

História e representação literária: um caminho percorrido

Belmira Magalhães
Universidade Federal de Alagoas

No momento em que se anuncia o fim das ideologias globalizantes e se enaltece a individualização e a fragmentação social como a forma mais radical de liberdade, pois se estaria permitindo que cada indivíduo e cada sociedade expressassem suas verdadeiras potencialidades, sem nenhum entrave que não o ligado ao desejo e às paixões, percebem-se dois caminhos distintos, que, no entanto, produzem a mesma representação social de negação da necessidade de entendimento das relações sociais e dos sujeitos coletivos.

Um dos caminhos é o apelo conservador às tradições, a busca do elo perdido, que, no caso da crítica literária, se exprime através da preocupação de alguns estudiosos com as análises formais, a busca do literato na literatura, sem nenhuma percepção da função da expressão artístico-literária para a humanidade. A outra vertente questiona tudo o que foi realizado e se propõe a reconstruir; a tradição aparece através de uma lente que permite a junção de formas díspares numa colcha de retalhos tricotada pelo artista e pelo receptor, que pode tudo, principalmente destruir o que foi realizado. Por percursos diferentes o lugar de chegada é o mesmo: a des-historização da literatura e a aceitação da realidade, buscando uma adaptação às regras vigentes que têm como cerne a incessante procura da satisfação individual, independente das necessidades sociais.

Existe também uma posição anárquica que apóia e contesta, ao mesmo tempo, qualquer expressão artística; tudo é permitido, tudo é

expressão artística válida. Não há código de avaliação das obras pois estes tenderiam a reprimir a expressividade. Essa atitude, aparentemente libertadora, é, na verdade, uma contribuição à manutenção das regras, pois quando se nega que o cânone existe deixa-se de perceber a realidade como ela realmente é, imputando-lhe um desejo de como deveria ser. Com essa atitude, acaba-se por contribuir para que não haja nenhuma mudança real nas regras estabelecidas.

A crítica cultural na representação literária, a meu ver, vem sofrendo desses dois males. Os formalistas se utilizam dela para florescer seus textos, que seriam muito mais autênticos se não misturassem autores que nada têm a ver com análises formais, chegando alguns à utilização de autores marxistas, da moda, para dar atualidade a análises formais. A cultura aparece como pano de fundo, como exemplaridade, verificando-se que, muitas vezes por total desconhecimento da realidade que permitiu aquela expressão literária, erros históricos são cometidos. De outro lado, análises culturais minimizam os textos literários em relação às teorias. A literatura passa a ser ilustrativa do referencial teórico que embasa a análise, permitindo que conclusões aberrantes sejam realizadas em nome do feminismo, da psicanálise e da sociologia, da história, por exemplo.

Este artigo se propõe a, partindo de um referencial teórico marxiano, percorrer a história e perceber a necessidade de compreensão do momento histórico que deu origem à obra literária. Fazendo referência ao texto de Goldmann¹, podemos afirmar que é praticamente impossível entender o *Fausto* ou *Pandora* sem levar em conta a Revolução Francesa ou Napoleão, mas quando se tiver revelado a relação que une essas obras aos eventos históricos que lhes eram contemporâneos, caberá ainda perguntar como Goethe processou isso tudo para produzir suas obras-primas, isto é, como forma e conteúdo se complementam para dar a unidade dessas obras.

As condições de produção artística são parte das condições de produção na sociedade e estão relacionadas a elas; o fazer estético é parte do fazer social, ou seja, a forma por excelência encontrada pela humanidade para refletir sobre as possibilidades de elevação da sociabilidade a patamares superiores. Por esse motivo, em épocas de grandes questionamentos sobre os caminhos a ser seguidos, o reflexo estético ganha sempre maior expressão (as tragédias gregas e o Renascimento são exemplos desses períodos históricos).

A estética é uma forma de conhecimento humano que, colocada em um nível superior² do conhecimento diretamente ligado à práxis imediata da vida cotidiana, no entanto, tem seu fundamento nas relações que acontecem nesse patamar da sociabilidade. A estética, a

¹ GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do romance*. 3. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.90.

² Nível superior significa um nível de abstração e de elaboração que extrapola a práxis cotidiana e se dirige à relação da individualidade com a generidade.

ciência e a prática cotidiana refletem a mesma realidade objetiva. Embora os resultados sejam distintos quanto à forma e ao conteúdo, há relações fecundas e recíprocas entre esses campos que, inclusive, exercem estímulos uns sobre os outros.

