do sr. Keuner, que se desloca não só no espaço, mas também no tempo, para colher seus exemplos e invertê-los em toda linha. Há algo do escárnio anarquista dos primeiros poemas, que também subsiste no *Guia*, como viu Iumna. Aqui, a persistência do convite à organização do pensamento se explicita, fazendo daquele primeiro traço um “anarquismo direcionado”, ao qual se junta o *gestus* do produtor de escândalos.

Desse vértice, que são os textos sobre o próprio ato de pensar – “pensar significa transformar”, sintetiza um deles – procede uma ampla gama de assuntos, ou “uma lista de questões que nos parecem totalmente irresolvidas”³, entre elas, os sentidos da cultura, o chauvinismo, a amabilidade, indagações envolvendo justiça e legalidade.

O contexto sócio-político das *Histórias* explicita-se, por sua vez, quando se tematizam os nexos entre a “natureza” e o momento presente da “civilização”, identificando-os *a partir* da lógica do inimigo. Gostaria de comentar a esse respeito três textos, para propor a pergunta sobre os significados da abordagem da natureza à maneira de um *locus* não contrastante para falar sobre o estado atual do capitalismo à época. Se o *locus amoenus* evidentemente passa a quilômetros da concretude do mundo de Keuner, também não será a natureza um *locus horribilis*, com monstros, mistérios, uma ambiência selvagem e imprevisível. No momento da pandemia que estamos enfrentando, penso que pode valer a pena recuperar os termos dos oxímoros propostos por Keuner nesse sentido. Segundo as datas prováveis indicadas pela edição das obras completas de Bertolt Brecht (Brecht, 1995), os dois primeiros textos são da década de 1940 (“Se os tubarões fossem homens”, ca. 1940, “O instinto natural de propriedade”, anterior a 1948); o terceiro que comentarei, “Sobre a escolha das bestas”, é de 1931.

Como era de se esperar, a natureza não é vista pelo mesmo prisma nem significa a mesma coisa a cada vez que aparece nas *Histórias*, donde seu desconcerto produtivo. A inquietude do provocador faz pensar justamente nas possibilidades de movimentação do que se petrificou, ou cujo caráter histórico foi elidido. Do oceano ao saber sedimentado através dos séculos, nada é imutável ou está isento de atualização crítica, nem mesmo os mitos do próprio pensamento. Revisto à luz do sarcasmo do sr. K., nem Sócrates sai igual. A insuficiência de todo conhecimento, cujo alcance dependeria de tocar o fundo sempre maior do desconhecimento, pode ter sofrido a marca do tempo e se transmutado, de motor da reflexão, em apanágio da ignorância, caso em que a melhor saída é mandar todos estudarem para saber algo. A pedagogia pouco edificante não respeita culto, devoção ou reverência. Diante do aplauso imensurável que durou dois mil anos, tornando inaudível qualquer “frase seguinte” na qual Sócrates *localizaria* o não-saber

³ “‘Já percebi’, disse o sr. K., ‘que afastamos muitas pessoas dos nossos ensinamentos, por termos uma resposta para tudo. Não poderíamos, no interesse da propaganda, fazer uma lista das questões que nos parecem totalmente irresolvidas?’” (BRECHT, 2006,p 28).

como um momento da verdade, o mais indicado pode ser exigir silêncio, dispensar a arrogância e abrir o ouvido à correção do eco irrefletido.

O pensamento é, por assim dizer, a mediação entre a natureza, a sociedade de que ela faz parte (mais do que vice-versa) e o que se reificou na falsa oposição entre uma e outra, que se já foi alguma vez verdadeira, prescreveu num mundo no qual *tudo* pode ser mercadoria. Natureza e naturalização são, no entanto, falsos cognatos, a exigir também alguma diferenciação, sob risco de dispensarmos a ideia de uma outra construção possível de “natureza”, e de “sociedade”. Por outra, desnatura e natureza também não podem se tornar sinônimos sem prejuízo.

A mais conhecida das histórias do sr. Keuner, “Se os tubarões fossem homens”, parte do inconformismo de uma menina com relação à violência dos tubarões: não se trata de questionar a existência de predadores e presas, pois seria uma bobagem, mas de perguntar pela possibilidade de haver mais gentileza, amabilidade, cortesia, no tratamento dispensado às presas pelos predadores. *Dado que* a existência de devoradores e devorados é natural, indispensável à sobrevivência do conjunto das espécies vivas, como ficariam as relações com os peixinhos, se os tubarões fossem homens? Seriam mais amáveis com aqueles que iriam indefectivelmente cevar, explorar, educar, mastigar? A imagem-resposta construída pelo sr. K. à maneira de uma pequena fábula não nega o acréscimo de amabilidade, pelo contrário. Trata, porém, de qualificá-lo, ou seja, de qualificar o qualificativo, designar seu significado concreto. A alegoria, todos lembram, é composta pela grande imagem continuada de um processo de construção de gaiolas com alimento farto para os peixinhos, “água fresca” (um *plus a mais* em pleno mar), medidas sanitárias, preservação da vida no tempo de engorda; educação e circo, para distrair e ensinar o caminho voluntário até a goela dos tubarões; moral, para o bom uso do culto ao próprio sacrifício; pintura, teatro, religião, para elevar o rastro na água. Numa palavra, a gentileza corresponde a um processo histórico de racionalização, no qual natureza marinha bruta + racionalização da brutalidade = civilização no mar. A *produção* da violência altera o produto, as temporalidades e a própria qualidade do tempo de vida, *tirando do caminho o nado livre*. A natureza não alterou seus fins (no caso, a alimentação), mas os meios agora os justificam, sequestrando o percurso entre a vida e a morte.

O oceano inóspito e estrangeiro onde vivem tubarões tornou-se a própria casa, que é, por sua vez, o seu espelho moralmente superior. Computem-se nesse reflexo os benefícios da autovigilância, somados ao fim da ideia de igualdade entre os peixinhos e à competição natural: “... os peixinhos maiores, detentores de cargos, cuidariam da ordem entre os peixinhos, tornando-se professores, oficiais, construtores de gaiolas etc.” (p. 54). Mais do que expor, tornando literal, a naturalização dos processos exploratórios e radicalmente opressivos, a metáfora continuada propõe uma ressignificação da própria linguagem: requalificar a barbárie significa reconhecer sua substância infensa a abrandamentos. O abrandamento, uma verdadeira intensificação, cujo par simétrico é a docilidade dos que serão mastigados, responde pela diferença que sobraria entre natureza (o mar) e desnatura (a civilização com suas atrocidades), isto é, não há bondade que contraste, antes pelo contrário, a violência *erigida em sistema*.

Não escapa porém ao leitor a determinação social da pergunta, que foi feita pela *filha da senhoria* do sr. K.. Brecht havia posto, numa primeira versão, a filha pequena de Keuner no papel de interlocutora (MELO, 2006, p. 135). A mudança alterou completamente o jogo de forças implicado no bom coração da criança. A menina pensa em *melhorar a brutalidade* – formulá-lo já dá a dimensão do despautério, menos visível no dia a dia? – contra os seres marinhos “mais vulneráveis”, designados, aliás, pelo diminutivo. Keuner concorda para discordar, vertendo a pergunta até chegar às determinações materiais da troca de papéis entre os predadores naturais e os donos do trabalho e da subjetividade alheia: *quem* são os beneficiários da melhoria?, o “salto civilizacional” dos tubarões coloca os peixinhos onde?, as alterações aliviaram ou pioraram a vida das presas? As opções são apenas duas: ou ficamos no lugar da criança mimada a quem é preciso ensinar a realidade do trabalho duro, ou concordamos que o capitalismo não mastigará com menos força a carne dos pobres.

Keuner toma o ponto de partida cartesiano, encarando capital e natureza como duas entidades separadas em sua interação causal; com uma dose a mais de gentileza, o mar *se transformaria* em uma civilização. O mar, é claro, não é uma civilização, entretanto, o leitor logo se dá conta do óbvio: a conclusão da alegoria já é realidade, pois a civilização, seu desenvolvimento histórico-tecnológico e seu direcionamento social *estão* no mar (na extração de bens, no cultivo de espécies, nos marinheiros, pescadores, petroleiros etc., nos beneficiários dos respectivos processos de extração de

mais-valia). Ou seja, a vida marinha não estava e não está livre da gentileza do processo de produção de alimentos e de outras inúmeras mercadorias que o mar, com suas riquezas naturais (na formulação que esconde o trabalho utilizado para adquiri-las), oferta aos homens. A organização de criadouros, só para ficar no exemplo mais próximo, potencializa e beneficia as dádivas de uma natureza feita para consumo humano, e as novas formas de preservação dos peixes nos oceanos implicam um modo de privatização que privilegia o capital corporativo e financeiro em larga escala. Há simetria também na outra direção da imagem: os homens já são tubarões e peixinhos, as gaiolas são às vezes metafóricas, às vezes não; a geração de mais-valia, o aprisionamento físico e psíquico, a vigilância de todo tipo são reais; o mesmo para a prédica sobre a diferença entre os peixinhos, que silenciam em idiomas diferentes, além de serem diferentes dos peixinhos dos outros tubarões, motivos suficientes para não poderem se unir. Esse caminho da alegoria é menos interessante, porque a metáfora dos predadores e das presas para designar a sociedade humana se desgastou. Seja como for, lido com mais ênfase em seu momento literal, o texto lembra que, quando o lucro define as relações econômicas e a interação entre os seres (aumentativos ou diminutivos e sem singularidade), não há efetivamente oposição ou antinomia entre natureza e sociedade.

Por outra, a provocação de K. leva a cabo a caracterização da essência do capitalismo (ensinada pela crise de 1929, pela Primeira Guerra e pela Segunda Guerra, em andamento). Numa formulação conceitual do problema, um crítico definirá assim essa substância: “um sistema ecológico em constante funcionamento e evolução, no qual natureza e capital são constantemente produzidos e reproduzidos” (HARVEY, 2019, p. 230). Isto é, existe uma unidade contraditória entre capital e natureza, assim como entre progresso, civilidade (“gentileza”), domínio e exploração, cujo modelo, por assim dizer, estaria na unidade contraditória da própria mercadoria, entre valor de uso (sua forma material e “natural”) e valor de troca (sua valoração social).

O texto imediatamente anterior, na edição brasileira da Ed. 34 das *Histórias do Sr. Keuner* (BRECHT, 2006), é “O instinto natural de propriedade”. Aqui também a operação é levar a cabo, tornando literal, para testá-lo, o princípio abstrato da ideologia.

Pescadores do sul da Islândia dividiram o mar ancorando boias no fundo. São mais apegados a esse mar do que a outras propriedades, *não naturais*, e desprezam os clientes a quem vendem sua pesca, “raça superficial e sem vínculo com a natureza”.

No resultado risível não só a propriedade e o capitalismo não são naturais; a natureza não é natureza, isto é, um *locus* originário e essencial. Keuner tira proveito das ambivalências do léxico das idealizações. Seria a natureza o contrário de processo histórico, a ponto de as modificações socialmente produzidas parecerem estrangeiras a ela? É o que sugere a cômica (estrangeira e inusitada) imagem das boias cercando as propriedades marinhas. Esta não é, claro, a posição de Keuner, entretanto, a antinomia desfeita pelo riso não deixa de sublinhar, como dissemos, o caráter *contranatural*, de limitação das potencialidades de desenvolvimento humano, individual e coletivo, da sociedade capitalista. De acordo com a maiêutica do sr. K., o inverso é também verdade: uma vez demarcadas as águas, absurdo é pensar o vínculo com a natureza como se ela fosse uma força inerente que dirigisse o mundo e os seres, tal qual nos mitos; ou, noutra variante, como se a natureza coincidisse com o próprio mundo material, um resultado predeterminado, inexorável (WILLIAMS, 2007). A piada, cercar as águas com boias – originalmente destinadas a nos manter a salvo, à tona – no fundo, é propositadamente *naïf*. Um elemento-chave de sua composição, combinando com a *distância* geográfica. Um povo de pescadores na costa sul da Islândia, lá longe, onde, entretanto, a ingenuidade em tais assuntos igualmente só é possível à maneira de uma *blague*: quem hoje, ou àquela época, sustentaria que dinheiro dá em árvore, ou em água? Por outro lado, o instinto de propriedade é perfeitamente natural quando o capitalismo está inclusive no fundo do mar. Na operação ideológica distanciada pelo riso, “*natureza*” é uma maneira de nomear o desconhecido e misterioso, o essencial e imperioso, quer dizer, no estágio do capitalismo avançado, uma alcunha para justificar e repor o que não convém reconhecer; a ela se atribuem, aliás, as catástrofes socialmente produzidas. Daí o acerto do didatismo pueril.

Nessa história, mais uma vez narrada por alguém que *observa* o sr. Keuner, convidando, portanto, ao distanciamento ou estranhamento à segunda potência, a natureza é um *espaço de acumulação primitiva*, de transformação, em mercadoria, daquilo que por excelência não é mercadoria (nos diz com clareza a imagem “dos campos de água” demarcados). Quanto resta de não-capitalismo numa sociedade capitalista? A pergunta hoje avançou, mas não parece ser menos relevante.

Àquela altura, mais do que designar o caráter planetário do capitalismo, tratava-se de reconhecer sua *vocação totalitária*, tanto no sentido de um sistema onde a

demokratia (governo do povo) não existe propriamente, pois quem governa é o dinheiro (os proprietários do fundo do mar desprezam a “raça superficial” *à qual vendem seu peixe*), como no sentido de um sistema cuja tendência histórica é ocupar todos os âmbitos da vida, do mais objetivo ao subjetivo. Keuner faz do disparate, que é sua condição histórico-prática, um método interessado: não há por princípio nenhum espaço livre da propriedade privada e de seus resultados, nem no imaginário do vasto mar. Na construção dos dois textos, a natureza é o capitalismo, além de se reduzir ou ter sido reduzida a ele. Conforme exposto pela tautologia, *que é a sua forma*, o capitalismo é o que é, estruturalmente igual a si mesmo, esteja onde estiver no mapa: seu coração pulsa na violência e, assinala Keuner, não há acordo possível com tal pressuposto (de uma perspectiva propriamente radical, nenhuma gentileza se traduz em menos opressão, espoliação ou brutalidade). Na sociedade de tubarões e peixinhos, o contrato social *funciona* e é isso mesmo a civilização que conhecemos. Não é de menor interesse na anedota a ressonância da identidade entre natureza e pátria, reativada pelo nazifascismo, e sua caracterização, feita pelo sr. K.: um beco sem saída contra o qual era preciso abrir os olhos e o raciocínio, virar de ponta cabeça as evidências e organizar formas de luta.

Se as *Histórias* não falam de um sistema originário, eterno ou invencível – a começar pelo fato das relações capitalistas serem apresentadas como construção/representação, nas duas *alegorias* – qual a particularidade histórica formalizada nessas imagens?

Brecht parece pôr o dedo precisamente na *natureza* do fascismo, isto é, em sua substância capitalista. Contra a aparência de algo inteiramente outro (de acordo com a propaganda do fascismo e do “nacional-socialismo”, do regime da superioridade da “raça mais forte” etc.), ele nos faz vivenciar a “verdadeira natureza” tal qual uma hiperbolização do funcionamento do capitalismo, que corresponde – nas imagens aqui analisadas – à organização de um mundo *sem alteridade*. Por isso, segundo a mimese imaginada por Keuner, o capital, a exploração e a dominação estão em toda parte, seja nos confins da natureza ou ali mesmo, na grande cidade, sem reconhecer limites à própria potência destrutiva (do ângulo dos tubarões, economicamente produtiva).

No calor da hora dos anos 1920⁴, o jurista marxista Evguiéni B. Pachukanis defendeu ser o fascismo uma providência emergencial de salvamento, um novo momento do capitalismo – sem alteração de seu direcionamento, de seus fundamentos ou de sua “natureza” –, o qual se reinventava para sair da crise, intensificando mecanismos de opressão e recorrendo à passagem ao ato, nas instituições *e fora delas* (retomaremos esse ponto adiante, na análise de “Sobre a escolha das bestas”). O fascismo reinventa a superestrutura política, mas as bases econômicas não se alteram. Sua novidade, ou nota específica à redundância da soberania do capital, explica o autor, é a *substituição do velho sistema de partidos políticos por organizações terroristas do capital, paramilitares (milícias) e militares*. Assim, não o enfraquecimento, mas uma majoração do poder estatal é operada pelo fascismo, na associação entre milícias e instituições estatais⁵.

O fascismo, sabemos, não dá muita importância a doutrinas, porém realiza na prática um vigoroso programa de disciplina e ordem, centrado em sentimentos nacionalistas, chauvinistas e em delírios raciais. A organização disciplinada, à maneira de uma guerra interna é, entre todas, sua grande marca. É a elas – disciplina e ordem – que o *gestus* dialético do sr. Keuner de virar tudo ao contrário, e ao contrário do contrário, responde. Por outra, a inteligência dessas narrativas parece estar no recorrente procedimento da desestabilização, no giro de perspectivas. Ou seja, em contradição com o princípio (por elas exposto) da tautologia capitalista, a desestabilização transformadora se afirma como princípio formal.

Em seus estudos, Pachukanis aposta nas fissuras ideológicas causadas pela crise do capitalismo mundial, pois os manejos repressivos, de par com a preferência dada ao dinheiro no resgate do naufrágio, repercutem nas massas à medida que as condições de vida pioram. A insatisfação é sem dúvida o material explosivo que Keuner busca multiplicar, entretanto, a atualidade e vivacidade da fórmula experimental das *Histórias* depende da combinação com o riso desordeiro e infantil, que dispensa caminhos prontos. Keuner desmonta tudo para ver do que são feitas as coisas, os hábitos, os seres

⁴ Cf., em especial, “Para uma caracterização da ditadura fascista” [1926]. In: PACHUKANIS, E. B. *Fascismo*. São Paulo: Boitempo, 2020.

⁵ Para melhor entender o âmbito social delineado pelas histórias de Keuner, vale lembrar que o alinhamento da nova pequena burguesia, cuja vanguarda era a juventude acadêmica contra o operariado, foi a base a partir da qual o fascismo pode estabelecer sua primeira célula para na sequência fechar com a ultra-reação, com os proprietários, grupos monarquistas e com o capital financeiro, afinal produzindo uma divisão entre os trabalhadores inclinados ao socialismo e o restante da massa.

e mesmo o caráter extraordinário de alguns acontecimentos. Como vimos, não é dele a voz última dos textos, sem prejuízo de o narrador lhe ser empático. O passo teatral do estranhamento faz diferença: observar Keuner, “o que pensa” (brinca o poema a comentar na sequência), não é aprender em bloco o que diz seu pensamento, e sim capacitar-se para formular perguntas e ensaiar novos prismas para a realidade. À época, vale lembrar, esse não era um programa abstrato, sem prática política, no entanto suas condições de realização não eram fáceis (grande parte das *Histórias* foi composta durante o período de exílio, de 1933 a 1947).

Gostaria de comentar um último texto, agora pensando sobre a “natureza humana” e a “natureza” do Estado. Seu mote é uma notícia vinda um país distante, a qual, entretanto, acende o raciocínio e a preocupação de Keuner, que nela percebe a divisa de uma nova e terrível era.

“Sobre a escolha das bestas”, único poema do volume – o que já dá indício de sua centralidade entre histórias em prosa e aforismos –, explora uma outra percepção, conforme à qual o esperado (naturalizado) se frustra numa direção assustadora. As circunstâncias da morte do maior criminoso de Nova Iorque e o anticlímax do assassinato, o enterro sem mais, são para Keuner *a verdadeira grande notícia*, a indicar um novo tipo de normalização da violência e um estado difuso de intimidação. A mimese se deslocou, dos seres marinhos e de uma cultura “exótica”, para os atores sociais: o criminoso, os homens “de bem”, o sr. K. e, por fim, um poder difuso, ilegal, cuja capacidade torna insuficientes os meios à disposição do maior criminoso.

À maneira de uma piada sombria na qual ri melhor quem ri por último, o poema detecta uma inversão da ordem “natural”, ou pátria (para usar mais uma vez a sinonímia da época), na qual os criminosos são os outros. Melhor dizendo, há uma nova Ordem, que se espalha do outro lado do oceano e atinge a todos também “aqui”, onde está Keuner. Ele expressa “apenas perplexidade”, acusando recebimento de uma mensagem grave e inesperada (ou, no fio da ironia, “o que pensa” é quem ainda não tem a sensibilidade amortecida a ponto de não se surpreender). No entanto, sua perplexidade não é oposta ao pensamento, mas cheia de perguntas e ilações. Em primeiro lugar, ele sabe que não se trata de um problema alheio, estrangeiro apenas, em suma, de um evento localizado. Os versos, logo se nota, cuidam de coletivizar a questão, evitando a terceira pessoa ou tornando-a impessoal (“*se chegou a tal ponto*”, “*Os que se*

preocupam”, “*quem* escapa” etc.). Há algo de uma “justiça de mãos próprias”, maior que qualquer indivíduo, maior que o maior assassino da cidade (o autor do crime pode ser um grupo miliciano em plenos Estado Unidos democráticos, um grupo partidário, ou o próprio Estado – significativamente não há indícios de autoria, tampouco alguma pergunta sobre quem praticou o assassinato do bandido, porém não se trata de uma guerra comum entre quadrilhas). O grande assassino é vítima de assassinato “com uma baixeza trivial”.

Keuner vai palmilhando os sentidos dessa banalização do mal, sugerindo que ela não tem mais a ver com as velhas e circunscritas disputas por um poder à margem, típicas do imaginário sobre gangues. O problema agora são os tempos “de confusão”, nos quais o bandido recebe tratamento igual ao dispensado a “um cidadão qualquer”, na mira da bala, tempos nos quais ninguém mais é criminoso o suficiente para estar a salvo. A aporia é a caracterização de uma época (e não por acaso, na Alemanha onde Brecht estava em 1931, quando escreveu o poema, Hitler chegará ao poder apenas dois anos depois). A insegurança ganha uma dimensão assombrosa quando nem mesmo a vida de alguém disposto a tudo está garantida, quando nem ele “pode ter algum sucesso”. O assassinio, anônimo, representa uma nova ameaça *a todos*: “De noite, dormindo, estremecem as pessoas íntegras, banhadas de suor/ O mais leve passo as apavora/ Sua boa consciência as persegue até no sono/ *E agora* me dizem que também o criminoso/ Não consegue dormir em paz?”, grifos meus). Há um agente maior, discernível, mas oculto, irredutível a um sujeito, sendo antes um tempo-espaco: um ponto extremo, toda uma época de perplexidades (“Como (...) se chegou a tal ponto/ Que nem mesmo o criminoso está seguro de sua vida...?”, “Que tempos, esses!”).

Os versos falam inicialmente de uma figura de exceção – o maior bandido de Nova Iorque – e de uma nova regra diante da qual sua força, antes monstruosa, se reduziu a pó (foi “morto como um cão” e enterrado sem pompa nem lamento). Os tempos são terríveis, mas Brecht, no título do poema, chama a atenção para um ganho cognitivo: quando basta escolher as bestas, a suposta monstruosidade do bandido já não cola e a violência se escancara como produção social.

Para fazer frente a esse estado de coisas, o poema diz ser preciso treinamento continuado na bandidagem (“Com *apenas* um assassinato/ Não se vai adiante”, grifo meu), nos atos mais cruéis (disposição que ele diz estar hoje presente em “qualquer

um”), para em seguida dizer ser inútil tal treino, pois não mais a disposição, mas a capacidade, “a realização é decisiva!”, e nem mesmo o facinora teve meios para tanto.

Com apenas um assassinato
Não se vai adiante.
Duas ou três traições de manhã
Qualquer um estaria disposto a cometer.
Mas que importa a disposição
Se apenas a capacidade conta!
Mesmo a falta de escrúpulos não basta:
A realização é decisiva! (BRECHT, 2006, p 31)

Um tempo hostil a boas ou más intenções. Mais ainda: um cenário inabalável por ações criminosas pontuais, individuais ou de grupos à margem. Note-se, mais uma vez, a quantidade de indicativos sintáticos de impessoalidade: “não se vai”, “qualquer um”, orações com sujeitos indeterminados ou substituídos por substantivos (“a capacidade”, “a falta de escrúpulos”, “a realização”). “Qualquer um”, “o infame”, “tantos assim”, não formam mais uma subjetividade capaz de pôr fogo no coreto, muito menos um coletivo relevante. Nem mesmo o bando do *maior* criminoso reage quando ele é morto (“Tantos assassinatos/ E uma vida tão curta!/ Tantos crimes/ E tão poucos amigos!”).

A estrutura do poema dá ênfase ao enquadramento da fala de Keuner, feito durante toda a primeira estrofe. K. “expressou apenas perplexidade” ao saber do homicídio e do enterro comum. Em seguida, outras cinco estrofes cavam a notícia, buscando nexos, pois os fatos não são tudo. A moldura da fala nos aproxima de quem compõe o poema, escutando de maneira escandida, palavra a palavra, também com distância, a fala do sr. K. O percurso do raciocínio é revelador e não se resume ao desânimo final, este, aliás, distanciando pelo sarcasmo, quando Keuner, cheio de energia, se inclui na massa dos desistentes (“Diante disso”, disse o sr. Keuner,/ ‘Ficamos desanimados.’”). O enquadre da fala tem pelo menos mais um sentido: a tonalidade épica das outras *Histórias* se mantém, porém, conjugada ao canto ou ao clamor (o próprio poema) calado da população. O eu poético acompanha Keuner, acrescentando uma nota grave à perplexidade do personagem diante do sequestro da ordem pela própria Ordem. Ao *fazer versos* com a fala de K., o “eu” dá forma ao lamento que não houve, *contra o medo* que silenciou até mesmo os outros marginais. Os versos imprimem à fala essa nota de seriedade, junto ao riso, possivelmente para não deixá-lo ser confundido com uma piada catártica. Tempos de clamores engasgados ou de

sensibilidades amortecidas? O resultado é uma espécie de elegia fúnebre esfriada pelo raciocínio desperto e pelo sarcasmo de K. Algo grave aconteceu e tornou-se *visível* com a matança do matador; é preciso fazer os outros verem, *tirar consequências* do acontecimento, mesmo ainda sob o efeito da surpresa.

O poema é também uma parábola sobre o deslocamento do *status* da clandestinidade: o homicídio, a olhos vistos e sem cerimônia (no duplo sentido da expressão), do pior *bootlegger* e homicida de N.Y., rebaixado como um ser tido por insignificante – não é preciso incriminá-lo para puni-lo, basta matá-lo –, testemunha uma indistinção entre a exceção e a regra. A ameaça vai além do caso, ou da rede de bandidos de uma grande cidade, Keuner sabe tratar-se de um aviso de incêndio. A arbitrariedade pode atingir a todos os potencialmente vira-latas, sejam trabalhadores preocupados com a própria dignidade, sejam cães acostumados ao abismo, ou ainda, os que dele se destacaram, os grandes bandidos (a estes caberá cair para cima). “Sabe-se que estão perdidos/ Os que se preocupam com sua dignidade/ Mas também os que a abandonaram?/ Então quem escapa do abismo/ Deve cair das alturas?” Sob a troça realista, a nova abrangência da ameaça cabal (“estão perdidos”) reconfigura – senão o conjunto da sociedade⁶ na qual só estão permanentemente a salvo os que apontam quais serão as bestas – a situação da horda dos insignificantes, os anônimos da grande cidade, seus trabalhadores e subtrabalhadores. Se não há aberração capaz de suscitar respeito, como ficam os desalentados, a massa incógnita (“as pessoas íntegras, banhadas de suor” sobre as quais incide a preocupação de Keuner)?

Ao crime – a *eliminação* do criminoso – segue-se um verdadeiro *apagamento*. Tirando da notícia uma advertência de amplo alcance, K. conclui: ninguém está mais a salvo. O terror sobre o terror é uma potencialização – ou uma generalização – do perigo. Instaurou-se uma “confusão geral”, ele diz, uma equiparação entre a população rebaixada, trabalhadora ou não (os que *se preocupam*), e os *dispostos a tudo* para tentar algum sucesso — o denominador comum é, portanto, a sujeição à instabilidade, própria a *uma parte* da sociedade. O barateamento da vida de um marginal importante faz despencar o valor da vida ordinária no mercado. A destruição, por um poder maior, da hierarquia dos maltratados pela grande cidade, deixa todos sem chão: “Então quem escapa do abismo/ Deve cair nas alturas?”

⁶ Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer lembram, por exemplo, de banqueiros judeus, supostamente financiadores do comunismo, “bestas” apontadas também pelo nazismo.

Se o novo terror não chega a ser nomeado por Keuner, o autor o designa no título como algo arbitrário e brutal, que estaria em quem faz a escolha, mais do que nos “objetos”, bestas, escolhidos⁷. O pior criminoso foi ultrapassado pelos tempos e reduzido à vala comum. Se antes os pobres temiam, por um lado, o crime, por outro, a incriminação a que os tempos modernos de competição os sujeitaram constantemente, agora o perigo está em toda parte e nem o mais conhecido criminoso tem camaradas na hora da morte. Oposta à igualdade, a homogeneização não melhora a vida de ninguém: “Tantos crimes/ E tão poucos amigos!/ Se ele fosse um indigente/ Eles não seriam em menor número.”

O giro de perspectiva operado por Keuner é a porta de entrada para enxergar a nova gravidade dos fatos. Não se trata somente de um olhar “do contra”, há um deslocamento das possibilidades objetivas de atuar nesse contexto. Diante disso, de *uma reserva de mercado da violência*, o próprio sr. K. faz coro aos excluídos do poder oficial: “‘Como não perder o ânimo/ Vendo casos assim?! Que devemos ainda planejar? / *Que crimes ainda imaginar?! Não é bom ter grandes exigências./ Diante disso*’, disse o sr. Keuner/ ‘Ficamos desanimados’” (grifos meus).

As perguntas não reverberam apenas no sentido da acomodação, afinal Keuner se mostra disposto a tudo, menos a ela. A própria forma do seu raciocínio já é uma negação determinada da inércia. Não seria esse final – ressonância de um coro exausto, a repetir que “nada se resolve” – um convite ao planejamento e à imaginação, inclusive de modos violentos, para se fazer frente à violência do capitalismo?

Curiosamente, Brecht localiza o assassinato do assassino em Nova Iorque (no cerne do crash de 1929). Em plena democracia estadunidense, a eliminação do criminoso, uma passagem ao ato, sem formação de culpa ou processo legal (“morto como um cão”), serve de alerta a Keuner, preocupado com o curso *do mundo*. Em tempos de crescimento das premissas nazistas na Alemanha e de aprofundamento do fascismo na Itália, Brecht parece fazer questão de derrubar a antinomia absoluta entre “democracia capitalista” e fascismo, expondo os fundamentos do valor da vida no

⁷ A ambivalência da partícula “über”, “Über der Auswahl der Bestien”, semelhante à da partícula “de”, em português, “Sobre a escolha *das* bestas”, cria uma propositada mão dupla: os brutos escolhem/apontam as bestas ou são eles próprios as bestas (ao se ler na sequência, em português, um complemento nominal ou um adjunto adnominal).

capitalismo⁸. Não estou sugerindo aqui que se trate da mesma coisa, porém, também lá, do outro lado do oceano, Keuner reconhece um poder que escolhe as bestas. De alguma maneira, é como se um concorrente menor fosse eliminado na pessoa do mais célebre criminoso, o qual deixou de ser uma imagem da exceção.

O debate a respeito dos altos e baixos da atualidade de Brecht é sólido e não tenho aqui nenhuma pretensão de ensaiar uma resposta melhor do que as próprias contradições nele formalizadas. Remeto o leitor aos ensaios de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1999) e de Iná Camargo Costa (COSTA, 2012). Gostaria, porém, de assinalar pelo menos dois aspectos vivos das *Histórias do sr. Keuner*: 1) elas nos ensinam a reconhecer no fascismo um aprofundamento das estruturas erigidas pelo capitalismo, ou seja, a assunção da *regra* da violência social ilimitada (em oposição à ideia de ser o fascismo um momento de exceção destemperada); 2) a pedagogia de Keuner desfaz, observando o momento histórico, as ilusões de conciliação possível *dentro* do sistema capitalista, isto é, enquanto ele existir, a solução para suas crises correspondem ao aprofundamento de sua bestialidade *constitutiva*.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996.
- BENJAMIN, Walter. Théories du fascisme allemand. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. In: *Oeuvres II*. Paris: Gallimard/Folio essais, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Crônica dos desempregados alemães. In: *O capitalismo como religião*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

⁸ Vale lembrar o título de um texto de Brecht de 1935, “O fascismo é a verdadeira face do capitalismo”. “A barbárie só chama a atenção quando o monopólio apenas pode ser protegido pela violência aberta”, escreve o autor (BRECHT, 1964).

- BENJAMIN, Walter. Conversas com Brecht: Anotações de Svenborg. In: *Ensaaios sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017, páginas início e fim
- BENJAMIN, Walter. *Werke. Grosse und kommentierte. Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Vol. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O fascismo é a verdadeira face do capitalismo. In: *Textos escolhidos da revista Twice a Year, 1938-48*. Nova Iorque, Syracuse University Press, 1964.
- BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/brecht/1935/mes/fascismo.htm>>. Acesso em: 15 set. 2020.
- COSTA, Iná Camargo. Brecht no cativo das forças produtivas. In: *Nenhuma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012, p. 137-152.
- MELO, Vilma Botrel Coutinho de. A verdade, minha casa e meu carro! In: Brecht, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34, 2006, p 125-135.
- HARVEY, David. *17 contradições e o fim do capitalismo*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2019.
- KURTZ, Robert. A biologização do social. Trad. José Marcos Macedo. *Mais! Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7-7-1996, p 12.
- PACHUKANIS, Evguieni B. *Fascismo*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- PASTA JUNIOR, José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma clacissidade contemporânea*. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2010.
- SIMON, Iumna Maria. Lendo alguns poemas de Brecht com olhos de hoje. In: BRECHT, Bertolt. *Do guia para os habitantes das idades*. Trad. e comentários Tércio Redondo. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017, p. 103-143.
- SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 113-148.
- WILLIAMS, Raymond. Natureza. In: *Palavras-chave* (um vocabulário de cultura e sociedade). Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 293-299.

Recebido em 29/11/2020

Aceito em 15/01/2021

ⁱ **Ana Paula Pacheco** é Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, escritora e ensaísta. Publicou, entre outros, *Ponha-se no seu lugar!* (Ed. Ática, novela, 2020), “O fogo de palha de 68” (revista *Significação*, 2020) e “O intelectual de classe média”, no livro *Antonio Candido: 100 anos* (Ed. 34, 2018). **E-mail:** anapaulapacheco@usp.br

FASCISMO SEM UNIFORME EM IMAGENS DE PENSAMENTO DE SIEGFRIED KRACAUER

[FASCISM WITHOUT UNIFORM IN SIEGFRIED KRACAUER'S THOUGHT-IMAGES]

Danielle Corpas¹

ORCID 0000-0002-7890-6828

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Entre 1930 e 1933, Siegfried Kracauer (1889-1966) abordou o fortalecimento do fascismo na Alemanha em textos de diferentes gêneros publicados no *Frankfurter Zeitung*. Aqui são comentados breves escritos desse período, imagens de pensamento nas quais a reflexão sobre o problema político se configura com a observação de “discretas manifestações de superfície” nas ruas de Berlim. Na leitura desse conjunto destacam-se dois motivos importantes no pensamento de Kracauer: *vazio e espera*.

Palavras-chave: Siegfried Kracauer; Fascismo; Imagem de pensamento; Vazio; Espera.

Abstract: Between 1930 and 1933, Siegfried Kracauer (1889-1966) addressed the strengthening of fascism in Germany in texts of different genres published in the *Frankfurter Zeitung*. This article comments on some short writings of this period: thought-images in which the reflection on the political problem is configured with the observation of “surface-level expressions” in the streets of Berlin. Two important components of Kracauer's thinking stand out in this set: *emptiness and wait*.

Keywords: Siegfried Kracauer; Fascism; Thought-image; Emptiness; Wait.

A partir de 1921, a participação de Siegfried Kracauer no meio intelectual de língua alemã se fez em grande parte por via de sua atuação no *Frankfurter Zeitung* [FZ], até ser demitido em agosto de 1933, poucos meses depois de se exilar na França – àquela altura, o jornal já havia aderido ao expurgo de colaboradores judeus e de esquerda exigido pelo governo de Hitler. Antes do vínculo com o FZ, Kracauer só havia publicado sua tese de doutorado em Arquitetura (1915), e mesmo enquanto trabalhou para o periódico lançou poucos livros: o romance *Ginster. Von ihm selbst geschrieben* [Ginster. Escrito por ele mesmo] (1928), os estudos *Soziologie als Wissenschaft* [Sociologia como ciência] (1922) e *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* [Os empregados. Sobre a Alemanha mais recente] (1930). Sem contar com inserção formal no âmbito universitário, era a atividade como publicista que lhe permitia intervir nos debates da época, em um circuito de alta potência (que incluía – só para lembrar alguns dos mais célebres – Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Alfred Döblin, Ernst Bloch etc.).

Mas o jornalismo cobrava seu preço, explicou Kracauer em carta a Adorno de 22/07/1930: “eu tenho que me esfalfar tremendamente para fazer razoavelmente bem as obrigações do jornal e meus próprios trabalhos. Você pelo menos está na feliz posição de poder executar os seus trabalhos sem impedimentos. Eu, por outro lado, tenho que sacrificar minha energia em artigos e ensaios que, em sua maioria, não irão viver para além do jornal.” (ADORNO; KRACAUER, 2008, p. 231-232)¹. De fato, só anos depois de sua morte vieram a ser reunidos em livro um número expressivo de textos preparados para o periódico – que, na carta, ele diz escrever com o mesmo amor dedicado ao romance que preparava na ocasião².

¹ A menos que haja outra indicação, são minhas as traduções de trechos de obras em línguas estrangeiras. No caso de citações de Kracauer a partir do alemão, contei com a cuidadosa revisão de Marcos de Ponte (USP), a quem agradeço.

² O romance a que Kracauer se refere na carta a Adorno é *Georg*, o segundo e último que escreveu, só publicado em 1973, em um dos volumes de seus *Schriften* [Escritos]. Antes dessa compilação editada pela Suhrkamp entre 1971 e 1990, muitos de seus trabalhos permaneciam inéditos, como *Das Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* [O romance policial. Um tratado filosófico] (1971), redigido entre 1922 e 1925. E apenas um pequeno número de artigos veiculados no FZ e em outros periódicos havia sido reunido em *O ornamento da massa* (1963) e em *Straßen in Berlin und anderswo* [Ruas em Berlim e outros lugares] (1964). Em 2012, a mesma Suhrkamp concluiu a edição de suas obras coligidas.

Kracauer dispunha de autonomia suficiente no *FZ* para exercitar uma forma de jornalismo que se imbricava com o ensaio e a literatura. E a injunção de cumprir pauta de atualidades não deixava de ser oportuna para quem tinha interesse por *discretas manifestações de superfície*, aqueles fenômenos do cotidiano tão banais quanto significativos que, em “O ornamento da massa”, afirma serem imprescindíveis para a compreensão do “lugar que uma época ocupa no processo histórico” (KRACAUER, 2009, p. 91). Artigos que tinham como mote detalhes da vida em grandes cidades, espetáculos populares ou simplesmente *faits divers* articulam-se a outros escritos (ensaios mais densos, crítica de literatura e cinema, resenhas de obras e palestras filosóficas, sociológicas etc.). O trabalho de Kracauer para o jornal pode ser visto como um grande painel da situação do que era a “Alemanha mais recente” (para lembrar o subtítulo de *Os empregados*). Mais que isso: o conjunto de seus milhares de artigos compõe um esclarecedor *mosaico*. É assim que define o livro de 1930, extremamente singular, inclassificável mesmo, talvez o melhor exemplo do aproveitamento que o escritor soube obter de sua posição no *FZ*.

Em 1929, às expensas do jornal, ele se instalou em Berlim por alguns meses para fazer pesquisa de campo nada ortodoxa sobre uma camada social que vinha crescendo exponencialmente na Alemanha desde o final do século XIX: funcionários de escritórios, grandes empresas, bancos e casas comerciais – categorias de trabalhadores que, entre 1907 e 1924, haviam aumentado ao todo 111%, enquanto o número de operários na indústria subiu 12% (cf. BELKE, 2008, p. 28). Embora estivessem muito próximos do operariado em termos salariais e de organização do trabalho, os empregados de grandes lojas e escritórios se consideravam integrantes de uma “nova classe média”. Por mais que sua situação material os aproximasse do proletariado industrial, mantinham-se apegados a valores burgueses que não correspondiam às condições objetivas em que viviam, mas que em compensação eram convenientes para a forja do discurso corporativo, que assimilou noções como “personalidade” e “talento”, toda uma “terminologia estafada, retirada do dicionário da defunta filosofia idealista” (KRACAUER, 2015, p. 26). Em *Os empregados*, há uma síntese emblemática dessa conjunção entre cultura burguesa, pauperização da classe média e racionalização do trabalho, numa passagem sobre moças empregadas em funções mecânicas:

Que a maquinaria seja confiada, sobretudo, a raparigas, prende-se, entre outras coisas, com a destreza manual das juvenis criaturas – uma dádiva da natureza muito generalizada que, todavia, não justifica um salário mais alto. Nos tempos em que a vida ainda corria bem à classe média, muitas jovens que agora se dedicam à perfuração exercitavam os dedos, martelando peças musicais no piano da família. [...]

Sei de uma empresa industrial que recruta as raparigas no liceu e põe o seu próprio monitor a dar-lhes formação em dactilografia. O astuto professor liga um gramofone, ao som do qual as alunas têm de teclar. Ao som de alegres marchas militares, o compasso da batida torna-se fácil. [...] Os anos de formação fazem delas campeãs de dactilografia, e a música produziu um milagre sem grandes custos. (KRACAUER, 2015, p. 39-40)

Para compreender o “território desconhecido” que é o universo dos empregados, Kracauer fez entrevistas com trabalhadores, empresários e sindicalistas; homens e mulheres; reuniu matérias de jornal e panfletos; visitou agências de emprego; acompanhou processos em tribunais trabalhistas; observou as alternativas de lazer mais buscadas – enfim, coletou dados do dia-a-dia e dos discursos que perpassavam a vida daquelas pessoas e os apresentou como “casos exemplificativos da realidade” (KRACAUER, 2015, p. 8). Por essa descrição, pode-se supor que se trata de uma reportagem, mas está longe disso a série de artigos produzida para o *FZ*. O modo de composição se contrapõe ao princípio de objetividade pretensamente neutra que Kracauer criticava em expressões de realismo documental da época, como a *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade] e o romance-reportagem. Logo no início do livro, ele deixa claro que, embora a reportagem pretenda apresentar alguma “manifestação espontânea da existência concreta”, apenas reproduz o existente sem captar seu sentido, apenas acumula informações que por si só não conduzem à compreensão dos fenômenos, o que dependeria da apreensão e da organização do que for mais significativo no “conteúdo das observações isoladas”: “A reportagem dá-nos uma fotografia da realidade; um mosaico deste género dar-nos-ia a sua imagem” (KRACAUER, 2015, p. 21). Sem seguir por caminho analítico convencional nem sistematizar alguma teoria, a exposição em *Os empregados*, menos descritiva do que sugestiva, compõe de fato uma imagem crítica da vida social, com metáforas, ironia, tratamento plástico das situações, montagem de fragmentos de cenas, falas, textos. Como notou Francisco García Chicote (2010), procedimentos como esses geram efeito de estranhamento comparável ao literário, provocando o leitor a refletir sobre circunstâncias naturalizadas.

Em 1930, numa resenha do livro, Walter Benjamin reconheceu nesse modo de escrita um posicionamento político. Associando Kracauer a uma figura que poucos anos

depois colocaria em primeiro plano (no ensaio “A Paris do segundo Império na obra de Baudelaire”), descreve-o como “um trapeiro que, na madrugada pálida, apanha com o cajado farrapos de discursos e palavras soltas”. Com essa coleta, o “tipo de entendimento que se estabelece entre este *outsider* e a linguagem do colectivo que tem em vista” faz frente à “perversão da própria linguagem, que cobre com as palavras mais calorosas, mais refinadas, mais amigáveis, a mais miserável, a mais comum e a mais hostil das realidades”. O resenhista deixa sugerido que há um senso realista dos limites e das possibilidades de intervenção no trabalho desse autor que “penetra dialeticamente na vida dos empregados”. Valendo-se de aproximação solidária e distanciamento irônico, Kracauer não só evita a falsa imediaticidade (“efeito demagógico” em que consistiria a tentativa de “proletarização do intelectual”) como também promove “a politização da sua própria classe” por meio de “uma formação teórica construtiva”. Nesse efeito político indireto (“o único que um escritor revolucionário oriundo da burguesia pode propor a si mesmo”), Benjamin reconhece uma importante contribuição de *Os empregados* (cf. BENJAMIN, 2015, p. 155-159)³. Não por acaso, naquele mesmo ano de 1930, o planejamento para a revista *Krise und Kritik* [Crise e Crítica] – projeto liderado por Benjamin, Brecht, Bernard von Brentano e Herbert Ihering – previa que Kracauer tratasse de temas relacionados ao posicionamento político da *intelligentsia* alemã⁴.

Há alguns anos, um comentador pôs em xeque a celebrada argúcia de Kracauer para detectar tendências no campo político ou manifestações de superfície relevantes, argumentando que ele teria sido “surpreendido” pelo espraiamento do fascismo na vida

³ Um indício da afinidade de Walter Benjamin com *Os empregados* é o fato de que a passagem da resenha que contesta a eficácia revolucionária de uma “proletarização do intelectual” repete-se num fragmento redigido entre 1930 e 1931 (“Para uma crítica da ‘Nova Objetividade’”) e, poucos anos depois, em “O autor como produtor”, onde também é retomada a proposta de “forma indireta de intervenção” do intelectual burguês (ver BENJAMIN, 2015, p. 136; 2017, p. 105).

⁴ Em 26/11/1930, Kracauer participou de reunião sobre a revista *Krise und Kritik*, que sairia pela editora Rowohlt. Nas atas, consta que caberia a ele debater, no primeiro número, as posições de Döblin a respeito da atuação política a ser assumida pelos intelectuais, apresentadas em uma série de artigos que foram reunidos no ano seguinte no livretinho *Wissen und Verändern!* [Saber e transformar!]. O projeto *Krise und Kritik* não foi adiante, mas Kracauer de fato entrou no debate com Döblin, com os artigos “Was soll Herr Hocke tun?” [O que o senhor Hocke deve fazer?] (*FZ*, 17/04/1931) e “Minimalforderung an die Intellektuellen” [Exigência mínima aos intelectuais] (*Die Neue Rundschau*, julho de 1931). Na reunião, Kracauer sugeriu ainda outro tema na mesma linha: *Die abgeirrten Intellektuellen* [Os intelectuais desviados], entre os quais estariam incluídos Arnolt Bronnen (dramaturgo austríaco com quem Brecht havia trabalhado e que em 1933 assinaria juramento de lealdade a Hitler) e Ernst von Salomon (romancista que colaborava para periódicos conservadores e estivera envolvido no assassinato de Walther Rathenau, o ministro das relações exteriores que se tornou ícone da República de Weimar). Sobre *Krise und Kritik*, ver WIZISLA, 2013, p. 113-197; sobre o debate com Döblin, ver KRACAUER, 2011, v. 3, p. 486-493; p. 601-606.

cotidiana dos alemães. Considerando artigos publicados no *FZ* até 1932, o autor de *Siegfried Kracauer et les grands débats intellectuels de son temps* [Siegfried Kracauer e os grandes debates intelectuais de seu tempo] considera paradoxal que ele não tenha evidenciado em textos do período a dimensão teatral ou fenomenal do extremismo de direita em suas manifestações cotidianas (DIGBEU-BADLOR, 2005, p. 164, 178).

Essa observação tem razão de ser até certo ponto. Se já em 1923, antes mesmo do Putsch da Cervejaria, Kracauer não deixou de se posicionar em relação à “epidemia do cego nacionalismo revanchista” que Hitler começava a capitanear (KRACAUER, 2011, v. 1, p. 585; ver também p. 653), só a partir de 1933, já no exílio, preparou análises sistemáticas como “Les classes de la population allemande et le national-socialisme” [As classes da população alemã e o nacional-socialismo] e, alguns anos mais tarde, o estudo sobre propaganda fascista encomendado pelo Instituto de Pesquisas Sociais⁵. Como lembra Dagbeu-Badlor (2005, p. 179), é óbvio que concorreu para isso a mudança na direção do *FZ*, que em 1929 seguiu a inclinação à extrema-direita do patronato alemão (ver também GROSCURTH, 2007, p. 66).

Ainda assim, em 02/09/1930 (ou seja, duas semanas antes das eleições em que o partido nacional-socialista formou a segunda maior bancada, crescendo de 12 para 107 parlamentares), Kracauer publicou o editorial anônimo “Die geistige Entscheidung des Unternehmertums” [A decisão intelectual do empresariado], uma espécie de apelo ao bom-senso dos empresários, propondo que assumissem seu papel no desenvolvimento da economia e advertindo para o perigo representado por (con) fusão [*Verquickung*] entre interesses econômicos nacionais e interesses reacionários mascarados de patriotismo. Nesse artigo, chama atenção para tendências perceptíveis no ideário de muitos “funcionários do grande capital”: reacionarismo antimarxista, apoio a agitadores políticos chauvinistas, sedução por ditadura, rejeição da social-democracia, confiança em propostas fascistas, adesão ao emprego da violência. O editorial alerta que isso aponta para um pacto com nacionalismo tacanho que, do ponto de vista da economia, significava

⁵ O artigo sobre as classes da população alemã saiu em francês em *L'Europe Nouvelle* (20/05-03/06/1933), a versão em alemão encontra-se em KRACAUER, 2011, v. 4, p. 433-445. O estudo sobre propaganda fascista não chegou a ser publicado na época porque o autor não concordou com a versão extremamente reduzida e modificada que Theodor Adorno preparou para a revista, o que provocou uma tensa discussão entre eles. Apenas em 2012 o texto de Kracauer foi editado, a partir de um manuscrito descoberto em seu acervo, depositado no Deutsches Literaturarchiv Marbach (ver KRACAUER, 2013a, p. 7; MACHADO, 2018).

cavar a própria cova. Note-se que, nesse caso, Kracauer procurou falar a língua dos empresários: num contexto mundial de estabelecimento de redes de relações econômicas internacionais, a saída pela extrema-direita nacionalista ia em contramão, não seria boa para os negócios (cf. KRACAUER, 2011, v. 3, p. 314-318).

Sinais de atenção ao avanço do fascismo aparecem também em ensaios anteriores a 1933 republicados em *O ornamento da massa*. O próprio ensaio-título, de 1927, leva em conta uma manifestação de superfície que se tornaria emblemática do nazismo, a ginástica rítmica. Outros trechos são ainda mais explícitos, como o final de “Adeus à Passagem das Tílias” (1930), que critica a remodelação do espaço urbano, a “arquitetura vazia que por um instante se mostra de modo inteiramente neutro e posteriormente reproduzirá Deus sabe o quê – talvez o fascismo ou simplesmente nada” (KRACAUER, 2009, p. 364). No ano seguinte, “Rebelião dos estratos médios” apresenta um diagnóstico tributário do trabalho sobre os empregados e ao qual Kracauer retornaria em “Les classes de la population allemande...” e em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947): a “desintegração da classe média destituída (causada pela situação material e idealista)” a empurra para o “barbarismo”; como o ideal de vida burguesa dessa classe média proletarizada foi solapado pela crise econômica e ela se recusa a se solidarizar com o proletariado, acaba por tender “à violência bruta, que surge do sentimento de que só poderia se manter viva através dela” (KRACAUER, 2009, p. 141-144).

Em várias ocasiões, a reflexão de Kracauer a propósito de indícios de fortalecimento do fascismo na Alemanha se apresenta na forma de imagem de pensamento [*Denkbild*]. Um conjunto de seis artigos desse gênero publicados no *FZ* é especialmente interessante, porque acompanha a cronologia de eventos políticos decisivos para a escalada nazista nos últimos anos da República de Weimar.

- “Schreie auf der Straße” [Gritos na rua] (19/07/1930, republicado em *Straßen in Berlin und anderswo* [Ruas em Berlim e outros lugares]) saiu três dias depois da primeira de uma série de dissoluções do parlamento (possibilidade prevista na constituição de Weimar) ocorridas de 1930 a 1933, a partir da ruptura da coalizão partidária liderada pelos social-democratas. As manifestações de rua nacional-socialistas vinham se tornando mais frequentes e agressivas desde o agravamento da crise econômica em 1929.

- “Zertrümmerte Fensterscheiben” [Vidraças despedaçadas] (16/10/1930) e “Alle Tage Demonstration” [Todos os dias manifestação] (12/12/1930) saíram nos meses subsequentes às eleições parlamentares de 14/09/1930, quando o partido nazista alcançou a posição de segunda maior bancada, depois de campanha extremamente violenta.

- “Am Abend des Wahltags” [Na noite do dia de eleição] (15/03/1932) foi publicado logo depois do primeiro turno das eleições presidenciais (13/03/1932); “Flaggen” [Bandeiras] (24/04/1932), no mesmo dia das eleições na Prússia em que o partido nacional-socialista obteve maioria, duas semanas depois do segundo turno das eleições presidenciais (10/04/1932), quando o social-democrata Paul von Hindenburg foi eleito com 53% dos votos e Hitler ficou em segundo lugar, com mais de 36%.

- “Rund um den Reichstag” [Em torno do Parlamento] saiu em 02/03/1933, mesma data em que teve início o exílio de Siegfried Kracauer em Paris. Hitler havia sido nomeado chanceler em janeiro; o incêndio do Reichstag, em 27/02, deu ensejo à publicação imediata de decretos que suspenderam direitos civis.

Mas não se trata de crônica política. Em boa parte desses textos os acontecimentos da política institucional sequer são mencionados. Com a aparente despreensão de relatos sobre o dia-a-dia nas ruas, em tom ora grave, ora irônico, ou até beirando o cômico, e com procedimentos de composição similares aos que utilizou em *Os empregados*, Kracauer põe em cena, nesse conjunto de imagens de pensamento [*Denkbild*], aspectos sutis do modo como a adesão ao fascismo se manifestava na superfície da vida social. E só alcança exprimir tais sutilezas com esse gênero de escrita que aciona um modo singular de reflexão. Esses artigos podem ser considerados também “quadros de cidades” ou “ensaios urbanísticos” (VEDDA, 2019), “retratos de rua” ou “miniaturas urbanas” (DESPOIX, 2001). Mas a noção de imagem de pensamento exprime melhor o modo e o alcance da reflexão que se elabora nesses escritos.

Para Adorno, um *Denkbild*, que trabalha para dizer em palavras aquilo que não pode ser dito em palavras, lança uma impossibilidade; com efeito, deseja fazer de tal impossibilidade seu princípio estruturante. Se em um dito famoso Wittgenstein insiste que se deve silenciar a respeito daquilo que não se pode falar, o *Denkbild* procura falar somente sobre aquilo do que não se pode falar. Consequentemente, o *Denkbild* esforça-se para criar uma imagem (*Bild*) em palavras das maneiras nas quais diz o que não pode ser dito. É um instantâneo da impossibilidade de seus próprios gestos retóricos. Aquilo que nos faz pensar (*denken*) são justamente as formas nas quais se transmite uma imagem (*Bild*), não apenas deste ou

daquele conteúdo particular, mas sempre também de seu próprio dobrar-se sobre si mesmo, seu fracasso mais bem sucedido. (RICHTER, 2017, p. 24)⁶

Vazio e Espera

Um sujeito habituado a circular pelo oeste de Berlim deixa claro no início de “Gritos na rua” que há algo estranho no ar (e não são os aviões Junkers). Naquela região da cidade frequentemente experimenta uma sensação inexplicável, medo de que a qualquer momento aconteça alguma coisa muito ruim. Parece que em todo lugar há um perigo oculto, como se ao dobrar uma esquina fosse ser surpreendido pela detonação de um explosivo. Depois de confessar que não sabe de onde vem seu mal-estar, cogita possíveis causas para a expectativa de tamanha violência iminente. São hipóteses que soam arbitrárias e desproporcionais em relação ao peso de sua angústia: o fato de que as longas ruas se perdem no infinito, de que passam por elas ônibus cujos passageiros miram com indiferença a paisagem urbana, de que as pessoas que transitam ali, cada uma com seus objetivos desconhecidos, cruzam-se como o emaranhado de linhas em uma folha de padrão de costura.

Já na abertura desse artigo reúne-se uma série de atitudes e motivos recorrentes nos escritos de Kracauer: o estranhamento diante do que seria corriqueiro, o olhar que procura decifrar segredos da sociabilidade moderna no desenho da ordem urbana, o interesse pelas motivações mais recônditas das massas humanas, a narração enunciada por um observador participante e – de um modo muito peculiar, que será comentado adiante – o tema da espera.

Mas em nenhum momento fica explícito a que se deve a apreensão. Por três vezes, sistematicamente (no início, no meio e no fim do texto), o narrador repete que não sabe do que se trata, não sabe porque aquelas ruas a princípio aprazíveis lhe parecem tão ameaçadoras. Essa insistência em admitir ignorância fica carregada de uma espécie de ingenuidade aparvalhada, um exagero de espanto que, pelo contraste com a demonstração de perspicácia em comentários atentos a minúcias, põe em suspenso a normalidade do cotidiano. Enquanto confessa seu não-saber, intrigado com a fonte da mistura de susto e pânico que o acomete, repõe-se continuamente o incômodo, na medida em que são relatadas situações em que se experimentou a mesma sensação difusa de perigo iminente,

⁶ Sobre a forma da imagem de pensamento, ver também DURÃO, 2017.

de uma ameaça que paira no ar mesmo onde a vida na cidade transcorre normalmente. Com aparente arbitrariedade de associação livre entre tempos, espaços e contextos diferentes, numa sequência de microepisódios, entram em cena uma manifestação nacional-socialista e três ocasiões nas quais gritos mórbidos e inexplicados foram ouvidos à noite naquela mesma região. Em nenhum dos casos a expectativa de violência se confirma visivelmente, o que reforça a suspeita de que um perigo ronda a normalidade, tão insidioso que se mantém oculto.

Nós estávamos sentados juntos em um pequeno grupo, quando de repente percebi que a ampla área da praça urdia um escândalo. Não havia nada acontecendo, nenhum vidro tilintava, os carros descreviam seus percursos como de costume. Mas aquela atmosfera, que à tarde costuma ser cercada por uma multidão exausta e fachadas de casas desgastadas, estava carregada de uma tensão insuportável. Depois de uma breve pausa, irrompeu um verdadeiro estrondo. Uma tropa nacional-socialista – as pessoas na época ainda usavam uniforme – achou que estava sendo ridicularizado pelos clientes do café, subiu no parapeito e começou a se enfurecer. Por fim chegou a polícia e estabeleceu a paz...

Porém, na verdade, não era esse estrondo que eu esperava, mas um outro, que não deveria ter nenhuma origem específica e que provavelmente só não aconteceu por isso, porque o barulho dos nacional-socialistas já havia limpado novamente o ar [...]. (KRACAUER, 2011, v. 3, p. 279-280)⁷

Numa inversão inesperada, o que a princípio poderia esclarecer a expectativa negativa é apresentado como impedimento à sua realização. O que o texto aponta como temível é algo que não se identifica, e a brutalidade dos militantes está previamente codificada em seus uniformes, assim como o ruído que fazem quando tomam a cena se sobrepõe à origem silenciosa da “tensão insuportável” no espaço público. Mas um detalhe reverte a inversão operada na narração do episódio. O comentário sobre o uso de uniformes, intercalado *en passant* ao relato, associa discretamente a disseminação do nacional-socialismo à ameaça pressentida: no presente da narrativa, os partidários já não usam mais uniformes, o que sugere que são tão indiscerníveis quanto o mal incubado que o narrador intui. Isso se confirma numa passagem de outro texto, “Todos os dias manifestação”. Aí, o sujeito que percorre ruas importantes de Berlim também vive a expectativa de que algo aconteça e, de repente, se vê em meio a uma passeata nacional-socialista. Os participantes são caracterizados como soldados, mas em roupas civis que

⁷ Notas editoriais a esse trecho informam que, ao rever o artigo para incluí-lo no “Straßen-Buch” [Livro das ruas] planejado para 1933, Kracauer eliminou as duas ocorrências do termo “nacional-socialista” (cf. KRACAUER, 2011, v. 3, p. 281), decerto com vistas a evitar problemas com censura. O projeto afinal só foi realizado em 1964, com a publicação de *Straßen in Berlin und anderswo* [Ruas em Berlim e outros lugares], e aí as alusões à militância nazista reaparecem.

não se distinguem das que são usadas pelas outras pessoas na rua, a não ser naquele momento em que, ao marchar, se portam como se vestissem uniformes (KRACAUER, 2011, v. 5.3, p. 388).