O reflexo estético se impõe à tarefa de *compreender, descobrir e reproduzir com seus meios específicos a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas*³, provocando modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo e, simultaneamente, na subjetividade.

A particularidade fixada sob o mundo formal da obra de arte é uma expressão que não poderá ser modificada, sob pena de destruição da própria obra⁴. A essência da arte será obtida, então, pela organização artística do *mundo*, realizada a partir do movimento que carrega todas as tensões e contrastes. Os elementos indispensáveis à concepção e ao momento histórico fixado estão em relações recíprocas com as condições histórico-sociais do gênero e com as artístico-pessoais.

A obra de arte não pode confundir-se com a realidade objetiva da qual é um reflexo; ao mesmo tempo, ela é uma *realidade* que não pode ser modificada a partir das idéias e desejos do receptor, sem levar em consideração a sua própria essencialidade, pois qualquer obra de arte é uma realidade material sensível cuja superação da universalidade e da singularidade na particularidade representa uma conservação que precisa ser apreendida. Paralelamente, toda obra de arte representa uma superação que permite sua recepção em épocas históricas diferentes.

Depreende-se dessas afirmações que não há uma oposição ontológica⁵ entre indivíduo e sociedade, mas sim entre sujeito, ser social genérico e a natureza. Na verdade, a oposição entre natureza e cultura se dá pela intervenção da subjetividade que tem consciência de si e da natureza. Há um nexo entre subjetividade, sociedade e produção das idéias, e nela, a produção artística.

A subjetividade elucidará (ou não) os problemas advindos das relações sociais; essa intervenção da subjetividade é o espaço fundador da liberdade humana na medida em que o processo de auto-construção do ser social implica sempre possibilidade de escolha.⁶

A arte, a mais elevada das expressões humanas, reflete as relações entre o indivíduo e o gênero, desempenhando papel fundamental no desenvolvimento da subjetividade. A gênese da arte parte de necessidades interiores do indivíduo⁷ em sua existência material concreta e, necessariamente, tem de se deslocar da imediatividade do cotidiano. Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se afirmar a existência de um conflito interno e insolúvel para a expressão artística:

³ LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.161.

⁴ Não se está discutindo, aqui, o papel do leitor, espectador, público etc., mas o momento e o movimento explicitados na obra.

⁵ A oposição entre indivíduo e sociedade pode se dar quando a sociabilidade é inibidora da individuação, mas sempre tendo-se como premissa que a escolha de uma sociabilidade opressora é produzida pelas

⁶ Para o estudo da liberdade do ponto de vista marxiano, ver TONET, Ivo. *Mercado e liberdade*. Maceió: EDUFAL, 1997.

⁷ Que, de resto, não são resolvidas só pela arte.

nenhuma sociedade pode satisfazer todas as paixões humanas, mas só no espaço social as paixões humanas podem ser realizadas, mesmo que apenas de forma artística.

A arte constitui uma expressão privilegiada da subjetividade; o resultado do reflexo artístico e sua recepção são possibilidades concretas de afirmação da personalidade, pois significam o ato de escolha que um sujeito — o artista, ou o receptor — realiza sobre a forma de tratar os conflitos, que estão diretamente ligados à auto-construção humana.

Seguindo essa abordagem, afirma-se que nenhuma obra de arte pode ser estudada sem o auxílio da História, pois a verdadeira arte é um fazer história na medida em que é um refletir do ser social sobre sua própria existência. Não é história porque o autor resolveu contar o seu tempo, mas porque ele reflete sobre o seu tempo e as possibilidades de ultrapassá-lo.

A arte é uma construção do gênero humano que não está presente no salto ontológico, mas vem acompanhando o desenvolvimento do fazer humano desde épocas remotas. A forma e a objetividade de cada época, expressa nas necessidades humanas de cada período histórico e nas condições objetivas, priorizam aspectos diferentes.

Percorrendo a história e a representação literária, sobre ela verificamos que:

– o épico nos mostra a necessidade da formação dos povos, a procura pela ancestralidade que permite o presente, a necessidade de se perceberem humanos e, ao mesmo tempo, escolhidos pelos deuses para sobreviverem enquanto sociedade, enquanto povo.

– a tragédia clássica discute a forma de um povo já configurado se desvencilhar dos deuses, ou, pelo menos, tentar caminhar sem estar inteiramente à mercê das vontades divinas, e dialeticamente mostra a força da construção sobrenatural sobre os atos humanos.

– a arte medieval glorifica não mais uma gama de deuses, mas apenas um, que será o guia da humanidade. A produção artística desse período ultrapassa muito pouco as portas do templo e, nesse sentido, significa um retrocesso no caminhar da humanidade, pois não consegue discutir atos humanos que não estejam vinculados ao poder divino, como, por exemplo, em *Antígona*, de Sófocles.

Resumindo os momentos históricos anteriores à modernidade, temos semideuses buscando a constituição dos povos; homens e mulheres nobres sucumbindo na tentativa de escolher o próprio destino; seres humanos com caminhos previamente marcados, agradecendo a Deus pela existência terrena e a possibilidade de melhorias para além da existência material.

Só com o renascimento a arte consegue, de forma tênue, começar a se desvincular dos aspectos transcendentais para se transformar numa práxis conscientemente feita e dirigida aos seres humanos. Shakespeare ensaia, em *Romeu e Julieta*, como pode ser esse homem se conseguir romper com a tradição e se libertar do sobrenome e das obrigações decorrentes dessa agregação:

Julieta — *Romeu, Romeu, por que há de ser Romeu?
Negue o seu pai, recuse-se esse nome;
Ou, se não quer, jure que só me ama
E eu não serei mais dos Capuletos*
(...)
*É só seu nome que é meu inimigo:
Mas você é você, não é Montéquio!
Que é Montéquio? Não é pé, nem mão,
Nem braço, nem feição, nem parte alguma
De homem algum. Oh! Chame-se outra coisa!*⁸

⁸ SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.73.

⁹ É claro que não estamos afirmando que com a modernidade o ser humano passa a prescindir da religião; estamos simplesmente constatando que idealmente, porque efetivamente, se faz possível perceber a religião como produto humano, como uma função social próxima, mas profundamente diferente da arte em suas conseqüências.

¹⁰ E de todas as outras formas de refletir a realidade.

Todos sucumbem, ainda não era o tempo. Só com a chegada da modernidade esse ser individual se percebe capaz de exercer uma prática social desvinculada do transcendental.⁹

Surge, então, a possibilidade da criação das personagens que fazem escolhas e que caminham no interior da obra com os próprios pés. A questão do sujeito só pode ganhar importância na literatura quando a subjetividade se transforma em individualidade, e esse processo tem sua configuração ideária formada a partir do Renascimento, que vai representar o deslocamento consciente das reflexões artísticas¹⁰, do caráter teocêntrico para o antropocêntrico.

Antes desse momento histórico, o sujeito aparece na literatura como um ser que tem um papel pré-determinado, sendo os heróis dotados de forças não humanas desde a representação da vontade dos mitos nas tragédias à louvação dos desígnios divinos na Idade Média.

Shakespeare mostra-nos o quanto os laços familiares/clânicos da feudalidade estavam se tornando impedimento para a realização da individualidade. Só com o desenvolvimento das relações de produção capitalistas e com a necessidade, intrínseca a esse sistema, de homens livres das amarras medievais, e com possibilidades — mesmo que apenas efetivamente essa liberdade se reduzisse ao trabalho para a maioria da população — de tomar suas próprias decisões, surge na literatura a possibilidade de discussão do papel do sujeito no mundo, da individualidade que modifica e intervém na realidade.

No Romantismo, a importância do indivíduo alcança, do ponto de vista histórico-literário, seu ponto culminante. Embora não possa

ser visto como uma correlação direta das condições materiais de existência postas pelo domínio do capital, a sociedade que surge com a ascensão da burguesia ao poder instaura a possibilidade, pela primeira vez na história humana, da conduta consciente do ser social como responsável pelo próprio destino.

Surge a possibilidade de instauração da individualidade, que, apesar das amarras do social, se torna capaz de decidir, embora a maioria fique excluída, por força da impossibilidade econômica, do próprio destino. Individualidade contraditória, é verdade, pois expressa, ao mesmo tempo, a necessidade de um sistema baseado na exploração e o cerne de superação de toda a exploração.¹¹

Revela-se, então, o interior do indivíduo, sua psicologia refletida no sentimento interior, na ambivalência de ações e emoções, no amor irresolvido. Ambivalência que reflete a imagem imaterial do amor (almas gêmeas platônicas) e sua existência concreta, a partir do desenrolar da suas próprias ações no cotidiano.¹²