O problema figurado em “Gritos na rua” não é o da violência consumada, ao alcance dos olhos, e sim o de uma ameaça difusa no ambiente social. Na sequência do episódio ocorrido no café, a origem do “horror sem fundamento” [ein Grauen [...], das gegenstandslos ist] permanece inominada, mas ganha alguma nitidez por meio da comparação entre bairros proletários e burgueses.

Também por isso “Gritos na rua” e “Todos os dias manifestação” formam par: em ambos, a descrição de uma manifestação nacional-socialista é seguida da lembrança de passeatas trabalhistas, e estas são perpassadas por uma vivacidade que contrasta com a rudeza dos militantes de extrema-direita. Em “Todos os dias manifestação”, os trabalhadores caminham no 1º de Maio em visível camaradagem, em discussões animadas; é um desfile sem muita regra, as pessoas não assumem posições fixas na multidão, movem-se em debates. O contrário da disciplina marcial que faz os nacional-socialistas seguirem ordenadamente, em silêncio, como autômatos convictos rumo a uma meta, seja lá qual for. Em “Gritos na rua”, os bairros proletários de Berlim são descritos como ambiente impregnado pela vibração de cores, movimentos e sons das recorrentes passeatas de trabalhadores. Ali, onde são frequentes as manifestações que envolvem homens, mulheres e crianças, em integração entre si e com o lugar que habitam, as ruas estão imantadas de “um conteúdo palpável, quase factual” [einen greifbaren, einen beinahe nüchternen Inhalt]. Já as áreas do oeste são cenário de um cotidiano individualista, as figuras humanas surgindo sempre no singular, apáticas (um veterinário que passeia com seu cachorro, um menino brincando sozinho no jardim). “Aqui não se espera nada um do outro” [Man erhofft hier nichts voneinander], por isso aquela região burguesa se mostra “sem conteúdo e vazia” [ohne Inhalt und leer]. A própria insistência com que Kracauer afirma que não sabe exatamente porque aquelas ruas lhe parecem um “inimigo desumano” [ein unmenschlicher Feind] fortalece essa hipótese mais desenvolvida no texto: “É esse vazio que por instantes as faz tão assustadoras?” [Ist es diese Leere, die sie für Sekunden so unheimlich macht?] (KRACAUER, 2011, v. 3, p. 280).

O *vazio* reaparece com mais concretude em “Na noite do dia de eleição”, diretamente relacionado a um evento político que confirmou a força do partido de Hitler. Desta vez, o artifício que arma o ponto de vista para a sondagem da superfície da vida social não é a encenação de ingenuidade, como em “Gritos na rua”, mas outra atitude típica de Kracauer: ele assume a perspectiva do estrangeiro (como em “Todos os dias manifestação”), mantendo um distanciamento interessado em relação à matéria cotidiana. Na noite de 13/03/1932, o objetivo do percurso pelas ruas de Berlim é observar a “febre eleitoral” [*Wahlfieber*] enquanto transcorre a apuração do primeiro turno. Segundo Peter Gay (2001, p. 161), às vésperas daquelas eleições presidenciais em que Hitler ficou em segundo lugar, o cenário político encontrava-se a tal ponto conturbado que tudo parecia possível – daí a expectativa de mobilização acalorada dos eleitores com que se inicia o artigo de Kracauer. Porém, ao contrário do esperado, prevalece um clima de paz domingueira, as pessoas nos lugares costumeiramente mais movimentados pareciam apenas querer se divertir, como se fosse uma noite qualquer em Berlim. A primeira hipótese para explicar toda aquela tranquilidade no espaço público esvaziado é que os eventos que ficaram conhecidos como “Kurfürstenkrawallen” (ataques antisemitas ocorridos meses antes, por ocasião do ano novo judaico) teriam amedrontado a população. Mas outra causa para o vazio das ruas parece mais plausível:

Em suma, no dia da eleição, não havia em Berlim nenhuma febre de eleição, mas uma perceptível *subtemperatura* [*Untertemperatur*]. Qual a sua origem? Possivelmente, muita gente, já escaldada com os tumultos da Kurfürstendamm, ficou com medo de confrontos e por isso evitou a rua. Bem mais provável, no entanto, é que a maioria tenha ficado em casa para ouvir o resultado da eleição no círculo familiar. É culpa do *rádio* que a esfera pública tenha ficado órfã. Num tempo em que a política foi empurrada de dentro das casas dos cidadãos para a rua, durante horas cruciais as pessoas voltaram da rua para seus salões. (KRACAUER, 2011, v. 4, p. 64-65; grifos do autor)

Esse final em tom deceptivo, com termos que rondam o campo semântico da morte (hipotermia, orfandade), contrasta com a descrição despreocupada que prevalece ao longo do artigo, chamando atenção para o problema do esvaziamento da esfera pública, da determinação da política pela vida privada e pelos meios de comunicação de massa. Em ensaios do mesmo período, Kracauer apresenta análises que resultam em avaliação similar, relacionando entretenimento de massa, pauperização da classe média e individualismo. Dois exemplos: tanto em “Sobre livros de sucesso e seu público” (1931) quanto em “A biografia como forma de arte da nova burguesia” (1930) – ambos incluídos

em *O ornamento da massa* – explica que os gêneros contemporâneos mais apreciados pela massa de leitores são aqueles que oferecem alguma compensação para o desmantelamento de “muitos dos conteúdos de consciência da burguesia”. Como uma série de transformações econômicas (inflação, concentração de capital, racionalização crescente da produção e crise mundial) conduziram a pequena burguesia a “um estado próximo da dissolução” (aquela situação observada em *Os empregados*), por medo de “afogar-se no proletariado”, os estratos baixos da classe média aferraram-se a ideais burgueses já caducos na era da sociedade de massas. Entre eles, um individualismo incompatível com um tempo em que o “indivíduo se tornou anônimo”, em que no mais das vezes as expressões de autonomia do sujeito não passam de “imitações confusas” do idealismo filosófico. Refugiadas “no interior do mundo burguês”, como na noite da eleição, as camadas médias se recusam a admitir as condições objetivas que as aproximam dos proletários e assumem posições políticas orientadas por essa falsa consciência (cf. KRACAUER, 2009, p. 105-115; 117-122). Anos mais tarde, em uma passagem de *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, Kracauer procurou evidenciar esse processo estabelecendo homologia entre o desenvolvimento de técnicas para produção de filmes alemães integralmente em estúdios, nos anos 1920, e a concomitante “retirada geral para dentro de uma concha”: a substituição da arena pública pelo interior burguês (espiritual ou familiar) é associada à filmagem em espaço fechado. É verdade que se trata, em boa medida, de analogia formalista – alguns argumentos do livro ficam mesmo comprometidos por problemas de mediação. Mas esse tipo de interpretação questionável não desqualifica a tese como um todo, sustentada por outros argumentos que retomam trabalhos dos anos 1930. Como o seguinte trecho:

Apesar de essa camada da baixa classe média não poder mais aspirar à segurança burguesa, ela desprezou todas as doutrinas e ideais mais em harmonia com sua condição, mantendo atitudes que haviam perdido qualquer base na realidade. A consequência foi o desamparo mental: eles [sic] persistiram numa espécie de vácuo que posteriormente contribuiu para sua obstinação psicológica. (KRACAUER, 1988, p. 23)

O vácuo, o vazio, assume formas diversas nas imagens de pensamento de Kracauer que interessam aqui. Em “Bandeiras” surge na forma de silêncio: à época em que Hitler ficou em segundo lugar na disputa pela presidência da república, as suásticas nas fachadas dos prédios multiplicaram-se como se os moradores tivessem feito para isso um acordo silencioso, tácito [*stillschweigend*]. O narrador especula ainda que os vizinhos, que

normalmente se cumprimentavam, passariam uns pelos outros mudos [*stumm*] ao descobrirem que são adversários políticos (KRACAUER, 2011, v. 4, p. 90-91). E é também sob silêncio pesado que os fascistas marcham em “Todos os dias manifestação”, ritmados mas sem qualquer música, sem dizer nada nem mesmo sobre o assunto que motivou a passeata (a estreia do filme *Nada de novo no front*, considerado afronta à honra alemã). Um silêncio opressor, expressão do irracionalismo dos que se recusam a enunciar argumentos claros e razoáveis [*hell und vernünftig*]: “Nenhum conhecimento os iluminava” [*Keine Erkenntnis leuchtet über ihnen*]. Por fim, na cena que se passa no dia seguinte ao incêndio do Reichstag (“Em torno do Parlamento”), testemunha-se mais uma vez o silenciamento do debate público: uma multidão cerca o edifício-símbolo do projeto republicano, mas os curiosos não comentam entre si o desastre, como costuma ocorrer nesse tipo de situação. Mantêm-se calados enquanto contemplam as ruínas: “Os olhares transpassam esse símbolo e mergulham no abismo aberto por sua destruição” (KRACAUER, 2011, v. 4, p. 395). Como sabemos, esse vazio de proporções abissais abriu espaço oportuno para Hitler e seus aliados.

Já entre 1922 e 1925, quando redigiu *Das Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* [O romance policial. Um tratado filosófico], Kracauer recorria à imagem do vazio ou do vácuo. No capítulo “O saguão de hotel” (incluído em *O ornamento da massa*), nesse ambiente típico da ficção de detetive, que ele considera representativo da “sociedade civilizada”, é um vazio que se produz com o “fundamento sem essência como base da socialização racional” promovida pela *ratio*, a razão instrumental vigente com o capitalismo: “As pessoas estão simplesmente sem relação entre si, gotejam no vácuo”, no “espaço da falta de relações” que se manifesta com a “observância de *silêncio*” (KRACAUER, 2009, p. 193-194; 197-199; grifo do autor). No caso de *Das Detektiv-Roman*, está em jogo a oposição entre comunidade [*Gemeinschaft*] e sociedade [*Gesellschaft*], conforme os termos de Ferdinand Tönnies: “comunidade como unidade viva e sociedade como forma de associação atomizada” (cf. SANTOS, 2016, p. 39). A partir de 1926, quando Kracauer passa a se orientar por uma espécie de “marxismo humanista” (cf. TRAVERSO, 1998, p. 77), já não prevalece o traço nostálgico e algo romântico que havia em seus posicionamentos no início daquela década, a defesa de um

ideal de comunidade enraizado no passado (como a suposta vida popular na Idade Média?)⁸.

Nas imagens de pensamento de Kracauer dos anos 1930 em que a cena política na qual vicejava o fascismo é apresentada como um silencioso vazio, o contraponto à desagregação regressiva da esfera pública não se ancora em qualquer idealização passadista. Surge naqueles breves vislumbres de interação entre pessoas em meio aos movimentos trabalhistas – um tipo de interação motivada não por algum sentido “espiritual” de comunidade, mas por circunstâncias práticas, materiais, que alimentam vínculos, debates, ações. São, entretanto, apenas irrupções, cada vez mais frágeis conforme o partido nacional-socialista acumula vitórias, em face das quais as palavras de ordem do ideário político de esquerda vão se tornando inócuas. No penúltimo texto da série selecionada aqui (“Bandeiras”), essa fragilidade é visível: enquanto estandartes com a suástica se prendem às fachadas como se fossem enormes aranhas, uma grande faixa comunista havia sido destroçada pela tempestade da véspera, apenas alguns farrapos ainda esvoaçam em dia de eleição. É a contragosto do autor que se configura essa simbologia, para a qual chama atenção com a própria recusa: “Seria errado, no entanto, considerar todos os fenômenos meteorológicos igualmente simbólicos, ao modo dos maus romancistas” (KRACAUER, 2011, v. 5.4, p. 90).

O vazio silencioso se impõe até quando se trata de manifestações mais explícitas da brutalidade fascista. Logo a vida segue, como se nada tivesse acontecido. Em “Vidraças despedaçadas”, por exemplo, uma conhecida rua comercial de Berlim parece estar “no mais profundo pacifismo” no dia seguinte a um quebra-quebra em que foram apedrejadas lojas de nomes judeus.

⁸ A mudança de perspectiva de Kracauer em meados da década de 1920 fica flagrante num parágrafo de “O ornamento da massa” (1927) em que refuta a adesão àquela ideia de comunidade que ele mesmo cultivava poucos anos antes: “Claro que a *ratio* do sistema econômico capitalista não é a própria razão, mas sim uma razão turva. A partir de um determinado ponto, ela abandona a verdade, da qual ela participa. A *'ratio'* não inclui o homem. Nem a operação do processo de produção é regulada de acordo com as suas necessidades, nem serve como fundamento para as estruturas da organização social e econômica, como tampouco em nenhum momento o fundamento do sistema constitui o fundamento do homem. O fundamento do homem: isto não significa que o pensamento capitalista deveria cultivar o ser humano como uma formação historicamente produzida e que deveria necessariamente deixá-lo incontestado enquanto personalidade, satisfazendo as aspirações impostas pela sua natureza. Os defensores desta tese acusam o capitalismo de que o seu racionalismo viola o homem, e almejam o ressurgimento de uma comunidade, que seja capaz de preservar melhor que a sociedade capitalista o elemento supostamente humano. Abstraindo o efeito retardatório, elas não alcançam aquilo que constitui o núcleo de debilidade do capitalismo: ele não racionaliza muito, mas *muito pouco*. O pensamento do qual é portador se opõe à realização da razão, que fala a partir do fundamento do homem.” (KRACAUER, 2009, p. 97; grifos do autor).

Pelo menos a confusão valeu a pena – para os vidraceiros. Eles já estão empolgados no trabalho e instalam novas vitrines, para que elas então possam ser quebradas novamente. A imagem deles me abala, porém prova que a vida sempre se endireita logo. “Cuidado”, está escrito em um cartaz para afastar as pessoas do local de trabalho dos vidraceiros, e cortinas impressas durante a noite anunciam ao público que, apesar da vitrine destruída, a loja está aberta. Muitas rachaduras estão presas com fitas de papel, vitrines quebradas cobertas por tábuas pregadas. Não tem atraso, imediatamente se reestabelece a pobreza habitual. Mesmo que fossem guerras e revoluções; depois vêm os vidraceiros, e é como se não tivesse acontecido nada. (KRACAUER, 2018, p. 72)

A recomposição da rotina enquanto se acumulam desgraças, o modo automático como se torna cotidiano o convívio com a brutalidade (cada vez mais frequente) soa ainda mais artificial com o tom irônico que prevalece no artigo. Um tom que chega até a fazer-se canhestro, como nessa frase em que se simula aquela ingenuidade aparvalhada que já foi mencionada: “As pedras parecem ter sido arremessadas de acordo com a religião, já que principalmente nomes judeus foram alvejados”. Aliás, tudo em “Vidraças despedaçadas” se reveste de certa artificialidade, culminando com o pelicano postiço que chama atenção em uma das vitrines atingidas: “vigiava orgulhoso as mercadorias expostas atrás de uma delas, embaixo de uma bela árvore florida, agora enlutece sua existência em liberdade” (KRACAUER, 2018, p. 72). Não é por acaso que esse objeto tão esdrúxulo quanto a estranha naturalidade que cerca o trabalho dos vidraceiros atrai o olhar do observador que percorre a cena onde houve depredação. Ele próprio se confessa impotente e fora de lugar como aquele pelicano, na abertura e no encerramento do texto.

Aconteceu comigo de novo, como em diversos quebra-quebras anteriores: eu cheguei tarde demais, eu não estava lá. Sempre que há um tumulto é em outro lugar.

[...]

Eu ainda fui para a Alexanderplatz, mas não aconteceu nada em lugar nenhum. O infortúnio é que, assim que me ausento, surge, a qualquer momento, novamente um infortúnio. E eu não posso estar em todos os lugares ao mesmo tempo. (KRACAUER, 2018, p. 72-73)

Repete-se mais uma vez aquela expectativa de eclosão do mal em meio ao cotidiano. Como em “Gritos na rua” e “Todos os dias manifestação”, respira-se um ar pesado, esperando sempre que algo aconteça. Mas a vida segue. Até mesmo quando o ar se torna literalmente irrespirável, como nos arredores do Reichstag ainda exalando fumaça, a nota de continuidade do dia-a-dia ressoa no bordão do camelô que anuncia bombons de eucalipto e na algazarra das crianças no caminho da escola, ingenuamente excitadas com o acontecimento. O clima geral de perplexidade não trava o curso da rotina, e isso em parte mascara a extensão de um problema que o próprio texto de Kracauer não

esclarece de todo, encerrando-se assim: “Quando elas [as crianças] forem crescidas, aprenderão com a história o que o incêndio do Parlamento tinha significado na realidade” (KRACAUER, 2011, v. 4, p. 396).

Fica subentendido que aquele que observa o entorno do desastre já sabe o que aquilo significa, mas opta por se calar. Claro, àquela altura já vigorava censura, então naturalmente não haveria mesmo como abrir o verbo. De qualquer modo, esse recuo para o silêncio intensifica o tom de gravidade presente em todo o artigo. O infortúnio pressentido na vida cotidiana, latente nas cenas de esvaziamento da esfera pública, agora tem forma visível, ao mesmo tempo concreta e simbólica. Se o silenciamento do narrador de “Em torno do Parlamento” exprime de modo radical o cancelamento do debate público, não deixa de soar também como resposta a situações-limite, parece similar ao da senhora Biehl na passagem de *Ginster* em que se confirma a morte de seu filho na frente de batalha da Primeira Guerra: “[...] ela permaneceu em silêncio desde então. A fala tinha sentido apenas quando apreendia a realidade e se desenvolvia em liberdade. Agora que a realidade havia irrompido, a linguagem se dissipava com o vento.” (KRACAUER, 2013b, p. 125).

Junto com o recuo para o silêncio, a suposição de que seria preciso aguardar (um futuro relativamente próximo, o tempo de as crianças crescerem) para que a história esclarecesse o significado de uma desgraça presente remete à atitude de *espera*, motivo importante no pensamento de Kracauer.

Em todo esse conjunto de imagens de pensamento dos anos 1930 – primeiro com a recorrente expectativa de um mal prestes a eclodir, por fim com essa aposta de que ao menos se realizará a compreensão de um processo negativo – se encontra reconfigurada a disposição para a *espera* presente em escritos de Kracauer desde o início da década anterior. O texto emblemático é “Aqueles que esperam”, de 1922. Aí são discutidas diferentes reações ao *horror vacui*, ao “sofrimento metafísico pela falta de um sentido mais elevado no mundo”, ao “*esvaziamento* do espaço espiritual/intelectual que cerca as pessoas”. Um diagnóstico tributário, sobretudo, dos trabalhos de Georg Simmel e das ideias a respeito do desencantamento do mundo (Weber) e do desabrigo transcendental (Lukács) na modernidade. Em “Aqueles que esperam”, por estar interessado em “desdobrar a situação anímica [*seelische*], na qual se encontram as pessoas”, Kracauer apenas assinala resultados de um “desenvolvimento social e centenas de outras séries de desenvolvimento que, em última instância, conduzem ao caos presente”. Trata-se de um

longo processo histórico, que remonta a: 1) o declínio da “coação de uma comunidade estabelecida pela autoridade clerical, pela tradição, estatuto e dogma”; 2) a emergência do “eu-racional [*Vernunft-Ich*] atemporal do Iluminismo [*Aufklärung*]” e 3) com o capitalismo, a atomização crescente do sujeito, que “em parte se degenera em um constructo casual arbitrário”⁹. Esse curso histórico vagamente indicado é logo deixado para trás no ensaio, que se concentra na discussão das alternativas contemporâneas diante da crise. Kracauer discute três tipos: 1) o *cético por princípio* (Max Weber é o exemplo emblemático), cuja “consciência intelectual se rebela contra a entrada em qualquer um dos caminhos para a suposta redenção”, abdica da aspiração ao absoluto e assume uma existência que “segue o seu curso na infinitude perversa do espaço vazio”; 2) os *homens curto-circuito* aferram-se a “uma vontade para a fé”, contra a angústia do desespero intelectual, esses “refugiados do vácuo” amparam-se nos mais diversos ideários, religiosos ou não; 3) *aqueles que esperam* procuram escapar ao “terrível ou-ou de ambas as posições” e dispõem-se a “um *estar-aberto hesitante*” (KRACAUER, 2009, p. 149-150, 156-159; grifos do autor).

Em um sentido positivo, a espera supõe abandonar a serenidade teórica dos céticos e dos voluntaristas da fé e deslocar o centro de gravidade do eu teórico para o eu humanamente completo, das abstrações carentes de forma e irreais para uma “realidade que encarna coisas e pessoas que, por conseguinte, exigem ser vistas concretamente”. (VEDDA, 2011, p. 68)¹⁰

A espera preconizada no ensaio de 1922 tem, portanto, implicações epistemológicas (cf. SANTOS, 2015): o ponto de partida é uma aspiração traduzida em termos religiosos (o preenchimento de um vazio espiritual que, no passado, seria garantido pela integração do indivíduo na comunidade); o ponto de chegada é a abertura para a concretude dos fenômenos contemporâneos, componente decisivo da perspectiva crítica adotada por

⁹ Na introdução à sua tradução de *Ginster* para o espanhol, Miguel Vedda especifica circunstâncias e processos objetivos implicados na situação de crise detectada por Kracauer, que impactam seus escritos dos anos 1920: “[...] o cenário do começo do século XX suscitou, em alguns artistas, escritores e pensadores alemães, expressões de angustiado assombro ante um presente inaudito [...]. A crise definitiva do liberalismo e o ingresso no capitalismo monopolista e na sociedade de massas; a perda de confiança, por parte de vários setores das sociedades europeias ocidentais, nas instituições da democracia burguesa; o questionamento radical do positivismo científico, com todas as suas implicações ideológicas, entre as quais se incluem as ‘ilusões do progresso’: todos esses fenômenos marcaram a fogo a consciência e a obra dos intelectuais do período. Mas nada chegou a impressioná-los tão profundamente, por sua inusitada violência, como a Primeira Guerra Mundial.” (VEDDA, 2018, p. 9-10).

¹⁰ A passagem de “Aqueles que esperam” transcrita no trecho segue a edição brasileira de *O ornamento da massa* (KRACAUER, 2009, p. 160). Sobre “Aqueles que esperam”, ver também SANTOS, 2015; 2016, p. 74-92; TRAVERSO, 1998, p. 69-73.

Kracauer. Além disso, em “Aqueles que esperam”, como notou Leopoldo Waizbort, a indagação gira em torno de “posições contemporâneas de cunho individual – e não coletivo – resultantes do avançado processo de secularização”; a partir de meados daquela década, quando Kracauer assume perspectiva mais programaticamente materialista, “esperava uma transformação e pretendia contribuir para a clarificação do que precisava ser transformado, [...] suas análises reconheciam forças sociais progressivas (uma superação dos limites da *ratio* capitalista) e forças sociais regressivas (o retorno ao mito)” (WAIZBORT, 2009, p. 63-65). Vale acrescentar que, depois dessa passagem do individual para o coletivo ou social, nas imagens de pensamento elencadas aqui, verifica-se ainda outra mutação no sentido da espera. À medida em que as tendências mais regressivas vão prevalecendo no embate das forças sociais e na política institucional, como esperar, o que se pode esperar?

Em palestras recentes sobre a “metafísica da espera” no pensamento de Walter Benjamin, Paulo Arantes tem chamado atenção para o fato de que *espera* era algo que integrava uma espécie de *Zeitgeist* que ganhou expressão em trabalhos de artistas e intelectuais europeus desde o século XIX. Seu ponto de partida para discutir essa disposição é o Convóluto D das *Passagens* de Benjamin, “O tédio, o eterno retorno”, em especial duas entradas: uma máxima de Hebel (“A espera é, de certa forma, o lado interior forrado do tédio.”) e o fragmento D 2,7: “Sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando. [...] O tédio é o limiar para grandes feitos”. Paulo Arantes demonstra que a raiz histórica dessa expectativa de um acontecimento de grande impacto é a Revolução Francesa, lembrando que já Hegel, na *Fenomenologia do Espírito*, afirma que o tédio que se alastrava no fim do regime monárquico francês anunciava o nascimento de algo inédito, prenunciava a revolução, e o tédio do século XIX exprime a decepção com a interrupção do curso revolucionário. O avesso do tédio seria, assim, a espera de um evento audacioso, a eclosão de uma reviravolta, para o bem ou para o mal. Daí que, nos primeiros anos do século XX, a espera da revolução se confunde com a da guerra – o que em parte explica a empolgação que se instalou nos diversos níveis da sociedade europeia com o anúncio da 1ª Guerra Mundial. Mas, a partir do término da Segunda Guerra, o que se dá é um progressivo desmanche dos fundamentos da “metafísica da espera”. A revelação de violências arrasadoras dos campos de concentração nazistas, do stalinismo e do ataque nuclear norte-americano às cidades japonesas marca o início daquilo que

Günter Anders chama de “tempo do fim”, quando a possibilidade comprovada de destruição da vida na Terra intercepta expectativas progressistas de passagem a uma outra época (cf. ARANTES, 2020a; 2020b).

Em uma imagem de pensamento de 1924 intitulada “Tédio”, Kracauer valoriza o “tédio radical, extraordinário”, que poderia funcionar como fator de coesão entre os sujeitos submetidos ao “mundo tão administrado”, provendo “uma espécie de garantia, por assim dizer, para que se tenha ainda controle sobre sua própria existência” (2009, p. 351-354). E os artigos comentados aqui também estão impregnados do *Zeitgeist* da espera. Mas com uma especificidade: ao mesmo tempo antecipam sua dissolução. Pode-se reconhecer uma imagem eloquente de antecipação do desmanche da “metafísica da espera” também em uma fotografia feita por Elizabeth (Lili) Kracauer em Paris, em algum momento entre 1934 e 1938. Vê-se um prédio em ruínas, à primeira impressão parece bombardeado. Mas trata-se de uma demolição, como informa a placa afixada na parede ainda de pé, que anuncia também a venda de materiais diversos. Um homem segurando uma vassoura está parado na esquina, diante dos escombros, ao lado da placa de trânsito que avisa: “Sens interdit” [sentido proibido]. O ângulo do qual a foto foi tirada não permite ver onde vai dar a rua¹¹.

¹¹ A fotografia tirada por Lili Kracauer encontra-se reproduzida em ZINFERT, 2014, p. 53. Agradeço ao Deutsches Literaturarchiv Marbach-DLA a autorização para reprodução da imagem aqui.

Imagem 1



©Siegfried Kracauer / Deutsches Literaturarchiv Marbach.

Nas imagens de pensamento de Kracauer que levam em conta o fortalecimento do fascismo nas ruas da Alemanha também se imprime interdição. Com seu *nonsense*, o final de “Vidraças despedaçadas”, citado acima, exprime bem o misto de ambição transformadora e consciência de limites. Por outro lado, em “Em torno do Parlamento”, a suposição de que seria questão de tempo para que as crianças de 1933 compreendessem o significado do incêndio do Reichstag, insiste, mesmo diante de uma flagrante derrota, em projetar para o futuro alguma possibilidade de reversão, condicionada ao conhecimento da história. Essa é uma aposta que se manteve por décadas: Kracauer se voltou para a historiografia no exílio em Paris (quando publicou uma “biografia social” da Paris do século XIX a partir da trajetória do compositor de operetas Jacques Offenbach); quase dez anos depois, já nos Estados Unidos, escreveu a história psicológica do cinema alemão e, ao morrer em 1966, deixou inacabado *History: the last things before the last*, em que registra, numa anotação para o Epílogo, seu interesse em “estabelecer a tradição das causas perdidas” (KRACAUER, 1994, p. 219). Restou ao crítico que

pretendia intervenção no presente apostar que o trabalho historiográfico abra uma brecha para recuperar algo do que se perdeu.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; KRACAUER, Siegfried. *Briefwechsel 1923-1966*. “Der Riß der Welt geht auch durch mich”. Org. Wolfgang Schopf. Frankfurt: Suhrkamp, 2008. Theodor W. Adorno Briefe und Briefwechsel, Band 7.
- ARANTES, Paulo. [Palestra sem título]. In: *Jornada Walter Benjamin 2020*. 80 anos da morte de Walter Benjamin. Mesa 2. Belo Horizonte: UFMG, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=05WjbORxf9I&t=11025s>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- ARANTES, Paulo. Benjamin a 1 (?) minuto do fim. In: *II Colóquio Internacional Walter Benjamin: Memória e atualidade*. Belo Horizonte: GT História da Filosofia; Editora UFMG, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-FJXkQcdfio&t=158s>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- BELKE, Ingrid. Introducción: Los empleados. In: KRACAUER, Siegfried. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Trad. Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Politização da *intelligentsia*: a propósito de *Os empregados* de S. Kracauer. In: KRACAUER, S. *Os empregados*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Antígona, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da “Nova Objectividade”. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CHICOTE, Francisco G. La forma del discurso de *Los empleados*: desde la información hacia la experiencia. In: MACHADO, Carlos Eduardo J.; VEDDA, Miguel (Org.). *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010.
- DÉSPRIX, Philippe. La miniature urbaine comme genre: Kracauer entre ethnographie urbaine et heuristique du cinéma. In: DÉSPRIX, Philippe; PERIVOLAROPOULOU, Nia. *Culture de masse et modernité: Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l’Homme, 2001.

- DIGBEU-BADLOR, Jacque Lohourou. *Siegfried Kracauer et les grands débats intellectuels de son temps*. Stuttgart: Verlags Hans-Dieter Heinz; Akademischer Verlag Stuttgart, 2005.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. A imagem de pensamento como forma. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 20, n. 30, set.-dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372017000300021&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- GAY, Peter. *Weimar culture: the outsider as insider*. Nova York; Londres: W. W. Norton & Company, 2001.
- GROSCURTH, Henning. Über einige Motive der Frankfurter Zeitung. *Sprache und Literatur*, Aachen, v. 99, p. 39-69, 2007.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- KRACAUER, Siegfried. *History: the last things before the last*. Completed by Paul Oskar Kristeller. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1994.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. *Werke. Band 5: Essays, Feuilletons, Rezensionen*. Hrsgb. von Inka Mülder-Bach. Berlin: Suhrkamp, 2011. 4v.
- KRACAUER, Siegfried. *Totalitäre Propaganda*. Berlin: Suhrkamp, 2013a.
- KRACAUER, Siegfried. *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*. Frankfurt: Suhrkamp, 2013b.
- KRACAUER, Siegfried. *Os empregados*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Antígona, 2015.
- KRACAUER, Siegfried. Vidraças despedaçadas. Trad. Fernando Albuquerque. In: ALBUQUERQUE, Fernando. *10 x Kracauer*. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, UFRJ.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O *exposé* sobre “Massa e propaganda” e as primeiras interpretações de Siegfried Kracauer do nazifascismo. *Verinotio: revista online de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 24, n. 2, 2018. Dossiê: Bicentenário Karl Marx. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/view/362>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- RICHTER, Gerhard. *Imagens de pensamento: reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada*. São Paulo: Nankin, 2017.
- SANTOS, Patricia da Silva. A espera peculiar de Siegfried Kracauer. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 32, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10263/7757>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- SANTOS, Patricia da Silva. *Sociologia e superfície: uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933*. São Paulo: Unifesp, 2016.

- TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer: itinerario de un intelectual nómada*. Trad. Anna Montero Bosch. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1998.
- VEDDA, Miguel. Dos formas de comunicación: sobre la dialéctica de teología y marxismo en los escritos tempranos de Siegfried Kracauer. In: *La irrealidad de la desesperación: estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- VEDDA, Miguel. Introducción: la novela de un marginal melancólico: a propósito de *Ginster*, de Siegfried Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. *Ginster. Escrito por él mismo*. Trad. Miguel Vedda. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2018.
- VEDDA, Miguel. Alegorías de la improvisación: a propósito de los cuadros de ciudades en *Calles de Berlín y otros lugares*, de Siegfried Kracauer. *Projeto História*, São Paulo, v. 65, maio-ago. 2019. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/43672>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- WAIZBORT, Leopoldo. O verdadeiro no mais próximo. *Novos estudos*, São Paulo, v. 85, nov. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300003>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- WIZISLA, Erdmut. Crise e Crítica. In: *Benjamin e Brecht: história de uma amizade*. São Paulo: EdUSP, 2013.
- ZINFERT, Maria (Org.). *Kracauer Fotoarchiv*. Zürich; Berlin: Diaphanes, 2014.

Recebido em 10/12/2020

Aceito em 12/01/2021

ⁱ **Danielle Corpas** é Professora Associada do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq, Doutora em Teoria Literária. **E-mail:** daniellecorpas@letras.ufrj.br

ACESSANDO UM PASSADO INACESSÍVEL: A APRESENTAÇÃO DIALÉTICA DA HISTÓRIA EM W.G. SEBALD

[ACCESSING AN INACCESSIBLE PAST:
THE DIALECTICAL PRESENTATION OF HISTORY IN W.G. SEBALD]

Beatriz Malcher¹

ORCID 0000-0003-4077-3860

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: A partir de uma leitura interna de *Os Anéis de Saturno*, de W.G. Sebald, este artigo procura demonstrar como o autor aplica à História o princípio da montagem dialética através de uma perspectiva de temporalidade onde o presente é posto em evidência a partir de sua relação polarizante com o passado – sem, no entanto, recorrer ao presenteísmo. Este estudo permite observar, portanto, como, fazendo uso da contradição e renovando modelos dialéticos de leitura da História, Sebald desenvolve uma forma capaz de responder criticamente às tendências totalizantes e simplificadoras levadas adiante por seus contemporâneos.

Palavras-chave: W.G. Sebald, Os Anéis de Saturno, Montagem dialética, Ustasha, Guerra Civil Iugoslava

Abstract: From an internal reading of *The Rings of Saturn*, by W.G. Sebald, this article aims to demonstrate how the author applies to History the principle of dialectical montage, through a perspective of temporality where the present is highlighted from its polarizing relationship with the past - without, however, resorting to presenteeism. This study allows us to observe, therefore, how, using the contradiction and renewing dialectical models of reading the historical processes, Sebald develops an aesthetics capable of critically respond the totalizing and simplifying tendencies carried out by his contemporaries.

Keywords: W.G. Sebald, The Rings of Saturn, dialectical montage, Ustasha, Yugoslavian Civil War

“Se as imagens do presente não mudam, mude as imagens do passado.”

Chris Marker, *Sans Soleil*

Em um ensaio sobre Henry James, Joseph Conrad pensa o escritor como um tipo de historiador que, partindo do princípio da verossimilhança decorrente de sua observação dos fenômenos sociais, consegue desvelar outras camadas da História que o historiador historicista não conseguiria, de modo que o que é verossímil estaria mais próximo ao real do que o factual (SILVA MELLO, 2014). A percepção de Conrad, anos depois encontrará ressonância na proposição benjaminiana de que o passado jamais pode ser apreendido como ele foi propriamente – ou seja, da maneira que desejam os pretensos historiadores neutros. O que importa é “capturar uma imagem do passado” da maneira que ela “se coloca para o sujeito histórico” (BENJAMIN, 2005, p. 65). Assim, proposições como as de Conrad e Benjamin demonstram como a literatura de ficção, quando comprometida com a exposição séria do real, conseguiria propor novos desafios e visões sobre a História, desestabilizando-a de seu sentido reificado moderno.

W.G. Sebald (1944-2011), leitor tanto de Conrad quanto de Benjamin, parece seguir por esse mesmo caminho, propondo uma leitura dos processos históricos em curso por meio e a partir das contradições que estão dadas na realidade, desvelando novas camadas da História moderna para além do “conformismo que está na imanência de subjugar-la” (Idem, p.65). Partindo de uma leitura interna de seu livro *Os Anéis de Saturno* (1995), o presente artigo pretende demonstrar como o autor, a partir de uma reconfiguração de métodos dialéticos da apresentação da História, procura repensá-la por meio de dois procedimentos simultâneos e complementares: o de redefinir a história como processo, e o de colocar o presente como ponto referencial, mesmo que de maneira tangencial.

Essa recuperação da dialética como método de leitura da história, dado o contexto de elaboração do livro, seria uma maneira de responder e se localizar em relação à uma tendência, contemporânea ao autor, de negação da própria dialética. Sebald escreve suas prosas de ficção em um contexto onde a História passa a ser coletivamente experimentada de uma nova maneira, e distintos autores criam suas teorias a esse respeito: desde a ideia de uma superação da modernidade, como no “pós-moderno” de Lyotard (1979) – onde o

“narratório” e o testemunhal reconfiguram a relação de assimilação do passado (LYOTARD, 2009) –, passando pela noção de futuro catastrófico (BECK, 1986), até chegar às percepções que promoveram o fim da história (FUKUYAMA, 1992), ao longo das décadas finais do século XX surgiram as mais diferentes interpretações que tentaram dar sentido à uma nova percepção de história, na qual futuro e passado parecem aprisionamentos e a “possibilidade de autodestruição coletiva do homem se tornou condição permanente de nossa existência” (GUMBRECHT, 2014, p. 255).

É evidente, portanto, que Sebald acaba partindo de diagnóstico similar ao de seus contemporâneos, suspeitando igualmente da “viabilidade da construção do tempo” por eles herdada (Idem, p. 302) e duvidando da instrumentalização da racionalidade que desembocou em um cientificismo totalizante. No entanto, em uma época onde as soluções e respostas para essa “crise” pareciam – e ainda parecem – um tanto quanto simplistas, quando não reificantes, *Os Anéis de Saturno* Sebald tenta dar um prognóstico próprio, indo de (re)encontro e atualizando modelos dialéticos de leitura da História, para tentar responder às suas questões contemporâneas, como demonstrarei a seguir.

Articulação crítica do passado

Uma passagem do livro, em particular, é bastante exemplar para expor como a apresentação dialética da História acontece ao longo do livro. Trata-se de um momento específico do capítulo IV, quando o narrador se encontra em um hotel em Southwold, no litoral leste inglês. Após ter passado a tarde em uma sala de leitura, na qual leu um compêndio sobre a Primeira Guerra Mundial – se concentrando especialmente na região dos Balcãs –, ele retorna ao seu hotel, onde folheia a edição de domingo do *Independent*, no qual se depara com um artigo que guardava relação direta com as fotos dos Balcãs que vira no *Reading Room*. A partir daí faz uma longa exposição da matéria lida:

O artigo, que falava dos expurgos realizados cinquenta anos antes na Bósnia pela Croácia em acordo com alemães e austríacos, começava com uma imagem tirada para fins recreativos por milicianos croatas da Ustasha – que se encontravam no melhor dos espíritos, parte deles fazendo pose heroica –, na qual estes camaradas cortam a cabeça de um sérvio chamado Branco Jungic. Uma segunda foto, aparentemente tirada de brincadeira, mostra a cabeça, que já está separada do corpo, com um cigarro pendurado nos lábios entreabertos pelo último grito de dor. Essa cena aconteceu no Lager de Jasenovac, em Sava, no qual setecentos mil homens, mulheres e crianças foram mortos por métodos que deixavam de cabelo em pé até mesmo os especialistas do grande *Reich* alemão, como ocasionalmente diziam no círculo interno. Os instrumentos mais utilizados para a execução eram serras,

sabres, machados, martelos e algemas de couro com lâminas afiveladas ao antebraço elaboradas em Solingen especialmente para cortar gargantas, bem como uma força transversal primitiva, na qual sérvios, judeus e bósnios, etnias distintas juntadas em um só grupo, eram enforcados em fileiras, como gralhas.



Não mais do que quinze quilômetros de Jasenovac havia ainda os *Lager* de Prijedor, Stara Gradiska e Banja Luka, nos quais a milícia croata, fortalecida pela *Wehrmacht* e pelo espírito da Igreja Católica, realizava diariamente um trabalho semelhante. Segundo o autor do artigo de 1992, a história deste massacre, que durou anos, foi registrada em cinquenta mil documentos que foram abandonados por croatas e alemães em 1945, guardados até hoje no arquivo Bosanske Krajine de Banja Luka, que está – ou estava – numa caserna onde a inteligência do *Heeresgruppe E* estabeleceu o seu quartel. Não há dúvidas que quem passou por ali sabia de algum modo de tudo que acontecia nos *Lager* da Ustasha, assim como também sabia das coisas inéditas que ocorreram no decurso da campanha Kozara contra os partidários de Tito, em que entre sessenta e noventa mil pessoas foram mortas pelos chamados atos de guerra, sendo executados ou mortos em decorrência da deportação. A população feminina de Kozara foi levada para a Alemanha, onde a maior parte foi desmantelada no sistema de trabalho forçado que se estendeu por todo o *Reich*. A milícia matou metade das vinte e três mil crianças abandonadas, enquanto o restante foi recolhido de diversos lugares para ser enviado para a Croácia. Não foram poucas destas que morreram de tifo, exaustão ou medo antes mesmo de chegar na capital. Das que chegaram com vida, muitas, por fome e desespero, comeram a cartela de papelão que levavam no pescoço, extinguindo seu próprio nome. Mais tarde foram adotadas por famílias croatas católicas, fazendo confissão e primeira eucaristia. Como as outras crianças, aprenderam a tabuada socialista nas escolas, escolheram uma profissão, tornando-se ferroviários, vendedores, serralheiros ou contadores. Mas o tipo de memória que eles carregam até hoje, ninguém sabe. (SEBALD, 1997, p. 119-122, tradução minha)

O longo trecho acima, em um primeiro momento, parece destoar do tom geral do livro, cuja tendência é de não detalhar atos bárbaros. Levando em conta o fato de o autor se posicionar estética e eticamente contra uma tendência de fruição espetacular da guerra e da barbárie (SEBALD, 2011), não deixa de ser curiosa a destoante descrição tão direta a respeito da Ustasha. No entanto, a diferença no trato deste acontecimento específico me parece intencional, desempenhando um papel determinante na leitura dialética da História

feita pelo autor. Para entender como isso se dá, será significativo levar em conta algumas reflexões desenvolvidas por Benjamin em seu *Passagen-Werk* e em alguns ensaios do mesmo período.

Sebald parece concordar com Benjamin em sua consideração de que o método surge a partir do objeto, e não ao contrário (BENJAMIN, 2018). Assim, a aparente excessiva estetização tem sentido dado o objeto aqui trabalhado. Explico: a *Shoah* é um dos principais temas que habitam a obra de Sebald, sendo o ponto de chegada de *Os Anéis de Saturno*. E, apesar da conspiração do silêncio que ocorreu na Alemanha no pós-guerra, por muito tempo deixando a população local desinformada a respeito dos crimes cometidos pelo Estado (HUYSSSEN, 2014), houve, da década de 1960 em diante, um trabalho sistemático, não apenas de tentativa de reparação, mas também de recuperação e manutenção da memória da *Shoah* (NOVICK, 2000). Além disso, a condenação de parte dos principais comandantes e especialistas do *Reich* foi uma página importante no processo de tentativa de reparação e de reconfiguração das narrativas públicas sobre o nacional-socialismo (Idem; ALEXANDER, 2003; LEYS, 2007). Hoje não existe quem desconheça o que foi o “Holocausto” e quem não faça a conexão imediata entre os nazistas e o genocídio de judeus europeus. Isto posto, a apresentação e exploração deste objeto por Sebald não é motivada pela necessidade de informar, mas por um princípio ético de deixar viva uma memória que não pode ser perdida (KLEIN, 2016; BUENO, 2017). Essa abordagem, no entanto, deve ter o cuidado de escapar de uma exploração estetizante, que transformaria a barbárie em objeto de fruição (FINKELSTEIN, 2001).

Por maior que seja a similaridade, o supracitado texto a respeito dos *Lagern* croatas já aborda um outro objeto. Similar ao que ocorreu com o nazismo na Alemanha, dentre a população croata também ocorre uma conspiração do silêncio, onde muito pouco foi divulgado a respeito dos massacres cometidos pela Ustasha sob a liderança de Ante Pavelic. Porém, diferente do caso nazista, cuja memória parece ser constantemente sustentada – mesmo que de maneira muitas vezes problemática (Idem) – o caso dos ustashes é de pouco conhecimento, tanto dentre a população geral quanto dentre especialistas (MIRKOVIC, 2000). E quando raramente abordado, o foco recai quase que exclusivamente nas medidas antisemitas tomadas pelo Estado Independente da Croácia (1941-1945) depois dos exércitos alemão e italiano auxiliarem a sua criação (HILBERG, 2016). Apesar disso, pouco se fala até hoje do genocídio da população sérvia na região,

que foi, para os sérvios similar ao que o Holocausto foi para os judeus em toda a Europa (BOSNITCH, 1997). Essa não é uma afirmação exagerada: a Ustasha foi responsável pelo segundo maior número de perseguições e mortes de grupos étnicos ao longo da Segunda Guerra, atrás apenas da SS (MIRKOVIC, 2000), além de ter sido responsável pelo maior extermínio de uma população local, em termos proporcionais – superando inclusive o *Reich* (DORICH, 1997).

As vítimas da Ustasha foram, em sua ampla maioria, sérvios, seguidos por judeus, comunistas, ciganos e bósnios contrários ao regime de Pavelic, todos perseguidos desde a década de 1930 – apesar da perseguição ter ganhado maior força com a vitória ustashe, apoiada diretamente pela Itália e pela Alemanha, que desembocou na criação de um estado croata fantoche em 1941 (HILBERG, 2016). Como ressaltado no texto de Sebald, a Ustasha tinha métodos de tortura e assassinato próprios, muito distantes do “asseio” dos alemães, que tentavam afastar a barbárie dos olhos de seus soldados. Ou seja, o extermínio em massa via câmaras de gás, método dito “higiénico” pelos nazistas, pouco parece ter em comum com as estratégias narradas por Sebald e confirmadas pelos relatos acerca dos campos ustashes (DORICH, 1997), o que explica o fato da Ustasha conseguir deixar “de cabelo em pé até mesmo os especialistas do grande Reich alemão” (SEBALD, 1997, p. 120). É justamente o esquecimento frente a este evento histórico tão recente e o consequente desconhecimento acerca deste objeto que exige uma aproximação diferenciada. Ou seja, ao falar sobre a Ustasha, Sebald está falando sobre um tema amplamente desconhecido que, portanto, requer uma exposição mais direta e incisiva para trazer à luz uma barbárie esquecida e relegada pela História Oficial.

É evidente, portanto, que isso por si só já estaria em consonância com a visão histórica benjaminiana de escovar a história a contrapelo pela ótica dos vencidos (BENJAMIN, 2005). Não obstante, há outro ponto de contato entre as teorias deste filósofo e a forma trabalhada por Sebald em seu livro que acredito ser de grande relevância: o movimento de apresentação dialética da história. Benjamin entendia que a história deveria ser apresentada de maneira materialista, apresentação esta que permitiria “o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2018, p. 780), fugindo de leituras homogêneas do processo histórico através da polarização entre o acontecimento passado e as possibilidades dos acontecimentos futuros, polarização esta que ocorreria na própria atualidade. É o que o autor chama de “*telescopage* do passado

através do presente” (BENJAMIN, 2018, p. 781), processo de articulação histórica do passado sobre a qual o autor fala na sua tese VI sobre o conceito da História:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante de perigo. (BENJAMIN, 2005, p. 65, grifo meu)

É evidente, porém, que não é uma particularidade da obra de Benjamin a tentativa de colocar o presente em situação crítica: muito pelo contrário, o pensamento deste filósofo resulta de um longo diálogo, direto ou indireto, com seus contemporâneos que pensavam precisamente esta relação. A definição de presente sempre foi um problema primordial da operação histórica no Ocidente, sendo desde a chamada Antiguidade Clássica imbricado à noção de progresso e decadência. Quando o Iluminismo, sob influência do pensamento cartesiano (HORKHEIMER, 2015), tem no progresso o fio condutor da história, o presente passa a ser articulado historicamente com o futuro (valorização positivada do tempo) e contra o passado, que deve ser superado (LE GOFF, 2013).

No entanto, apesar do século XIX ser uma época de otimismo econômico e social na Europa, “as desilusões dos espíritos abatidos pelos efeitos da Revolução” levaram ao surgimento de movimentos contrários à ideologia do progresso, de caráter notadamente reacionário (Idem, p. 208). É o exemplo dos romantismos francês e alemão, que vão alimentar os movimentos nacionalistas, sustentando, na França, o espírito da Restauração (BENJAMIN, 2018) e dando base, na Alemanha, ao que décadas mais tarde se tornou o nacional-socialismo (LE GOFF, 2013). Não obstante esse caráter reacionário mais amplo do movimento romântico, alguns nomes, como Saint-Simon e Fourier, aliam o desencanto com o sentido do progresso com o pensamento revolucionário. Mas é apenas com Marx e Engels que a crítica ao sentido do progresso, despida de seu caráter mitológico romântico, poderá se estruturar via uma materialidade programática (MARX; ENGELS, 2007; MARX, 2013). Apesar do caráter teleológico que direciona o pensamento destes autores, é evidente que foi a partir de sua metodologia dialética de apreensão da história que historiadores, filósofos e demais pensadores puderam rever a forma através da qual passado, presente e futuro eram articulados.

Para além de uma análise social e econômica limitada aos processos imediatos de sua realidade presente, Marx pensa o capital através de um processo histórico que mais tarde será chamado de processo de longa duração, invertendo a relação entre passado e presente: o autor parte de uma análise recorrente do presente, e, a partir de suas estruturas socioeconômicas, entende também as relações de produção do passado. Sendo assim, seu método não seguiria uma cronologia linear, mas partiria do presente para retornar ao passado e, posteriormente, retornar ao presente, que agora poderia ser apreendido com maior clareza (LEFEBVRE, 1968).

Logo, é inegável que o marxismo vai influenciar a reflexão sobre a História na primeira metade do século XX. Inclusive autores que não necessariamente se filiavam ao marxismo teriam ido na esteira de Marx, não medindo esforços para estabelecer novas relações entre presente e passado, para além da falsa dicotomia progresso-reação que marca tanto a historiografia iluminista quanto a historiografia romântica (LE GOFF, 2013). A centralidade do presente na análise histórica atravessa e pode ser observada na obra de autores das mais distintas áreas do pensamento, como, por exemplo, Freud, Eduard Fuchs, Aby Warburg e Erich Auerbach, dentre outros. No entanto, um destaque em especial pode ser dado a Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores do que ficou conhecido como Escola dos *Annales*, que sistematizou uma metodologia de estudo da História tendo no presente o ponto de referência primordial; ou seja, propondo que a História deveria ser lida “ao contrário”. Bloch, em especial, pensava na elaboração de um método de leitura do processo histórico desligado da lógica de causas e consequências, o que seria, para ele, um proceder mecânico que daria à História um caráter mistificante ou, em seus termos, imaginário (BLOCH, 1997), entendendo, ao contrário, que as causas da História “não são postuladas. São buscadas.” (BLOCH, posição 2790), variando de acordo com o referencial. Colocando como ponto referencial o presente, Bloch e Febvre repensam o movimento da história, não procurando totalizá-la, mas buscando a sua presentificação. Para esses autores o problema da história deveria ser ético, antes de ser científico ou epistemológico.

Benjamin maduro, sob *relativa* influência do *Annales* (LÖWY, 2019), vai tratar de uma maneira própria a relação entre progresso e regressão; entre passado e futuro; propondo uma abordagem do tema propriamente dialética, resultante de um longo processo de acúmulo intelectual e crítico. A heterodoxia do filósofo alemão, vai ocasionar

em uma obra múltipla e contraditória que opera uma síntese de pares antitéticos. A afinidade eletiva que ele encontra entre filosofias e *práxis* aparentemente díspares, especialmente entre messianismo e materialismo, se realizam em uma fusão que implica diretamente em sua visão sobre a temporalidade histórica – ao menos se levarmos em conta os textos do filósofo a partir de 1936, onde se operaria uma síntese entre o método materialista dialético e a exegese talmúdica (LÖWY, 2005; 2019). Este processo tornaria sua obra mais complexa e daria uma maior densidade analítica a conceitos caros à sua produção, como “experiência” e “rememoração”. O ensaio “Eduard Fuchs: colecionador e Historiador” (1937), as suas teses “Sobre o conceito da história” (1940) e o inacabado *Passagens* (1928-1940) seriam resultados diretos desta reflexão teórico-metodológica.

Sebald atualizaria este modo de articular ou telescopar o passado através do presente. Se retrocedermos um pouco, no mesmo capítulo de *Os Anéis de Saturno*, ao momento onde o narrador-personagem encontra o supracitado compêndio sobre a Primeira Guerra Mundial, podemos notar que aquele documento, publicado em 1933, serviria, segundo a interpretação da personagem, ou “para lembrar a tragédia passada” ou “para advertir da nova que se aproximava” (SEBALD, 2010, p. 101). A frase não funciona na economia interna do livro apenas como uma observação sobre o texto que o narrador encontra, mas também como uma explicação cifrada; quase uma mensagem subliminar que denuncia a intenção da narrativa desenvolvida nas páginas que seguirão – ou seja, no supracitado trecho sobre a Ustasha. Não é por acaso que o que será destacado deste compêndio é a situação nos Balcãs durante a Primeira Guerra, a partir da qual será feito um *link* direto com a matéria do ano de 1992 do jornal *Independent* acerca dos massacres da Ustasha. Há uma explicação evidente para *justamente* a história dos Balcãs chamar mais a atenção do narrador do que as outras, assim como para, em pleno ano de 1992, um jornal britânico estar narrando uma história tão silenciada ao longo das décadas anteriores: a Iugoslávia se encontrava em guerra civil, uma guerra que só terminaria oficialmente na década seguinte, apesar de os primeiros anos dessa guerra, período no qual a narrativa do livro se desenrola (verão de 1992) e o próprio livro é escrito (1995), terem sido os mais conflituosos no que diz respeito aos confrontos entre sérvios e croatas (MIRKOVIC, 2000).

Logo, exposição do caso ustashe não toca apenas um evento histórico passado relegado, mas principalmente articula este passado “como ele lampeja no instante de

perigo” (BENJAMIN, 2005, p. 65), sendo este instante o presente imediato de elaboração do livro; o conflito entre sérvios e croatas. Para tal, não é necessário que o autor ressalte explicitamente a contemporaneidade do assunto ali debatido, exatamente porque a guerra iugoslava era um assunto amplamente tratado na imprensa internacional (MIRKOVIC, 2000). A abordagem necessária, no entanto, é a de fazer a leitura a contrapelo da narrativa da guerra em curso, especialmente daquela feita por grande parte da mídia Ocidental que encarava, no período, a guerra a partir da perspectiva unilateral do separatismo croata e bósnio.

A derrota da Ustasha em 1945 representou também a vitória do general Tito e do socialismo iugoslavo (dito sérvio, apesar de liderado por um croata) sobre o fascismo (dito católico/croata e mulçumano/bósnio, apoiado e sustentado pelo Terceiro *Reich*). Por conta da bagagem histórica que o nacionalismo croata trazia – dada a recente história da Ustasha –, ao longo do tempo, Tito sufocou violentamente distintos levantes separatistas croatas. Mas, com a morte de Tito, os movimentos separatistas croatas e bósnios ganharam mais força, desencadeando uma série de acontecimentos históricos que desembocaram na guerra da década de 1990. A narrativa midiática ocidental durante a guerra da Iugoslávia se apoiou fortemente nos dados históricos do período de Tito, ou seja, na perseguição contra croatas e bósnios, tratando como um problema unicamente étnico, e ignorando o fato de se tratar de um grupo socialista pós-Guerra Fria e de um grupo formado por alguns integrantes ligados ao remanescente movimento fascista. Isto posto, foi dado, em muitos momentos, um trato unilateral à questão étnica, apresentando os bósnios e croatas como um grupo étnico historicamente perseguido e a resposta violenta dos sérvios aos movimentos separatistas croatas e bósnios como uma continuação da perseguição ocorrida ao longo das décadas de Tito (MIRKOVIC, 2000).

Ao escovar a história a contrapelo, Sebald confronta o seu próprio presente – onde se produzia uma leitura específica do processo histórico – com um lampejo do passado, para utilizar os termos do Benjamin. Ou seja, ao apresentar a perseguição sofrida pelos sérvios e comunistas pelos nacionalistas croatas, o autor desestabiliza a narrativa oficial que limitava a situação à “perseguição étnica”, e, sem tomar partido na guerra em curso ao lado dos sérvios, mostra como esse passado recalçado lampejaria no presente a partir de uma resposta violenta sérvia, dando aos eventos uma densidade e reduzindo-os da dinâmica maniqueísta que um identitarismo não-dialético costuma ter. A referência ao

presente como desrecalque desse passado apareceria em Sebald na supracitada afirmativa sobre as crianças sérvias deportadas durante a Segunda Guerra Mundial – que vivem como croatas e, portanto, se colocam, sem saber, em guerra contra a sua própria “etnia”: “o tipo de memória que eles carregam até hoje, ninguém sabe” (SEBALD, 1997, p. 122).

Este movimento de apresentação do processo histórico desenvolvido por Sebald seria, portanto, extremamente próximo ao que Benjamin entendia como a função do método materialista para o descortinamento da História:

Ele [o materialista histórico] arranca a época à continuidade histórica reificada [...] se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história. A compreensão histórica é entendida pelo materialista histórico como pós-vida do objeto de compreensão, cujo pulsar se faz sentir até o presente. (BENJAMIN, 2012, posição 1898)

Colocando o presente como ponto de referência para a leitura da história, portanto, o método benjaminiano de exposição dialética da história pretende renunciar a atitude contemplativa do historicismo moderno propondo, em seu lugar, que “a obra do passado não está consumada nem fechada” (BENJAMIN, posição 2027). O passado não consumado é o passado aberto; é um passado vivo; parte constitutiva do presente. E, apesar disso, é também um passado inalcançável; irrecuperável (Idem). Assim, não é possível, como fez por tanto tempo o historicismo iluminista, tentar apresentá-lo em sua integridade. Seria função do materialista dialético reconhecer esse caráter contraditório da História, onde o passado, aberto, se encontra concomitantemente presente (por não estar consumado) e ausente (por ser irrecuperável em sua totalidade). Apenas o reconhecimento desta contradição que permite o processo de telescopagem; de leitura do passado como ele se apresenta ao sujeito histórico do presente (BENJAMIN, 2018).

Em Benjamin, essa recuperação do passado é feita, por sua vez, através da rememoração. É sabido que este conceito, utilizado por Benjamin ao longo de grande parte de sua trajetória, é resultado de suas leituras de Proust (2012b). Utilizado em muitos de seus mais célebres ensaios, a rememoração em Benjamin serviria para reinterpretar o acontecimento vivido, liberando-o de sua finitude. Para a leitura dos processos históricos, em particular, a rememoração se direciona à experiência coletiva, material e histórica em um sentido amplo. A tarefa do materialista dialético, para Benjamin, no entanto, não deixa de ser a mesma tarefa do melancólico indivíduo rememorante proustiano que, frente à intransmissibilidade da experiência na modernidade, vai ao encontro do tempo perdido em uma tentativa de presentificá-lo (Idem). Essa intransmissibilidade da experiência é

recuperada por Sebald no decorrer de sua obra, sendo um exemplo representativo este, quando o narrador de *Os Anéis de Saturno* propõe que *ninguém* sabe o tipo de memória que as vítimas sobreviventes do massacre da Ustasha carregam até hoje.

Mas se essa experiência do passado é intransmissível e irrecuperável, é essencial o reconhecimento de seus lampejos; das imagens deste passado intencionadas no presente, invertendo a revolução copernicana da visão histórica: ao invés de fixar como ponto fixo o ocorrido (o passado) e conferir ao presente o esforço de se aproximar tateante de seu conhecimento, Benjamin propõe ter no presente – o que chama de mundo da vigília – o ponto fixo ao qual o passado – o sonho – se refere (BENJAMIN, 2018). Este tipo de inversão não apenas despe a história de seu caráter mistificador, como também trata de romper com a ideologia do progresso. Se entendemos que Sebald atualiza esta inversão, é evidente que a sua leitura da História é menos a de uma exposição reflexiva sobre o passado, e mais uma rememoração do passado a partir desta imagem que se presentifica. Se a memória que as vítimas da Ustasha carregam é intransmissível como experiência, ela é lampejante como parte constitutiva do presente imediato dos personagens da Guerra da Iugoslávia de 1990 – e a rememoração coletiva, via apresentação dialética da história, é justamente o que permite Sebald descortinar o sentido desta presentificação. Além disso, pensar a presentificação através das crianças sérvias da década de 1940 – adultos em 1990 – pela lógica do desrecalque é também propor uma desestabilização da história de seu caráter racional, o que já estaria, antes de Benjamin, em Marc Bloch:

Portanto, acreditamos compreender estes homens estudando-os apenas em suas reações diante das circunstâncias particulares de um momento? Mesmo para o que eles são nesse momento, a experiência será insuficiente. Muitas virtualidades provisoriamente pouco aparentes, mas que, a cada instante, podem despertar, muitos motores, mais ou menos inconscientes das atitudes individuais ou coletivas permanecerão na sombra. (BLOCH, 1997, posição 1035)

A aproximação entre Sebald e Bloch, nesse sentido, está na impossibilidade de apreender a história a partir de uma lógica totalizante de causas e consequências, já que ambos parecem considerar que a ação do homem na História muitas vezes é motivada por fatores outros para além daqueles lógicos e racionais – como a moral, o medo, a superstição, a cobiça, certas questões psicológicas, etc. Ou seja, a lógica de causa e consequência serviria mais à justificativa ideológica de certas ações no percurso do tempo do que propriamente às intenções do ator. Assim, em *Os Anéis de Saturno*, a experiência

e a ação daquelas vítimas da Ustasha, no momento de composição do livro já adultos combatentes, não se limitariam às explicações lógicas e objetivas que embasariam a guerra em curso, mas também seriam compostas de elementos de ordem irracional, inconsciente e pouco aparente.

Mas não é apenas a partir da complexa relação entre experiência intransmissível e rememoração coletiva que a presentificação se realiza: outro trecho que vale destacar na longa citação feita anteriormente de *Os Anéis de Saturno* também desempenharia esta função. Retomemos o momento quando o narrador explicita que os documentos que evidenciam as atrocidades cometidas pela Ustasha estariam “guardados até hoje no arquivo Bosanske Krajine de Banjia Luka, que está – *ou estava* – numa caserna onde a inteligência do *Heeresgruppe E* estabeleceu o seu quartel” (SEBALD, 1997, p. 121, grifo meu). Este “*ou estava*” também seria uma referência direta ao contexto da guerra civil, já que, levando em conta o contexto em que o livro foi escrito, existiria a possibilidade de, entre o ano de 1992, quando o artigo de jornal foi publicado, e 1994-1995, quando as notas de viagem do narrador são organizadas, os documentos de fato não estarem mais nesta caserna, sendo transferidos ou mesmo destruídos em decorrência da guerra.

É desta maneira, sempre indireta e cifrada, que o presente participa de *Os Anéis de Saturno*. Este acesso indireto e mediado às questões é recorrente na forma de construção deste livro, ocorrendo em outros momentos a respeito de outros eventos histórico e levando em conta outras temporalidades. Nesta longa passagem sobre os Balcãs este movimento é realizado através dessa apresentação dialética da história que parece atualizar modelos dialéticos de leitura da história via telescopagem do passado no presente. Em algumas passagens, porém, o autor parece ser mais explícito. Cabe, para exemplificar, dar continuidade ao trecho de *Os Anéis de Saturno* que apresentei no início deste artigo:

Aliás, cabe aqui notar também quem, entre os oficiais da inteligência do Heeresgruppe E daquela época, havia um jovem jurista vienense cuja tarefa principal era conceber memorandos referentes às recolonizações a serem postas em prática com a máxima urgência, por questões humanitárias. Graças a esses louváveis trabalhos escritos, lhe foi outorgada pelo chefe de estado croata, Ante Pavelic a medalha de prata da coroa do rei Zvonimir, com folhas de carvalho. Nos anos do pós-guerra, dizem, esse oficial ascendeu a vários postos elevados, entre eles o de secretário-geral das Nações Unidas. (SEBALD, 2010, p. 105-106)

Em 1994 o Papa João Paulo II concedeu a Kurt Waldheim, ex-secretário-geral das Nações Unidas e ex-presidente austríaco – cujo mandato terminara em 1992, ano em que a ação do *Os Anéis de Saturno* se desenrola –, o título de cavaleiro da ordem de Pio IX de virtude e mérito. Tal título, assim como sua ascensão ao posto de secretário-geral da ONU e a presidente austríaco democraticamente eleito, foi alvo de grande polêmica na época por causa de sua participação ativa na Segunda Guerra mundial no *Heeresgruppe E* – participação esta que, como descrito por Sebald, fora reconhecida até mesmo pelo presidente da Croácia e líder da Ustasha, Pavelic.

O *Heeresgruppe E* foi um grupo especial enviado pelo *Reich* para supervisionar a extradição dos sérvios, comunistas, ciganos e judeus da região dos Balcãs para os campos de trabalho e extermínio no território do *Reich* (HILBERG, 2016). Waldheim nunca negou a sua participação no grupo, mas afirmou desconhecer os genocídios levados adiante por seus pares. A este comentário de Waldheim que parece ser direcionado o trecho da longa passagem que citei no início do artigo: “não há dúvidas que quem passou por ali [a respeito dos membros do *Heeresgruppe E*] sabia de algum modo de tudo que acontecia nos *Lagern* da Ustasha, assim como também sabia das coisas inéditas que ocorreram no decurso da campanha Kozara contra os partidários de Tito” (SEBALD, 1997, p. 121). Cabe ressaltar que o Congresso Mundial Judaico não apenas denunciou Waldheim pela sua participação no *Heeresgruppe E*, como o considerou responsável direto pelo extermínio em massa de sérvios e comunistas em Kozara.

A inserção sutil da figura de Waldheim no momento final deste capítulo do livro ressalta como a exposição do genocídio sérvio serviria à uma leitura da História a partir da ótica dos vencidos, renunciando seu elemento épico, a partir do presente. Cabe recordar que o narrador insiste em destacar que as Nações Unidas – mesma organização que se colocou *ativamente* a favor da criação do Estado independente croata, mas contrária à criação posterior de um Estado sérvio – teve durante um longo e recente período de tempo como líder um homem que trabalhou para o governo nazista auxiliando diretamente a perseguição sérvia pela Ustasha e sendo indicado por tribunais internacionais como o responsável pelo massacre de Kozara. Waldheim, isto posto, entra no fluxo narrativo como uma figura que sintetiza o movimento crítico desenvolvido ao longo das páginas anteriores, tornando mais evidente a relação telescópica entre passado e presente.

Esta leitura particular da história, devo novamente ressaltar, não parece ter como objetivo tomar partido em um dos lados do conflito iugoslavo, mas expor as contradições e o alto teor de complexidade histórica da questão para além das narrativas oficiais unilaterais e, em muitos casos, maniqueístas, que estavam sendo construídas no período (MIRKOVIC, 2000), apontando, deste modo, para a complexidade histórica e social dos acontecimentos presentes, que não podem ser limitados na falsa antítese antimaterialista que tem no par vítima/perpetrador uma forma de individualizar os conflitos sociais e despi-los de suas causas econômicas, materiais e históricas. A própria narrativa que transforma um dos múltiplos fatores constitutivos do conflito iugoslavo – a guerra étnica – em seu fator uno e totalizante, narrativa esta desprovida de seu caráter histórico e político, é por si só o que o próprio Benjamin já apontava como uma história feita a partir da ótica dos vencedores. Afinal, a exclusão proposital do processo histórico e político, feita pela imprensa ocidental e apoiada institucionalmente pela ONU, não seria precisamente a narrativa dos vencedores da recém terminada Guerra Fria, nos esforços de excluir de vez os últimos focos de resistência socialista do mundo? Não quero dizer, com isso, que haveria nessa construção um apoio *direto* por parte das nações capitalistas à Ustasha e ao nacional-socialismo ao longo da década de 1990, mas haveria certamente um *oubli manipulé* (RICOEUR, 2000) que permitiu, por exemplo, que uma ordem discursiva similar à do nacionalismo croata da década de 1930 reflorescesse naquele momento – apologia muito similar à que permitiu a glória política de Waldheim na Áustria, na ONU e no Vaticano.

A dialética contra a reificação

É proveitoso pensar como o método de leitura do processo histórico feito por Sebald em *Os Anéis de Saturno* é dinâmico, não se fecha em si mesmo e no seu tempo: apesar do passado ser algo que não se modifica, seu conhecimento está em transformação incessante e a luz sobre ele lançada leva em conta a participação do presente como ponto referencial primordial. A partir dessa aplicação própria do método benjaminiano diagnosticado em Sebald, procurei demonstrar brevemente como o pensamento do filósofo possibilita uma reflexão ampliada e desmistificadora do material histórico, assim como uma reinterpretção do presente levando em conta a sua centralidade na compreensão de um complexo e incompleto processo histórico. Cabe ressaltar, no

entanto, que um ponto de relevância do método benjaminiano estaria excluído de sua aplicação como elaborada por Sebald em *Os Anéis de Saturno*: a abertura do futuro. A visão de totalidade da História de Benjamin é atravessada por uma componente messiânico-revolucionária (LÖWY, 2005). O presente como ponto de referência em Benjamin é necessariamente o local que polariza o fato histórico (BENJAMIN, 2018). Neste sentido, o sujeito histórico do presente seria responsável tanto pelas gerações passadas quanto pelas futuras (BENJAMIN, 2005). Nutrindo até o fim da vida sua crença no poder messiânico da classe trabalhadora via revolução, Benjamin entendia que o dever do sujeito histórico do presente era o de redimir as gerações passadas e, através dessa redenção, anunciar o reino messiânico (ou seja, o socialismo) às gerações futuras.

Em 1940, quando as teses “Sobre o conceito de História” são escritas, era evidente que as tentativas da socialdemocracia não haviam parado a locomotiva destrutiva do progresso capitalista, que novamente mostrava a sua face mais violenta. No entanto, havia uma narrativa e um contraponto teórico-político que serviria de abertura para aquele contexto: a *práxis* revolucionária. O Messias encarnado na classe trabalhadora era o único capaz de suspender o *continuum* da História; de frear a locomotiva do progresso (BENJAMIN, 2005). Em Sebald não há Messias, nem reino messiânico, nem revolução redentora. Escrito na década de 1990, quando os horizontes revolucionários já não se encontram mais visíveis, *Os Anéis de Saturno* trata as ruínas da catástrofe passada e sua relação com ruínas do presente, sem, porém, tentar anunciar o Messias: afinal, isso seria uma mistificação. Se o passado em Sebald, como em Benjamin, é catastrófico, o futuro, por sua vez, parece fechado de possibilidades. Neste ponto é que a perspectiva sebardiana se aproxima da de seus contemporâneos: todos eles compartilham deste mesmo regime de historicidade de futuro não-utópico, resultante de uma derrota histórica (TRAVERSO, 2020). No entanto, por meio de um uso próprio da dialética passado-presente, Sebald responderia de maneira crítica à essa crise, indo pelo caminho oposto daquele feito por muitos de seus contemporâneos, que propunham uma aderência total ao presente. A este processo Hartog dá o nome de presenteísmo: um presente seguro de si, dominador e hipertrofiado:

[...] desempenhado pelo desenvolvimento rápido e pelas exigências cada vez maiores de uma sociedade de consumo, na qual as inovações tecnológicas e a busca de benefícios cada vez mais rápidos tornam obsoletos as coisas e os homens, cada vez mais depressa. Produtividade, flexibilidade, mobilidade tornam-se as palavras-chave dos novos

administradores. Se o tempo é, há muito, uma mercadoria, o consumo atual valoriza o efêmero. [...] O futurismo deteriorou-se sob o horizonte e o presentismo o substituiu. O presente tornou-se o horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato. (HARTOG, 2019, p. 148)

Em outros termos, o presenteísmo é um presente que se constrói automática e obsessivamente como História do agora; como um catálogo de comportamento cotidiano que, ao mesmo tempo que controla o tempo, tenta suprimi-lo (Idem). Antidialético, o presenteísmo só recorre ao passado como memorialismo e patrimônio, o que, paradoxalmente, vem reificando e esvaziando a própria ideia de “dever de memória”. À medida em que a dialética memória-esquecimento é suplantada em prol de uma rentável saturação da memória, a noção de processo histórico é negada e o sentido coletivo da rememoração é substituído pelas narrativas ultra individuais. Assim, o que deveria se tornar uma reação crítica aos modelos totalizantes do pensamento Moderno, se torna uma nova forma de esvaziamento e controle da crítica (BROWN, 2011; HUYSSSEN, 2014) – ou seja, uma nova reificação.

O método de operar o presente em Sebald parece, portanto, ser de outra ordem: através da recuperação e atualização da presentificação (que é um antipresenteísmo) e da telescopagem de Benjamin, com inspirações nos *Annalés*, o autor responde a seu tempo contra o seu próprio tempo – o que seria justamente a tarefa daquele que é radicalmente contemporâneo ao seu tempo; daquele que lê as sombras de seu tempo onde os outros só leem luzes (AGAMBEN, 2009). Contra o presente saturado que mata o passado e se produz como história “em tempo real”; contra o presente imediatista das respostas rápidas e soluções maniqueístas, Sebald, por meio de seu método de leitura lento, suspende o tempo (BUENO, 2017). E, através de um uso próprio do materialismo dialético, reassume e aceita o caráter contraditório da História, onde o passado, aberto e não consumado, comparece, apesar de estar ausente; de ser irrecuperável em sua totalidade. O autor também retoma, de maneira própria, o método já assumido por Marx, mas também por Bloch, de ler a história de modo “invertido” – negando, no entanto, o futuro como síntese.

Deste modo, o exemplo de *Os Anéis de Saturno* serve para demonstrar também como a leitura dialética do processo histórico pode ser aplicada hoje de forma mediada e crítica, respeitando os limites e potencialidades do presente. Na falta de perspectiva e mobilização revolucionária, ao lado da falta de compreensão sobre o sentido dos eventos catastróficos que marcam o seu presente, Sebald fez uso de um método de montagem

muito próximo ao de Benjamin para recolocar a atualidade em lugar crítico, sem propor uma síntese fechada e futura no processo revolucionário. Logo, apesar de compartilhar do mesmo diagnóstico de autores a ele contemporâneos, que denunciam veementemente a lógica *événementiel* e a ideologia do progresso, o prognóstico de Sebald é distinto. Contra a narrativa do fim da história (FUKUYAMA, 1992), mas também contra as soluções que negam a história como processo e pressupõe a modernidade como superada (LYOTARD, 2009; GUMBRECHT, 2014), Sebald demonstra que o passado não é latente no presente (GUMBRECHT, 2014); que há questões e processos não concluídos; em curso. Em outras palavras, ao recuperar e atualizar o método dialético de leitura da História de autores a ele anteriores, Sebald parece responder às questões colocadas por seu presente imediato de maneira distinta da de muitos autores a ele contemporâneos.

Por meio da leitura retrospectiva, atualizando, intencionalmente ou não, os métodos de Bloch e Benjamin, onde o presente de elaboração do livro é o ponto referencial para o entendimento do passado, Sebald lê nas ruínas da história a continuidade de seu presente, que ecoa de modo cifrado nas páginas do livro: na narrativa na questão iugoslava, mas também, em outros momentos do livro, no genocídio de Ruanda, na crise ambiental, nos conflitos do IRA no Reino Unido, dentre outros. Este seria, portanto, um modo de ler a história a partir do presente, mas, diferente do que deseja o presenteísmo – tão corretamente criticado por Hartog (2019) –, mas também do que desejam as lógicas pós-modernas que supõe uma superação da modernidade e negam a dimensão processual da história para pressupor o presente como latente (LYOTARD, 2009; GUMBRECHT, 2014), o trabalho dialético desenvolvido por Sebald é também um modo de reconhecer nos eventos históricos do passado os processos ainda não concluídos. Assim, Sebald responderia às questões colocadas pelo seu tempo presente sem recair nas reificações e simplificações que surgiam naquele momento e que foram fortalecidas nas décadas seguintes.

Em suma, Sebald escrevia justamente em um contexto onde uma negação sistemática da dialética, hoje evidente em muitos modismos acadêmicos, vinha florescendo. O método de leitura da História proposto pelo autor surge, então, como uma forma capaz de responder à certas demandas de seu tempo, sem abrir mão do rigor crítico e sem recair nos processos de reificação em curso. Deste modo, acredito que o resgate de sua atualização da dialética serve ainda e principalmente hoje, em um momento de crise

global e local, como forma de resistência a certas tendências acadêmicas e artísticas notadamente antidialéticas e reificantes, tendências estas que nem começam a colocar questões sobre o nosso mundo contraditório, muito menos a tentam respondê-las.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALEXANDER, J. *The meanings of social life*. New York: Oxford University Press, 2003.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, W. Edward Fuchs, colecionador e historiador. In: *O Anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, posição 1846-2742 (Edição Kindle).
- BENJAMIN, W. A Imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 37-50.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- BLOCH, M. *Apologia da história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BOSNITCH, S. Ethnic, ecclesiastical and racial cleansing in Croatia, 1941-1945. *The South Slav Journal*, v. 18, n. 1-2, p. 109-110, 1997.
- BROWN, W. *Edgework: critical essays on knowledge and politics*. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- BUENO, A. *A pequena escala: Sebald e as mediações da memória*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2017.
- DORICH, W. *Jasenovac: then and now: a conspiracy of silence*. New York: Holocaust Resource Center, 1997.
- FINKELSTEIN, N. *A indústria do Holocausto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FUKUYAMA, F. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GUMBRECHT, H. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presenteísmo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- HILBERG, R. *A destruição dos judeus europeus*. Barueri, SP: Amariyls, 2016.
- HORKHEIMER, M. *Teoria Crítica I*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

- KLEIN, K. W. G. Sebald e o Olho da História. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 12, p. 108-120, 2016.
- LEFEBVRE, H. *The sociology of Marx*. New York: Random House Books, 1968.
- LE GOFF, J. *História & Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.
- LEYS, R. *From guilt to shame: Auschwitz and After*. Nova Jersey: Pinceton University Press, 2007.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LÖWY, M. *La révolution est le frein d’urgence: essais sur Walter Benjamin*. Paris: Editions de l’éclat, 2019.
- LYOTARD, J-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MALCHER, B. Sombras do Progresso: dialética, história e materialismo em Os Anéis de Saturno, de W.G. Sebald. *Tese (doutorado)*. Rio de Janeiro: PPGCL/Faculdade de Letras/UFRJ, 2020.
- MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MIRKOVIC, D. The historical link between the Ustasha genocide and the Croato-Serb civil war: 1991-1995. *Journal of Genocide Research*, v. 2, n. 3, p. 363-373, 2000.
- NOVICK, P. *The Holocaust in American life*. New York: Houghton Mifflin Co., 2000.
- RICOEUR, P. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- SILVA MELLO, L. ‘O historiador das consciências delicadas’: ficção, realidade e ética na obra de Henry James. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 7, n. 16, p. 75-89, dez. 2014.
- SEBALD, W. G. *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1997.
- SEBALD, W. G. *Os Anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- TRAVERSO, E. *Onde foram parar os intelectuais?*. Belo Horizonte; Veneza: Aynê, 2020.

Recebido em 20/12/2020

Aceito em 06/02/2021

¹ **Beatriz Malcher** é Pós-doutoranda em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, no qual desenvolve um estudo comparativo das leituras do conceito de História propostas por Erich Auerbach e Walter Benjamin. Doutora pela referida instituição, com a tese “Sombras do Progresso: dialética, história e materialismo em Os Anéis de Saturno, de W.G. Sebald” (MALCHER, 2020). **E-mail:** malcher.beatriz@gmail.com

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS DE ALEXANDER KLUGE EM *NOTÍCIAS DA ANTIGUIDADE IDEOLÓGICA* E SEUS PARALELOS COM A TRADIÇÃO DA TEORIA CRÍTICA

[ALEXANDER KLUGE'S COMPOSITIONAL PROCEDURES IN *NEWS FROM IDEOLOGICAL ANTIQUITY* AND ITS PARALLELS WITH THE TRADITION OF CRITICAL THEORY]

Carlos Alberto Salim Leal¹

ORCID: 0000-0002-6327-5963

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Resumo: A obra audiovisual de Alexander Kluge *Notícias da Antiguidade Ideológica - Marx, Eisenstein, "O Capital"* (*Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx, Eisenstein, "Das Kapital"*) foi lançado em 2008.. Tomando como ponto de partida, a ambição de Eisenstein de filmar *O Capital*, de Karl Marx, e a possível utilização do modelo do *Ulysses*, de James Joyce, para esta empreitada. No presente trabalho buscaremos apontar algumas de suas singularidades composicionais e suas implicações para a prática audiovisual contemporânea, relacionando ao legado da teoria crítica.

Palavras-chave: Alexander Kluge; Teoria Crítica; Marx; Eisenstein; O Capital.

Abstract: Alexander Kluge's audiovisual work *News from ideological antiquity - Marx, Eisenstein, "The Capital"* (*Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx, Eisenstein, "Das Kapital"*) was launched in 2008.. Taking as a starting point, Eisenstein's ambition to film Karl Marx's *Capital*, and the possible use of James Joyce's *Ulysses* model for this endeavor. In the present work we will try to point out some of its compositional singularities and their implications for contemporary audiovisual practice, relating to the legacy of critical theory.

Keywords: Alexander Kluge; Critical Theory; Marx; Eisenstein; The Capital.

Alexander Kluge e o Legado da Teoria Crítica

O cineasta alemão Alexander Kluge (1932-) se destaca como um dos maiores expoentes do cinema europeu. Sua trajetória é marcada por uma intensa tentativa de redefinição e investigação dos limites do cinema, em constante diálogo com outras formas de expressão estética e intelectual. Desde 1962, Kluge se coloca como um dos principais formuladores do Novo Cinema Alemão: ao lado de outros 25 realizadores, como Edgar Reitz e Peter Schamoni, foi signatário e elaborador do famoso Manifesto de Oberhausen, escrito durante o festival de curtas-metragens realizado naquela cidade. O manifesto é considerado o marco fundador do movimento, que posteriormente contou com a aproximação de nomes como Werner Fassbinder e Wim Wenders. Não tendo se limitado à obra cinematográfica, Kluge desenvolveu substantivas produções em formato televisivo e fecundos escritos no campo teórico e literário. Especialmente importante nos parece seu vínculo com a problemática teórica que herdou da Teoria Crítica. Kluge foi aluno e interlocutor de T. W. Adorno (que o apresentou a Fritz Lang) e leitor da obra de Walter Benjamin e, em muitos de seus textos, ele se apresenta como um continuador desta tradição. Aqui, interessa especialmente discutir paralelos entre questões caras a essa tradição teórica e sua filmografia. A tentativa de constituir o filme enquanto uma “forma de pensamento”, que Kluge compartilha com diversos cineastas do Novo Cinema dos anos 1960, se solidifica a partir da noção de filme-ensaio, presente em sua obra posterior, e se apresenta como um primeiro ponto de contato decisivo com a reflexão desenvolvida pela Teoria Crítica. A busca por desenvolver um pensamento conceitual, capaz de manter vivas a sensibilidade e a singularidade de seus objetos, parece aproximar a empreitada estético-intelectual de Kluge dessa trajetória teórica. A ênfase da primeira geração da Teoria Crítica em uma análise intrínseca e específica de cada fenômeno social e cultural, buscando a partir daí fazer aparecer um campo de forças capaz de associar um conceito teórico a uma conjunção de fatores determinados parece exercer aqui papel fundamental. Assim, o tema da relação entre objeto, conceito e sistema, que irá atravessar a reflexão da Teoria Crítica, começa a se expressar. Por um lado, a rejeição a formas de sistematização que levam a uma supressão da especificidade sensível de cada fenômeno, por outro a rejeição ao empirismo que coloque o conceito em uma condição de mera constatação

passiva do existente. Será esta abordagem que irá inspirar a abordagem dos novos fenômenos colocados pela consolidação das metrópoles urbano-industriais, características do capitalismo monopolista. A cultura de massas, as novas formas estéticas propostas pelo modernismo, os diversos tipos sociais e dinâmicas sociológicas, os novos modelos de pensamento teóricos e ideológicos, serão objeto de uma análise criativa, capaz de iluminar fenômenos que até então desconheciam uma teorização substantiva. Tal impulso crítico parece exercer importante influência sobre os movimentos culturais e políticos dos anos 60, na medida em que explicita formas de dominação inerentes ao capitalismo do século XX, ao mesmo tempo em que busca depreender deste reconhecimento potencialidades emancipatórias inéditas. Para além da notória diferença de valoração acerca das rebeliões de 68 (da qual a polêmica entre Marcuse e Adorno é a expressão mais conhecida), nos parece plausível identificar uma tendência importante de recepção da Teoria Crítica nos anos 50 e início dos anos 60, sobretudo na Alemanha, com o retorno de Adorno e Horkheimer e a refundação do Instituto de Pesquisas Sociais.

Notícias da Antiguidade Ideológica e a Lógica Cultural Contemporânea

O filme de Alexander Kluge, *Notícias da Antiguidade Ideológica- Marx, Eisenstein, "O Capital"* (*Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx, Eisenstein, "Das Kapital"*), foi lançado em 2008. Contando com cerca de nove horas de duração mais extras, o projeto representa uma problematização da própria noção de filme. Tomando como ponto de partida a ambição de Eisenstein de filmar *O Capital*, de Karl Marx, e a possível utilização do modelo do *Ulysses*, de James Joyce, para esta empreitada, a produção se lança a um grande esforço de recuperação dessas referências, buscando contextualizá-las no mundo contemporâneo e abordando a partir daí uma enorme gama de questões associadas a essa problemática. Lançado em formato de DVD, dividido em três partes e acompanhado por um pequeno livro no qual Kluge apresenta cada uma das partes do filme, o projeto traz ainda adendos sob a forma de comentários ou pequenos excertos literários (*Histórias para interessados em Karl Marx*). De alguma maneira, as três partes parecem fazer menção à divisão do *Capital* em três livros, a partir de seu conhecido movimento do sensível particular no capítulo 1 do livro 1 (a mercadoria) até a universalidade concreta no livro 3 (o processo global de produção e reprodução do capital). Porém, a estrutura tripartite de Kluge não segue esta mesma divisão temática. A

primeira parte, intitulada “*Marx e Eisenstein na mesma casa*”, destina-se a uma escavação e uma reflexão acerca do projeto de Eisenstein de filmar *O Capital*. Temos então, como ponto de partida, um filme sobre a possibilidade de um outro filme, ou de dois outros filmes. É aqui que se torna decisivo o interesse de Eisenstein em filmar *Ulysses* de James Joyce (ou – uma segunda hipótese – a decisão de utilizá-lo como modelo para a filmagem de *O Capital*), expresso pela proximidade que os dois projetos ocupam nos diários de trabalho do cineasta soviético. A partir daí, o filme busca uma atualização deste problema, questionando-se sobre as possibilidades e meios expressivos que poderiam tornar tal empreitada viável e refletindo sobre os recursos estéticos envolvidos no processo. A segunda parte tem o título “*Todas as coisas são homens enfeitiçados*”. Aqui, o tema central será o fetichismo da mercadoria e sua contraparte, ou seja, a capacidade humana de projetar nas coisas as suas vontades, desejos e necessidades. Por fim, a terceira parte do filme, intitulada “*Paradoxos da sociedade de trocas*”, volta-se para possíveis implicações das questões levantadas nas partes anteriores para os dias atuais, refletindo fundamentalmente sob duas perspectivas: 1) as implicações dos processos de troca de coisas, identificados como forma predominante de sociabilidade, para a “vida mental” e para as emoções dos indivíduos na contemporaneidade e 2) a expressão desse processo na cultura contemporânea, fortemente marcada pelo domínio das imagens digitais.

Notícias da Antiguidade ideológica é o primeiro filme “longa-metragem” (ainda que esta caracterização não seja exata para designar a produção, como iremos apontar logo em seguida) realizado por Kluge depois de um longo hiato que se estendeu desde a metade dos anos 1980: nesse momento, voltando seus esforços para a organização de sua produtora Development Company for Television Program (DCTP), destinada à sua então nascente produção televisiva, o diretor se aprofunda na incorporação dos recursos do vídeo na constituição de sua produção audiovisual, notoriamente marcada por um caráter conceitual e reflexivo. Esse movimento parece se ampliar em *Notícias da Antiguidade ideológica*, propondo um tipo de condicionamento da recepção muito diferente daquele que estamos acostumados a imaginar quando pensamos no tipo de experiência que o cinema propõe. A massiva produção, apropriação e alteração de imagens, sons e legendas que marca a obra parece demandar do público um tipo de concentração diferente. Num certo sentido, aproxima-se do tipo de recepção “especializada” que a obra de arte do alto modernismo exigia, ao demandar o conhecimento prévio de uma série de códigos e

referências, mas, por outro lado, pode proporcionar um tipo de percurso próprio pela torrencial quantidade de imagens. Poderia tratar-se, assim, de uma experiência que se aproxima mais da noção de fluxo contínuo ou do deixar-se levar com alguns momentos de parada, nos quais o espectador é convidado a buscar associações entre os trechos daquilo que vê e, também, entre esses trechos e outros componentes de seu repertório cultural e afetivo.

Isto porque, de maneira mais ou menos óbvia, é um tanto quanto estranho imaginarmos espectadores sentados por nove horas numa sala de cinema, em frente a uma tela grande, buscando apreender da absurda quantidade de “matéria bruta” imagética algum tipo de sentido unificado, constituído enquanto uma narrativa coesa e eventualmente organizável em torno de uma curva dramática, tal qual estamos condicionados, desde o período de consolidação do primeiro cinema, a conceber aquilo que deveria ser um filme. É evidente que o aspecto modernista do trabalho de Kluge já desenvolveu em obras anteriores um substantivo questionamento das ideias de diegese, narrativa, curva dramática etc., trazendo todo um conjunto de recursos como metáforas, alegorias, figurações, distanciamentos, metalinguagem e disjunções como alternativa a este repertório tradicional de construção do discurso fílmico. Porém, o problema aqui parece ser de natureza algo diferente: não se trata simplesmente de um questionamento da natureza do discurso fílmico em si e de seus vínculos com suas matérias expressivas, e sim de um problema ligado à própria ideia de filme. Assim, se podemos pensar toda uma relação de oposição ou complementaridade entre filmes narrativos e/ou naturalistas, por um lado; e filmes modernistas, autorais ou adjetivações afins, por outro, todo esse conjunto de classificações e oposições poderia ser pensado no interior de uma classificação razoavelmente consolidada, chamada cinema. Será todo esse conjunto que parece agora colocado em xeque: um esquema de produção e seu resultado, uma linguagem e uma mídia específicas para a sua produção e reprodução e, por fim, a sala de cinema enquanto local principal de recepção. Ao trazer, portanto, um novo formato prioritário de distribuição, uma dificuldade substantiva para que “o filme” seja assistido em sua totalidade, Kluge parece assim assumir como ponto de partida um autoquestionamento radical não só da forma fílmica, mas também do cinema enquanto instituição e enquanto arranjo de produção e consumo audiovisual.