Álvares de Azevedo, no poema “Minha desgraça”, reflete essa ambivalência e a tomada de consciência da relação insolúvel entre individualidade e condições objetivas; ao mesmo tempo, aparece a marca da diferença que torna possível a individuação expressa no poema:

*Minha desgraça não é ser poeta
(...)
Minha desgraça, ó cândida donzela
O que faz que meu peito assim blasfeme,
é ter para escrever todo o poema
e não ter um vintém para uma vela.*¹³

No Romantismo, só aqueles que são capazes de amar são capazes de — embora a partir de muito sofrimento que pode chegar até à morte —, transformar suas vidas. Em *Inocência*, do Visconde de Taunay, essa característica está bastante marcada pela atuação da protagonista, que consegue o inadmissível dentro do contexto social que compõe a fábula: a rebeldia em relação à ordem patriarcal. Só o amor é capaz de dar forças à personagem para se rebelar contra o pai e não acatar o casamento previamente estabelecido.

*Eu? (...) Casar com o senhor! Antes uma boa morte! Não quero... Não quero... Nunca... Nunca...*¹⁴

Ao mesmo tempo que exalta o individualismo através do amor romântico, o Romantismo traz também a noção de sujeito coletivo, aquele capaz de expressar o conjunto de um grupo social. José de

¹¹ A superação existe como *possibilidade posta*, embora, para a maioria da população, a única efetividade seja a exploração. Para desenvolvimento desse tema, ver Marx nos textos ditos filosóficos e em *O Capital*, (1968).

¹² Ver Benedito Nunes. A visão romântica. In: GUINSBURG J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

¹³ AZEVEDO, Álvares de. *Poemas Malditos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p.136-7.

¹⁴ TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Três, 1972, p.168.

Alencar, em *O Guarani* (1971), constrói as personagens como representantes das raças em relação. Sujeitos que trazem o peso de culturas diferentes, de hierarquias que mostram a superioridade de um grupo e a inocência primitiva do outro. As personagens, embora vivam suas histórias de amor individuais, são também representantes de grupos sociais diferentes que precisam romper as barreiras de suas culturas para alcançar êxito na vivência de suas paixões.

A burguesia havia conquistado o poder e o máximo de individualização possível para toda a população já fora expresso pelo movimento romântico. Cabia agora um refluxo da subjetividade, que não podia mais ser enaltecida indiscriminadamente, sob pena de fomentar enfrentamentos. O idílio da Revolução Francesa já havia sido rompido; as revoltas operárias de 1844/1848 e a Comuna de Paris mostraram quão crítica era a situação dos trabalhadores; e a real possibilidade de perda de poder e lucro, por parte do capital, era inadmissível, precisando ser combatida.

Fazia-se necessário conter a ideologia que havia tornado possível a busca incansável pela felicidade individual e coletiva; as doutrinas socialistas alastram-se por toda Europa; as derrotas dos trabalhadores impulsionam novas formas de reivindicação, mas também trazem o ideário de perenidade da situação dada. Não são mais as condições de nascimento, no sentido da nobreza anterior, que passam a regular o ideário das ações dos indivíduos, mas a origem genética, material, no sentido físico, biológico, geográfico e econômico.

O Naturalismo tenderá a um apagamento do sujeito, em sua movimentação, dentro das condições objetivas. Pode-se afirmar, sem reducionismo, que o Naturalismo é a expressão romanesca da visão de mundo da burguesia instalada no poder como detentora dos rumos da História, assim como o Positivismo representa o olhar científico de uma classe, que não convive mais com convulsões sociais. Enquanto o Romantismo representa o momento de fazer a história e transformá-la, o Naturalismo é o momento da conservação da forma já conquistada. As mudanças só serão possíveis para alguns, e, assim mesmo, dentro das normas estabelecidas, tudo o mais podendo ser apenas aperfeiçoado, e não mais ultrapassado.¹⁵

O sujeito do Naturalismo é tipificado, dependendo, para agir, do papel reservado ao grupo étnico/social ao qual está ligado. Não há surpresas para a subjetividade; seu destino já está marcado, não pelo mito, como na tragédia, nem pela mão de Deus, como no medievo, mas pelas condições físicas/genéticas/geográficas/sociais de sua existência.

Madame Bovary, de Flaubert (1852), mostra como a personagem pode parecer autônoma, rebelde, mas não consegue fugir ao des-

¹⁵ As obras de COMTE e DURKHEIM são elucidadoras dessa concepção de mundo advinda com a ideologia e a ciência positivistas.

tino predeterminado não mais pelos deuses, como na tragédia clássica, mas pelas posições ocupadas no interior da estrutura social, que determinam o papel a ser desempenhado por homens e mulheres nos distintos lugares sociais. Não havia saída para mulheres híbridas como Eva, que também foi a primeira mulher. O amor e a vida, para esses seres, só podem ter um destino medíocre. Ema, como Eva, quis mais e pagou o preço.

Da modernidade em diante, o sujeito se complexifica, torna-se contraditório, pois vive sob condições objetivas determinadas mas tem consciência de que pode se mover e interferir nelas. A luta de classes faz parte da história e está posta como uma forma de mudança da sociedade; para isso, precisa de sujeitos individuais e sujeitos coletivos.

O herói problemático da modernidade luta e sucumbe, levanta e luta novamente. Esse movimento é o pêndulo que perpassará todas as formas artísticas e terá, no romance, seu *locus* ideal. Como afirma Lukács:

*O romance é a epopéia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que portanto, sem ele, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade.*¹⁶

Transitando no mesmo sentido de Lukács sobre o herói moderno, Baudelaire mostra a cidade desnuda e se volta contra aqueles que querem negar sua existência, ou, pelo menos, apagar suas vidas. Junta-se aos renegados e a partir deles olha o mundo. É o sujeito crítico, implacável com a contraditoriedade da modernidade, que canta o amor mas produz prostitutas, canta a igualdade e produz desvalidos:

*Com o coração em repouso
subi a cidadela íngreme
e vi a cidade
como do alto de uma torre
hospital, prostíbulos, prisão
onde o mal docemente floresce*

*Amo-te sempre, minha cidade infame
as prostitutas
e os perseguidos
têm prazer próprios para dar
que o rebanho vulgar
não pode perceber.*¹⁷

¹⁶ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p.100.

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.99.

No Brasil, que sofre a influência econômico/ideológica da Europa e tenta buscar seu próprio caminho artístico, Machado de Assis faz surgir o homem que afirma e nega, realçando a relação entre individual e social. O sujeito se move, se percebe em algum lugar com determinadas relações. Sucumbir ou não a essas contradições são opções possíveis. Não há determinismo, mas olhar consciente sobre a realidade. O sujeito percebe as possibilidades e limites:

*São assuntos aliás que colocam as Memórias Póstumas entre as anatomias modernas da vontade e da experiência do tempo, e à margem do território propriamente burguês, marcado pelo dilema do projeto individual.*¹⁸

¹⁸ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p.64.

O olhar exterior e o interior se completam, e o sentido de humanidade passa a ser dado pelo parecer, pelo lugar que se ocupa na sociedade. Desde Maquiavel (1997), que vive o Renascimento mas antecipa a visão moderna para a política, sabemos que ao príncipe que pretende implementar a modernidade na Itália cabe entender que, mais importante que ser, é parecer ser aquilo que os olhos do povo querem ver nos seus dirigentes.

A explicação que Machado (1997) faz, no conto “Espelho”, dessa característica da modernidade que precisa aliar a individualidade aos preceitos sociais (sem ter por justificativa apelações transcendentais), exemplifica como para países subdesenvolvidos basta uma indumentária para transformar um indivíduo aos olhos alheios e ao próprio olhar. O homem passa a se constituir do cargo, como se este fosse mérito seu, gratificação por uma obra. Não conseguindo perceber-se sem ele, o espelho passa a não refleti-lo sem os adornos de que a ocupação necessita:

*O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade.(...) A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado.*¹⁹

¹⁹ ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos II*. São Paulo: Globo, 1997, p.75.

Para Lukács [s.d.], essa composição do herói é a única possível na modernidade que não mais pode sustentar na prática, o que clama sua ideologia de igualdade:

É então que esse mundo abandonado por Deus se revela de repente como provado de substância, mistura irracional,

*simultaneamente densa e porosa; o que parecia ser o mais firme quebra-se como argila seca sob os golpes do indivíduo possesso do demônio, e a transparência vazia que deixava entrever paisagens de sonho transforma-se bruscamente numa parede de vidro contra a qual, vítimas de uma vã e incompreensível tortura, nos chocamos como a abelha contra o vidro, sem conseguir furá-lo, sem querer perceber que por aqui não há caminho.*²⁰

A cisão do indivíduo e do cidadão, tão bem analisada por Marx n' *A questão judaica* (1991) está aqui expressa por um dos maiores romancistas brasileiros. A característica básica da modernidade é transformar em cidadão que tem todas as garantias da lei o indivíduo real concreto que não possui nada além de sua força de trabalho para oferecer ao mercado.

*Finalmente, o homem enquanto membro da sociedade burguesa, é considerado como verdadeiro homem, como **homme**, distinto do **citoyen** por se tratar do homem em sua existência sensível e individual **imediate**, ao passo que o homem **político** é apenas o homem abstrato, artificial, **alegórico, moral**. O homem real só é reconhecido sob a forma de indivíduo **egoísta**; e o **homem verdadeiro**, somente sob a forma de **citoyen abstrato**.*²¹

Também Graciliano Ramos, em *Infância* (1995), ao referir-se à descoberta da essência que comandava o comportamento do pai, percebe as conexões que constroem os atos humanos e afirma implacável:

*Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse fora dele, de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, um gibão roto sobre a camisa curta.*²²

A perda do gado com a seca mostra ao filho que o poder advinha da propriedade; sem ela, o pai era um ser comum. Mais adiante, o autor constata que a situação de pequeno proprietário o fazia eternamente violento, pois, como afirmava Marx²³, o camponês, não capitalista, forma uma quase classe porque não pode se sustentar nessa posição, o que o torna isolado e com receio de perder o pouco conseguido. As contradições entre as classes e o comportamento individual perpassado por essas contradições fazem Graciliano perceber e

²⁰ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p.103.

²¹ MARX, 1991, p.50-1.

²² RAMOS, Graciliano, p.26.

²³ Para a noção de classe, fração de classe e quase classe, ver MARX (1956) e (1974).

explicar, nunca perdoar — *a impotência e as lágrimas não nos comoviam* — o tratamento violento do pai:

*Se ele estivesse embaixo livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada. (...) Só não economizava pancadas e repreensões. Éramos repreendidos e batidos.*²⁴

²⁴ RAMOS. Infância, 1995, p.26-7.

Finalmente, no mundo contemporâneo, pós-moderno, desideologizado com a ajuda frenética da mídia, o sujeito volta a perder a força adquirida com a modernidade. Continua consciente, mas se sente sem forças para enfrentar a realidade; vê os fatos, e, no máximo, lhe é concedido o direito de falar sobre eles. O apagamento do sujeito se dá não pela sua ausência, mas pela sua fragmentação. São tantos os sujeitos e tantas as possibilidades que nenhuma se realiza completamente, ou melhor, apenas através do discurso e da perspectiva virtual é que todas se realizam.

O individualismo é levado ao extremo, a neutralidade diante da vida é exaltada. O sujeito pós-moderno não tem um projeto para ser executado. Reflete sobre seu tempo e tenta vivê-lo aceitando todas as respostas como verdadeiras, ou sem nenhuma verdade. Cazusa e Frejat expressam exemplarmente essa perplexidade na letra da música *Ideologia*:

*Meu partido é um coração partido
E as ilusões estão todas perdidas
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão barato que eu nem acredito ah!
Eu nem acredito
Que aquele garoto que ia mudar o mundo
Mudar o mundo
Frequenta agora as festas do “grand monde”
Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia eu quero uma para viver
O meu prazer agora é risco de vida
Meu Sex and drugs não tem nenhum*

Rock'n roll

*Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais ter que saber
Quem eu sou saber quem eu sou
Pois aquele garoto que ia mudar o
mundo
Mudar o mundo
Agora assiste a tudo em cima do muro
Em cima do muro...*

Também a análise de *O jogo da amarelinha* (1994), de Julio Cortazar, pode servir de referência ao entendimento de como o reflexo literário percebe o sujeito pós-moderno: não importa o resultado do jogo, importa só o jogar. O jogo pelo jogo, o jogo da linguagem, como explicita a introdução do livro:

Tabuleiro de Direção

À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades:

O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra Fim. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.

O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento, será suficiente consultar a seguinte lista:

A consciência da realidade e do emaranhado que se tornou a vida moderna, em contrapartida à pequenez da individualidade, acaba por transformar o sujeito pós-moderno num constataador refinado, com uma forma rebuscada de discurso, que assume a primazia em relação ao fato não pela precisão ou pelo conteúdo de realidade que representa, mas pela própria capacidade que tem de se autodefinir.

O conteúdo narrativo é entremeado de uma interdiscursividade que altera a história a cada passo em que é lida. Há uma aparente liberdade concedida ao leitor para formar seu próprio texto, o que enaltece a individualidade; no entanto, há um controle absoluto do escritor/narrador sobre sua própria escrita.

No Brasil, Sérgio Santana (1989) discute o limite em que é posto o individualismo, no conto "Uma questão de método":

*E havia o fato principal de que ele tinha uma só vida para viver, apesar de, paradoxalmente, andar ventilando, nesses últimos momentos, como um exercício, a hipótese de livrar-se dela. Diante disso, a sociedade como um todo era uma abstração. Ele estava se tornando agora, sempre vertiginosamente, um individualista. Se tivesse uma arma na mão, talvez houvesse disparado a esmo. Ele não tinha tal arma e só poderia disparar contra si mesmo, em forma de uma tristeza pontiaguda.*²⁵

²⁵ SANT'ANA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Um discurso sobre o método. p.93.

Diante da possibilidade de uma vida de miséria e da morte, Sérgio Santana transforma seu narrador em um questionador e elaborador de discursos, apresentando, ao final, como alternativa de saída da massificação, a lucidez da loucura. Para Lukács, os limites da loucura não são mais orientados por uma ética global sobre o destino da humanidade, mas individualizados, psicologizados.

*Pode tratar-se de crime ou de loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo positivo, a loucura de uma sagesa capaz de dominar a vida, são fronteiras escorregadias, puramente psicológicas, mesmo se o fim, alcançado na terrível clareza de um desvario sem esperança tornado então evidente, se destaca da realidade costumeira.*²⁶

²⁶ LUKÁCS, [s.d.], p.97.

A lucidez da personagem do conto é objetiva e fria como a pena de uma caneta-tinteiro molhada que elabora o texto, ou as teclas do computador em dias gélidos de inverno fora do Nordeste. Mas as respostas são sempre de um sujeito individual, cujo máximo de universalidade obtida consiste na poetização do discurso. Mortas as ideologias e os sujeitos coletivos, resta a trivialidade cotidiana e o inferno do desespero cunhado pela solidão de não se sentir mais que o discurso do outro.

*O sujeito do corpo de bombeiros — que indiscutivelmente surgia diante de seus olhos como a pessoa de maior autoridade moral, dentre todos, ali — falara numa troca de uniformes no hospital psiquiátrico, do mesmo modo não foi que fizera, a propósito dele, sem titubear, um diagnóstico conferindo preciso: louco. Não havia então por que desconfiar e ele caminhava com uma satisfação até ansiosa para trocar de papel e de equipe.*²⁷

²⁷ SANT'ANA. Op. cit., p.105.

Procuramos mesclar a história das coisas, caminho do objeto, com a história dos conceitos, caminho do sujeito, para mostrar a indissociabilidade e autonomia das partes na relação sujeito/objeto. No caso particular do reflexo estético, percebe-se que há um esforço por despertar uma totalidade humana a partir do mundo sensível. Através do processo mimético, o reflexo estético capta uma ampla e ordenada riqueza da realidade e cria um mundo adequado ao homem do seu tempo e à humanidade de uma maneira geral, não um enquadramento ao mundo real, mas no sentido de antever possibilidades de transformação, apontando para novas formas de sociabilidade. Dialeticamente, reflete um momento histórico para transgredi-lo, para ir além.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Saraiva: MEC, 1971 (Coleção Jabuti).
- ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos II*. São Paulo: Globo, 1997.
- AZEVEDO, Álvares de. *Poemas Malditos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GUINSBURG J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.].
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MAGALHÃES, Belmira. Plus ultra: o segredo da arte. *Revista Estudos*. Maceió: UFAL, 1995.
- MAGALHÃES, Belmira. *Vidas Secas: os desejos de sinhá Vitória*. Curitiba: HD LIVROS, 2001
- MARX, Karl. *O 18 Brumário e cartas a Kugelmann*. Tradução de Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- MARX, Karl. *As lutas de classes na França*. Rio de Janeiro: Vitória, 1956.

- MARX – ENGELS. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Olinto Beckerman. 2. ed. S.Paulo: Mandacaru, 1989.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANT'ANA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Um discurso sobre o método.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Três, 1972.
- TONET, Ivo. *Mercado e liberdade*. Maceió: EDUFAL, 1997.