Essa problematização, por sua vez, se articula intrinsecamente com uma série de questões e impasses que dizem respeito à produção e a reprodução da cultura como um todo e seu possível vínculo com a noção de experiência na contemporaneidade. Já se trata praticamente de um senso comum, no que diz respeito às análises contemporâneas de pretensão crítica acerca das dinâmicas culturais e suas correlatas formas de sociabilidade na atualidade, a identificação de uma tendência radical à abreviação e à imediatividade. Ainda que não possamos nos ater em uma apreciação aprofundada das implicações deste fenômeno para uma teoria geral da experiência, gostaríamos de apontar alguns aspectos destas inflexões que impactam diretamente o significado da produção audiovisual na contemporaneidade. Temos, assim, a expectativa de que, ao final da nossa argumentação, essa problemática possa ser recuperada e nos ajudar a vislumbrar alguns desdobramentos mais amplos acerca das condições de experiência na contemporaneidade. Partimos da premissa de que o cenário que se inicia nos anos 1970, e que parece ganhar seus contornos definitivos nos anos 1990, se aprofundando radicalmente nos anos 2000 com a massificação da internet, é marcado pela dominância daquilo que Jameson denomina de pós-modernismo, entendido enquanto uma lógica cultural do capitalismo tardio, e que representou toda uma série de impasses para o projeto moderno. Em seus mais variados aspectos, desde a ideia de transformação qualitativa da realidade sócio-histórica até a ideia de cultura como um campo relativamente autônomo em relação às dinâmicas socioeconômicas, capaz de expressar uma instância de representação e/ou intervenção sobre essas dinâmicas (como no caso das vanguardas modernas), o atual cenário de hiperprodução semiótica tem como sua qualidade quase que indistinguível configurar-se como uma autoimagem do processo social global, ou de sua determinação econômica. Neste cenário, a própria teorização do cinema no interior da noção original da indústria cultural é confrontada. Se, novamente recorrendo a Jameson, agora *em O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*, a ideia de “alto modernismo” só pode ser pensada na formulação adorniana como espécie de contraparte de um processo de reificação e instrumentalização da cultura pela lógica do capital, no atual momento – em que esta segunda dimensão é aprofundada a tal ponto que sequer podemos identificar o momento específico da cultura (mesmo que no interior das dinâmicas da indústria cultural) enquanto algo separado das vivências cotidianas, dada a onipresença das formas simbólicas a cada instante do nosso dia-a-dia –, podemos estar diante de um cenário em

que se torne algo obsoleto pensar uma dimensão oposta a estas formas de cultura reificada.

É aqui, pois, que a própria ideia de cinema, enquanto um produto específico – que, por sinal, foi o carro chefe da indústria cultural até ser gradativamente substituído pela televisão, mas que também parecia abrir inúmeras possibilidades de questionamento destas determinantes da indústria cultural –, parece ameaçada. Se a indústria cultural tem por natureza a abreviação da experiência de fruição e a inserção cada vez mais intensa desta nas dinâmicas de consumo, trazendo consigo a marca da imediatividade enquanto característica dominante, o cenário atual é marcado pela explosão dos meios e dispositivos de comunicação e produção de imagens e textos digitais, assim como de toda a lógica de rede, que obviamente tem na Internet a forma predominante de expressão mas se desenvolve desde a transnacionalização dos conglomerados de comunicação até a hiper segmentação e posterior integração de nichos de interesse organizados em torno de grupos de consumo cultural específicos. Surge, assim, toda uma série de tipos de produtos audiovisuais que podem ser consumidos de maneira instantânea, como as narrativas audiovisuais seriadas a serem vinculadas na TV ou em plataformas da internet, os vídeos produzidos e consumidos em redes sociais e sua última inflexão, as produções em streaming para transmissão ao vivo e vídeo-selfies, nas quais o indivíduo/produtor/consumidor é praticamente uma só pessoa. Assim, a velha experiência de “ir ao cinema”, ainda que não possa ser adjetivada como uma prática fadada à extinção, vê-se algo ameaçada enquanto costume característico da parcela majoritária dos consumidores de cultura, talvez restringida a um nicho específico de público. Isso vale mesmo quando falamos do tipo predominante de cinema, como o industrial comercial hollywoodiano, espécie de irmão tardio do cinema clássico narrativo, e todos os seus correlatos, como as formas de cinema de produção nacional vinculados a formatos televisivos de entretenimento. Contudo, mais importante do que isso, o cinema parece perder o status de forma privilegiada de condensação da experiência, ou de maneira correlata, de forma artística dominante em um período que se estende dos anos 1920 ao final dos anos 1960, para novamente fazer menção a uma caracterização de Fredric Jameson. No terceiro capítulo de *Pós-modernismo, lógica cultural do capitalismo tardio*, intitulado “*Vídeo, surrealismo sem inconsciente*”, a questão será colocada nos seguintes termos:

Claro que a prioridade emergente das mídias em nossos dias não é uma nova descoberta. Há pelo menos setenta anos os profetas mais clarividentes têm-nos alertado, regularmente, para o fato de que a forma de arte dominante no século XX não era de modo algum a literatura – nem mesmo a pintura ou o teatro ou a sinfonia – mas sim a nova arte, a única na história a ser inventada no período contemporâneo, que é o cinema. Isto é, a primeira forma de arte nitidamente mediática. O estranho a respeito desse prognóstico – cuja validade inatacável tornou-se, com tempo, um lugar comum – é que ele teve um efeito prático insignificante. De fato, a literatura, algumas vezes absorvendo as técnicas do cinema em sua própria substância, de forma inteligente e oportunista, continuou, durante todo o período moderno a ser o paradigma estético ideologicamente dominante e a manter aberto o espaço em que foi introduzida uma série de inovações relevantes.

O cinema, no entanto, em que pese a sua consonância profunda com a realidade do século XX, manteve uma relação apenas intermitente com o moderno nesse aspecto, e isso se deve sem dúvidas às suas duas vidas, ou identidades, distintas por que estava (como o Orlando de Virginia Woolf) destinado a passar sucessivamente: a primeira, o período do cinema mudo, em que uma certa fusão entre a audiência de massa e o formal ou modernista provou ser viável (com soluções e formas que não somos mais capazes de entender dada nossa peculiar amnésia histórica); e a segunda, o período sonoro, vindo então como a dominância das formas da cultura de massa (e comercial) com que o *medium* teve que se haver até poder reinventar, outra vez, mas de um modo novo, as formas do moderno, com os grandes *auteurs* dos anos 50 (Hitchcock, Bergman, Kurosawa, Fellini). (JAMESON, 2002, p. 92-93)

Assim, a pergunta subjacente à suntuosa metragem de *Notícias da Antiguidade Ideológica* e seu formato de distribuição parece ser: ainda existe cinema hoje, nos termos em que nos acostumamos a concebê-lo? E, de maneira correlata: para que, em que lugar e de que forma o cinema é possível, enquanto forma singular de experiência? A resposta, por sua vez, parece ser dupla ou híbrida. Por um lado, Kluge realiza uma colossal reunião da produção e material audiovisual, vinculada de diversas formas aos expoentes máximos da cultura moderna, como Marx, Eisenstein e Joyce, entre outros. Por outro lado, irá amalgamar todo um conjunto de recursos expressivos, formais e técnicos daquilo que vem sendo habitualmente denominado pela crítica de “pós-cinema”. Ou seja, temos aí um produto audiovisual subdividido em episódios e partes que podem, de maneira mais ou menos inteligível, serem assistidas separadamente. Temos a volumosa bricolagem de material de origens diversas, como imagens de arquivo, trechos de entrevista produzidas pelo próprio Kluge para outros meios e a utilização de recursos de composição característicos da forma vídeo, como a manipulação farta das imagens na pós-produção através de recursos de edição não-linear e da inserção de elementos gráficos. Todo esse conjunto de recursos não só aproxima Kluge dos recursos do pós-cinema como também explicita seu vínculo com o pré-cinema, a partir da conceituação de Mirian Hansen (2012).

Contudo, mais do que isso, *Notícias da Antiguidade Ideológica* nos posiciona de maneira singular no centro dos impasses do audiovisual contemporâneo, muitas vezes valendo-se para isso de matérias-primas consideradas antiquadas ou anacrônicas. O ponto, aqui, para retomar a argumentação jamesoniana, é perceber uma prevalência da forma vídeo enquanto dominante da lógica cultural pós-moderna e ao mesmo tempo notar que esta dominância é expressão do domínio da ideia de mídia sobre os conteúdos e significados efetivos do bem cultural. Entende-se aqui o conceito de mídia em sua dimensão simbiótica, ou seja, um dispositivo tecnológico que produz, reproduz e distribui a mensagem, um arranjo socioeconômico que produz este conteúdo e uma tipicidade formal e temática predominante, dados esses condicionantes. Assim, retomando a exposição de Jameson:

O que essa exposição nos diz, no entanto, é que por mais que a proclamação da prioridade do cinema em relação à literatura tenha sido útil para nos tirar da cultura impressa/e ou logocentrismo, ela ainda é uma formulação modernista, fechada em um conjunto de valores e categorias que, em pleno pós-modernismo, são claramente antiquados e “históricos”. [...] o argumento centrava-se, no entanto, na prioridade dessas formas, isto é, em sua capacidade de servir como índice supremo, privilegiado ou sintomático, do *Zeigeist*; de ser para usar uma linguagem mais contemporânea, a *dominante* cultural de uma nova conjuntura econômica e social; de ser – finalmente colocando agora a perspectiva filosoficamente mais adequada ao assunto – o mais rico dos veículos alegóricos e hermenêuticos de uma nova descrição do próprio sistema. O cinema e a literatura não mais cumprem essa função, ainda que eu não vá me deter nas evidências circunstanciais de sua crescente dependência de materiais, de formas e de tecnologia, e até da temática tomada a esse novo *medium*, ou arte, o que penso ser, hoje, o candidato mais provável à hegemonia. A identidade desse candidato não é certamente secreta: trata-se, é claro, do vídeo e de suas manifestações correlatas, a televisão comercial e o vídeo experimental ou vídeo arte. (JAMESON, 2002, p. 93)

Ao seguirmos esta linha argumentativa podemos pensar em diferentes regimes de periodização do fenômeno audiovisual, estabelecendo uma relação de sincronia com o momento sócio-histórico e, ao mesmo tempo, segundo uma diacronicidade própria à sua constituição enquanto meio expressivo. Nesta perspectiva, a dimensão diacrônica combina também uma série de permanências, resistências e continuidades que faz com que a dominante (para utilizar o termo de Jameson) de um dado estágio seja também constituída por elementos característicos de estágios ou modelos anteriores. Assim, podemos identificar os três momentos descritos por Jameson na constituição do cinema – a saber, o cinema mudo, o cinema clássico narrativo e o cinema autoral – não só como

sucessões de dominâncias, mas também como sobreposição e imbricação de tendências, complementaridades, oposições e alternâncias.

Pensar nestas questões nos remete à necessidade de um retorno ao momento em que Eisenstein concebeu seu projeto, visando à construção de uma aproximação temporal entre problemas verificados no final dos anos 1920 e os impasses que a expressão estética enfrenta na contemporaneidade. Assim, podemos imaginar que o interesse de Eisenstein por formas estéticas oriundas do chamado “alto modernismo,” a partir de 1929, logo após o lançamento de *Outubro*, seja o desdobramento de um processo de desnaturalização do audiovisual que está na origem de sua obra. Essa busca de superação do naturalismo da significação audiovisual corresponde a uma preocupação cabal de Eisenstein e se insere na tentativa de ir além do “mundo das aparências” ao qual o indivíduo se encontra submetido nas modernas sociedades industriais. Para esta superação, é necessário que a arte se constitua enquanto uma condensação e projeção expressiva e sensível da vida social, superando a noção de puro “reflexo” ou representação, tão comum tanto no cinema clássico narrativo como no cinema de pretensão “naturalista”. A complexidade que a tarefa de “filmear *O Capital*” impunha pressuporia uma nova construção de linguagem capaz de desdobrar o potencial expressivo das imagens associativas presentes em seus filmes dos anos 1920. Segundo Ismail Xavier:

Nas notas de filmagem de *O Capital* o cinema intelectual define-se de um modo distinto. Afirma-se como explicitação de uma modalidade de raciocínio, como tática de provocação a partir de atrações calculadas, mas não está aí implicada a liberação total frente aos vestígios narrativos. Nestas notas ele acha necessário partir de uma situação básica, tomada como pretexto para a discussão desenvolvida pelas imagens (aqui teríamos uma versão intelectual do projeto de montagem de atrações formulado em 1923). Ao lado disso, o modelo literário de James Joyce se mostra de fundamental importância para Eisenstein, que nele vê um estimulante exemplo de “exposição de um processo mental”. A partir de tal inspiração, ele quer caminhar em outra direção, procurando, a seu modo, “expor um processo mental”: o pensamento dialético em processo. (XAVIER, 2005, p. 135)

Sequências de Kluge

Tendo em vista a impossibilidade de destacar passagens das 3 partes do filme, iremos nos ater na primeira parte, “*Marx e Eisenstein na mesma casa*” buscando enfatizar momentos que apresentem conexões com o conjunto de problemas que apresentamos acima. O início da primeira parte de *Notícias da Antiguidade Ideológica* irá nos apresentar uma espécie de resgate dos temas centrais que gravitam em torno do projeto de Eisenstein

que buscamos apresentar no tópico anterior. O episódio 1 da primeira parte tem o título “*O Capital de Karl Marx segundo os cadernos de notas de Eisenstein 1927/1928*”. O filme se inicia com plano fechado das mãos da pianista Heather O`donnel sobre o teclado, no que parece ser um improviso (ao menos, não são apresentados créditos para a música no livreto que acompanha o DVD, tampouco nas legendas da cena). A musicista inicia uma série de frases que nos remetem à música erudita modernista, sem definição de centro tonal e com uma sonoridade extremamente tensa. Ela faz algumas pausas e insere, então, elementos cacofônicos em sua performance, arrastando as mãos sobre o teclado e depois descendo com o cotovelo sobre as teclas. Depois de mais uma pausa veremos o aparecimento de cartelas com intertítulos coloridos, que irão apresentar o título do episódio e contextualizá-lo. As cartelas lançam mão de letras dispostas de diversas maneiras sobre seu fundo e com diferentes cores e tipografias, o que pode nos levar a identificar aqui a uma referência ao construtivismo. Enquanto as cartelas são exibidas, a música de piano prossegue, sempre intensificando seu caráter tenso e dissonante. Além disso, aparece uma ilustração de um prédio de tijolo, de cor bege, no qual vemos duas janelas. Numa delas está Eisenstein nos olhando de frente e, na outra, Marx, aparentemente sentado em sua mesa de trabalho. Será então anunciada a questão central do episódio, pelos intertítulos que irão reproduzir trechos dos diários de Eisenstein de dezembro de 1927 até novembro de 1928, nos seguintes termos,

12. X .1927. A decisão está tomada, *O Capital*. Segundo o roteiro de Karl Marx irei filmar. Esta é a única possível saída formal.

11.8.1928. Ontem pensei muito sobre *O Capital*. No *Ulysses* de Joyce há sobre isso um maravilhoso capítulo escrito em maneira escolástica catequista/ coloca-se questões e dá-se respostas a isso. Questões sobre: como uma lâmpada de querosene é acesa/as respostas dadas são, contudo, de cunho metafísico. (KLUGE, 2008)

Depois desta cartela é apresentada uma imagem de Eisenstein enquadrado na cintura, olhando para a câmera e com alguns frames retirados do plano, o que faz com que ele pareça entrecortado. Além disso, a mesma imagem sofre um *zoom in*, provavelmente feito na pós-produção com recursos de edição, e assim o corpo do cineasta aparece, logo em seguida, na mesma posição, só que em um plano mais fechado, enquadrado na altura dos ombros, e em seguida vemos o retorno do primeiro enquadramento na altura da cintura. A frase de piano também acompanha este movimento, fazendo pausas e se repetindo a cada corte da imagem de Eisenstein. Aqui,

temos a utilização dos recursos de edição de vídeo, talvez para sugerir um efeito de que Eisenstein está sendo capturado pelo filme de Kluge e recortado, ao mesmo tempo em que nos olha parecendo querer nos comunicar algo. Em seguida, temos o retorno das cartelas com extratos dos diários de Eisenstein, desta vez com o seguinte texto:

[...] o tema dos teares/e do ataque às máquinas – os tecelões precisam perceber o seguinte CONFLITO: BONDINHO ELÉTRICO em Xangai e milhares de *coolies*, que assim ficaram sem sustento que sobre os TRILHOS se deitam e MORREM. 24.11.28, Um bom episódio em PARIS com a PERNA AMPUTADA sobre CARRINHO DE ROLIMÃ COMETE suicídio. Se jogando na água. (KLUGE, 2008)

O uso das cartelas com subtítulos também dialoga com este tipo de segmentação de significados, na medida em que enfatiza determinadas palavras ao inseri-las em um sentido diverso das outras (na vertical ou na diagonal) ou marcando-as com cores diferentes. A palavra “questões”, por exemplo, na cartela que descreve a associação com o capítulo do catecismo de *Ulysses*, aparece na vertical, assim como a palavra resposta na cartela seguinte. As palavras “questões” e “respostas”, ao mesmo tempo em que fazem menção à forma da catequese, presentes no segundo episódio de *Ulysses*, “Nestor”, e no décimo sétimo, “Itaca” (que, ao que tudo indica, é o que Eisenstein tem em mente, por se tratar de um dos episódios mais famosos do livro, que demarca o retorno de Leopold Bloom para casa enquanto conversa com Stephen Dedalus), são postas na vertical, em oposição ao conjunto das outras palavras que estão na horizontal. Já no segundo grupo de cartelas, vemos uma ênfase em determinadas palavras através da utilização de letras maiúsculas em algumas delas, ou no sentido da sua disposição nas cartelas como nas palavras “bondinho elétrico”, “trilhos” e “perna amputada”. Quando o segundo grupo de cartelas entra no quadro, observamos uma substituição da trilha sonora, que inicialmente era de piano, por um conjunto de instrumentos de cordas, percussivos e de sopro, que parecem ser de uma pequena orquestra. A música irá produzir uma sensação de aumento da tensão e da energia com o incremento progressivo das dissonâncias, das cacofonias e um aumento do volume da banda sonora.

Aparentemente, Kluge recortou determinados extratos do diário de Eisenstein, nos quais propunha associações que serviriam como motivos geradores do seu filme. Esse tipo de montagem de atração “violenta” (para usar um termo de Godard), na qual elementos de ordem radicalmente distintas são aproximados sem que se explicita qual o vínculo causal direto que os está associando, tende novamente a solicitar um exercício

associativo intenso do espectador/leitor. A morte por suicídio nos remete à sensação de desespero e fratura, enfatizada pela colocação na horizontal da palavra “amputada”, grafada em letra maiúscula.

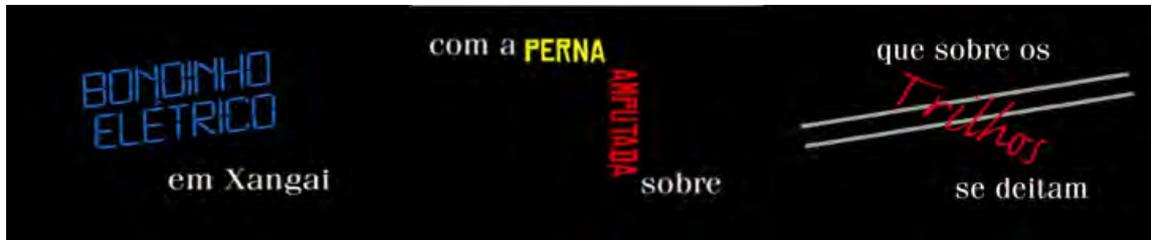


Figura 1- Cartelas com trechos do diário Eisenstein

Também a sensação de queda para um nível mais profundo é associada a este fenecimento, quando a sentença “se jogando na água” é posta numa linha diagonal que cruza da esquerda superior do quadro para a parte direita inferior.

Depois deste trecho, temos a passagem para um segundo conjunto de associações. Vemos, então, planos de navios de guerra transitando, inicialmente para a esquerda do quadro e depois para a direita. Em seguida, o quadro é recortado (novamente através de um recurso de edição digital) e vemos planos de navios e simultaneamente a imagem que parece ser de uma câmera de vídeo (mas que também pode ser um binóculo miliar a enquadrar e mapear o movimento do navio) nos remetendo então às batalhas navais presentes em *Encouraçado Potenkim*, mas também a trechos do diário de Eisenstein nos quais refletia sobre utilizar a imagem de navios ingleses sendo afundados como recurso expressivo para o projeto de filmagem de *O Capital*.

Continuando com a temática dos navios, aparece então um outro navio de guerra, agora ocupando todo o quadro, navegando sobre violentas ondas, aparentemente lutando contra o risco de submergir. Este afundamento aparece então associado à concentração de energia disruptiva, o que novamente nos remete ao problema da quebra da cadeia causal entre os significantes. Retornam então as cartelas, com o seguinte texto.

07.04 [1928]. 00.45

[...] no de correr de todo filme uma SOPA

É COZIDA pela mulher para seu marido que retorna. (KLUGE, 2008)

Aqui aparece então uma foto *still*, antiga, em preto e branco, provavelmente dos anos 1920, na qual um homem tem um prato diante de si e lhe é servida uma sopa, enquanto uma mulher a seu lado o observa. Novamente as cartelas:

A associação da
terceira parte
(por exemplo)
provém da
pimenta,
com o qual condimenta:
pimenta,
caiena/
diabolicamente picante/ Dreyfus. (KLUGE, 2008)

O próximo quadro funciona como ilustração da última cartela, se referindo ao famoso “caso Dreyfus”, protagonizado pelo capitão do exército francês de origem judaica injustamente acusado e condenado por traição e depois anistiado e reabilitado em um famoso episódio da Terceira República francesa. Surgem grupos de soldados franceses do século XIX, um deles aparentemente amarrado em um chão de paralelepípedos. A legenda do desenho é simplesmente “Verrater [traidor] Dreyfus”. No próximo plano, temos novamente imagens de navios militares e mais uma vez o quadro é recortado, agora em dez subquadros, aparentemente, em uma referência ao uso da geometria nos métodos de montagem métrica descritos por Eisenstein em *A Forma do Filme*. No entanto, lança-se mão de uma subdivisão do quadro muito comum nos formatos de vídeo contemporâneos, como a videoarte e os videoclipes (principalmente dos anos 1980 e 1990). Temos então quatro quadros pequenos na parte de cima da tela, dois quadros maiores no meio da tela e mais quatro quadros pequenos na parte de baixo da tela (Figura 2 (a-b))

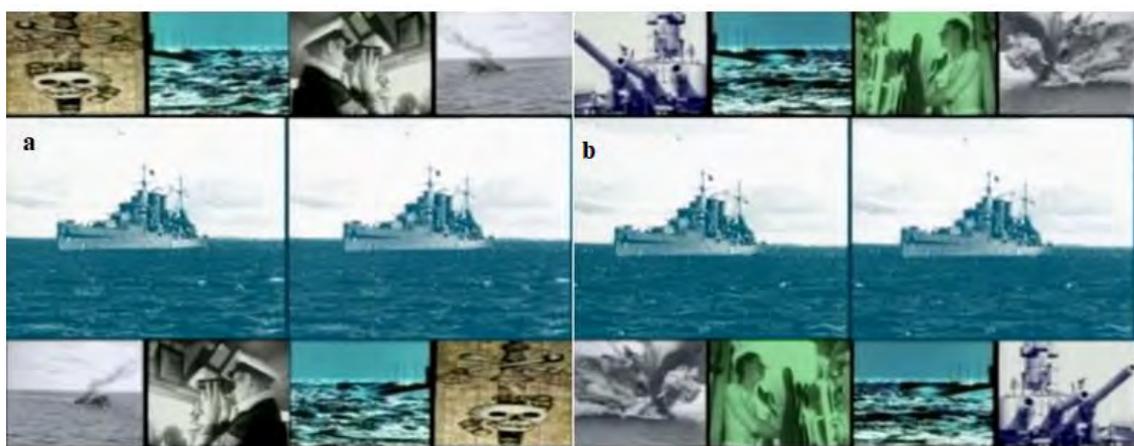


Figura 2 (a, b) -Imagens de Batalha Naval em Quadros Subdivididos

No interior dos primeiros três quadros da parte superior, teremos duas imagens que se alteram, com um corte em seu interior de maneira simultânea. Teremos as seguintes

imagens nos quadros dispostos da esquerda para direita: no quadro um, uma ilustração de uma caveira pirata (Fig. 2a), que se alterna com a imagem de canhões se levantando para disparar (Fig. 2b); no quadro dois, a imagem de um submarino de guerra em plano aberto imergindo em alto-mar (Fig. 2a), alternando-se com a imagem de um homem em outra embarcação, em sua parte exterior, olhando para o mar com um binóculo (Fig. 3a); no quadro três, um homem dentro do que parece ser uma cabine de navio (Fig. 2a), igualmente olhando de binóculo, alternando-se com a imagem de outro homem, comandando o navio ao girar uma grande roda de leme (Fig. 2b).

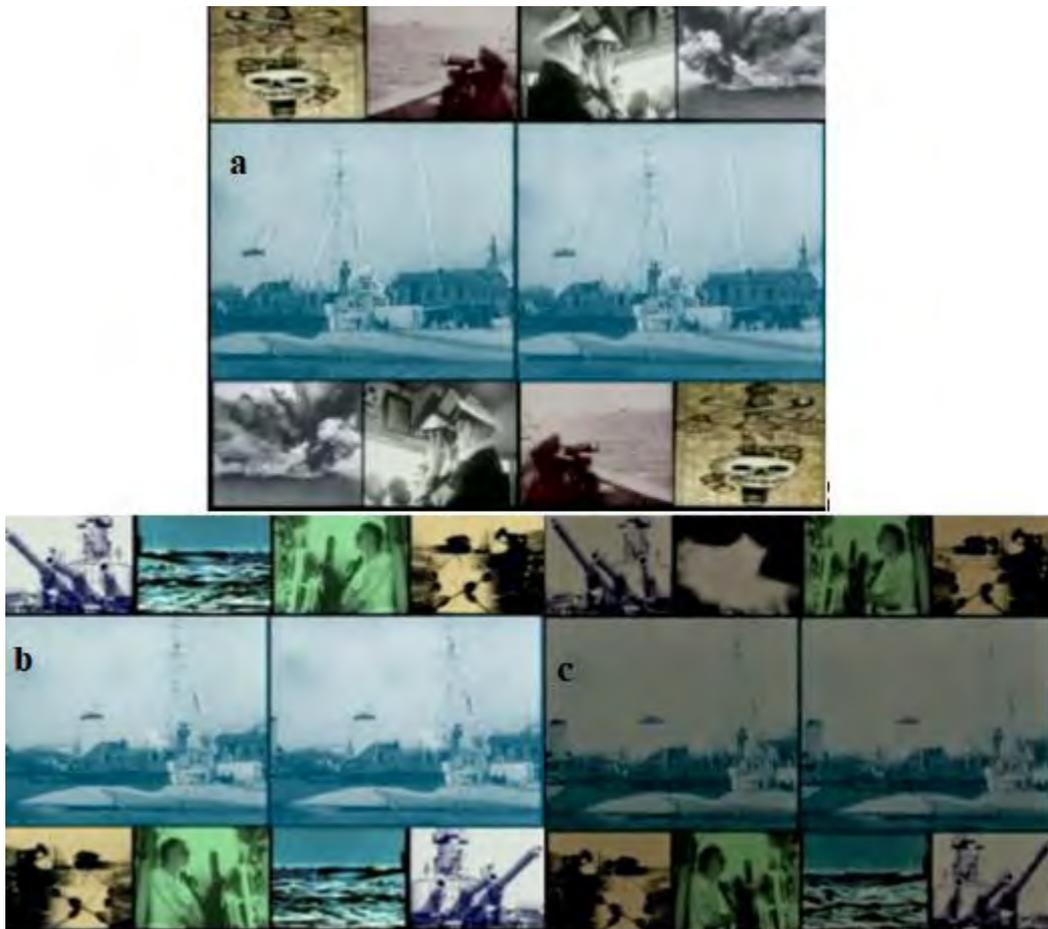


Figura 3 (a, b, c) – Alternância das Imagens de Batalha Naval em Quadros Subdivididos

Já no quadro quatro ocorre uma composição mais complicada a partir da combinação de fragmentos de três planos distintos: 1- a imagem de um submarino prestes a explodir, soltando fumaça (Fig. 2a), 2- a explosão deste submarino, (Fig. 2b) 3- um corte seco com a inserção de um frame de outro submarino em plano fechado, de onde provavelmente partiu o disparo que explodiu o primeiro (Fig. 3a); 4- o retorna da imagem

da explosão do submarino (Fig. 2b); 5- o retorno para momento imediatamente anterior a aquele no qual o submarino irá explodir com ele já soltando fumaça (Fig. 2a); 6- novamente a explosão do submarino (Fig. 2b); e 7- finalmente um corte para a imagem do submarino de onde provavelmente partiu o tiro, em plano fechado, do qual anteriormente foi mostrado somente um frame entre as explosões (Fig. 3c).

Esta imagem se prolonga até vermos um homem levantando a cabeça, para a fora da água, de dentro da embarcação, quando o conjunto de todos os quadros já está se dissolvendo em fade para tela escura. Temos a impressão de que o homem tirou a cabeça para fora da água por uma ponte de comando do submarino, que ainda se encontra quase que totalmente submerso, provavelmente para visualizar se o disparo que efetuou foi bem-sucedido (Fig. 3b). Nos dois planos maiores localizados no meio da tela, temos as mesmas imagens, dobradas. Vemos um navio de guerra em plano aberto, aparentemente navegando em alto mar. (Fig. 2a, b) Na sequência, esta imagem do navio é substituída por um plano em movimento, aparentemente de uma câmera subjetiva, localizada dentro do navio enquanto este manobra, aproximando-se do ponto em que vai ancorar no porto. (Fig. 3 b, c) Já nos quadros menores, localizados na parte inferior da tela, temos a repetição dos quadros da parte superior, porém com uma ordem diferente. Da esquerda para direita, temos: quadro um, a explosão de um submarino sucedida pela imagem do homem tirando a cabeça para a parte externa do submarino (Fig. 2a,b,c), que está submerso (corresponde ao quadro quatro na parte superior da tela); quadro dois, um homem olhando de binóculo alternando-se com homem que comanda o navio girando a roda do leme (Fig. 2 a, b, c) (corresponde ao quadro três na parte superior da tela); quadro três, um submarino em alto mar (Fig. 2 b, c) alternando-se com a imagem de um homem em outra embarcação, em sua parte exterior, olhando para o mar com um binóculo (Fig. 2a) (corresponde ao quadro dois na parte superior da tela); quadro quatro, a imagem da caveira pirata (Fig. 2a), alternando-se com a imagem do canhão se levantando para atirar (Fig. 2b) (corresponde ao quadro um na parte superior da tela).

Ou seja, se fizermos uma correspondência entre os quadros presentes nas partes superiores e inferiores, teríamos uma espécie de “análise combinatória”, na qual o primeiro quadro da parte de cima se torna o último (quarto) na parte de baixo e vice-versa. Os quadros internos (dois e três) também são intercambiados. Sem nos atermos demasiadamente a uma análise minuciosa deste procedimento, que pela combinação de

procedimentos simbólicos e “geométrico-combinatórios” pode se estender indefinidamente, podemos argumentar que a imagem da bandeira pirata tem um caráter mais conotativo, talvez se remetendo ao quadro anterior, no qual Dreyfus era citado, fazendo menção a uma dimensão conspirativa e de infiltração de forças inimigas em tropas militares, além de expandir esta ideia para a presença de elementos de ordem não militares a permearem os conflitos bélicos (forças ocultas, jogos diplomáticos, interesses sociais e políticos não declarados etc.). Esta imagem, se alternando com a imagem do canhão se levantando, parece fazer menção ao momento em que a guerra se inicia, uma espécie de “ponto de partida” ou primeiro acontecimento. A permutação deste quadro será com aquele que traz as imagens de um navio explodindo e do homem colocando a cabeça para fora do submarino. Assim, temos um símbolo que remete a um conjunto de significados externos aos que estão sendo associados (a bandeira pirata) iniciando e fechando a sequência. Ao mesmo tempo, a explosão efetiva do navio e o homem olhando com a cabeça do lado de fora do submarino também têm o papel de encerrar e iniciar a cadeia de associação. Os quadros internos parecem operar a descrição da ação humana no ato bélico, o movimento de iniciar a disparada de um canhão, de conferir se o tiro foi bem-sucedido, de orientar a navegação do navio e assim por diante. Combinados todos esses quatro quadros, com dois planos cada se alternando em seu interior, temos então um retrato da movimentação dos homens para manejar a batalha naval com o momento específico em que este ato destrói uma estrutura física enorme (no caso, um navio) a partir da detonação de uma enorme quantidade de energia disparada por este gesto humano. Já os dois quadros do meio da tela (dois navios navegando e depois retornando ao porto) parecem ter inicialmente um sentido mais descritivo. Navios de guerra navegam em alto mar e depois são trazidos de volta para o porto. O fato de a imagem estar dobrada pode nos autorizar a especular que está sendo feito aqui um jogo de paralelismo. Ou seja, em um conflito armado existem dois lados, e dado o uso de uma grande concentração tecnológica nas grandes guerras simétricas do século XX, da qual a Primeira Guerra Mundial é o primeiro grande exemplo, cada lado tem que usar armamentos semelhantes, táticas e procedimentos idem.

Este jogo de associações é interessantemente expandido com a próxima cartela que se segue a esta tela subdividida:

No porto

navios afundados /
os
navios ingleses que afundam
[...]. (KLUGE, 2008)



Figura 4 -Representação gráfica da ideia de afundamento

As palavras “navio” e “afundados” são colocadas na diagonal, indo da parte superior direita para a parte inferior esquerda da legenda, nos dando a impressão de que estão de fatos submergindo. Na imagem subsequente, vemos uma câmera subaquática, de alta resolução afundando, revelando um fundo do mar aprazível e adentrando em um navio naufragado. Evidentemente, estas imagens novamente nos remetem à contemporaneidade, ao poder das tecnologias audiovisuais e sua capacidade de revelar fenômenos invisíveis ao olho humano nu, nos proporcionando impressões sensíveis prazerosas. Estabelecem também uma ligação com as imagens anteriores, oriundas dos anos 1920. Parecem ligá-las aos dias atuais.

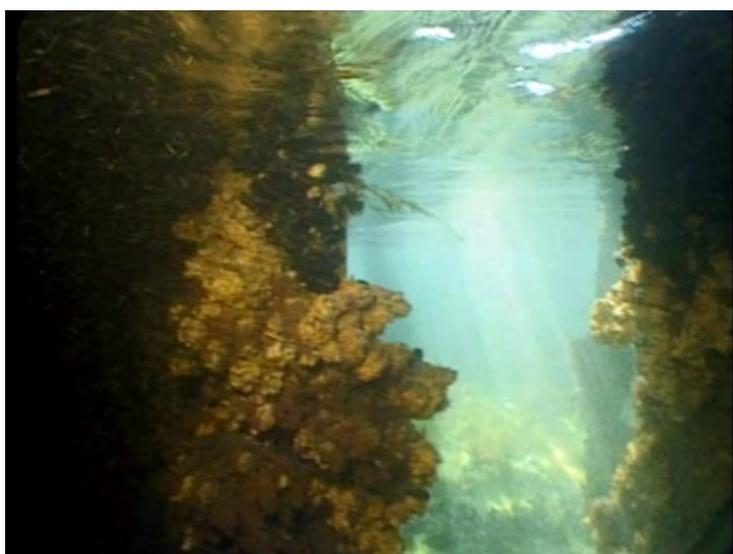


Figura 5 – Câmera subaquática de alta resolução

Nos anos 1920, navios afundam num conflito bélico estrondoso. Na primeira década do século XXI, uma câmera de alta resolução, com capacidade subaquática afunda e nos revela um belo fundo do mar. Aqui podemos, supor uma sobreposição de sentido simbólico e de sentido alegórico para o que está sendo mostrado. No primeiro conjunto de imagens inspiradas nos filmes de Eisenstein, tínhamos claramente a construção do sentido de guerra, sua concentração de energias, excitação e destruição, a partir de uma reunião de símbolos bélicos. Em seguida, o desenvolvimento do significado de afundamento a partir da dubiedade entre um sentido negativo (fenecimento, desaparecimento) e positivo (revelação, descoberta, beleza relacionado ao mesmo, pode então possibilitar uma apreciação alegórica da sequência. A cartela que vem na sequência apresenta a seguinte passagem, novamente oriunda do diário de Eisenstein:

Os navios ingleses que afundam
Poderiam muito bem
Com a tampa da panela
Serem cobertos
Em vez de pimenta
Naturalmente também poderia ser
O
PETROLEO
para o
fogão Primus
e a passagem
para o
“ÓLEO”. (KLUGE, 2008)

Ou seja, o tipo de associação alegórica desenvolvida por Kluge parece que já estava em gestação nas formulações de Eisenstein. O afundamento dos navios, e os buracos que deixam na superfície do mar, como uma espécie de sintoma, nos levam para uma camada mais profunda e podem ser cobertos com a energia oriunda do ato de preparação da sopa que a esposa do operário faz para recebê-lo em casa. Este tipo instigante de associação parece evocar uma duplicidade na ideia de concentração de energia (da pimenta até o petróleo para os primeiros tipos de fogões portáteis movidos a querosene). Ao mesmo tempo, aparece aqui uma abertura que pode revelar procedimentos e operações que ficam invisíveis no âmbito da superfície (talvez as leis ocultas d’*O Capital*, talvez os mecanismos do inconsciente psíquico). Essa energia desprendida para produzir este buraco revelador é então ressignificada pelo ato de preparar uma sopa, que irá acolher o operário quando ele voltar para casa. Fredric Jameson em seu artigo “*Filmar o Capital?*”,

dedicado a *Notícias da Antiguidade Ideológica*, expõe este procedimento nos seguintes termos:

É nesse ponto que descobrimos o que Eisenstein tem em mente: algo como uma versão marxista da livre associação de Freud – a cadeia de ligações escondidas que leva da superfície da vida e da experiência cotidiana à própria origem da produção. Como em Freud, este é um mergulho vertical no abismo ontológico, o que ele chamava de “umbigo do sonho”, que interrompe a banalidade da narrativa horizontal para montar um conjunto de associações investidas de afeto. (JAMESON, 2010, p. 71)

Temos assim a tentativa de construção de um modelo de exposição no qual a montagem expressa não só uma cadeia de associações que possam fazer menção a determinados processos sociais ou vivências da vida cotidiana, mas também enfatizar determinados pontos de ruptura que possibilitem a explicitação daquilo que está subsumido nesta dimensão aparente da realidade. A organização do discurso fílmico, de tal maneira em que esta cadeia de associações seja assim construída e destruída em movimentos concomitantes, parece ser a motivação de Eisenstein na aproximação do *Ulysses* de Joyce ao *Capital*. A construção de Kluge, então, parece se direcionar para o ponto em que Eisenstein imaginava uma ampliação da sua teoria fílmica aproximando-a das teorias contemporâneas acerca da lógica dos afetos. A busca parece ser pelo momento em que a explicitação de elementos excluídos da cadeia linear de acontecimentos se estabelece não só em termos cognitivos, mas também ao momento em que um elemento de ordem extracognitivo (sentimentos, impulsos, sensações) conflita com a lógica das associações, obrigando as mesmas a se dobrarem em direção a um outro sentido.

Referências bibliográficas

- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FLETCHER, Angus. *Allegory: Theory of a symbolic mode*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- FORREST, Tara (Org.). *Raw materials of imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

- HANSEN, Mirian. Cooperative Auter Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn. In: FORREST, Tara (Org.). *Raw materials of imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 50-71.
- JAMESON, Fredric. Filmar o Capital. *Crítica Marxista*. São Paulo, n.30, p. 67-74, 2010/1.
- JAMESON, Fredric. *O Marxismo Tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.
- KLUGE, Alexander. Marx, Joyce e Eisenstein: a abstração mata. *Crítica Marxista*. São Paulo, n.30, p. 75-79, 2010/1. Entrevista publicada originalmente no Deutsche Welle (janeiro 2009).
- LUTZE, Peter C. *Alexander kluge: the last modernist: Cinema Impure: An Eclectic Modernist Style*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Referências Filmográficas

- NOTÍCIAS DA Antiguidade Ideológica – Marx, Eisenstein, O Capital (*Nachrichten aus dem Ideologischen Antike*). Direção: Alexander Kluge. Roteiro: Alexander Kluge. Edição: Kajetan Forstner; Andreas Kern. Local: Suhrkamp Verlag, 2008.
- O ENCOURAÇADO Potemkin (*Bromenosets Potiomkin*). Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Iakov Bliokh. União Soviética: Mosfilm, 1925.
- OUTUBRO (*Oktiabr*), Direção: Grigory Aleksandrov Serguei Eisenstein Grigory Aleksandrov União Soviética: Sovkino (URSS), 1927.

Recebido em 20/12/2020

Aceito em 03/02/2021

ⁱ Carlos Alberto Salim Leal é Doutor em Ciências da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ. Pesquisador do O Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação, Filosofia e Linguagens (NEPEFIL)/ UFES. E-mail: cleal81@yahoo.com.br

Terceira Margem

Tradução

DON JUAN À VENDA COMO ESCRAVO SEXUAL: O ESTOICISMO DE LORD BYRON

TRADUÇÃO DE FRAGMENTOS

Lucas Zaparolli de Agustini¹

ORCID 0000-0002-3853-576X

Universidade de São Paulo - São Paulo, SP, Brasil

A obra-prima de Byron possui dois personagens principais: o moço Don Juan, ingênuo e bem-intencionado, e o narrador, a voz que brinca com o outro personagem, inserindo-o nas situações mais bizarras, e representa geralmente a voz do próprio autor.

No excerto a seguir, Don Juan, após passar bons momentos com Haidée, a princesa de uma ilha que o salva do naufrágio, em paródia à cena de Nausícaa e Ulisses na *Odisseia*, é posto à venda no mercado de escravos em Constantinopla por Lambro, pai de Haidée. Ali Juan conhece outros escravos, incluindo um inglês, Johnson, que será seu parceiro nas próximas aventuras, tanto no harém, onde Juan será obrigado a servir aos prazeres sexuais da sultana Gulbeyaz, quanto no cerco e na batalha de Ismail, na qual os russos derrotarão os turcos, e Juan cairá nas graças da Czarina Catarina.

Aqui, Canto V do épico, no mercado de escravos, enquanto Juan e Johnson aguardam que alguém os queira comprar, o narrador tece os mais diversos comentários, quer acerca da escravidão, quer acerca da paciência e do estoicismo necessários à sobrevivência em dias opressores como tais.

Desse modo, durante o diálogo entre Juan e Johnson, o segundo, mais velho e com mais experiência, dá conselhos ao jovem impaciente. De início, ensina-o a respeito da importância da sabedoria e do conhecimento. Vale lembrar que a divindade suprema entre os estoicos é o *Logos*, a razão organizadora de todo o universo. Portanto, se o Cosmos está na mais plena “ordem”, de acordo com sua etimologia, nada resta a fazer senão aceitar o fado.

Adiante, na estrofe XXV, Johnson prossegue no ensinamento, repetindo o famoso preceito estoico de que todas as pessoas são escravas de suas emoções e paixões, boas ou más. Em seguida, põe a culpa na sociedade, remetendo ao idealismo rousseauiano de

que o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe. E a estrofe encerra constatando, não sem ironia, que a sociedade corruptora utiliza também, na prática, uma postura estoica – não sentir afeto a nada, nem ao próximo.

Do estoicismo, por muito tempo a principal filosofia do Império Romano, cuja postura ascética iria impregnar o modo de vida cristão, vide o Manual de Epiteto adotado pelo cristianismo como um dos mais importantes manuais de conduta, passa-se ao capitalismo e sua capacidade de dar preço a todas as coisas, incluindo os seres – o que retoma a discussão sobre a arte social sem coração.

Na estrofe XXX, o narrador libertário, porta-voz do autor, tece sua crítica sobre a prática absurda da escravidão, e em seguida ironiza a famosa obra de Voltaire, *Cândido*, cujo personagem homônimo encontra-se relacionado com o Don Juan byroniano, ambos inocentes e conhecendo a vida real aos poucos, da pior forma.

Vendo por esse lado, há bem pouca idealização romântica nesse épico satírico de Byron, posto o autor esteja satirizando o Romantismo do qual se tornara expoente.

Encerrando então o excerto, o narrador menciona Alexandre, o Grande, um dos mais poderosos donos do mundo, que, todavia, admitia com pesar também ser escravo – de seu estômago e de seus desejos sexuais. Essa perspectiva remete igualmente a Diógenes, o cínico, que se masturbava na praça pública e só o incomodava não poder fazer o mesmo com a barriga, para satisfazer a fome, como reza uma de suas anedotas. O estoicismo, diga-se de passagem, originou-se da filosofia cínica, quando Zenão foi discípulo de Antístenes, este o qual teve Sócrates como mestre.

Enfim, de modo nada romântico, o narrador conclui essa discussão entre a consciência e a fome submetendo a sabedoria, a razão e o sublime Logos ao estômago, para não dizer às tripas, pois o exercício da filosofia depende não só de ter algo para se comer, mas de se ter também uma boa digestão, algo com que Byron não contava.

Assim, contra sua vontade, os personagens dessa sátira épica, de modo explícito no momento narrado no excerto, precisam seguir com o máximo rigor aquele simples preceito de Marco Aurélio, imperador romano e filósofo estoico, para o qual a vida resume-se em “abster-se e suportar”.

Nos próximos capítulos, Juan será vendido como escravo sexual para a sultana Gulbeyaz, e então ficará evidente outro famoso preceito de Marco Aurélio: “o que fica no caminho, torna-se o caminho”, que é, de todo modo, o fado que Juan vem seguindo

durante a obra quase sem saber, ainda que se rebele às vezes, na maior parte delas em vão, quando não lhe traz mais problemas, é claro.

Na presente ocasião, por exemplo, o próprio Don Juan, pondo sua existência em risco, não pela primeira vez, recusará fazer amor caso não seja por livre vontade. E os motivos para isso são vários, como ainda amar Haidée e orgulho ferido por ter se tornado escravo.

[Eis o estoicismo em um trecho, porém muitos diriam Byron mais epicureo que estoico, ao passo que o narrador de *Don Juan* admita ser mais partidário do cinismo].

XXIII.

“Tudo isto é lindo e verdade quiçá”,
Disse Juan; “mas não vejo quão melhor
A mim ou a você ora fará”.
“Não?” falou o outro; “admitirá que pôr
As coisas no devido lugar dá,
Ao menos, sabedoria; exemplo; por
Fim, vimos o que é a escravidão, desastres
Nos farão agir melhor quando mestres.”

XXIV.

“Fôssemos mestres já, pra sua presente
Lição darmos nos amigos pagãos aqui”,
Juan disse, engolindo um suspiro ardente:
“Céus salve o aluno que a sorte traz aqui!”
“Talvez sejamos um dia, de repente”,
Replicou o outro, “se a sorte emenda isso aqui.
Até aí (aquele eunuco negro está a olhar-nos)
Queira Deus que alguém queira comprar-nos.

XXV.

“E, afinal, qual é nosso estado atual?
É mal, talvez melhore – igual a todo homem.
Muitos são escravos, até o maioral,
Das suas paixões, caprichos, e o que os tomem.
Sociedade, que devia inspirar ao
Bem, destrói o pouco que a gente forme.
Sentir nada ao outro é a arte social calma
De estoicos do mundo – gente sem alma”.

XXVI.

Daí personagem neutra, velha e escura
Do terceiro sexo vem e perscruta
Dos cativos a idade e a figura
E aptidões, a descobrir se se ajustam

À gaiola designada procura.

Nem sempre o amante observa a moça, astuta
O cavalo, seda o alfaiate, dinheiro
O advogado, réu o carcereiro,

XXVII.

Como o escravo a quem vai arrematar.
É mui bom comprar nossos semelhantes,
E estão todos à venda, se se olhar
Paixões e habilidades. Por semblantes
Compram-se uns, já uns por líder militar,
Cargos, vai de idade e índole, bastantes
Por grana viva; mas todos têm preço,
De coroas a seis pence, o vício a ver-se.

XXVIII.

O eunuco olhou-os com calma, e depois
Virou-se ao vendedor, e fez primeiro
O lance por um, depois pelos dois;
Pechincharam, juraram, – sim, fizeram!
Igual se estando em feira cristã, e após
Pediú desconto, qual a boi, bode, asno, carneiro;
E soou como uma guerra essa barganha
A esta superior dupla da grei humana.

XXIX.

Daí eles se acertaram resmungando,
Abriu-se a bolsa relutante, e passou-
-se cada moeda de prata, tombando-
-se alguma, e outra à mão se sopesou,
Cequins com paras de erro misturando,
E a quantia com cuidado se contou,
Aí o vendedor deu o troco, e por extenso
Assinam recibo, e já na janta pensam.

XXX.

Se o apetite foi bom, quem há que entenda?
Ou, se foi, também foi sua digestão?
Creio que à refeição ideia estranha surpreenda,
E a consciência faz curiosa questão
Sobre se é direito divino a venda
De carne e sangue. Janta com opressão
De alguém acho quiçá a mais sombria hora
Que está nas tristes vinte e quatro afora.

XXXI.

Voltaire diz “Não”; e que Cândido vê
A vida tolerável depois que almoça.

Ele erra; só se o homem for porco, porque
Saciedade aumenta o que sentir possa,
Só se bêbado, aí, sim, livre é de
Seu cérebro opressor quando se enrosca.
Comer é a mim como ao filho de Filipe e mais
De Ámon (não lhe bastando um mundo e um pai);

XXXII.

Penso como Alexandre a quem o ato
De comer, com mais outro ou mais algum,
Faz sentir mortalidade, de fato,
Em dobro. Quando um assado e um ragu
E atum e sopa, juntos de alguns pratos,
Podem dar-nos prazer ou dor, há um
Que se jacte de intelecto fantástico,
Que depende bem mais do suco gástrico?

* * *

XXIII.

"All this is very fine, and may be true,"
Said Juan; "but I really don't see how
It betters present times with me or you."
"No?" quoth the other; "yet you will allow
By setting things in their right point of view,
Knowledge, at least, is gained; for instance, now,
We know what slavery is, and our disasters
May teach us better to behave when masters."

XXIV.

"Would we were masters now, if but to try
Their present lessons on our Pagan friends here,"
Said Juan,—swallowing a heart-burning sigh:
"Heaven help the scholar, whom his fortune sends here!"
"Perhaps we shall be one day, by and by,"
Rejoined the other, "when our bad luck mends here;
Meantime (yon old black eunuch seems to eye us)
I wish to G—d that somebody would buy us."

XXV.

"But after all, what *is* our present state?
'T is bad, and may be better—all men's lot:
Most men are slaves, none more so than the great,
To their own whims and passions, and what not;
Society itself, which should create

Kindness, destroys what little we had got:
To feel for none is the true social art
Of the world's Stoics—men without a heart."

XXVI.

Just now a black old neutral personage
Of the third sex stepped up and peering over
The captives, seemed to mark their looks and age
And capabilities, as to discover
If they were fitted for the purposed cage:
No lady e'er is ogled by a lover,
Horse by a blackleg, broadcloth by a tailor,
Fee by a counsel, felon by a jailor,

XXVII.

As is a slave by his intended bidder.
'T is pleasant purchasing our fellow-creatures;
And all are to be sold, if you consider
Their passions, and are dext'rous; some by features
Are bought up, others by a warlike leader,
Some by a place—as tend their years or natures:
The most by ready cash—but all have prices,
From crowns to kicks, according to their vices.

XXVIII.

The eunuch, having eyed them o'er with care,
Turned to the merchant, and began to bid
First but for one, and after for the pair;
They haggled, wrangled, swore, too—so they did!
As though they were in a mere Christian fair,
Cheapening an ox, an ass, a lamb, or kid;
So that their bargain sounded like a battle
For this superior yoke of human cattle.

XXIX.

At last they settled into simple grumbling,
And pulling out reluctant purses, and
Turning each piece of silver o'er, and tumbling
Some down, and weighing others in their hand,
And by mistake sequins with paras jumbling,
Until the sum was accurately scanned,
And then the merchant giving change, and signing
Receipts in full, began to think of dining.

XXX.

I wonder if his appetite was good?
Or, if it were, if also his digestion?
Methinks at meals some odd thoughts might intrude,

And Conscience ask a curious sort of question,
About the right divine how far we should
Sell flesh and blood. When dinner has oppressed one,
I think it is perhaps the gloomiest hour
Which turns up out of the sad twenty-four.

XXXI.

Voltaire says "No:" he tells you that Candide
Found life most tolerable after meals;
He's wrong—unless man were a pig, indeed,
Repletion rather adds to what he feels,
Unless he's drunk, and then no doubt he's freed
From his own brain's oppression while it reels.
Of food I think with Philip's son or rather
Ammon's (ill pleased with one world and one father);

XXXII.

I think with Alexander, that the act
Of eating, with another act or two,
Makes us feel our mortality in fact
Redoubled; when a roast and a ragout,
And fish, and soup, by some side dishes backed,
Can give us either pain or pleasure, who
Would pique himself on intellects, whose use
Depends so much upon the gastric juice?

* * *

A tradução integral da obra-prima da maturidade de Lord Byron, seu *Don Juan*, encontra-se disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-04112020-165435/pt-br.php>>.

Recebido em 20/12/2020

Aceito em 12/02/2021

ⁱ **Lucas Zapparoli de Agustini** é formado em latim e doutor em Estudos da Tradução (USP). Possui poemas e traduções espalhadas por aí. Membro da comissão editorial da Revista *Cadernos de Literatura em Tradução*. **Traduções:** *Don Juan*, de Byron; *Obras Completas de Delmira Agustini* (2014); *A Burocracia Mandarina*, de Pablo Baler, trad. com Adriana Zapparoli (2017); *Gravuras Japonesas*, de John Gould Fletcher, trad. com Anderson Lucarezi (2017); *A arara* (adaptação de *The Raven*, de E. Allan Poe) (lumme, 2019). **Poesias:** *Pelo Andar do Dia* (lumme, 2017); *Canto no Pântano* (no prelo); *Do Lodo ao Todo* (em construção). **Antologia:** *Nos Olhos dos Outros* (lumme, 2018), Glauco Mattoso (org.).
E-mail: lucaszapparoli@gmail.com

3ª Margem Cultural

Margem Poética

JOSÉ D'ASSUNÇÃO BARROSⁱ

UM HOMEM OLHANDO A SUA PRÓPRIA MORTE

Longe, o mundo se desfaz
Em cores, não há mais
A confusão repousa
O Universo era demais

Toda espécie de vida
Generalizou-se na morte
Toda diferença de outrora
A si mesma subtrai

Resta apenas o nulo
Sem cor, talvez escuro
Resta apenas a dor
De não se ter mais dores
E a tênue liberdade
De não haver mais muro

Então é assim?
Diz a impiedosa pergunta
Que não mais se satisfaz
Então é assim...
Pulsa prá sempre a resposta
Que repousa no jamais

ⁱ **José D'Assunção Barros** é Professor-Associado de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Doutor em História pela UFF. **E-mail:** jose.d.assun@globomail.com

3ª Margem Cultural

Outras Margens

NACHTGEDANKEN

[NIGHT THOUGHTS]

Rainer Guggenbergerⁱ

ORCID 0000-0003-0543-2606

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Zusammenfassung: Der vorliegende Text ist eine unveröffentlichte Abteilung des Aphorismenzyklus *Gedankenschauer – Schauergedanken*, in der über Gott, das Leben, das Sterben und den Tod reflektiert wird. Die Einteilung in Paragraphen soll der leichteren Orientierung des Lesers dienen. Passagen der Weltliteratur, die den einen oder anderen Aphorismus angeregt haben (mögen), sind angeführt.

Schlagwörter: Aphorismus; Gedanken; Tod; Sterben; Leben

Abstract: The present text is an unreleased section of the cycle of aphorisms *Gedankenschauer – Schauergedanken* (*Shower of thoughts – thoughts of shiver*), in which we find reflections on God, life, dying and death. The division in paragraphs has been made in order to facilitate the orientation of the reader. Passages of the world literature which (might) have served as *stimuli* for some of the aphorisms are indicated.

Keywords: aphorism; thoughts; death; dying; life

Abteilung: Nachtgedanken – Reflexionen über Gott, Leben, Sterben und Tod

- § 1 Da es keine absolute Identität gibt und die Gedanken sich und uns stetig verändern, was stört uns denn der Tod? Wie wir uns von Gedanke zu Gedanke ändern, so ändert sich hier, beim Tod, dies Verändern selbst, indem es bloß aufhört und indem jeder Gedanke aufhört. So ist es wohl unsere Körperlichkeit und die infolge und mittels ihr provozierten Gefühle und Leidenschaften, die uns ans immer-weiter-leben-Wollen binden.
- § 2 Der Tod ist eine Krankheit von der man nicht zu heilen ist.
- § 3 Der Tod ist das einzig Gewisse und ein unabänderliches Schicksal. (SOLON, Frg. 13 West, 55-56)¹
- § 4 Der Tod ist janusköpfig: das Ende aller Hoffnungen und gleichzeitig Trost, insofern persönliches Leid im eigenen Tod sein Ziel kennt.
- § 5 Selbstmord ist nichts als ein bloß vorgezogener Tod, durch den man die Zeit zum Unabwendbaren verkürzt; kein Akt der Freiheit, weil man dadurch nur das negiert, das ohnehin negiert werden würde, nämlich sein Bewusstsein, sein Leben.
- § 6 Der Tod ist keine Möglichkeit, sondern Gewissheit. Selbstmord ist so, als träte man vorzeitig aus einer Firma aus, bevor man entlassen würde. Man gewinnt nur, was man sich an leidvollen Erfahrungen in der Zukunft spart. Die Glückseligkeit, die jeder erstrebt, ist der eigene Tod.
- § 7 Freiheit beginnt und endet mit dem Tod. Bis dahin haben wir den Zwängen, die die *conditio humana* mit sich bringt, Tribut zu zollen. Dann, zum Zeitpunkt da wir von ihnen erlöst sind, sind wir zugleich nicht mehr. Jedes Sein, das ist, ist also Zwang, gezwungenes Sein, zum Sein gezwungen, solange das Sein ist.
- § 8 Gleich Cicero erwarte ich geduldig und gleichmütig den gnädigen Streich des unerbittlichen Häschers. (Plutarch, Cicero XLVIII 3; PLUTARCH, 1919, p. 206)
Ich bin kein Selbstmordanwärter mehr seit ich erkannte, dass jenseits des Lebens nichts Leichteres oder Besseres auf uns wartet. Nicht zu leben ist nicht schlechter, aber auch nicht besser als schlecht zu leben.

1 Τὰ δε μόρισμα πάντως οὔτε τις οἰωνὸς ῥύσεται οὔθ' ἱερά.

- § 9 Das einzig Positive: Jeder Atemzug führt mittelbar zum Tod.
- § 10 Wie pathetisch doch der Mensch! Er mag hassen noch so ungestüm, sein gefunden Glück krampfhaft festhalten ach so sehr, er schreitet fortwährend dem Ende zu, reicht *nolens volens* dem Tod die Hand.
- § 11 Selbst, wenn der Mensch den ganzen Kosmos erforscht, erschlossen und sich zu eigen gemacht hätte, wäre das unzureichend, um dem Menschen zum Glück zu verhelfen. Er bliebe ein Zwerg, und wär' er der Herrscher der ganzen Welt. Er wird sich trotzdem nicht begreifen können. Er ist zum Unglück verdammt.
- § 12 Je mehr man fühlt, dem Tod näher zu kommen, desto leichter wird das Leben. Tatsächlich ist der Tod wohl das einzige, was das Leben erträglich macht. Man erkennt dies an den weisen Alten. Jene die nicht religiös sind, weil sie nicht daran glauben, das ewige Glücklichein wäre des Menschen intrinsisches Ziel. Denn dies ist das Geheimnis aller Religion: Das Gefühl zu haben hier und jetzt nicht glücklich zu sein, es aber doch irgendwo, irgendwann und irgendwie sein müssen zu können, weswegen der Glaube ein Jenseits und Danach fingiert, wo dieser Zustand gegeben sei oder es zumindest sein könnte.
- § 13 Behalte immer dein Ziel vor Augen: den Tod.
- § 14 Der Tod ist unvorstellbar, weil es für die Toten kein Vorstellen mehr gibt.
- § 15 Der Tod ist nichts was die Toten, sondern etwas das die Lebenden und Sterbenden betrifft, insofern er als soziales Phänomen zu begreifen ist. Der eigene Tod wird nicht als eigener Tod erlebt. Gäbe es keine Welt sozialer Kontakte, gäbe es keinen Tod – selbst wenn es mich gäbe und ich stürbe.
- § 16 Es gibt für alles Leben ein einziges Urproblem – sozusagen den Quell aller nach ihm entstehenden Probleme – und eine Lösung: die Geburt und den Tod.
- § 17 Das Leben ist durchgebildetes Leid. Es ist Martyrium des seienden Werdens.
- § 18 Das Leben ist ein Problem, das sich (endgültig durch den Tod) selbst löst und mit ihm alle übrigen Probleme.
- § 19 Erwachen und Auferstehen sind nur die zweitbeste Alternative. Die bessere erwartet uns am Ende unseres Daseins.

- § 20 Wir warten alle nur auf den Tod. Die Welt ist ein großes Wartezimmer. Die Zeit, das heißt die Bewegung, ist unser Richter – jenseits von gut und böse. Da ist kein Entrinnen. Er ermüdet nicht. Da ist kein Verbergen. Er kennt alle Winkel. Pssst. Er kommt.
- § 21 Das menschliche Dasein und Leben ist ontologisch bedingt ein Sterben. Der Weg zum Tod.
- § 22 Leben ist eine Einbahnstraße zum Tod, Glück dabei ein Geisterfahrer.
- § 23 Jeder Tag ist ein Geschenk der Hölle. Jeder Tag ist wundervoll, denn es könnte der letzte sein.
- § 24 Das größte Glück des Leidenden fällt mit dem Zeitpunkt dessen zusammen, was gemeinhin als das allerschwerste Leid erachtet wird. Es gibt diesen Umschlag der Extreme. Er wird Tod genannt. Der Trost des Leidenden ist die Vorfreude auf seinen letzten Atemzug, wo all sein Leiden in Glück umschlägt, und in Erlösung: nicht von diesem nur, sondern von jeglichem Leben.
- § 25 Entweder man hat Lebensfreude oder man hat sie nicht: ich habe sie nicht.
- § 26 Der Mensch sucht sein Leben lang Halt und Ruhe – vergeblich in einer Welt, die prinzipiell Bewegung ist, die des individuellen Entstehens und Vergehens bedarf, da sie über ihre eigene Unendlichkeit hinaus nicht wachsen kann – und findet diese doch erst im Tod.
- § 27 Alles vergeht. Nur das Vergehen selbst vergeht nicht. Die Welt ist, weil sie vergeht.
- § 28 Um glücklich sein zu können, darf man das Leben nicht allzu sehr lieben, denn Lieben heißt hier Angst zu haben: vor dem eigenen Tod und der Versehrtheit der Geliebten.
- § 29 Unsere Geliebten warten, wie wir selbst, nicht auf uns, sondern auf den Tod. Das Lieben ist ein den anderen und sich unsterblich denken. Liebe ist der törichte Versuch des Menschen gegen sein Schicksal aufzubegehren. Liebe endet immer in einer Katastrophe, dem Ende des Lieben.
- § 30 Die Hoffnung ist das eigentliche Übel. Die Götter haben sie nicht aus Güte bei den Menschen belassen, sondern schiere Bosheit veranlasste sie dazu.

Ohne Hoffnung gäbe es kein hoffnungsbedingtes Leid. Man stelle sich vor, man würde permanent mit der schlimmsten Realität konfrontiert – ohne Hoffnung gewöhnte man sich daran und empfände über ihre Präsenz keine Gram mehr.

- § 31 Der Mensch – hoffnungslos hoffend.
- § 32 Der Mensch ist ein Masochist. Trotzdem das Leben ein einziger Kreuzweg des physischen und sozialpsychischen Leides ist, will er ihn nach Möglichkeit nicht vorzeitig abbrechen, sondern bis zum Ende gehen und erleben, wie seine Leiden und die der Mitmenschen fortgehen. Verantwortlich dafür mag die Hoffnung sein: das Übel, das zum fortwährenden Ertragen des Lebens in Erwartung eines Besseren anhält. Sie lässt uns täuschend vergessen, dass das Leben nicht bloß akzidentell und temporal restriktiv, sondern essentiell und substantiell pures Leid ist.
- § 33 Es hat sich ausgehott. Ich erwarte nun nur noch die herben Schicksalsschläge des Lebens: den Tod meiner Familie und meiner Liebsten. Im Optimalfall sterbe ich vor ihnen.
- § 34 Der eigentliche Skandal unseres Lebens ist der Tod der anderen, der unser Dasein im Grunde bestimmt. Der frühe Tod war für Kleobis und Biton ein Geschenk (HERODOT, Hist. I 31; HERODOT, 1971, p. 14), weil ihnen erspart blieb, den Tod ihrer Liebsten mitzuerleben.
- § 35 Ficino hat Unrecht, wenn er meint, dass der Liebende dann sterben würde, wenn sein Geliebter die Liebe nicht erwidere. (De amore II 8; FICINO, 2014, p. 35) Vielmehr stirbt er dann, wenn sein Geliebter die Liebe erwidert und dann vor ihm stirbt. Dies ist das größte Leid, das ihm erspart geblieben wäre, hätte ihn der Geliebte abgelehnt.
- § 36 Das Leben ist ein Alptraum ohne Erwachen: die Geliebten einmal gestorben, kehren nie wieder.
- § 37 Das schlimmste auf der Welt ist der Tod der anderen. Das am wenigsten Schlimme beziehungsweise das Wertlose an sich ist hingegen der eigene Tod.
- § 38 Todesangst ist völlig irrational, da sie sich auf etwas Unvermeidliches bezieht und daher ein unnötiges Unwohlsein künstlich-affektiv erzeugt.

- § 39 Stell dir vor, du würdest jeden Morgen von Neuem erwachen, ohne Ende. Gäbe es etwas Langweiligeres? Der Tod macht das Leben erst interessant, und so gesehen erst lebenswert und überhaupt lebbar.
- § 40 Das Grab ist ein Mahnmal der verlorenen Lust und Freude und verweist auf jenes, das wir der Zeit schulden. Wir sind nur ein Teil der Welt, der denselben unverbrüchlichen Gesetzen des Entstehens und Vergehens Untertan, wie all jenes, das wir lieben. Vielleicht ist der Glaube an absolute Werte oder Substanzen Ausdruck unseres Verlangens etwas lieben zu wollen das nicht vergeht und nie entstanden ist – wobei uns das Vergehen mehr stört als das Entstehen, wo wiederum aber das Entstehen die eigentliche Ursache dafür ist, dass wir jenes lieben konnten, das wir lieben und das schließlich vergeht –, sondern immerdar beharrt, bei sich und bei uns bleibend, sich den Gesetzen des Alls entwindend.
- § 41 Der Glaubende trachtet danach, seine ewige Liebe mittels seines Gedächtnisses und seiner Andachten präsent zu halten, damit sie ihn – wer weiß – nach dem Tod mitreißt ins ewige Sein. Dann wäre er wohl das Erste, das trotzdem es entstand, in Ewigkeit so weiterbestünde, wie es verging.
- § 42 Unsere Existenz und Welt funktioniert nur, weil alles vergänglich ist. Nicht nur, dass keine längere Koexistenz ohne Tod möglich wäre, auch gäbe es kein Fort, weder einen Fortschritt (Prozess) noch einen Rückschritt (Regress), weil das Wissen um Beschränktheit oder dessen Erahnen uns der Urmotor jeglicher Bewegung ist.
- § 43 Die Menschen sehnen sich nach Unsterblichkeit, weil sie das sie Überdauernde, das Langlebige, beneiden. Unsterblichkeit aber kann nur absolute Apathie sein. Denen, welche ihre Sterblichkeit gegen Apathie tauschen würden, sei gesagt: Apathie ist Stillstand im Nichts; und dies bedeutet nicht zu leben, sodass mit der Unsterblichkeit nichts gewonnen, vielmehr alles verloren wäre. Wer unsterblich ist, hat gar keine Zeit und nie gelebt.
- § 44 Ohne Versehrtheit keine Vergänglichkeit, ohne Vergänglichkeit keine Veränderung, ohne Veränderung keine Wirkung, ohne Wirkung kein Leben.

- § 45 Das All bedarf des Sterblichen um vollkommen All zu sein: Damit das All ein wirkliches All(es) sei. Es muss alle Formen, Räume, Zeiten und Wesen enthalten, um All sein zu können. Es muss Alles umfassen und beinhalten.
- § 46 Ihr fragt nach dem Geheimnis der Heiterkeit, das ihr fälschlicherweise im Glauben an den Kapitalismus, eine momentane Gerechtigkeit oder ein Weiterleben nach dem Tod – die einzig wahrhafte Wurzel und Rechtfertigung der abendländischen Religionen – vermutet habt? Für den, der nicht Fortleben will, erübrigt sich jede Religion. Religionen entstehen aus Furcht vor dem als höchstes Übel empfundenen Tod; perverserweise ohne, dass man den Tod vorher schon wirklich empfunden hätte und auf Basis dessen urteilen könnte – man stellt ihn sich als intensiven unaufhörlichen Schmerz vor, anstatt als das, was er ist: ein schmerzloser Zustand, wo es nichts mehr zu empfinden und also auch nicht zu fürchten und zu wollen gibt, insofern Empfindung für die Existenz jeglicher Furcht und jeden Willens *conditio sine qua non* ist.
- § 47 Bei der Vergabe des Lebenswillens habe ich gerade gefehlt.
- § 48 Ich bin der letzte meines Geschlechts, ein Ende, und das ist gut so. Meine Probleme sind die Probleme meines Geschlechts, meiner genetischen Abstammung, meines Urglieds.
- § 49 Wie Licht der Dunkelheit entgegenstrebt, wächst die Freude auf meinen Tod mit jedem Tag. Die einzige und größte Sehnsucht, die das Leben zu erfüllen vermag.
- § 50 Der Tod ist der wahre Zenit. Er ist der und das einzig Wahre.
- § 51 Für einen selbst ist am besten der Tod, das schönste aber der Schlaf.
- § 52 Πάντες ἄνθρωποι τοῦ τεθνάναι ὀρέγονται φύσει.²
- § 53 Das Leben ist ein Hin und Her, das erst endet, wenn man hin ist.
- § 54 Das Lebewesen wächst ab seiner Blüte erst eigentlich, so der Mensch nach der Adoleszenz, nicht mehr in die Höhe, sondern frohlockend, gen Erdreich, dem Ende entgegen.
- § 55 Das Leben ist eine Prüfung, aber eine seltsame, ungewöhnliche. Eine, wo es am Ende keinen Lohn, kein fühlbares “gut gemacht”, ja nicht einmal ein

2 Alle Menschen streben von Natur aus nach dem Totsein.

“Bestanden” oder “nicht Bestanden” gibt. Es ist eine rein soziale – keine theologische – Prüfung.

§ 56 Das Leben ist ein abschüssiger Weg.

§ 57 Sterben ist keine Kunst. Noch ein jeder hat es gut hinter sich gebracht. Das Leben ist wie eine Unterrichtsstunde und das Sterben die Prüfung, bei der niemand je durchgerasselt ist.

§ 58 Bis jetzt hat es noch jeder vermocht zu sterben, auch ohne vorangegangene Weisheitsschulung und Instruktion.

§ 59 Der größte und einzige Trost: Wenn ich sterbe, ist es vorbei.

§ 60 Sterben ist das einzig Schöne und Gute. Allein des Sterbens wegen lohnt es sich zu leben.

§ 61 *Ich* hat kein anderes Ziel, als dass es stirbt. Unsterblichkeit ist keine Erlösung, sondern Fessel. *Ich* bringt es zu Nichts. Glücklicherweise ist es tot, oder schon so gut wie.

§ 62 Ich bin des Trubels müde. Zum Zwecke der Zerstreung machen wir uns trunken, der Arbeit, des Weins, der Liebe, des Scheins. Wir leben unsere Lüge und fürchten den Tod als die Wahrheit. Wir werden niemals begreifen können, wer oder was wir sind.

§ 63 Das Beste am Leben ist das Sterben. Pech für den, der es spät einsieht. Ich bemerke es erst jetzt, da ich nur mehr wenige tausend Sekunden zu leben habe.

§ 64 Ich sterbe immer “bald”. Die Frage ist nur wie bald dieses “bald” ist.

§ 65 Im Dunklen erlebe ich die hellsten Momente.

§ 66 Mein Leid ist: Ich kann mir die Zukunft zu gut und stets vergegenwärtigen.

§ 67 Die Angst vor dem Sterben ist eine Angst, die sich auf ein Etwas oder besser auf ein Nichts richtet, dessen Eintreten sicher und unvermeidlich ist. Insofern fragt es sich, ob sie aufgrund dieser Struktur der Sicherheit überhaupt Sinn macht: ob also die Angst nicht des Zweifels und der Unsicherheit bedarf, um Angst sein zu können. Zudem macht das Sterben, wenn es denn wirklich alles sinnlos macht, damit auch sich selbst sinnlos – und damit wird endgültig auch unsere Angst davor sinnlos.

- § 68 Der Tod ist unsere Möglichkeit, uns von der Sinnlosigkeit des Lebens loszureißen.
- § 69 Wenn jemand fragte, was denn der Sinn des Lebens sei, so sei ihm gesagt, eben dies: zu leben. Das Leben hat keinen höheren Sinn als zu leben.
- § 70 Das Leben macht in Einsamkeit so wenig Sinn, wie es ein erfülltes und geselliges Leben macht, aber manchmal bricht sie mir beinahe den Verstand.
- § 71 Es gibt etwas Schrecklicheres als das größte Leid. Es nennt sich ewiges Leben. Gäbe es einen Pejorativ von sinnlos und unnötig, so hätten wir ihn auf ein ewiges Fortleben anzuwenden. Seht, ich sage euch den höchsten Trost: ihr werdet sterben und bleibt tot.
- § 72 Das Leben als sinn- und ziellos und im undenkbaren Nichts endend darzustellen, ist kein schlecht, sondern ein echt darstellen.
- § 73 Wir sind alle ein furchtbarer Unfall und ein Missgeschick des Nichts.
- § 74 Meine Teleologie ist eine regressive: mit jedem Moment des Lebens wird alles immer schlechter.
- § 75 Das Leben besteht aus unglücklichen Liebschaften und ist selbst, nämlich das eigene Leben für einen jeden, die unglücklichste von allen.
- § 76 Das ganze Leben ist ein dauerndes Sorgen, Hoffen und Bangen, wo das Resultat doch schon feststeht: der Tod.
- § 77 Das Totsein bringt zwar nichts, aber das Leben hat andererseits genauso wenig zu bieten: auch das Leben führt zu – oder besser ins – Nichts.
- § 78 Wäre das Leben ein Geschenk, wäre es ein unverschämtes, da es wieder zurückverlangt beziehungsweise entrissen wird. Das Leben ist kein Geschenk, sondern bitteres Ausharren, das den Tod zum Geschenk macht. Das Leben ist eine notwendige Zwischenstation zum Totsein.
- § 79 Das einzig Sichere ist das Sterben; es ist sogar das einzig sichere Naturgesetz. Es sollte jeder Philosophie als *fundamentum inconcussum* vorstehen.
- § 80 Vor der Geburt war ich dem Leben, im Leben aber bin ich dem Tode nahe.
- § 81 Was ich Leben wähne, ist nichts als die retrospektive Vision eines Sterbenden auf sein vergangenes Leben. Die Schau im Todesaugenblick, die nur

einen flüchtigen Moment währt, erscheint mir in der Agonie als Echtzeit. In Wahrheit ist aber schon alles gelebt und demzufolge entschieden und jede Anteilnahme ist eitel, da wir nur mehr Nacherleben, nur mehr Schauen können. Alles war schon gelebt, will heißen: Alles ist entschieden. Nichts hat niemandem geholfen.

§ 82 Es wird in einem Menschenleben die Gesundheit immer schlechter, auch wenn man denkt und hofft, sie werde wieder besser. So gut wie in diesem Moment – bedenke! – geht es dir wohl nie wieder. Wir leben, um in Beschwerden zu altern und zu sterben. Das Leben selbst lässt keine Chance in Würde zu altern.

§ 83 Dasein heißt da zu sein, um zu sterben.

§ 84 Leider lässt mich das Leben noch nicht los, obgleich ich von ihm schon abließ, sodass ich mich Wohl oder Übel mit meinem Dasein arrangieren muss.

§ 85 Die Erfahrung wurde mir zum Quietiv meines Wollens.

§ 86 Βίος κακὸν φύσει ἐστίν.³

§ 87 Das Schlimme am Leben ist, dass es weitergeht; das Seltsame, dass es weitergeht wie bisher, selbst wenn etwas noch so Schreckliches, Befürchtetes und Unerwünschtes passierte. Meine Geliebten sind weg und alles Sehnen war umsonst. Ich dachte mir, ich würde mich halbtot saufen, stattdessen trinke ich Tee.

§ 88 Das Leben ist eine Abschiedssymphonie in Dur- und Mollakkorden mit vielen Tremoli.

§ 89 Den perfekten Abschied gibt es so wenig wie den perfekten Tod.

§ 90 Die Blasmusik spielt bei Freud und Leid: Heute Hochzeitsfanfaren, morgen einen Trauermarsch. Dem Brautpaar Glück auf und Beileid zum Toten.

§ 91 Der Mensch hat nur eine Aufgabe und die erfüllt er per se: die Zeit tot zu schlagen, die ihm zu leben bleibt.

§ 92 Das Leben ist ein Gefängnisaufenthalt, dessen Dauer es abzusitzen gilt, um nirgend wohin entlassen zu werden.

3 Das Leben ist von Natur aus ein Übel.

- § 93 Das Leben ist ein Gewinnen und Verlieren von Dingen, Menschen, Gewissheiten, Einsichten, Fähigkeiten, Positionen und Rängen, an dessen Ende man alles verliert.
- § 94 Es mag notwendig sein, dass es das All gibt. Das ändert nichts daran, dass es auf einem aphysikalischen Sinnhorizont unnötig ist.
- § 95 Der Lebenssinn ist ein unbestimmbares Gefühl. Da gibt es nichts zu ergründen und zu finden, was nicht unserer Sehnsucht nach etwas entspränge, das wir nicht fassen können. Nicht weil es unerreichbar wäre, sondern weil es nicht existiert.
- § 96 Das Leben bleibt selbst dann sinnlos, wenn ihm Bedeutung zuteil wird.
- § 97 Das Dasein ist stets mit einem Werden verbunden. Das Werden ist ein *πάσχειν*, ein stetiges, vermischtes Erleiden, Leiden und Erfahren. Daher ist das Dasein extrinsisch mit Leid und Erfahrung wesensimmanent und anthropologisch verschwistert.
- § 98 Schon verhängen leidvolle Wolken meine Zukunft, bereit sich auf mich zu ergießen. Das Dasein ist ein Sturm, Blitze sind die Schicksalsschläge. Der Tod schielt nach mir, lässt mich noch darben, bevor er mich verdirbt. Spiegle dich im Tränenmeer, Sterblicher!
- § 99 Das Problem am Leben ist, dass es solange dauert.
- § 100 Das Leben ist kurz, aber lang genug für unzählige Tragödien eines einzelnen Menschen.
- § 101 Das Dasein ist eine Folterkammer. Sobald du dich an seine Daumenschrauben gewöhnt hast, kommt es mit der eisernen Maske. Das Leben gleicht einer Streckbank, die nur dazu gelockert wird – wir nennen dies Lockern Glück –, um danach desto stärker angezogen zu werden.
- § 102 Es ist das Glück des gemeinen Menschen, seine wahre Stellung im Kosmos nicht zu kennen.
- § 103 Das Leben geht immer schlecht aus.
- § 104 Blick nicht in die Zukunft, wenn du Hässliches nicht liebst, Gorgonen- und Medusenhäupter scheust!
- § 105 Jeder ist einer von vielen. Einer von vielen die sterben müssen. Einer von allen, die sterben müssen. Unser Auftrag in dieser Welt lautet: sterben.

- § 106 Glück und Ewigkeit sind die voneinander am weitesten entfernten Dinge.
- § 107 Wenn es Gott gäben sollte, müsste ich ihn bitten, mich nicht auferstehen zu lassen, weil dies keinen Sinn machen würde. Ich bin ja schon oder gerade ohne Auferstehung glücklich und vor allem bin ich zufrieden damit, dass ich nach dem Tod nicht mehr sein werde.
- § 108 Es muss einen Gott geben. Es ist unwahrscheinlich, dass die Natur aus sich selbst heraus eine so absurde Welt geschaffen hätte. Absurd nicht zuletzt ihres Mechanismus des Selbsterhalts wegen, der auf dem Vergehen und Sterben basiert. Was für ein perverser Einfall Gottes ist doch die Welt!
- § 109 Heute bin ich in der Gewißheit erwacht, dass es Gott nicht gibt: weder ihn noch eine andere Gottheit.
- § 110 Dem christlich geprägten Rechtsusus mancher US-amerikanischer Staaten nach hätte Gott schon unzählige Male am elektrischen Stuhl gegessen; ist er doch vielfacher Mörder.
- § 111 Gottes Sünden sind inkommensurabel. Seine zweitgrößte ist der Mensch. Seine schwerwiegendste aber wäre, wenn es ihn tatsächlich gäbe.
- § 112 Gäbe es einen Gott, wäre das Leben wohl unerträglich langweilig.
- § 113 Diese unsere ist die absurdeste aller Welten. Absurd, dass ich sie manchmal mag.
- § 114 Wir leben in der arbiträrsten aller möglichen Welten.
- § 115 Sterben war immer schon mein Traum. Das Gute daran ist, dass dieser sich sicherlich einmal erfüllen wird. Man muss halt nur die richtigen Wünsche haben.
- § 116 Wer die Welt zu Ende denkt, der ist am Ende.
- § 117 Das naturbegründete Elend kann nicht vom Menschen als Teil der Natur aufgehoben, sondern unter ihm nur verallgemeinert oder verteilt werden. Erlösung bringt einzig der Tod.
- § 118 Beneide niemanden. Bedenke immer, dass du fähig zum selben und dass es nie zu spät. Jeder Moment ist ein neuer Versuch, ein potentiell Gelingen. Erfreue dich am Augenblick, bald ruhen deine Lider ewiglich.
- § 119 Wieder ein Jahr durchlaufen – im Karussell der Ewigkeit ein Zahn am Getriebekranz.

- § 120 Irgendwann sind wir alle Leichen, falls wir nicht verbrennen oder in Salzsäure aufgelöst werden.
- § 121 Ich habe Angst, dass mir Zeit übrig bleibt, in der ich nichts mehr zu tun haben werde. Andererseits bin ich besorgt, dass ich vieles nicht zu Ende bringen und das Mehrere nicht einmal beginnen werde.
- § 122 Zu wissen, es gäbe niemals jemanden, fähig zu trösten mein Herz, dagegen dünkt mich die Hölle Paradies und die Schlinge Erlösung.
- § 123 Das Leben ist ein kurzes, tragisch-komisches Gastspiel auf einer abgetretenen, schrägen Bühne, auf der nichts als Nägel und Bretter liegen ... und ein Strick.
- § 124 Die Welt ist abscheulich und wunderschön, Tragödie und Komödie, Tod und Geburt, Vergehen und Werden: Die Welt ist die Reinkarnation der Gegensätze und das Resultat daraus. Die Natur ist ein tiefschwarzes Lustspiel.

Bibliographie

- FICINO, Marsilio. *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. P. R. Blum (Ed.). Hamburg, 2014.
- HERODOT. *Historien*. A. Horneffer (Transl.). 4. Auflage. Stuttgart, 1971.
- PLUTARCH. *Lives. Volume VII: Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar*. B. Perrin (Transl.). Cambridge (Mass.), 1919.
- WEST, Martin L. (Ed.). *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*. Oxford, 1989. (v. 1)

Recebido em 22/01/2021

Aceito em 18/02/2021

ⁱ **Rainer Guggenberger** possui Doutorado em Letras Clássicas pela Universität Wien (2016), Graduação e Mestrado em Filosofia (2010), em Italiano (2012) e em Letras Clássicas (2013) pela Universität Wien. É Professor Adjunto de Língua e Literatura Gregas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, membro do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da mesma universidade e membro dos grupos de pesquisa ATRIVM Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade, ATRIVM-UFMS e do grupo Crítica Textual, os três registrados junto ao CNPq. **E-mail:** rainer@letras.ufrj.br

Sobre as autoras e autores: Dossiê

Adilson Mendes

Historiador pela Universidade Estadual Paulista (2000) e doutor (2012) com habilitação em cinema pela Universidade de São Paulo. Autor de *Trajatória de Paulo Emilio* (2013) e organizador de *Ruy Guerra – Arte e Revolução* (2019), é membro do grupo de pesquisa, inscrito no CNPq, Narrativas Tecnológicas, que está inserido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado. **E-mail:** adilsonmendes9@gmail.com

Ana Paula Pacheco

Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, escritora e ensaísta. Publicou, entre outros, *Ponha-se no seu lugar!* (Ed. Ática, novela, 2020), “O fogo de palha de 68” (revista *Significação*, 2020) e “O intelectual de classe média”, no livro *Antonio Candido: 100 anos* (Ed. 34, 2018). **E-mail:** anapaulapacheco@usp.br

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Professor Associado de Literatura Brasileira da UFRGS, professor do Programa de Pós-Graduação em Letras do IEL-UFRGS, pesquisador do CNPq. **E-mail:** amvsanseverino@gmail.com

Beatriz Malcher

Pós-doutoranda em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, no qual desenvolve um estudo comparativo das leituras do conceito de História propostas por Erich Auerbach e Walter Benjamin. Doutora pela referida instituição, com a tese “Sombras do Progresso: dialética, história e materialismo em Os Anéis de Saturno, de W.G. Sebald” (MALCHER, 2020). **E-mail:** malcher.beatriz@gmail.com

Carlos Alberti Salim Leal

Doutor em Ciências da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ. Pesquisador do O Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação, Filosofia e Linguagens (NEPEFIL)/ UFES. E-mail: cleal81@yahoo.com.br

Caroline R. Dolinski Campos

Graduanda do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná. **E-mail:** carolrdcampos@gmail.com

Danielle Corpas

Professora Associada do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq, Doutora em Teoria Literária. **E-mail:** daniellecopras@letras.ufrj.br

Diana Junkes

Docente de literatura brasileira e teoria da literatura na Universidade Federal de São Carlos, onde coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas de Poesia e Cultura NEPPOC-CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq. **E-mail:** dijunkes@ufscar.br

Fernando Cerisara Gil

Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná e pesquisador do CNPq. **E-mail:** fcgil61@gmail.com

Francisco García Chicote

Docente del Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires. **Email:** fgchicote@gmail.com

Ismael Cunha Freitas

Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). **E-mail:** ismaelfrts96@gmail.com

João Roberto Maia

Professor e pesquisador da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV) da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). Mestre e Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. **E-mail:** maiadacruzj@gmail.com

Marco Aurélio de Souza

Doutor em Estudos Literários (UFPR), mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade (UEPG). **E-mail:** aurelio.as25@yahoo.com.br

Priscila Matsunaga

Professora de Teoria Literária e Fundamentos da Cultura Literária Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da mesma instituição. Autora de “Ensaio sobre o Latão” e de ensaios e artigos sobre dramaturgia e processo social. **E-mail:** priscilamatsunaga@letras.ufrj.br

Víctor Manuel Ramos Lemus

Possui Graduação em *Lengua y Literatura Hispánicas* pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mestrado e Doutorado em Teoria Literária na

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é professor do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ e professor no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPG-LEN) na mesma Faculdade. **E-mail:** victormlemus@letras.ufrj.br

Wilson José Flores Jr.

Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em Ciências Sociais pela mesma universidade. É professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde atua na graduação e na pós-graduação, e docente no Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT) da Universidade de Brasília (UnB). Realizou pós-doutoral sobre a ensaística de Siegfried Kracauer na Universidad de Buenos Aires (UBA), sob supervisão do Prof. Dr. Miguel Vedda. É autor do livro *Modernização pelo avesso: impasses da representação literária em Os contos de Belazarte, de Mário de Andrade* (Cotia: Ateliê Editorial), e de artigos e ensaios publicados em revistas e livros no Brasil e no exterior. **E-mail:** wfloresjr@ufg.br

Sobre os autores: 3^am Cultural

José D'Assunção Barros

Professor-Associado de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Doutor em História pela UFF. **E-mail:** jose.d.assun@globomail.com

Lucas Zapparoli de Agustini

É formado em latim e doutor em Estudos da Tradução (USP). Possui poemas e traduções espalhadas por aí. Membro da comissão editorial da Revista *Cadernos de Literatura em Tradução*. **Traduções:** *Don Juan*, de Byron; *Obras Completas de Delmira Agustini* (2014); *A Burocracia Mandarina*, de Pablo Baler, trad. com Adriana Zapparoli (2017); *Gravuras Japonesas*, de John Gould Fletcher, trad. com Anderson Lucarezi (2017); *A arara* (adaptação de *The Raven*, de E. Allan Poe) (lumme, 2019). **Poesias:** *Pelo Andar do Dia* (lumme, 2017); *Canto no Pântano* (no prelo); *Do Lodo ao Todo* (em construção). **Antologia:** *Nos Olhos dos Outros* (lumme, 2018), Glauco Mattoso (org.). **E-mail:** lucaszapparoli@gmail.com

Rainer Guggenberger

Possui Doutorado em Letras Clássicas pela Universität Wien (2016), Graduação e Mestrado em Filosofia (2010), em Italiano (2012) e em Letras Clássicas (2013) pela Universität Wien. É Professor Adjunto de Língua e Literatura Gregas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, membro do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da mesma universidade e membro dos grupos de pesquisa ATRIVM Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade, ATRIVM-UFMS e do grupo Crítica Textual, os três registrados junto ao CNPq. E-mail: rainer@letras.ufrj.br

Nesta edição

Dossiê

Adilson Mendes
Ana Paula Pacheco
Antônio Marcos Vieira Sanseverino
Beatriz Malcher
Carlos Alberti Salim Leal
Caroline R. Dolinski Campos
Danielle Corpas
Diana Junkes
Fernando Cerisara Gil
Francisco García Chicote
Ismael Cunha Freitas
João Roberto Maia
Marco Aurélio de Souza
Priscila Matsunaga
Víctor Manuel Ramos Lemus
Wilson José Flores Jr.

3ªm Cultural

José D'Assunção Barros
Lucas Zapparoli de Agustini
Rainer Guggenberger

REVISTA TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS