

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Ironia e Negatividade em “A Rainha dos Cárceres da Grécia”,
de Osman Lins**

Eiliko L. P. Flores

Brasília –DF

2007

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Ironia e Negatividade em “A Rainha dos Cárceres da Grécia”,
de Osman Lins**

Eiliko L. P. Flores

Orientadora: Prof. Dra. Ana Laura Reis Corrêa - UnB

Banca examinadora: Prof. Dra. Sandra Nitrini - USP

Prof. Dra. Deane M. Costa - UnB

Brasília –DF

2007

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à linha de pesquisa “Crítica da História Literária” de uma forma geral. A todos os professores e estudantes, em especial a Ana Laura Reis Corrêa, minha orientadora, e a Hermenegildo Bastos. As aulas, tanto de um como de outro – na graduação e na pós-graduação – foram essenciais no desenvolvimento deste trabalho, bem como os debates com os colegas. A linha de pesquisa, junto a seus grupos de estudo, é um exemplo de dialética, em vários sentidos. Desde a preocupação em conceder espaço às discussões, até a organização dinâmica da produção dos pesquisadores, de modo a permitir que trabalhos realizados pelos estudantes da graduação, do mestrado, do doutorado e inclusive de pessoas de fora da universidade circulem e sejam debatidos por todos.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo a análise do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, procurando perceber de que modo a ironia que fundamenta seu procedimento formal e estético articula uma forte negatividade crítica. Essa negatividade articulada por meio da ironia, em muitas das diversas possibilidades e manifestações que esta permite, se dirige a várias esferas. Entre outros temas, em uma rara capacidade de abrangência e problematização, o romance de Osman Lins trabalha questões fundamentais ligadas ao sistema literário brasileiro; à literatura e aos problemas de representação; à crítica literária e aos complexos problemas políticos e culturais que a envolvem; ao estado-nação, à identidade de seus habitantes e à segregação social; à indústria cultural e aos meios de comunicação de massa; aos mecanismos ideológicos de dominação, junto à hipertrofia da razão instrumental; ao período ditatorial em que está inserido o livro e, de forma ampla, a questões que remetem ao quadro internacional, como o apagamento da história, a internacionalização do capital e a expansão de mecanismos hegemônicos e imperialistas – bem como a posição peculiar e própria ao Brasil dentro desse panorama.

Palavras-chave: Ironia, Negatividade, Osman Lins, T. W. Adorno.

Abstract

This research is an analysis of Osman Lins's novel *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Irony is a fundamental figure in the novel. The main purpose is to indicate how irony in the novel is capable of reaching a powerful and critic negativity. That negativity, spread in the novel through its irony, reaches many spheres. Among others, Osman Lins's subjects in *A Rainha dos Cárceres da Grécia* include topics about the Brazilian literary system; literature in general and some problems about literary representation; literary criticism and the political and cultural issues that surround it; Brazilian national state, the identity of its population and social segregation; cultural industry and mass-media; ideological instruments of social domination and the privilege given by those instruments to practical reason; the Dictatorship in Brazil in the seventies, when the book was conceived and released, and some topics concerning the global context at that time, such as the "disappearance of history", the growth in the international circulation of monetary capital and the expansion of hegemonic and imperialist domination, as well as the Brazilian role in that global perspective, from that period to the present days.

Key-words: Irony, Negativity, Osman Lins, T. W. Adorno.

Índice

Introdução	6
Capítulo 1	13
1. Ironia: Conceito Geral e Premissas Básicas	13
2. Ironia e Romantismo	16
3. A Negatividade Irônica em Kierkegaard	20
4. A Prática Irônica em Kierkegaard	25
5. A Dialética Negativa de Adorno	28
6. Dialética Negativa e Ironia	34
7. A Ironia em <i>A Rainha dos Cárceres da Grécia</i>	41
8. Considerações Finais sobre Ironia	47
Capítulo 2	55
1. Um Manifesto Literário	56
2. A Representação de Alguns Problemas de Representação	58
3. Literatura e Loucura	62
4. Literatura e História	64
5. A Proposta Geral do <i>Manifesto</i>	68
Capítulo 3	70
1. A Crítica Literária Brasileira	70
2. A Crítica Literária em <i>A Rainha dos Cárceres da Grécia</i>	76
3. Leitura Fetichizada e Leitura Materialista	83
4. O Papel do Crítico em <i>A Rainha dos Cárceres da Grécia</i>	87
Capítulo 4	91
1. Nação, Ditadura e o Momento Atual	92
2. Ironia, Alegoria e Fragmentação	96
3. Diário, Jornal, Literatura e Nação	101
4. Mito, Imagem e Dialética	111
5. Literatura e Totalidade	124
Conclusão	126
Bibliografia	131

Introdução

Toda a obra de arte exige o pensamento e, por conseguinte, a filosofia, a qual nada mais é do que o pensamento que não se deixa travar.

Se, de acordo com a visão de Hegel, a era da arte ingênua passou, deve então integrar em si a reflexão e levá-la tão longe que esta deixe de pairar sobre ela como um elemento que lhe é exterior e estranho; eis o que hoje se chama estética.

T. W. Adorno

Este trabalho tem como objetivo a análise do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, procurando perceber de que modo a ironia que fundamenta seu procedimento formal e estético articula uma forte negatividade crítica. Essa negatividade articulada por meio da ironia, em muitas das diversas possibilidades e manifestações que ela permite, se dirige a várias esferas. Entre outros temas, em uma rara capacidade de abrangência e problematização, o romance de Osman Lins trabalha questões fundamentais ligadas ao sistema literário brasileiro; à literatura e aos problemas de representação; à crítica literária e aos complexos problemas políticos e culturais que a envolvem; ao estado-nação, à identidade de seus habitantes e à segregação social; à indústria cultural e aos meios de comunicação de massa; aos mecanismos ideológicos de dominação, junto à hipertrofia da razão instrumental; ao período ditatorial em que está inserido o livro e, de forma ampla, a questões que remetem ao quadro internacional, como o apagamento da história, a internacionalização do capital e a expansão de mecanismos hegemônicos e imperialistas – bem como a posição peculiar e própria ao Brasil dentro desse panorama.

Todos esses temas são tratados no livro sob a articulação formal de uma ironia *dialeticamente negativa*: as contradições e tensões desenvolvidas – como a construção de uma identidade nacional que contrasta com a desintegração social da personagem Maria de França, o embate entre oralidade e literatura, história oficial e memória coletiva – permitem à ironia que estrutura o romance desenvolver seus vários temas e objetos de representação sem aplinar nem a dinâmica inerente a cada um deles, nem a

dialética que mantém entre si. A ironia permite ao romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não recair em um mero oposicionismo, ou em uma síntese dogmática e redutora dos problemas levantados e do jogo de tensões trazidas à tona.

Nessa recusa ao pensamento enregelante reside o cerne da *negatividade dialética* que a ironia potencialmente possibilita: elucidar esse aspecto é fundamental para compreender a ironia enquanto instrumento crítico dentro da estética, enquanto local onde as contradições não são falsamente neutralizadas ou expostas enquanto algo ontológico, mas sim representadas processualmente, na dinâmica mesma que as mantém irresolvidas na realidade. Demonstrar como a ironia em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é negativamente crítica a irá diferenciar da ironia usada como instrumento de apologia aos interesses totalitários e dogmáticos, pois a simples utilização da ironia não garante seu valor reflexivo; é preciso atentar para sua negatividade enquanto problematização, contraposição, exposição das perspectivas que em geral se omitem. Dessa forma, pretendemos não apenas fazer justiça ao momento histórico do livro, localizado na ditadura militar, mas também evidenciar sua importância para os dias de hoje.

A obra de T. W. Adorno será fundamental durante todo o trabalho. Sua profunda conceituação de dialética negativa permite pensar em uma ironia capaz não apenas de articular contradições, mas de apontar para a *origem social* dessas contradições, ao invés de naturalizá-las. Essa é a grande preocupação de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*: o romance de Osman Lins, em seus mecanismos de distanciamento e contraste, se recusa a permanecer na superfície dos problemas que enfrenta.

Para introduzir a concepção estética de Adorno, que nos servirá de base, destacamos aqui as três características essenciais da arte negativa identificadas por Albrecht Wellmer na *Teoria Estética*, estabelecendo sua relação possível com uma ironia negativamente crítica:

A arte (autêntica) para Adorno é negativa, antitética em relação à realidade empírica, em três sentidos: (1) a arte é negativa como autônoma, isto é, como uma esfera de validade *sui generis*; (2) é negativa como crítica dirigida contra a realidade empírica; e (3) é negativa, como criticamente ultrapassadora de cada normatividade estética previamente encontrada (WELLMER, 2003: 35).

É possível somar mais uma: a arte também é negativa quando contém sua própria autocrítica, ou sua problematização enquanto artifício e arte, ainda que de modo sutil, processual, dinâmico, e não meramente autoreferencial. *A ironia é capaz, potencialmente, de permear o desenvolvimento dessas quatro esferas.* No que se refere à autonomia da arte, a ironia permite que essa independência se mantenha, na medida em que torna possível que a obra seja relativamente auto-suficiente; um universo que se fecha em uma lógica interna, como propunham os românticos, justamente para que se possa tornar mênada de algo maior. Quanto ao segundo tópico, a negatividade enquanto crítica dirigida à realidade empírica, a ironia permite um desvelamento do instituído por meio daquela assimilação socrática feita com o intuito de desmascarar e mostrar o avesso das coisas: dar a ver a não-identidade por meio de uma incorporação calculada da identidade. No terceiro tópico – a negatividade artística como meio de ultrapassar as obras anteriores –, a ironia pode atuar na forma da paródia (HUTCHEON, 2000a), ou simplesmente utilizar-se dos dois primeiros tópicos já relacionados para efetuar esse avanço ou contraposição à tradição. Quanto ao quarto tópico que adicionamos aos outros três identificados por Wellmer – a possibilidade da obra de pensar contra si mesma, conter uma autocrítica dinâmica e problematizar-se –, a ironia pode atuar por meio da articulação de contradições próprias ao ato de representar e do processo artístico de recriação da realidade, expondo as diferenças entre a representação e o representado, as incongruências daquele que narra, antecipar a recepção etc. Vamos procurar ver como a ironia do romance de Lins articula essas quatro formas de negatividade artística, mediadas pelo uso da ironia, na análise prática realizada ao longo dos capítulos.

Para a conceituação da ironia negativamente crítica presente no romance de Osman Lins, desenvolvemos no primeiro capítulo, “Ironia e Negatividade”, um extenso mas necessário percurso teórico que perpassa alguns pontos cruciais da história da filosofia e da estética. A ironia romântica, inicialmente, nos aponta para a importância de considerar sua conceituação filosófica nesse período como profundamente ligada à criação do estado nacional germânico, consideração histórica que ilumina o conceito de ironia desenvolvido naquela época de forma proveitosa, no que diz respeito à relação entre romance, ironia, modernidade e estado-nação. Por sua vez, o debate dos românticos alemães com Hegel serve de chão filosófico para a conceituação do tropo feita por Kierkegaard, no século XIX, em *Conceito de Ironia*. Esse estudo remete a Sócrates e à Grécia, local onde surge a ironia enquanto procedimento ou método de

abordagem filosófica, que se mantém em nosso estudo como figura central. É Kierkegaard quem primeiro determina a *negatividade* da ironia de modo filosoficamente consistente, embora os teóricos românticos, sobre os quais Kierkegaard também se refere, tenham legado avanços importantes que permanecem até hoje. Tanto a visão dos românticos alemães, quanto a de Kierkegaard sobre a ironia, procuraram ser vistas neste trabalho sob uma perspectiva histórica; nesse sentido, tentamos ver também quais idéias e formulações teóricas desses pensadores mostram-se indispensáveis ao passo seguinte desse primeiro capítulo, a saber, a conceituação do que poderia ser considerada uma ironia dialeticamente negativa e crítica sob o apoio – também essencial durante todo nosso estudo – da obra de Theodor W. Adorno.

Obras como a *Dialética Negativa*, a *Teoria Estética* e outras que endossam e iluminam o percurso a que nos propomos no primeiro capítulo, como a tese de Adorno sobre Kierkegaard – *Kierkegaard: a Construção do Estético*, de 1933 – irão conduzir esse desenvolvimento, essencialmente voltado para os parâmetros do núcleo central da Teoria Crítica, T. W. Adorno, M. Horkheimer e W. Benjamin. O capítulo prossegue com uma breve abordagem do modo geral e estrutural em que se apresenta a ironia em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, incorporando noções de M. Bakhtin que nos auxiliarão na determinação dos aspectos formais do romance, complexos e peculiares à obra. A ironia no romance de Lins se articula fundamentalmente sob o movimento de apropriação de formas e gêneros discursivos enquanto *conteúdos sedimentados* (ADORNO, 2002: 15). Em um nível *estrutural*, essa apropriação acontece principalmente com relação à forma do diário, do ensaio literário e do jornal. Em um nível *frasal*, ou *verbal*, a ironia acontece na apropriação que faz a personagem Maria de França dos discursos radiofônico, jurídico e médico. *As duas esferas compartilham o mesmo procedimento, mas em graus diferentes*. O nível estrutural é o mais importante e complexo, pois é justamente ele que permite à ironia do romance manifestar-se de outras maneiras – não apenas nessa apropriação direta de formas pré-existentes – mas em expressões mais sutis, sugestivas e reveladoras, baseadas sempre no contraste e na contradição.

O segundo capítulo, “Um Manifesto Literário”, parte do princípio de que as análises do livro de Julia Enone feitas pelo suposto ensaísta criado por Lins compõe, junto com as várias questões literárias e artísticas promovidas pelo livro, um grande manifesto estético, uma vez que são virtuais, ou seja, uma vez que o objeto estético ao qual se dirigem não existe de fato, embora boa parte delas encontrem realização, por via

indireta, no próprio romance como todo. *Essa realização virtual de idéias, que acontece de modo enviesado na simulação da análise crítica de um livro que não existe, constitui essencialmente um procedimento irônico* de composição artística. Essas proposições e problematizações estéticas, intrinsecamente ligadas ao desenvolvimento do livro em si, respondem a um momento-chave para a literatura brasileira, em que a ditadura militar, a censura e os avanços da indústria cultural provocavam nos escritores a necessidade de novas respostas formais a questões ligadas à representação – questões essas muito diferentes daquelas enfrentadas em outras épocas por escritores como Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa. Outras discussões também participam das propostas estéticas centrais que o romance levanta: uma delas é a relação entre literatura e loucura, envolvendo a crítica ao predomínio da razão instrumental (HORKHEIMER, 2002) como único parâmetro para o conhecimento, bem como a possibilidade da linguagem transgressora da literatura de se constituir como um espaço onde outras formas de conhecimento podem ser articuladas, em especial aquelas ligadas ao conhecimento social e histórico. A possibilidade de uma escrita da história pautada pelo sofrimento dos espoliados e daqueles excluídos de um projeto nacional justo também é tema do capítulo, apontando para como *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se mostra a realização de *propostas historiográficas ligadas à prática literária*, não só expondo aquilo que a historiografia oficial dos poderosos omite, mas também ressaltando a literatura e o veículo ficcional em toda sua força, enquanto possibilidade alternativa e proveitosa de registro, recuperação e preservação da memória coletiva.

No terceiro capítulo, “Crítica Social e Literária”, prosseguimos a análise do romance de Lins sob o ponto de vista dos parâmetros críticos que ali se defendem e desenvolvem. Inicialmente uma astuta contraposição ao estruturalismo e ao formalismo que reinavam nos meios acadêmicos à época da ditadura (PAES, 2004), os parâmetros críticos utilizados por Lins revelam uma postura crítica altamente empenhada e visceralmente ligada a questões sociais como algo absolutamente indissociável de qualquer pensamento cultural. A crítica literária é vista por Lins em sua forma institucionalizada e em todo o sentido político que sempre a perpassa. Essa contraposição, que também resulta em uma proposta, se dá pelo movimento irônico e dialético de utilização e incorporação da forma do ensaio literário: essa incorporação acontece no intuito socrático e irônico de servir a um desvelamento das contradições da crítica literária *a partir de dentro de seus próprios procedimentos*. A proposta crítica que vai aos poucos sendo construída nesse movimento irônico e dialético resulta na

defesa de um forte comprometimento com uma postura política e social por parte do crítico, *contra um posicionamento oculto e confortável que não mostre e nem historicize seu lugar de fala.*

No quarto capítulo, “Nação e Totalidade”, abordamos especificamente a parte final do romance de Lins, onde identificamos uma passagem do processo de desconstrução irônica e analítica, que predomina no romance, para um procedimento alegórico e sintético de reformulação dos problemas centrais do livro, sob uma ótica mais ampla, geral, ligada ao mundo e à civilização ocidental e capitalista em seu estágio avançado, incluindo a perspectiva de nossa condição periférica. Ao final do romance, a desconstrução irônica não se mostra um fim em si, como sugere o termo “desconstrução” quando associado ao desconstrucionismo nominalista americano (JAMESON, 2006: 230-267). A desconstrução irônica, de cunho socrático, desemboca no romance em uma ruína, uma ruína que a própria obra elabora de si mesma, na passagem da análise a uma síntese que guarda, como veremos, um distanciamento de si mesma. Essa passagem do *predomínio* de um procedimento ao outro – já que essa divisão não deve ser vista como algo totalmente estanque – não é gratuita, e se torna a forma ideal para tratar do assunto central do fim do romance: o “esfacelamento coletivo da memória”. Essa parte do romance conduz a uma problematização da literatura em um contexto de permanência do mito em nossa condição periférica, bem como da permanência do mito em meio às práticas que se tomam como institucionalmente racionais. Neste último capítulo, são muitas as imagens preñes de dialética e reflexão em potencial que Lins nos apresenta, “imagens estéticas” que “emancipam-se das imagens míticas ao subordinarem-se à sua própria irrealidade” (ADORNO, 2002: 104); entre elas, a gata “menemosina” e a significativa aparição da personagem que leva o nome do livro: a “rainha dos cárceres da Grécia”. Como veremos de modo mais detalhado, a passagem da ironia à alegoria no romance obedece a um ponto em comum, situado na maneira como as duas categorias estéticas são utilizadas, ou seja, mediadas como estão por uma *negatividade crítica*.

Um dos desejos deste trabalho é demonstrar como o romance de Lins, muitas vezes simplesmente tomado como metalinguagem – termo que pode se tornar redutor – na realidade vai muito além disso. De resto, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* seria metalinguagem apenas se o livro sobre o qual o narrador se debruça fosse real, ou seja, se fosse efetivamente aquilo a que este presente trabalho pretende ser: crítica literária. O romance de Lins surpreende pelo alcance a que consegue chegar em sua negatividade e

pelo apuro de sua construção; não é mero jogo ou exercício, constitui uma utilização profunda de recursos ficcionais enquanto possibilidades poderosas de reflexão e de apresentação de problemas. A dificuldade de sua estrutura, se por um lado distancia o público em geral, propicia também aquilo que Jameson chamou de “uma figura ou *analogon* para o trabalho não-alienado e para a experiência utópica de uma sociedade alternativa e radicalmente diferente” (JAMESON, 2006: 163).

Enquanto recusa, a negatividade dentro da arte não é gratuita, mas contém um momento positivo, utópico, para o qual sua recusa, autonomia e liberdade apontam. Esse momento obviamente difere daquele primeiro ao qual a obra se contrapõe, a saber, a aparência social onde se dissimulam os mecanismos de dominação (ADORNO, 2005). A positividade que o momento de crítica dialeticamente carrega, como aquilo que resulta da contraposição, é outro. Ao mostrar o que a sociedade não vê, e o que esconde a automatização e as práticas sociais reificadas, a arte aponta para uma outra ordem; antes de tudo, enquanto gesto simbólico e utópico acenado na própria liberdade artística, como veremos também no quarto capítulo.

Ao final, na conclusão, partimos para uma breve contraposição entre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e *A Hora da Estrela*, romances contemporâneos cuja contraposição permite iluminar a obra de Lins de forma dialética, em sua relação com o romance de Clarice Lispector nas semelhanças – que são muitas – e nas diferenças – extremamente significativas. Essa ligeira contraposição permite um distanciamento final em relação ao romance de Lins, ao mesmo tempo em que sugere algumas perspectivas relacionadas à historiografia literária, aos problemas que envolvem a representação e à pertinência dos avanços formais desses dois romances – profundamente *irônicos* – para os dias de hoje.

Capítulo 1

Ironia e Negatividade

O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.

Mikhail Bakhtin

A ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho. Todo aquele que só tem um resultado como tal, não o possui; pois não tem o caminho.

S. A. Kierkegaard

A grosseria do pensamento é a incapacidade de diferenciar na coisa (*Sache*), e a diferenciação é tanto uma categoria estética como uma categoria do conhecimento. Não há que confundir ciência e arte, mas as categorias que imperam nas duas não são absolutamente diferentes.

T. W. Adorno

1. Ironia: Conceito Geral e Premissas Básicas

A origem do termo ironia remonta à Grécia antiga, onde a palavra “eiron” sugeria dissimulação, engano, evasão (HUTCHEON, 2000: 15). Esse sentido não deixa de estar presente ainda hoje. Entretanto, ao falar de ironia, estamos tratando de um termo com um longo percurso histórico, e sua utilização conceitual exige cuidado. Por isso, vamos inicialmente expor algumas premissas fundamentais que nos facilitem a compreensão do conceito e da abordagem que desenvolveremos.

A forma elementar da ironia é dizer o contrário do que se explicita, “ato deliberadamente enganador que sugere uma conclusão oposta à real” (HUTCHEON, 2000: 81). É preciso, no entanto, salientar desde já que o não-dito da ironia não é apenas

o contrário do dito, pelo menos não necessariamente. O não-dito da ironia é, a um olhar atento, plural: “o sentido irônico é sempre *o outro* do dito e mais do que ele” (HUTCHEON, 2000: 30). O não-dito pode ser tanto o diálogo velado, silencioso e explícito com a tradição na qual a obra se insere, quanto as forças históricas e sociais que se entrevêm por meio do contexto no qual a ironia acontece e é interpretada.

Por depender especialmente do contexto e da enunciação para que tenha efeito, a ironia é “existencialmente histórica” (RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2004: 79), relativa a determinada conjuntura: como coloca T. Eagleton, “podem existir ironias que apontam para a natureza necessariamente contraditória, processual e incompleta dos assuntos históricos” (EAGLETON, T. Citado por HUTCHEON, 2000: 52). Isso acontece porque a ironia surge do *atrito entre convenção e realidade*, ou como disse Kierkegaard, “entre idéia e realidade, entre realidade e idéia; no aspecto prático entre possibilidade e realidade, entre realidade e possibilidade” (KIERKEGGARD, 2005: 247). Nutre-se das contradições entre essas duas instâncias para descortinar a sociedade: daí sua estreita relação com a paródia e a sátira¹, nas quais se mostra o absurdo daquilo que, muitas vezes, é institucionalizado, oficial ou sagrado.

A ironia é *dissimulação*, mas também pode ser *simulação*, esconder algo que se tem, tanto quanto fingir ter algo que não se tem. Representa uma possibilidade, mesmo que não *a priori*, de fuga ao manejo usual, prático e reificado da palavra: subverte o objeto do significante, apontando sempre para outro significado, além do literal. A ironia não é exatamente *antimimética*, e sim *a expressão negativa da mimesis*: ela pode fazer uso da prática mimética de modo a desmascará-la, mostrando seu avesso, aquilo que as aparências instituídas socialmente renegam, ou, mais exatamente, expondo as sobras da lógica identitária em sua utilização hipostasiada. Ela pode se contrapor *não apenas ao que é imitado, mas à própria prática mimética* enquanto um dos pilares que fundamentam não só a arte, mas também a estruturação social. A ironia é a possibilidade da mimesis de dialogar com o que não é inteiramente mimético, com o que de certo modo se recusa à mimese: é seu avesso – que como todo avesso não pode prescindir daquilo do qual é avesso para existir. Ela pode compreender os limites da

¹ Como defende L. Hutcheon em *A Theory of Parody*, na prática há uma flutuação entre paródia, sátira e ironia, de forma circular (HUTCHEON, 2000a: 61). A autora entende a paródia como uma relação entre textos, em certa medida interna à arte, onde acontece uma “repetição com distância”. Sua diferença com relação à sátira é a falta de dependência desta última em relação a obras artísticas precedentes; a sátira pode ter referentes mais amplos, extra-artísticos. *A ironia aparece como o tropo fundamental dessas manifestações*. A circularidade que as envolve possui um exemplo paradigmático, não por acaso, na obra de Cervantes que funda o romance moderno, *Dom Quixote de la Mancha*.

mimesis, sua autocrítica *dinâmica*. A ironia permite, potencialmente, que “em vez de resolver os antagonismos, a arte, negativamente, por uma distância extrema tomada a seu respeito”, exprima “poderosas tensões acumuladas” (ADORNO, 2002: 50).

Como disse L. Hutcheon:

um “modo de combate”, a ironia de torna uma *paixão negativa* para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora (HUTCHEON, 2000: 54).

A ironia pode fazer uso do discurso oficial, das convenções, dos estatutos sociais, dos gêneros artísticos e das crenças históricas para se articular e se fortalecer. Quando isso acontece, seu intento é desmascarar por dentro, vestir a máscara para depois arrancá-la, mesmo que parcialmente, ou de forma sutil – no espaço plural do não-dito; inclusive as máscaras e artificios que ela mesma criou internamente enquanto arte. Ela pode ser utilizada para fins de oposição crítica enquanto “tentativa indireta de ‘trabalhar’ contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas (...) potencialmente opressivos” (HUTCHEON, 2000: 56).

Desde a retórica clássica, a ironia ocupa o papel de tropo negativo, que se relaciona com os outros três fundamentais, a metáfora, a metonímia e a sinédoque de um modo desconstrutivo, analítico e quase parasitário (WHITE, 2001). Os tropos estão respectivamente relacionados à lógica identitária e analógica, no caso da metáfora; ao destaque do particular, na metonímia; à referência ao universal e à totalidade, na sinédoque. Nessa relação, a ironia, enquanto momento último que não pode existir antes de pelo menos algum dos tropos anteriores – pois *necessita de alguma referência para se efetivar* –, exerce dentro da retórica o papel de uma lógica pautada pela diferença, aquela que procura o que o pensamento analógico omite e, de um modo amplo, a que procura aquilo que se refere ao que o estabelecido renega e esconde do pensamento.

Entretanto, caracterizar a ironia como um instrumento negativo *a priori* dentro da estética – o que ele de fato é, em sentido estritamente filosófico – não significa que ele seja necessariamente *crítico*. Neste capítulo, o intento maior é caracterizar o que define uma ironia crítica, pensando sobre *as possibilidades nas quais é possível articular sua negatividade*, diferenciando-a dos usos que dela fazem também os instrumentos de possível dominação ideológica, como a comunicação massificada e a

indústria cultural. Para fazê-lo, além dos recursos puramente teóricos e de referências ao percurso histórico-filosófico do termo, faremos conjuntamente a crítica às concepções de ironia que reproduzem o que Horkheimer chamou de *lógica da dominação* (HORKHEIMER, 2002).

Nossa tentativa de discorrer sobre o que caracteriza a negatividade crítica da ironia começa em sua teorização filosófica no romantismo, efetuada principalmente por Friedrich Schlegel e Novalis, e estudada por W. Benjamin; passaremos depois para a célebre conceituação de ironia elaborada por Sören Kierkegaard – o qual se contrapõe aos românticos –, quando teremos a oportunidade de falar sobre a ironia em sua mais célebre manifestação clássica: Sócrates. Depois, falaremos sobre a negatividade em Adorno, buscando construir a base para a elaboração de nosso objetivo – caracterizar a negatividade latente à ironia em sua expressão crítica. Falaremos também sobre a ironia em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, objeto estético deste trabalho, para depois passarmos a algumas considerações finais sobre a conceituação a qual nos propomos.

2. Ironia e Romantismo

O romantismo, como lembra Otavio Paz, “não foi só uma mudança de estilo e linguagens: foi uma mudança de crenças” (PAZ, 1984: 88). Como em muitos dos períodos de revisão e mudanças de paradigma nos quais a arte é relativamente livre, a ironia não esteve distante das produções artísticas. Ela atua de modo específico nessa época, e a maneira como foi desenvolvida e pensada é um forte indício histórico do período. O romantismo estabeleceu-se como uma presença artística na consolidação dos estados-nação e do capitalismo por parte da burguesia, classe com a qual essa consolidação estava indissociavelmente ligada. De forma tensa e contraditória, a *hipóstase do indivíduo* com a qual dialoga a ironia desenvolvida nesse período deveria ser, para alguns de seus principais representantes, a arma artística de combate a um processo de modernização que tinha e tem como um de seus principais pilares justamente a individuação na sociedade, tanto mais forte quanto maior é a ideologia do livre comércio, do liberalismo, e da clara passagem à época – na consolidação da morte do sagrado – de uma fetichização religiosa para uma fetichização ligada à mercadoria. A apologia à infinitude da imaginação e da reflexão no romântico é uma reação de

autodefesa frente ao processo de reificação, mas termina sendo, em muitos casos, uma prática que se alia perfeitamente ao que procura combater.

Em um longo processo que chega até nossos dias, a hipóstase do indivíduo que se fecha a si mesmo acaba sendo a grande causa de sua dissolução total, pois rejeita em grande medida a dialética com a sociedade real e com a história efetiva, sem a qual o indivíduo afinal não existe. Esse isolamento colabora, a contra-gosto, com aquela individualidade derivada da competitividade que tanto interessa ao bom funcionamento da lógica do capital; ambas as individuações resultam em extremos equivalentes na corroboração com o movimento totalitário de um mesmo processo.

Entretanto, é obvio que a predileção pela individualidade e pelo particular efetuada no romantismo não consiste apenas em tentativas historicamente fracassadas de resposta à modernização: o gosto pelo aforisma e pela fragmentaridade enquanto “composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito” representa, como comentou Adorno, um “motivo antiidealista no próprio seio do idealismo” (ADORNO, 2003a: 34). O fundamento filosófico romântico da ironia também deve ser visto dialeticamente, pois compartilha em parte desse antiidealismo de que fala Adorno, e não apenas do individualismo mencionado acima.

O melhor exemplo disso está apontado no pensamento de Friedrich Schlegel e Novalis. Sua estética, efetuada a partir da filosofia de Fichte – passando depois a contrapor-se a este – pressupõe um momento de reflexionamento consciente por parte do artista, já que a consciência deveria estar na base do próprio conceito de reflexão. O pensar do pensar, imerso virtualmente em sua possibilidade de infinitude, permitiria à obra uma autocrítica que se sucedesse, no processo criativo, à intuição, embora esta tivesse lugar de destaque e fosse considerada a fonte do conhecimento imediato. Isso permitiria ao objeto estético seu desvelamento, sua duplicação, seu espelhamento, alcançando uma supremacia em que a arte logra desdobramentos capazes de evitar sua redução, seu aplainamento; para isso a obra deveria problematizar-se, tornar suas arestas de interpretação afiadas, colocando-se no mundo de uma maneira contestadora, conflitante, explorando as contradições da realidade e principalmente as contradições da própria arte. Esse espelhamento, que compreende a ironia, conduziria a obra até um momento de infinitude que equivaleria a uma relativa auto-suficiência, a uma plenitude estética *onde a obra já contém o gérmen de sua própria crítica*.

Esta concepção da ironia e do reflexionamento é dialética; nela a individualidade assume sua face mais poderosa, pois passa a significar no sujeito a possibilidade de

levar adiante seu pensamento com total liberdade, em um local onde isso é estritamente necessário, ou seja, dentro da escrita e da arte; mais ainda, significa no sujeito a possibilidade de pensar contra si mesmo, *contra aquilo que foi produzido*, conduzindo a reflexão em um movimento de negação e de diálogo com um não-eu que, nos casos dos românticos, era o objeto artístico. Desenvolvida no campo artístico, a teoria idealista de Fichte da relação do eu com o não-eu se tornou mais produtiva do que sua formulação original, pois em Fichte, cerceada pelas necessidades anquilosantes da lógica interna do sistema filosófico que procurava criar, a relação entre eu e não-eu se torna em grande medida vazia;

sua infinitude moral é um contínuo esforço pelo esforço; sua infinitude estética é continuamente produzir pelo produzir; a infinitude de Deus é continuamente desenvolvimento pelo desenvolvimento (...) é, pois, uma infinitude em que não há nenhuma finitude, uma infinitude sem nenhum conteúdo. Ao infinitizar desta maneira o eu, Fichte fez valer um idealismo, em relação ao qual toda a realidade empalidecia (KIERKEGARD, 2005: 236).

Levada até o campo da criação artística, no entanto, a relação dialógica entre artista e obra – na qual a dialética entre sujeito e objeto salta aos olhos – acabou desenvolvendo o pensamento fichteano de um modo autônomo: “diferentemente de Fichte, Schlegel e Novalis colocam a arte e não o ‘eu’ no núcleo de reflexão” (SELIGMANN-SILVA, 2002: 9). Esta é a diferença fundamental entre Fichte e os artistas-filósofos de Iena. *Para estes, o objeto estético é um “não-eu” que conserva características de um “eu”, “especialmente aquela de emitir exigências e justificar-se por sua racionalidade intrínseca”* (ROCHLITZ, 2004: 82).

É isso o que conduz essa concepção de *crítica de arte*: para esses pensadores e artistas, a crítica consiste em um desdobramento das potencialidades contidas de modo latente na própria obra, ultrapassando assim os limites de um discurso simplesmente descritivo, ou mesmo indicativo. Para Schlegel e Novalis, na leitura realizada por Benjamin presente em *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*², a obra deve ser julgada segundo critérios imanentes, *e a própria validade e conteúdo de verdade da obra deveria ser a sua capacidade de fornecer esses indicativos críticos, a*

² O próprio estudo de Benjamin pode ser historicizado: corresponde a uma necessidade de Benjamin em seu momento histórico alemão de responder “a um determinado modelo de crítica que havia se cristalizado ao longo do século XIX, nomeadamente o modelo de Dilthey e de alguns membros do círculo de Stefan George, baseado na empatia.” SELIGMANN-SILVA, M. “A Redescoberta do Idealismo Mágico”. Introdução a *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p. 8.

capacidade de ser, efetivamente, um “medium de reflexão” viva para o pensar. Essa capacidade, por sua vez, é vista no tratamento da *forma* da obra e da liberdade em que esta é realizada *com e em* função do objetivo de sua própria autocrítica. Como disse Benjamin,

ironizar a maneira de apresentação é, de certa forma, a tempestade que levanta a cortina da ordem transcendental da arte. (...) *ela representa a tentativa paradoxal de construir a obra demolindo-a: demonstrar na própria obra sua relação com a Idéia* (BENJAMIN, citado por ROCHLITZ, 2004: 87).³

Isso se dá sobretudo *no romance*, local onde acontece o emprego mais bem resolvido “da autolimitação e da auto-ampliação reflexivas” (ROCHLITZ, 2004: 87): “essa destruição da ilusão, da aparência, da emoção e da beleza, em nome da prosa, da sobriedade, da idéia e da reflexão, é a formulação de uma *estética do sublime que sacrifica a aparência em nome da verdade*” (ROCHLITZ, 2004: 89). Esse sacrifício da aparência expresso nas obras em uma forte dialética entre forma e conteúdo, e não apenas em metalinguagem, desemboca na destruição da aparência, da *doxa*, daquilo que se convencionou socialmente.

A relação dessas concepções de crítica junto ao conceito de ironia encontra-se nos fundamentos formais do tropo: uma de suas bases é um *distanciamento*, proposital e de fins estéticos, até mesmo enquanto fenômeno lingüístico corriqueiro. É um distanciamento *concomitante de si mesmo e daquilo sobre o que se fala*, pois apenas com isto é possível o despregamento que possibilita a apropriação da linguagem do outro com fins críticos ou mesmo, no fenômeno mais simples, dizer algo sem querer dizer aquilo que se diz, e sim o contrário. Fazer isso é fundamentalmente algo que exige uma forte consciência de si e do mundo, um pensar que não é apenas sobre o eu, mas *sobre o próprio pensar*⁴ – como queriam os românticos de Iena –, o que permite potencialmente, em última instância, pensar o mundo.

O movimento histórico que leva à associação da ironia a concepções filosóficas sobre a consciência humana significa a ironia aparecendo não apenas como fenômeno, fruto de épocas conturbadas ou de indivíduos contestadores, mas também como *instrumento altamente teorizado*, usado de modo consciente. Isso é significativo, mas

³ O grifo é nosso.

⁴ Em Fichte a reflexão reporta-se ao eu, nos românticos, ao simples pensar.

não apenas porque a própria ironia, por si, já é um instrumento que indica autoconsciência em relação aos outros tropos. Dentro dos estudos estéticos, esse desenvolvimento é um marco enorme: participa de um período – o romantismo – em que uma arte em certa medida livre e emancipada toma uma determinada consciência de sua possibilidade de contraposição à sociedade, à ideologia inerente à modernidade – ao capital e aos estados-nação, recentes ou em processo de formação à época – e expõe essa tentativa de contraposição em linguagem propositiva. A inclusão da ironia na teorização filosófica e estética desse período tão peculiar obviamente não é um acaso; trata-se de um indício fortíssimo da negatividade que lhe é latente, como observou Adorno, e sobre a qual é nosso intento discorrer aqui.

Que conceitos como a ironia tenham sido valorizados nesse período de consolidação dos estados-nação, e que retornem com força no século vinte e na chamada pós-modernidade, configura uma forte presença da ironia e principalmente de sua *teorização* em dois extremos históricos: um, em que era interessante propagar a consolidação dos territórios para o avanço do capital; outro, em que também por motivos econômicos se difunde ideologicamente, como nova ordem mundial, uma dissolução da nação que é fantasiosa – se não de todo para a Europa, certamente para nossa situação periférica, em relação à qual as fronteiras econômicas e a exploração permanecem inalteradas.

Muitos dos aspectos que ressaltamos acima como motivos antiidealistas dentro do romantismo – a fragmentação, as possibilidades do romance, a importância da crítica, o jogo com a aparência – reaparecerão no desenvolvimento que aqui faremos, embora abordados de modo diferente. A perspectiva histórica acima nos adverte quanto à necessidade de escapar à fetichização da ironia e entendê-la *em sua profundidade dialética*, necessária a qualquer categoria estética, na procura do que representa, na utilização da ironia, um aproveitamento *crítico* de sua negatividade.

3. A Negatividade Irônica em Kierkegaard

Como se sabe, Hegel teceu forte crítica aos românticos dos quais era contemporâneo. Para Hegel, a filosofia de Frederich Schlegel era inaceitável, pois havia arrancado a proposição fichteano sobre a validade constitutiva do eu de seu contexto

metafísico, ligado ao terreno do pensamento, aplicando-a diretamente ao real numa tentativa de negá-lo, para “negar a realidade viva da razão e da verdade e para reduzi-las à aparência no sujeito e ao parecer para os outros” (HEGEL citado por KIERKEGGARD, 2005: 232). O que Hegel critica nos românticos é aquela *má individualidade* e subjetividade hipertrofiada da qual tivemos a oportunidade de falar acima: aquilo que potencialmente é negativo e antiidealista nesses pensadores, principalmente em sua estética – como notaram Benjamin e Adorno, favorecidos pelo distanciamento histórico –, acabou passando despercebido para Hegel. Em seu apego ao sistema, Hegel não vê na fragmentação *uma forma em potencial de valorização do particular e da materialidade própria a cada objeto* que, no que se refere ao sujeito, pode se tornar um meio de combate à homogeneização da subjetividade.

No idealismo de sua estética e influenciado pelo calor do debate com os românticos, Hegel terminou, como diz Kierkegaard no século dezenove, por deixar de perceber a “verdade da ironia” que aqueles tanto defendiam, devido à “seriedade” com que Hegel “se opõe a qualquer isolação” (KIERKEGGARD, 2005: 230). Kierkegaard, em *Conceito de Ironia*, vê isso com espanto na obra de Hegel, “tanto mais estranho quando se sabe com que predileção Hegel tratou o negativo” (KIERKEGGARD, 2005: 227). Kierkegaard – embora concorde com a crítica de Hegel aos irmãos Schlegel em vários pontos – se recusa a ignorar a importância da ironia, defendendo que “*ao negativo no sistema corresponde a ironia na realidade histórica. Na realidade histórica o negativo existe, o que jamais ocorre no sistema*” (Idem: 227). Esta forte afirmação resume a concepção filosófico-estética que elaborou Kierkegaard acerca da ironia neste primeiro trabalho, usado em seu doutoramento e publicado em 1841.

Mas Kierkegaard faz sua crítica ao conceito de ironia de Hegel usando o próprio o modo como Hegel a define: *negatividade infinita absoluta* (KIERKEGGARD, 2005: 226). Dessa conceituação retira várias de suas formulações, pensando-a de modo diferente do que faz Hegel, embora ainda mantenha deste os fundamentos filosóficos de seu desenvolvimento. Esse percurso expõe as bases iniciais de nosso estudo, pois é a partir do que faz Kierkegaard que chegaremos até a filosofia de Adorno.

Em sua tese de doutoramento, Kierkegaard elabora sua concepção de ironia com base nos diálogos socráticos, mas apenas aqueles que considera distantes da apropriação que faz posteriormente Platão na construção de seu sistema. Nesses primeiros livros, como *Banquete* e *Fédon*, mais fiéis à figura socrática, Kierkegaard vê uma postura irônica que, segundo sua definição, é *dialeticamente negativa*: mobilizadora de pólos

opostos, arguta visão das contradições da realidade. Essas contradições são afloradas pela postura irônica de Sócrates, ou seja, essa “postura irônica” é considerada parte de seu método dialético⁵, de seu processo: um movimento, uma estrutura dialógica de aproximação do heterogêneo que se vale para isso do artifício e da simulação. O artifício irônico de apropriação e aceitação temporária da linguagem e dos argumentos do outro é o modo como Sócrates mostra a seus debatedores a falsidade de suas argumentações, as aparências supostamente inquestionáveis nas quais baseiam suas idéias. Sócrates faz isso assumindo momentaneamente os argumentos de seus oponentes para poder, por meio dessas apropriações, desmascará-los e desconstruí-los ideologicamente, partindo do princípio dialético de que esses argumentos assumidos já contêm em si o gérmen de sua própria destruição em potencial. Nesse procedimento que lhe custou a vida, “Sócrates se serviu da ironia para destruir o Helenismo (...). Deixando assim a ordem existente subsistir, ele a arruinou”(KIERKEGAARD, 2005: 229).

Kierkegaard assume uma posição oscilante com relação a essa postura. Por um lado, para ele, assim como para Hegel, a negatividade dentro da dialética deveria ser apenas um passo em direção à síntese, ao momento positivo de alcance da Idéia, ao que ele chama de resultado científico (KIERKEGAARD, 2005: 232). Em suas próprias palavras, “enquanto a dialética especulativa, propriamente filosófica, é unificante, a dialética negativa, ao renunciar à idéia, é um corretor que faz suas transações numa esfera inferior, ou seja, é divisora”(Idem: 122).

Por outro lado, para Kierkegaard, a postura de Sócrates possui uma grande significação: em consonância com diversos autores contemporâneos, o filósofo define a ironia como “*uma determinação da subjetividade*”, pois significa um distanciamento do sujeito com relação a si mesmo e ao objeto, mediado pela enunciação. Enquanto determinação da subjetividade, ela “também tinha de se mostrar lá onde a subjetividade pela primeira vez apareceu na história universal” (KIERKEGAARD, 2005: 229), ou seja, em Sócrates. Desse modo, Kierkegaard vê a origem da liberdade do indivíduo justamente na oposição às convenções sociais e ao Estado, calcada na postura socrática; considera essa postura, na figura da ironia, a essência da verdadeira subjetividade, o *primeiro exemplo histórico de uma subjetividade que só existe verdadeiramente*

⁵ “A ironia socrática é um método heurístico que, de acordo com um dos sentidos etimológicos possíveis de *eironeía*, procede por meio de perguntas. A ironia está, portanto, no coração da maiêutica, que é a arte de aflorar idéias” (SCHOENTJES, 2003: 37).

enquanto se mostre capaz de crítica, e à qual também faria menção, um século depois, Horkheimer, em Crítica da Razão Instrumental:

Sócrates morreu por subordinar as idéias mais sagradas e arraigadas de sua comunidade e de seu país à crítica do *daimon* ou de seu pensamento dialético, como o chamava Platão. Ao fazer isso lutava tanto contra o conservadorismo ideológico como contra o relativismo mascarado de progresso, mas submetido na realidade aos interesses pessoais e de classe; em outras palavras, lutava contra a razão subjetiva⁶, formalista, em nome da que falavam os outros sofistas. Minou os fundamentos da sagrada tradição grega, o modo de vida ateniense, e ao fazê-lo preparou o terreno para formas radicalmente distintas de vida individual e social (HORKHEIMER, 2002: 50).

É uma visão análoga à expressa por Horkheimer, no século XX, o que permite a Kierkegaard se opor à ironia romântica – e não a toda ironia – no que esta tinha de exagero e incoerência, pois Sócrates não negava “a realidade em geral”, mas a “realidade dada a uma certa época, a da substancialidade tal como existia na Grécia” (KIERKEGAARD, 2005: 234). Para Kierkegaard, embora alguns românticos fossem extremamente críticos e conseguissem em alguns momentos aniquilar “o fenômeno mostrando que ele não correspondia à idéia” e aniquilar a “idéia mostrando que ela não correspondia ao fenômeno” (Idem: 298), na maioria dos românticos o grande erro foi o afastamento da realidade histórica; fizeram “como Hércules ao lutar com Anteu”. Anteu era uma figura “invencível enquanto estivesse em contato com a terra”: Hércules “levantou Anteu, afastando-o do chão e assim o dominou. A ironia [dos românticos]

⁶ Horkheimer estabelece uma diferença entre “razão subjetiva” e “razão objetiva”, em *Crítica da Razão Instrumental*, e traça uma defesa do equilíbrio entre as duas, contra a valorização hipertrofiada da razão subjetiva em nossos dias; por “razão subjetiva” deve se entender “a capacidade de classificação, de inferência e de dedução, independentemente do conteúdo específico que em cada caso esteja em jogo. O que importa é, em fim, o funcionamento abstrato do mecanismo do pensamento” (HORKHEIMER, 2002: 45). A “razão subjetiva” está ligada às ciências naturais, e sua lógica não pode ser simplesmente transposta para a sociedade, onde o instrumento ideal é a “razão objetiva”: esta possui, desde Sócrates, como “essência própria uma estrutura inerente à realidade, que requer, levada por sua própria lógica, em cada caso determinado, um determinado modo de comportamento teórico ou prático. Esta estrutura resulta acessível a todo aquele que assuma o esforço do pensamento dialético” (HORKHEIMER, 2002: 51). Impossível abdicar de nenhuma das duas: o que importa é não confundi-las. Adorno, em *Minima Moralia*, dedicado a Horkheimer, alertava para a inversão dos termos “objetivo” e “subjetivo”: “**os conceitos do subjetivo e objetivo inverteram-se por completo**. Diz-se objetiva a parte incontestada do fenômeno, e sua efígie inquestionavelmente aceite, a fachada composta de dados classificados, portanto, o subjetivo; e denomina-se subjetivo o que tal desmorona, acede à experiência específica da coisa, se livra das **opiniões convencionais** a seu respeito e instaura a relação com o objeto em substituição da decisão majoritária daqueles que nem sequer chegam a intuí-lo, e menos ainda a pensá-lo – logo, o objetivo” (ADORNO, 2001a: 67). O grifo e o negrito são nossos.

fez a mesma coisa com a realidade histórica. Com um gesto toda a história se tornou mito – poesia – lenda – aventura” (Idem: 239).

É nesta defesa do contato com a história que Kierkegaard traça seu conceito de ironia: potencialmente, ela pode “*impedir a idolatria do fenômeno*”, e como “*ensina a respeitar a contemplação, assim também salva daquela proximidade que acha que para fazer uma exposição sobre a história universal, por ex., se precisaria de tanto tempo quanto o mundo teve para vivenciá-la*”(KIERKEGGARD, 2005: 280).

Chegamos aqui a uma formulação que praticamente encerra sua tese, e que aponta para a validade da ironia enquanto artifício estético que, estruturalmente, permite uma configuração e racionalidade intrínseca à obra – ancorada em uma verdadeira dialética entre forma e conteúdo – capaz de refletir a estrutura objetiva da sociedade em determinado momento histórico. Essa coerência ou racionalidade interna à obra – de que, anteriormente, trataram também os românticos de Iena – pode ser, portanto, *uma forma de acesso à totalidade histórica, tornar a obra mônada do todo de que é parte*. Essa é uma grande possibilidade crítica, o potencial maior ao qual devem servir os recursos de auto-reflexão estrutural da ironia, ao invés de se perderem no que Kierkegaard chamou de “*narcolese estética*”, ou seja, a determinação da ironia como uma má infinidade desligada de qualquer objeto, imersa no mito. A auto-reflexão estrutural deveria estar a serviço de uma forte consciência das limitações da arte, transformando-as em uma vantagem na medida em que permitem desenvolver sua própria autocrítica e conseguir uma melhor aproximação do objeto a ser representado, menos ingênua com relação ao uso da mimesis e àquilo que quer representar. Essa auto-reflexão fecha a obra, torna-a auto-suficiente, confere movimento à representação, torna-a um *processo* vivo de apresentação; é esse movimento o que permite chegar à estrutura profunda da sociedade, de uma totalidade, *pois encarnando sua própria negação, seus limites, a arte torna possível encarnar também o negativo daquilo que quer problematizar*.

Por sua vez, essa visão da ironia enquanto uma possibilidade estética de acesso à totalidade, apontada por Kierkegaard, pode ser vista como fruto de um momento histórico – o século XIX – em que alguns dos estados-nação já estão relativamente consolidados, ou seja, como parte de uma visão retrospectiva madura sobre os românticos, sua ironia e o que Kierkegaard, com a devida distância, chama em vários momentos de “*Jovem Alemanha*” (KIERKEGGARD, 2005: 247). Curiosamente, entretanto, a lucidez presente no estudo sobre a ironia cedeu lugar, na posterior atividade filosófica de Kierkegaard, a muitas das práticas apontadas por ele como erros

na obra dos românticos: essa virada à *prática da ironia* é significativa em vários pontos para nosso estudo.

4. A Prática Irônica em Kierkegaard

A posterior oposição aos fundamentos filosóficos de Hegel por parte de Kierkegaard – oposição na qual o que em Hegel é também processo histórico se converte apenas em movimento interno do indivíduo (ADORNO, 2006: 97) – ainda não se deixa entrever inteiramente no estudo sobre Sócrates⁷. Essa oposição é o fundamento de sua obra posterior à tese, quando começa a publicar e desenvolver seu pensamento próprio. Se levarmos em conta a tese, é surpreendente que Kierkegaard assumia, como livre pensador, uma postura caracterizada – em linhas gerais – por uma *“interioridade sem objeto”* que *“exclui estritamente a história objetiva”* (ADORNO, 2006: 44-43). Essa postura, ditada por *“um movimento da consciência humana individual através de contradições”*, *renega qualquer mediação senão aquela constituída pela própria consciência*, em uma reflexão voltada para dentro, mística e espiritualista, impulso subjetivo que conduziria à verdade. Foi o que mostrou Adorno em sua tese de doutoramento de 1933 – *Kierkegaard: Construcción de lo Estético* –, cujo objeto era a filosofia de Kierkegaard, em uma leitura materialista profundamente influenciada por *História e Consciência de Classe*, de Lukács.

A crítica e a censura parcial à dialética negativa de Sócrates, presente em seu doutoramento, se transforma, no percurso prático de sua obra, no elogio de uma dialética negativa voltada para o interior, *onde a falta de síntese* – incômoda para Kierkegaard apenas no trato do social, tal como aparecia em Sócrates – *se converte em possibilidade de transcendência no âmbito da consciência “pura”, instrumento de problematização de um conhecimento ontológico que aparecia como indisponível à época*: *“Diferentemente de Hegel, a contradição já não é superada no conceito, senão que permanece como signo da precariedade de uma existência à qual o sentido ontológico está oculto”* (ADORNO, 2006: 115).

⁷ Ver a apresentação de *O Conceito de Ironia. Constantemente Referido a Sócrates*, de S. A. Kierkegaard (2005) por Álvaro Luiz Montenegro Valls.

Esse pensamento, em oposição a Hegel, termina sendo, como diz Adorno em sua tese, *uma forma paradoxal de salvar o processo dialético do indivíduo daquela síntese inevitável que a outorgava Hegel*, e em última instância, *poderia* permitir ao pensamento ater-se ao presente da reflexão, onde a contradição irresolvida é a própria nervura do real:

Se a filosofia hegeliana trata de desfazer o nó da contradição no processo, em Kierkegaard a contradição se converte ela mesma, por força, em solução. Sua teoria é verdadeira contra Hegel por conceder maior direito ao momento do não-idêntico, daquilo que não se reduz ao conceito, enquanto em Hegel tal momento leva à dialética, mas finalmente desaparece na pura identidade do espírito absoluto (ADORNO, 2006: 225).

Para Adorno, por um lado, Kierkegaard em certa medida rompe com o “parêntesis da filosofia da identidade” de forma imanente, ou seja, a partir de dentro da filosofia hegeliana. No conceito kierkegaardiano de sujeito como conceito da existência se abre caminho àquele real não-idêntico que a concepção de sujeito puro do idealismo escamoteava. Dessa forma, Kierkegaard, que menosprezava a mediação, acentua mais ainda do que Hegel uma mediação que este, como diz Adorno, bem conhecia: a mediação do eu pelo não-eu. Mesmo assim, por outro lado, a filosofia de Kierkegaard se torna idealista quando subordina *“a totalidade ao princípio da existência como subordinam os idealistas o existente à totalidade”* (ADORNO, 2006: 225). A negatividade de Kierkegaard enquanto livre pensador se limita, de forma soberba, ao que Adorno chamou de “interior burguês”⁸: *a dialética negativa de Sócrates, voltada para o mundo objetivo, se converte em um elogio a uma dialética negativa voltada para o interior subjetivo, indo de algo feito na dinâmica do mercado público em direção ao ambiente privado.*

Mesmo assim, há considerações acerca das contradições de que tratava Kierkegaard que se referem à sociedade, presentes dentro da complexa crítica de Kierkegaard ao cristianismo. Nela é possível, como faz Adorno, entrever uma crítica à reificação em curso (ADORNO, 2006: 52-54), embora o próprio cristianismo seja, ao mesmo tempo, o justo determinante do cunho intelectualista e metafísico de sua filosofia: *“onde a intuição das coisas é repudiada como tentação, o pensamento fica*

⁸ Sobre interior burguês em Kierkegaard, ver ADORNO, T. W. *Kierkegaard: la Contrucción de lo Estético* ou o resumo de S. Buck-Morss no capítulo referente à Kierkegaard em *Origen de la Dialéctica Negativa*.

como único dono do campo, e seu monólogo se articula apenas nas contradições que ele mesmo produz” (ADORNO, 2006: 44). Embora o debate com o cristianismo lhe forneça um solo histórico para desenvolver sua ironia, constante ao longo de sua obra, a tentativa de combater a metafísica moral cristã com um pensamento existencialista – também, em seu caso, excessivamente metafísico – termina insuficiente e ingênua na medida em que ignora questões fundamentais ligadas à estruturação econômica de sua sociedade, e a divisão em classes em que não se via imerso. Em outras palavras, Kierkegaard se preocupa com a igreja quando esta já não tem mais tanta importância real, quando seu papel na consolidação e manutenção do capitalismo já se tornou secundário e funcional. Seu debate acaba girando em falso, pois a grandeza que confere à religião já se tornou algo provinciano. Enquanto se preocupava com a igreja, o espírito do mundo, na expressão hegeliana apropriada por Adorno, seguia um curso pouco preocupado com a espiritualidade, substituindo-a pelo culto à mercadoria; e o erro de Kierkegaard é pensar que as consequências disso, que ele apenas pressente, acontecem fundamentalmente por concepções teológicas estreitas e mesquinhas, evitando ver essas mesmas concepções teológicas viciadas como algo que participava e participa, de modo instrumental, simultaneamente enquanto sintoma e mecanismo, da ordem econômica.

Pode parecer, portanto, que no desenvolvimento de sua obra Kierkegaard não tenha executado inteiramente, no plano prático, o que defendeu no nível teórico de sua tese sobre ironia, apresentada acima e de fundamental importância para este trabalho. Mas talvez o tenha feito, e o problema esteja propriamente nas contradições a que ligou seu olhar irônico, calcado no confronto teológico com a Igreja e em uma permissiva tendência a naturalizar as oposições de classe.⁹ Isso é um indício de que, para a determinação da negatividade da ironia, é necessária uma visão mais ampla sobre a própria realidade do que aquela à qual se prendeu Kierkegaard, pois embora defendesse o solo histórico da ironia, a falha na sua virada à prática da ironia esteve justamente em sua *concepção* da história e em considerar causa o que era apenas sintoma: a atrofia da espiritualidade e da subjetividade.

A negatividade da ironia, como ilustra a obra de Kierkegaard, se torna *crítica* apenas no momento em que dirige sua negatividade potencial *aos fundamentos que*

⁹ADORNO, “La Doctrina Kierkegaardiana del Amor”, p. 204. In: *Kierkegaard: Construcción de lo Estético*. Ver também EAGLETON, *Ideologia da Estética*, 130-145. Ambas as causas por vezes se confundiam, como vemos na seguinte afirmação: “existe apenas um perigo: que se deixe de praticar a caridade: se alguma vez se conseguisse eliminar toda pobreza, não se a terá feito necessariamente por meio da caridade; e a miséria conseguinte de que se deixe de praticar a caridade seria uma miséria maior que toda a pobreza terrenal”(ADORNO, 2006: 204).

verdadeiramente tornam a realidade problemática, e não apenas à superfície: se o fundamento no qual se articula é a contradição, a ironia é tanto mais crítica quando dirige sua negatividade aos mecanismos responsáveis pela existência dessas contradições. Sobre esses mecanismos e sua lógica profunda, trata a *Dialética Negativa* de Adorno, que expomos a seguir.

5. A Dialética Negativa de Adorno

O Idealismo presente, entre vários outros filósofos, em Kant, Hegel, Kierkegaard, Husserl e Heidegger, será criticado no século XX por T. W. Adorno. Junto à sua colaboração intelectual com outros pensadores, como M. Horkheimer e W. Benjamin, Adorno seguirá um método de crítica ao positivismo filosófico que, embora desenvolvido durante toda sua obra, ganha apenas ao final de sua vida o título de *Dialética Negativa*. Esta obra, publicada em 1966, participa da expressão madura da teoria crítica, cujas bases haviam sido estabelecidas por Horkheimer em seu artigo inaugural “Teoria Crítica e Teoria Tradicional”, na década de trinta. O intento geral sempre foi fazer descer a filosofia até a terra, desconstruí-la materialmente, fazê-la sentir o peso da realidade social. A Teoria Crítica elaborada inicialmente por Horkheimer opunha-se tanto à evasão metafísica, que mistifica e encobre o sofrimento e a injustiça, quanto à redução do pensamento a positivismo, sua lógica ditatorialmente identitária e sua razão meramente instrumental; para isso, se fez uso da milenar tradição dialética, apurando-a de modo profundo no trato com a realidade social. A *Dialética Negativa* de Adorno participa desse apuramento e reatualização da dialética e desenvolve sua forma lógica frente às necessidades de compreensão da sociedade ocidental moderna.

Falemos sobre dois termos fundamentais do pensamento dialético que vamos utilizar nesta abordagem, imprecindíveis à Teoria Crítica: *identidade* e *não-identidade*. A crítica à identidade é, de certo modo, o núcleo da filosofia de Adorno e Horkheimer. Na crítica à *identidade* se concentra a crítica à racionalidade instrumental, à sociedade de trocas, ao positivismo que institui o mito do progresso, à tecnização, à reificação total da natureza e do homem no que há nele de natureza. Na figura da *não-identidade*, está a possibilidade de chegar àquilo que a lógica da dominação, baseada no

pensamento identitário, abnega: o heterogêneo, a diferença, o que está nos interstícios entre os conceitos, entre as convenções e práticas socialmente estabelecidas segundo interesses econômicos e de classe, mas que aparecem travestidas ideologicamente como expressão da mais pura racionalidade. Na não-identidade, ou seja, na consideração do negativo que é obliterado nos mecanismos de dominação, fazendo com que o próprio pensamento dialético desapareça, está o pensamento livre, capaz de questionar o presente e compreender o passado. Nessa prática livre do pensamento acena a utopia – que não tem nada de metafísica – de uma sociedade emancipada, verdadeiramente racional. A defesa de pensar a não-identidade é uma defesa por uma *lógica completa*: é simplesmente a defesa por uma categoria do pensamento que precisa ser considerada devidamente para que a própria identidade tenha valor.

O impressionante na *Dialética Negativa* de Adorno é demonstrar com clareza e de modo extenso como a *hipóstase e a hipertrofia da identidade* dentro da lógica social – nas ciências exatas, na filosofia, na arte, no direito e em todas as áreas onde existam interesses políticos – está comprometida diretamente com a dominação, e é ideologia na medida em que configura o obscurecimento de uma categoria lógica do pensamento, o negativo. A firme e lúcida consideração do negativo na atualidade e sua importância é o tema da *Dialética Negativa*.

O negativo – antiga questão filosófica, presente explícita e implicitamente no curso da história – como se sabe, já havia sido considerado devidamente em sua importância, dentro da modernidade, por Hegel: nele é clara a diferença entre considerar a negatividade como *motor do processo* e não como algo que impede ou que impele o movimento ao inerte, como algo que deve sempre estar presente na lógica e não como algo eventual, que deva ser evitado. Como escreveu Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, “a substância mesma é essencialmente o negativo; em parte como diferenciação e determinação do conteúdo, em parte como um diferenciar simples, isto é, como Si e saber em geral” (HEGEL, 2003: 48).

O negativo, que deve residir fundamentalmente na consideração da *não-identidade*, relaciona-se necessariamente com o positivo, a *identidade*: por identidade entende-se a lógica que se baseia única e exclusivamente na analogia, na semelhança, no simples $A=A$. Dentro da história da filosofia, como nos lembra Adorno, a palavra *identidade* representou primeiramente a unidade da consciência pessoal, e posteriormente, dentro da epistemologia, a coincidência entre sujeito e objeto. (ADORNO, 2005: 139) Esses dois sentidos muitas vezes coincidiam, ainda em Kant, o

que longe de ser uma confusão terminológica é indício de como um sentido justifica o outro; isso ficaria patente em Hegel e seu Sujeito Absoluto. Não por acaso, essa coincidência na mesma palavra entre os dois sentidos reflete uma realidade histórica, uma “verdade não-intencional” dentro da filosofia: a crescente valorização do indivíduo – de sua suposta unidade e de sua artificial coerência interna, estéril e psicologicamente patológica – acompanha na ascensão da lógica do capital a dissolução proporcional da diferenciação entre sujeito e objeto na filosofia. Isso se dá, como visto, dentro do mesmo significativo: esse movimento é um sintoma ideológico do cerceamento da dialética, primeiro passo de toda ideologia, já que a relação entre sujeito e objeto é fonte primária do pensamento dialético e condição para qualquer materialismo. Essa leitura histórica, na esteira de *História e Consciência de classe*, de Lukács, desvela claramente, no seio da própria linguagem e de uma terminologia que se torna sedimento e prova histórica ao olhar atento, a relação fundamental que existe entre a lógica identitária e os mecanismos econômicos de dominação, a apropriação da mais-valia do trabalhador, a sociedade de troca e a intercambialidade de tudo e de todos.

Para Adorno, em diálogo com a *Fenomenologia do Espírito* e com a *Lógica* hegeliana, dialética significa romper a coação à identidade mediante a energia acumulada nela, coagulada em suas objetualizações. Isso significa pensar a sociedade em seus mecanismos profundos. Nessa postura, Adorno retoma Hegel e algumas de suas formulações, sem recair no absolutismo do idealismo hegeliano, já que Adorno se recusa a resolver na filosofia aquilo que o presente histórico mantém tencionado.¹⁰

Está em Hegel a base do que Adorno desenvolve, mostrando na crítica acurada e pausada à sua filosofia a importância de conceder maior relevo ao não-idêntico para a saúde social: a análise da sociedade atual exige essas correções ao pensamento fundante de Hegel. Para Adorno, em Hegel predominam, em alguns casos privilegiados e exemplares,

negações determinadas de conceitos enfocados desde a mais extrema proximidade, volteados de um lado para o outro. O que em tais meditações se caracteriza formalmente como síntese mantém a fidelidade à negação na medida em que com elas se há de salvar o que a cada vez há sucumbido ao movimento precedente do conceito. A síntese hegeliana é, sem exceção,

¹⁰ Está de acordo com isso sua concepção negativa de que a filosofia ainda encontra seu lugar presente justamente na consciência de que seu momento de realização passou; o que se exige é a autocrítica da filosofia.

compreensão da insuficiência desse movimento, por assim dizer, de seus custos de produção (ADORNO, 2005: 151).

A valorização dos momentos processuais do pensamento e não apenas da síntese, ou do que a propósito Adorno chama de “custos de produção”, é algo fundamental para que a filosofia e a lógica se esquivem do totalitarismo; essa valorização do processo se opõe, no campo da história, à tendência de dar atenção apenas à falsa glória das conquistas ou, no campo das ciências, a considerar apenas os resultados, como se tivessem algum valor intrínseco quando aislados de sua função social.

Referindo-se à *Fenomenologia do Espírito*, Adorno comenta que ali já se encontra a *essência negativa da dialética desenvolvida por Hegel*, no mandamento de “puramente observar qualquer conceito até que por seu próprio sentido, ou seja, por sua identidade, se mova, se faça não-idêntico consigo mesmo”; e afirma que *esse movimento é de análise, e não de síntese*, ou seja, representa quebra e desconstrução, fragmentação dos conceitos e das ferramentas reflexivas, segundo a própria etimologia grega da palavra análise (ADORNO, 2005: 151). Essa é a essência negativa da dialética hegeliana que Adorno retoma e desenvolve segundo as necessidades da filosofia e do pensamento moderno.

Nesse ponto, é importante o que chamou de *indução redimida*¹¹, a partir da obra de Benjamin, um método que não subsume forçosamente as várias particularidades dos objetos de estudo a uma identidade comum, senão conserva suas diferenças no pressuposto de que nelas se encontra justamente os mecanismos sociais profundos e escamoteados, em última instância, o que a lógica da identidade insiste em relegar à sobra, ao invisível. Para isso, o método da justaposição e da montagem desenvolvido pioneiramente por Benjamin no *Livro das Passagens*¹², aproximando objetos aparentemente heterogêneos, significava implodir sua significação e fazer falar às particularidades, tomando-as como mônadas do social, imagens dialéticas onde se entrevêm as tensões históricas. O que se propunha, assim, era encontrar a lógica interna dos objetos culturais por meio justamente das contradições presentes em sua aparência e imediatez, ali onde a sociedade deposita seus mecanismos, sua economia subjetiva e simbólica.

¹¹ Sobre “indução redimida”, ver BUCK-MORSS, S. *La Origem de la Dialética Negativa*, p. 150.

¹² Sobre o método de montagem em Benjamin e o desenvolvimento de seu conceito de “imagem dialética”, ver BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar: Benjamin e o Livro das Passagens*.

Isso significa que, ao contrário do que acontecia no idealismo de Kierkegaard, *o objeto possui a primazia sobre o pensamento*; é ele quem dita a verdade sobre o sujeito cognoscente enquanto seu negativo: “o espírito que não deixa de reflexionar sobre a contradição na coisa deve ser esta mesma se é que a coisa se há de organizar segundo a forma da contradição” (ADORNO: 21). O sujeito deve estar pronto para assumir as contradições do objeto sem necessariamente querer resolvê-las apressadamente, priorizando sem mais uma práxis que se outorgue, por uma valorização irracional da ação, o direito de síntese.¹³ Desse modo, Adorno quer conferir o máximo de liberdade dialética possível ao pensamento, sem cerceamentos artificiais; a defesa de uma dialética negativa no pensamento social é a defesa de poder *pensar o presente em sua relação com o passado* sem amarras analíticas e ditatorialmente dedutivas, pensar essas instâncias naquilo que têm de aberto, de irresolvido. É por isso que o ensaio como forma pára e começa onde exigir o diálogo entre o ensaísta e seu tema.¹⁴

A Dialética Negativa, portanto, *não é uma crítica incondicional à identidade e à síntese, local onde opera a vontade daquela* (ADORNO, 2005: 144). Na realidade, “sem identidade não se pode pensar, toda determinação é identificação” (Idem: 145). O que se condena é *a hipóstase do pensamento identitário e o que essa hipóstase esconde*. Por sua vez, a hipertrofia da negação como um fim em si – algo profundamente antidialético e capaz de recair, como em Kant e ainda em Hegel, na defesa da necessidade da guerra.

Adorno não abdica da identidade, tampouco da síntese, como insistem alguns comentadores: quem abdica e abdicou, por sua vez, da não-identidade e do negativo são aqueles a quem Adorno tece sua crítica. É o próprio pensamento da identidade, da semelhança e da analogia que lhe permite ver a lógica da dominação econômica e cultural como espírito do mundo, enquanto afirmações recentes como a de que as culturas locais resistem apesar da globalização, como a do inglês Stuart Hall em *A Identidade cultural na Pós-modernidade* (HALL, 2005: 77-78), acabam por passar longe das questões reais e legitimar a globalização ideologicamente, transformando disfarçadamente a resistência à globalização em sua própria justificativa e tornando evidente o protocolo no qual “relativismo e divisão social do trabalho caminham juntas” (ADORNO, 2005: 187). A tentativa de apoderar-se do plural que defende o

¹³ Para uma relação mais detalhada entre teoria e práxis por parte de Adorno, ver ADORNO, T. W. “Teoria e Práxis”. In: *Palavras e Sinais. Modelos Críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995. A teoria já é práxis, uma não existe sem a outra.

¹⁴ Sobre a forma do ensaio, ver “O Ensaio como Forma”. In: ADORNO, *Notas de Literatura I*.

multiculturalismo desemboca muitas vezes no pensamento mítico, no instante em que a negação não-dialética da unidade e da totalidade recai no esquecimento do que unifica as culturas contra sua vontade, o sistema econômico: ignorá-lo não o faz desaparecer, como também quis um dia, e ainda quer, certo existencialismo¹⁵. O pensamento multicultural muitas vezes “adoece de uma parcialidade crônica que o impede ver os limites de seu próprio mundo” (SÁNCHEZ, 2002: 35).

O multiculturalismo se serve da palavra identidade no sentido de unidade da consciência e a defende em nome da diferença: Adorno defende a não-identidade dentro do pensamento, para que a identidade tenha algum peso no mundo material. São posturas diferentes: no multiculturalismo enquanto ideologia adotada pelo neoliberalismo, o que se dá é uma defesa da “diferença” na realidade social sem que o pensamento, em seu percurso e suas análises, faça uso de uma lógica onde a não-identidade esteja devidamente considerada em sua complexidade dialética, junto aos meandros do pensamento identitário, e não seja simplesmente elogiada como um valor em si.

A defesa da diferença, enviesada pela apologia à unidade da consciência enquanto sinônimo de “identidade”, *esconde o caráter processual da consciência do sujeito dentro da sociedade, dada principalmente na práxis e no trabalho*. Termina sendo, do modo como é feita, um escamoteamento das relações econômicas e de classe (JAMESON, 2006), pois o negativo constitutivo do sujeito, a alteridade, é considerada no multiculturalismo essencialmente apenas *enquanto outro sujeito*. Na tradição do materialismo dialético, Adorno considerava o negativo constitutivo do sujeito não apenas como outro sujeito, *mas também considerando a matéria, o objetivo, o mundo da primeira e da segunda natureza*. É isso o que leva Adorno até a crítica da sociedade de trocas e torna seu pensamento verdadeiramente dialético, já que completo *nas categorias lógicas* com as quais desenvolve sua filosofia.

¹⁵ A discussão esboçada aqui em relação ao multiculturalismo será abordada novamente no quarto capítulo. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* enseja uma discussão a respeito do pós-modernismo – incluindo temas como o fim da história e do estado-nação – justamente na utilização de procedimentos formais como a fragmentação, que em geral são destacados como próprios ao pós-modernismo: na apropriação que o romance faz desses recursos, sua crítica se estabelece desde dentro dos parâmetros daquilo que combate. Ressaltamos aqui e no quarto capítulo as diferenças entre a filosofia de Adorno e as teorias da pós-modernidade: no quarto capítulo, faremos a contraposição entre o livro de Lins e essas teorias de forma detalhada, mantendo o chão filosófico fornecido por Adorno. Ao final deste trabalho, esperamos poder evidenciar a importância do livro de Lins, enquanto obra que põe em relevo a persistência de determinados problemas – hoje mascarados ideologicamente – relativos à nossa condição nacional periférica no sistema-mundo.

5. Dialética Negativa e Ironia

Para Adorno, “a necessidade de prestar voz ao sofrimento é a condição de toda verdade, pois o sofrimento é a objetividade que pesa sobre o sujeito: o que este experimenta como o mais subjetivo de si, sua expressão, está objetivamente mediado” (ADORNO, 2005: 28). Neste estudo, tomamos a afirmação acima como *fundamento condicional da arte negativa*, e essa premissa irá nortear nossas considerações sobre a negatividade crítica da ironia. Surge a pergunta: em que medida a ironia pode ser um instrumento capaz de dar voz ao sofrimento, de chegar até a *fácies hippocrática* da história, sem participar da estetização da luta pela existência, ou seja, indo na contramão da mimese reificada? Para fugir a esse quadro, quais as peculiaridades formais que tornam a ironia um instrumento potencialmente crítico dentro da estética?

Faremos a tentativa de chegar a essa conceituação com o instrumental fornecido pela *Dialética Negativa*, a despeito da condenação da ironia feita por Adorno, quinze anos antes, em *Minima Moralia*¹⁶. Não diremos aqui que o conceito de dialética negativa de Adorno se resume à ironia. A ironia enquanto fenômeno social, lingüístico e também estético – apenas nessa dualidade ela é, como queria Kierkegaard com intenções diferentes, hiato entre o ético e o estético – *pode* ser pensada segundo as categorias da dialética negativa. *Se Kierkegaard, este sim, chama a dialética negativa*

¹⁶ Antes de passar à nossa conceituação da ironia enquanto negativamente crítica, é preciso fazer algumas ressalvas. A idéia de usar a filosofia de Adorno como suporte teórico para uma determinada caracterização da ironia pode parecer estranha aos leitores de *Minima Moralia*, onde Adorno declara que “o próprio meio da ironia entrou em contradição com a verdade” (ADORNO, 2001a: 217). Entretanto, as afirmações nesse pequeno escrito não podem ser tomadas fora do contexto em que se encontram: antes de tudo, Adorno está falando claramente da forma específica da *sátira*, algo que deixa evidente já na primeira frase do texto: “é difícil escrever uma sátira”. Além disso, e mais determinante, o filósofo está falando da forma satírica ligada ao *humor*, como percebemos em duas passagens exemplares; “quem conta com a gargalhada à sua volta nada precisa provar” e o final de seu texto: “só resta a sanguinolenta seriedade, a verdade insípida do conceito”.

De acordo com essa delimitação ligada à sátira e ao humor, que fica explícita em todo seu texto, Adorno fala ainda da “ressonância social” necessária para a compreensão da ironia unicamente como “consenso forçado dos sujeitos” dentro da sociedade administrada, algo que acontece justamente naquela forma da ironia da qual procuramos aqui nos distanciar – seu uso ideológico, em favor dos dominantes – que definiremos melhor ao final deste capítulo. A esse respeito, Adorno afirma que a base da ironia, *a diferença entre ideologia e realidade*, desapareceu, em um quadro próprio a qualquer hegemonia: apesar da gravidade e importância da afirmação, que não ignoramos, *a indiferenciação entre as duas esferas sempre foi exatamente o que tentou combater a ironia negativamente crítica*, desde Sócrates. Indicar essa *diferenciação entre realidade e ideologia* de modo profundo *viria a ser a proposta madura de Adorno na Dialética Negativa*, em 1966, quinze anos depois de publicar *Minima Moralia*, de 1951. De resto, a ironia esteve desde sempre “em contradição com a verdade”, como diz Adorno, tanto quanto em função da crítica e da reflexão dialética: sua disposição a uma ou outra postura depende do uso que dela se fez e faz, assim como em qualquer outro instrumento estético.

de Sócrates de ironia, nós apenas defenderemos aqui que a ironia é uma expressão estética e social que pode ser profundamente compreendida por meio do pensamento desenvolvido na dialética negativa adorniana e da Teoria Crítica tardia.

Dentro da filosofia adorniana madura, poder-se-ia chegar à seguinte conceituação técnica, que expomos a seguir unicamente como ponto de partida a ser desenvolvido: a ironia se constrói com o não-dito através do que é dito; mas o não-dito não é somente o contrário do dito¹⁷, é sempre *o outro* do dito ou, em termos adornianos, a não-identidade em contraponto à identidade. Como visto, essa não-identidade não é apenas o oposto da identidade, mas sim tudo aquilo que não entra na definição de cada objeto ou indivíduo, em sua delimitação conceitual. A não-identidade, o não-dito da ironia – resultante do atrito entre o dito e a realidade – pode apontar para a sobra do conceito que enclausura o objeto ou o sujeito em sua definição. Essa sobra, que está atrás das convenções – onde vivem as contradições rejeitadas pelos mecanismos autoritários – é o que o interpretador da ironia deve atingir. O “giro em direção ao não-idêntico” que Adorno explicita como fundamental é não apenas momento da dialética, mas momento de quem se propõe a interpretar uma ironia.

Mas essa conceituação, mero ponto de partida expositivo, não significa nada se não forem levados em conta os fundamentos profundos do que Adorno chama de identidade e não-identidade. Isso é fundamental para que se pense na relação que o esquema acima – dito/não-dito, identidade/não-identidade – pode ter com a ironia crítica que aqui nos propomos a esboçar.

Se o papel da dialética negativa é “romper com a coação à identidade ideológica mediante a energia acumulada nela, coagulada” (ADORNO, 2005: 152), então a ironia já traz esse gérmen em si, *potencialmente*: esse é o cerne de sua dissimulação e simulação enquanto arma, como mostrou Kierkegaard em seu estudo sobre Sócrates. A idéia de que a filosofia se assegura do não-conceitual por meio do conceito (Idem: 21) significa que este permanece como mediação na procura pelo não-conceitual: as convenções, as práticas automatizadas de pensamento, as premissas nas quais se movimenta a sociedade. É justamente isso o que permite a ironia no campo estético: ela se pauta de modo negativo com relação àquilo em cima do qual se constrói, resultando, quando bem-sucedida, como disse Horkheimer, em “verdades relativas a partir da ruína de falsos absolutos”(HORKHEIMER, 2002: 184).

¹⁷ Como insistem vários autores: B. Brait, L. Hutcheon, entre outros.

Trata-se, portanto, de um trabalho de *desconstrução*, mas não de uma desconstrução que seja um fim em si, e sim de um procedimento que chegue à essência tal como a compreende Adorno, enquanto desvelamento dos mecanismos sociais, lá onde está a ideologia enquanto lógica da dominação. Assim compreendida,

negar que exista uma essência significa tomar partido pela aparência, pela ideologia (...) Aquele para o qual todo o aparente vale o mesmo porque não sabe de nenhuma essência que lhe permita distinguir, por um amor fanatizado à verdade faz causa comum com a não-verdade (ADORNO, 2005: 162).

É nesse sentido que adotaremos ao longo do trabalho o conceito de essência e principalmente de ideologia. O conceito de ideologia só tem sentido em relação com a verdade ou não-verdade daquilo a que se refere: “de aparência socialmente necessária unicamente pode-se falar em função do que *não seria* uma aparência socialmente necessária e que tem seu indício na aparência (...) o todo de um conceito de ideologia indiferenciadamente total termina em nada” (ADORNO, 2005: 187). A lógica profunda na qual se pauta a ideologia da dominação – que a ironia deve desconstruir – é a hipertrofia da lógica identitária: regida pelos parâmetros desta, em última instância, está *a intercambialidade total e sem razão do valor de troca, que legitima – dentre várias outras coisas – a apropriação injusta da mais-valia no trabalho dos expoliados.*

A dialética negativa parte do princípio marxista de que aquilo que se subsume e é oculto sob a identidade também é importante, ou seja, *o valor de uso* real disfarçado sob o valor de troca, tanto nas coisas como no trabalho: essa não-identidade é onde reside “o inefável da utopia”. Como diz Adorno, “tendo em conta a possibilidade concreta de utopia, a dialética é a ontologia da situação falsa”, ou seja, da situação que é o avesso da utopia, da lógica inscrita nas relações de produção dominantes (ADORNO, 2005: 22). Como já dissemos anteriormente, *o aprofundamento sobre a lógica da identidade e o valor de troca enquanto formas de pensamento estritamente vinculadas* é uma das grandes realizações da dialética negativa, pois põe em relevo de um modo profundo e lógico-dialético as relações entre mecanismos de dominação e as tendências do pensamento ocidental que perpetuam a autoconservação dos dominantes:

O princípio da troca, a redução do trabalho humano ao abstrato conceito universal de tempo médio de trabalho, está originariamente aparentado com o princípio de identificação. Seu modelo social está na troca e não existiria sem ele: este faz comensuráveis, idênticos, seres singulares e

ações não-idênticas. A extensão do princípio reduz o mundo inteiro a algo idêntico, a uma totalidade. Se, pelo contrário, se negasse o princípio (...) se simplesmente se anulasse a categoria métrica da comparabilidade, em lugar da racionalidade, a qual, por certo que ideologicamente mas também como promessa, é inerente ao princípio da troca, apareceria a apropriação imediata, a violência, hoje em dia privilégio de monopólios. A crítica da troca *como princípio identificador do pensamento quer a realização do ideal da troca livre e justa*, até hoje um mero pretexto. Apenas isso transcenderia a troca (ADORNO, 2005: 143).

Como lembra Adorno, em Marx, o princípio da troca regido pelos interesses do capital individual termina na *produção pela produção*, (Idem: 183) exemplo de irracionalidade:

O determinismo se comporta como se a desumanização, o caráter de mercadoria da força de trabalho (...), fora a essência humana sem mais, esquecendo-se de que o caráter de mercadoria encontra seu limite na força de trabalho, a qual não tem meramente valor de troca, e sim *um valor de uso* (ADORNO: 244).

Nesse sentido profundo, ligado à práxis e ao trabalho, *a identidade que a ironia imitativa* – enquanto ela mesma uma prática estética e lingüística específica – seria a aparência do valor de troca, abaixo do qual estaria o que não se subsume à identidade, o valor de uso. E tanto mais o faz com a força do âmbito estético quando, enquanto subversão do uso instrumental da linguagem, aponta para um outro uso semântico, diferente daquele em que se supõe uma correspondência exata entre o que se diz e o que se quer expressar – a falácia da filosofia analítica e instrumental da linguagem, desde o primeiro Wittgenstein até a contemporaneidade, em John Searle. Não é a toa que este, tão festejado no universo da filosofia da linguagem analítica atual, considere a ironia fenômeno secundário (SEARLE, 2002).

A ironia é capaz de expressar *potencialmente*, em seu próprio procedimento formal, *uma ruptura entre uso e valor de troca desde dentro da linguagem, pois o sentido na ironia não é algo que se convencionou*, mas justamente aquele que entenderão os receptores somente pelo uso objetivo em determinada situação, pelo contexto. *O uso, ou seja, o contexto, portanto, dita aqui o sentido, e é o valor de troca que está submetido a ele, e não o contrário, como acontece no sistema econômico vigente.*

A ironia pode recontextualizar o valor dado a determinada expressão, objeto ou prática e nisso põe em relevo nelas *o que se esconde atrás do institucionalizado*, atrás

daqueles locais onde se detêm, enquanto reflexo do sistema econômico, valores de troca consagrados e convencionais, *impostos de cima*; essas *linguagens e práticas sociais sedimentadas* possuem um valor dentro da sociedade que é de troca, pois carregam em si *hierarquias artificiais*, ou seja, valores impostos a elas de fora de seu uso real: o valor de troca é, por definição, um valor que se convencionou, não é absoluto. A ironia, ao recontextualizar essas convenções, é potencialmente um instrumento para mostrá-las em um uso efetivo, dinâmico, não-fetichizado, ressaltando seu valor na *práxis*, no trabalho, no diálogo. Dessa forma, retira desses mecanismos qualquer valor que não seja aquele que lhe dá determinada situação real, não-artificial, bem como põe em relevo os interesses de dominação que ali se escondam, tanto mais quanto melhor estiver mediada pela realidade daqueles que são oprimidos. Dentro da lógica da linguagem (ROSSI-LANDI, 1985), isso significa valorizar e pôr em relevo seu valor de uso. Acontece o mesmo quando a fetichização publicitária é desmascarada em suas premissas pela realidade efetiva do objeto, por aquilo que se esconde.

“*A troca é algo subjetivamente pensado que se quer objetivamente válido*” (ADORNO, 2005: 287): *é exatamente isso o que a ironia deve dar a ver*, trabalhando negativamente com as convenções hierárquicas de linguagem e os conceitos e práticas institucionais nos quais se movimenta a sociedade administrada e a manutenção de seu poder: nesse terreno, a ironia deve mostrar sua verdadeira face pela *recontextualização* que efetiva. *Na medida em que seu procedimento formal e sua prática são elas mesmas, em potencial, contrárias à submissão do valor de uso ao valor de troca, ela aponta para a saída daquilo que combate*. Apenas com essa consciência a ironia serviria ao propósito maior de mostrar, desde dentro do procedimento estético e de sua *práxis* ligada à valorização da enunciação efetiva e do contexto, que o valor de troca *produziu a liberdade* na história do homem¹⁸, e que sua conversão em falta de liberdade pelo cerceamento e escamoteamento do valor de uso é consequência de hierarquizações injustamente estabelecidas dentro da sociedade – historicamente, a divisão social do trabalho e a sociedade de classes, até o atual absurdo do capitalismo financeiro –, e que portanto, podem ser transformadas.

É isso que torna a ironia *potencialmente* um instrumento de combate à reificação. A ironia acontece em um uso da linguagem que submete esta a uma compreensão que exige inclusive, em muitos casos, cumplicidade, *algo coletivo*. Neste

¹⁸ “O processo de emancipação do indivíduo, função da sociedade de troca, termina em sua abolição(...). O que produziu a liberdade se converte em não-liberdade” (ADORNO, 2005: 243).

trabalho, defendemos que essa cumplicidade deve estar regida por aquela consciência da dor considerada dado objetivo para Adorno, como destacado anteriormente.

Não por acaso, se pensarmos no lugar de resto que hoje se confere ao valor de uso, ele não difere do lugar que se confere à ironia crítica sobre a qual aqui discorremos. Para desenvolver essa relação, tomemos um pequeno aforisma de Bakhtin: “a ironia é uma modalidade especial de substituição do mutismo” (BAKHTIN, 2003: 384). É interessante notar como essa frase permite uma dupla leitura: podemos interpretar dialeticamente a ironia tanto como algo que se sobrepõe ao silêncio, que ocupa seu lugar e dá voz aquilo que, aparentemente, não pode ser expresso de outro modo, quanto, segundo a ambigüidade da frase, nos permite ver a ironia, sem interpretador e descontextualizada, como *algo que se iguala ao silêncio*, e que toma seu lugar apenas para desoladoramente desempenhar a mesma função. Essa ambigüidade revela uma verdade sobre a ironia: a de que depende do interpretador quanto mais profunda for sua invectiva, bem como em última instância da *cumplicidade coletiva* que mencionamos a pouco. Se não existir aquela consciência coletiva da dor, *condição tanto para que se faça e se entenda a ironia crítica e verdadeiramente negativa, quanto para que o valor de uso apareça com clareza*, ambos se tornam invisíveis, mudos. Para os interesses hegemônicos do mercado, a ironia negativamente dialética e o valor de uso real do trabalho na sociedade – *a primeira quando dá a ver o segundo* – significam nada, silêncio, algo que não se quer que se perceba.¹⁹ Algumas leituras estrangeiras da obra de Machado de Assis, as quais comentaremos ao final, atestam isso de modo muito claro.

Falemos, portanto, da interpretação da ironia. Defenderemos aqui que *a dialética é o melhor instrumento para a interpretação da ironia*. A contradição é o grande cerne e ponto de partida tanto da ironia quanto da dialética, embora esta não se reduza à contradição, e sim procure entendê-la, problematizá-la. Qualquer tentativa de valorizar a ironia deveria, por um motivo evidente, valorizar a dialética, embora isso nem sempre aconteça.

¹⁹ No caso da ironia estrutural de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e de obras que procuram a complexidade para poder problematizar ao máximo a realidade, o destino pode ser um e outro ao mesmo tempo. Enquanto desconstrução, a ironia do romance de Lins não substitui o silêncio apenas para desempenhar o mesmo papel, antes promove a ruína conceitual do pensamento oficioso, obtuso e institucional de um país imerso em uma trágica condição periférica; por outro lado, o romance resulta em uma complexidade – que é necessária e faz jus aos seus objetivos – que termina rejeitada pela indústria cultural. O silêncio é então imposto: não por acaso, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* passou vinte anos fora das livrarias, logo após sua reedição em 1986.

Segundo Adorno, “o feito de que à razão a contradição seja inevitável indica que esta é algo subtraível a ela e à lógica”(ADORNO, 2005: 224), ou seja, a contradição tem sua origem na sociedade. Por sua vez, a dialética “não é algo simplesmente real”, pois a contradição no movimento dialético se torna “uma categoria da reflexão, a confrontação de conceito e coisa no pensamento” (Idem: 141). Essas duas passagens exemplificam a relação entre contradição, dialética e ironia que aqui pretendemos desenvolver: a ironia se vale da contradição em estado bruto, ou se constrói de modo a destacar sua existência na realidade, e isso lhe basta até certo ponto, para que não abdique de uma construção que tenha a força da estética ao seu lado. A dialética, por sua vez, e a crítica literária, de modo altamente produtivo, podem encontrar seu motor no destaque das contradições promovido pela ironia, e a partir da riqueza com que são apresentadas, descortinar o real.

“Uma contradição na realidade é uma contradição contra esta” (ADORNO, 2005: 141): a ironia criticamente negativa se *assume enquanto sintoma, e recusa seu procedimento como um fim em si*. Ela introjeta o sintoma dentro de si, conscientemente, enquanto *expressão negativa da mimesis*, enquanto possibilidade da mimesis de dialogar com o que é estranho a ela, com o seu negativo, com seus limites inscritos na forma. A interpretação da ironia não pode se servir da ironia para naturalizar as contradições, tornando-a um pretexto para que estas sejam estetizadas – nisso, deve intervir a dialética:

o conhecimento dialético não precisa, como lhe refutam seus adversários, construir contradições desde cima e avançar, mediante sua resolução, ainda que a lógica de Hegel proceda assim. O que em lugar disso lhe corresponde é perseguir a inadequação entre pensamento e coisa; *experimentá-la na coisa* (ADORNO, 2005: 148).

É isso o que pede a ironia, desde sua expressão elementar, na inadequação entre enunciado e enunciação, e é o que fazia a ironia de Sócrates de modo processual e em movimento, na apropriação momentânea dos argumentos opostos. O procedimento de Sócrates une o procedimento estético e a negatividade da ironia com a dialética enquanto lógica. Por isso é também o procedimento ideal para Osman Lins ao juntar ficção com ensaio em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

A contradição, uma vez percebida, pede dialética, e a dialética, por sua vez, muitas vezes dá a ver outras contradições que a ideologia esconde: por isso é *prima*

filosofia (ADORNO, 2005: 150). Nesse hiato processual entre contradição e dialética, é que a ironia crítica deve existir; articular em movimento as contradições da sociedade, apontá-las na medida do possível. É nesse sentido que a ideologia que coloca a ironia como fim em si – e não como algo que necessariamente exige interpretação e resposta da sociedade – contribui para que as contradições esteticamente articuladas na obra artística permaneçam como estão em sua fonte real, na sociedade, ao invés de serem o resultado artístico da obra de evitar resolver no plano imaginário problemas reais.

A utilização da ironia exige e torna categórico o conhecimento histórico, a historicidade do momento em que foi realizada e do momento em que é interpretada. Quando se ignora esse fato, o resultando é a fetichização da ironia e sua reificação.

7. A Ironia em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

Último romance de Osman Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* constitui uma obra de grande apuro formal. Erigido sob o olhar erudito de um ensaio literário, apresenta-se, no entanto, como diário de leitura – o que permite observações que ampliam e fogem às necessidades convencionais do ensaio literário tradicional. O “ensaísta” criado por Osman Lins elabora asserções e questionamentos acerca de si mesmo, e de sua relação pessoal com a romancista de cujo romance ainda inédito pretende falar, além de incluir recortes de jornal e referências a outras obras da literatura brasileira e mundial. Tudo isso entra em relação crítica com os trechos e citações do romance de que se ocupa, estabelecendo um diálogo intenso que compõe progressivamente um intrincado jogo de espelhos conjugados, de reflexos mútuos que caracterizam a ironia presente em toda a obra, tanto possibilitando e reiterando a estrutura, quanto permitindo sutilezas e sarcasmos que um tom às vezes paródico e satírico deixa entrever.

Enquanto crítica literária, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* será um espaço de teorização, inclusive de meta-crítica. O ensaísta criado por Osman Lins, na medida em que tece elogios bem fundados ao livro fictício que analisa, passa a fazer sérias proposições estéticas. Mas o ensaio fictício de Osman Lins não comenta simplesmente um livro imaginário – mas possível de realização – e sim um livro que em muitas de suas características só é possível enquanto comentado. A forma do ensaio/diário é,

portanto, em sua articulação irônica com o romance fictício, não um capricho, mas um modo produtivo que se subverte e desvela.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* há uma *ironia estrutural* (BRAIT, 1996) que se apropria de gramáticas inteiras em seu conteúdo sedimentado e convencional, como o diário, o ensaio literário, os recortes de jornal. Mas há também uma *ironia frasal*, que, por sua vez, se situa em apropriações paródicas de linguagens que também são convencionais e institucionais – chamadas de “*máscaras de classe*” no livro –, feitas pela personagem principal, Maria de França. *O recurso de apropriação irônica acontece na instância estrutural do livro e também na postura da personagem: é fundamental perceber que um reproduz o procedimento do outro, ambos com o mesmo propósito crítico, fundado em uma negatividade pautada nas convenções e hierarquias daquilo que se apropria, procurando levá-las à desconstrução ideológica por meio justamente das contradições que já estão presentes nelas, ainda que acobertadas.*

A articulação de formas na ironia estrutural, junto às inserções de fala referentes à personagem principal do livro estudado pelo ensaísta fictício de Lins, configura, pelo *diálogo implícito entre os fragmentos* e pelas fagulhas que esse atrito proposital provoca, o que, de acordo com a conceituação de Beth Brait, chamaremos de *ironia polifônica*. A conceituação de ironia polifônica é essencial para pensar no papel que a fragmentação exerce em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* neste primeiro momento, embora esse assunto vá ser retomado prioritariamente no quarto capítulo.

A conceituação do termo polifonia em âmbitos literários aparece na obra de M. Bakhtin em seu célebre estudo *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Ele opõe o conceito de discurso polifônico ao de monológico: a este último estão associados os conceitos de autoritarismo e acabamento, enquanto ao de polifônico, as idéias de inconclusibilidade e dialogismo. A idéia de inconclusibilidade e dialogismo se refere a uma postura do autor, frente às suas criações, que privilegia a construção de personagens autônomos, com idéias e pensamentos próprios; esses personagens possuem a *autoconsciência* de sua situação e essa autoconsciência se dá na relação com os outros personagens, ou seja, participa do movimento social e histórico em que está inserida. Como diz Bakhtin, Dostoiévski encontrou “a multiplicidade de planos e a contrariedade (...) não no espírito, mas em um universo social objetivo” (BAKHTIN, 2005: 27). O romance polifônico, portanto, é fruto de um processo que acompanha o capitalismo e precisa ser *historicizado*: surge na Rússia em um momento de conflitos

ideológicos e sociais no qual a multiplicidade de vozes e interesses era uma realidade palpável que ganhou sua formulação na literatura dentro da obra dostoiévskiana.

Sobre a elaboração do conceito de *polifonia* por parte de Bakhtin, que por sua vez também possui uma forte carga histórica, diz o comentador Paulo Bezerra que

ao contrário do que alguns pensam, Bakhtin não constrói suas concepções de monologismo, dialogismo e polifonia como abstrações desprovidas de conteúdo histórico, social e ideológico. *Aplica ao processo de construção do romance monológico o conceito de reificação*, usado por Marx para analisar, no sistema de produção capitalista, a relação entre a produção da mercadoria e seu produtor, na qual a produção submete de fora o homem a uma metamorfose que o reduz a coisa, objeto do processo, mero reproduzidor de papéis (BEZERRA, 2005: 192).

Não obstante as especificidades de sua formulação original, o comentário de Paulo Bezerra confere ao termo a direção que adotaremos. O termo polifonia ganhou ampla utilização nos estudos acadêmicos semiológicos nos dias de hoje, tornou-se um conceito de grande importância que escapa ao momento histórico de Dostoiévski e de sua elaboração na obra de Bakhtin. Ele mantém sua importância em nossos dias se considerado justamente em sua origem histórica e nas modificações em sua dinâmica com as quais o termo ganha propósito atualmente, e para nosso estudo. Qualquer utilização do termo polifonia precisa saber da motivação política profunda de sua origem, para que um forte senso histórico permita sua utilização atual. O desenvolvimento do capitalismo a partir do período em que escreve Dostoiévski, do estudo de Bakhtin e as especificidades de suas localidades não autorizam, obviamente, que a utilização do conceito permaneça inalterada, alheia à história.

De modo geral, a expansão conceitual da polifonia procura aplicar o conceito não apenas dentro da relação autor-personagem – levando em conta a autoconsciência e autonomia das personagens como condição que foge ao monologismo – mas também dentro de relações entre enunciados verbais e não verbais, entre *gêneros do discurso* e entre obras onde exista algum tipo de intertextualidade.

Passamos agora à conceituação de *Ironia polifônica*. É possível encontrar diversas relações entre os conceitos de ironia e de polifonia, algumas não evidenciadas pela própria Beth Brait em sua obra *Ironia sob uma perspectiva polifônica*. Elas possuem forte relação com o percurso filosófico empreendido até aqui. Bakhtin analisa a polifonia de Dostoiévski – considerando-a o princípio fundamental de sua poética – recorrendo ao diálogo socrático e também à carnavalização da literatura, onde segundo

sua concepção está presente, por exemplo, a sátira menipéia. Como vimos rapidamente na primeira parte deste capítulo, Kierkegaard, em 1841, havia publicado sua tese caracterizando o diálogo socrático pré-platônico como uma postura que define a *ironia* enquanto processo de desconstrução, pela *assunção dissimulada dos pressupostos do oponente*.

Essa definição do diálogo socrático é a mesma de Bakhtin, entretanto, ao diálogo socrático, como é importante notar, o pensador russo associa também o ato carnavalesco e ritualístico de *coroação e destronamento* (BAKHTIN, 2005: 126), visto como o procedimento literário no qual a máscara é vestida para que depois se possa desmascará-la, ou seja, onde as convenções sociais e os pressupostos dogmáticos em que se baseia determinada prática são expostos em sua fragilidade, nos interesses que se escondem por detrás de si. Como vemos, os antecedentes do romance polifônico conceituado por Bakhtin – o diálogo socrático e a carnavalização da literatura – possuem relações com o conceito de ironia desenvolvido por Kierkegaard que não são aleatórias, mas cruzam-se objetivamente e fazem parte do universo da filosofia e da literatura com o qual ambos pensadores estavam perfeitamente familiarizados. Como comenta Bakhtin, sintetizando as três esferas – ironia, diálogo socrático e carnavalização, à qual liga a polifonia: “*a ironia socrática é um riso carnavalesco reduzido*” (BAKHTIN, 2005: 132).

Além dessa relação que perpassa o universo da filosofia, e que tem importância especial para nós, temos na lingüística autores que ressaltam outras afinidades entre os conceitos de ironia, como visto aqui, e o da polifonia de Bakhtin. D. Maingueneau (MAINGUENAU, 2005), por exemplo, comenta a possibilidade de se considerar a ironia, em sua manifestação frasal, como essencialmente polifônica, uma vez que carrega sempre duas vozes, o dito e o não-dito, as quais, como vimos, não se limitam necessariamente a apenas dois sentidos, fechados e opostos.

Beth Brait, em *Ironia em perspectiva polifônica*, não parte do mesmo princípio de Maingueneau para a caracterização da ironia polifônica. A autora desenvolve o termo ironia como uma “categoria estruturadora do texto”, ou seja, Brait propõe analisar a ironia enquanto

procedimento intertextual, interdiscursivo, processo de meta-referencialização, de *estruturação do fragmentário*; estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes e instaura a polifonia, *ainda que essa polifonia*

não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados” (BRAIT, 1996: 15)²⁰.

A visão da autora expande o termo polifonia de modo a permitir, por exemplo, a análise de jornais, nos quais a relação entre os enunciados e as enunciações é entendida enquanto um encontro entre vozes sociais onde está presente um forte elemento político e hierarquizado. Nessa perspectiva, *a inconclusividade e a autonomia das vozes não são necessariamente critérios de realização estética que escapam ao autoritarismo e à planificação, mas podem ser vistas como recursos da indústria cultural e da comunicação massificada na manipulação ideológica*. Do mesmo modo, enquanto princípio estruturador do texto literário, a perspectiva estrutural e polifônica da ironia permite que não se pense em uma realização necessariamente *ideal* da polifonia, como supõe Bakhtin em Dostoiévski, mas *que o termo possa evidenciar pelo avesso, nos trilhos da Teoria Crítica, espaços onde justamente o dialogismo problemático e falho entre os enunciados desvele fagulhas, lutas e contradições sociais*.

A ironia, enquanto “cruzamento de vozes e confluência de discursos”, surge quando um significado aparece mais pelo contexto e pela *enunicação* do que pelas palavras proferidas. É num jogo de *enunicação* provocado pela relação dúbia do “ensaio” com seu texto de análise que a ironia de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* irá se constituir. O diálogo dos textos e dos fragmentos articulados sob a forma do diário propicia uma polifonia que resultará no choque e no embate dos enunciados.

Em seu artigo “Gêneros do Discurso” (BAKHTIN, 2003), Bakhtin desenvolve alguns dos conceitos dos quais faremos uso aqui. A noção de *enunciado* pressupõe, como diz Irene Machado, a “dinâmica dialógica da troca entre sujeitos discursivos no processo da comunicação”(MACHADO, 2005: 157). Ao se referir a enunciado, Bakhtin está falando também de *enunicação*. Adotaremos os seguintes critérios definidos por Beth Brait: “o enunciado é tido como o *produto* de um *processo*, isto é, a enunicação é o processo que o produz e nele deixa marcas da subjetividade, da intersubjetividade, da alteridade que caracterizam a linguagem em uso” (BRAIT, 2005: 64). O artigo “Gêneros do Discurso”, junto a várias outras obras nas quais retornam esses temas, nos permite pensar em uma noção ampla de estilo e de gênero: a separação e interação dialética entre gêneros primários e secundários – respectivamente as formas discursivas do cotidiano e aquelas outras geradas em convívios culturais relativamente mais

²⁰ Os grifos são nossos.

complexos e organizados, como a literatura, religião, direito etc – apontam para uma concepção muito apurada de interação verbal. Como diz Bakhtin em uma formulação precisa, “os enunciados configuram tipos de gêneros discursivos e funcionam, em relação a eles, como ‘correias de transmissão’ entre a história da sociedade e a história da língua” (BAKHTIN, 2003: 268).

Os gêneros do discurso, como a própria noção de gênero desenvolvida ao longo da obra de Bakhtin, apontam para uma noção específica da *forma* dentro da linguagem, da língua e da interação entre falantes, ou seja, para uma noção dos gêneros do discurso como práticas sociais condensadas no próprio seio da interação verbal; essas formas contêm um conteúdo sedimentado, como diria posteriormente a respeito dos gêneros artísticos T. W. Adorno na *Teoria Estética* (ADORNO, 2002: 15). Essas formas enquanto práticas e enquanto “memória criativa” social possuem uma significação política, pois guardam na enunciação marcas históricas surgidas segundo determinada conjuntura de luta e de interesses.

Usando mais uma formulação de T. W. Adorno e em consonância com a tradição crítica materialista, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes à sua forma”(ADORNO, 2002: 16) de um modo como ainda não se havia visto na literatura brasileira. O romance de Lins expõe a escrita, a literatura, os meios de comunicação e a própria crítica literária, por um lado, em sua dúbia qualidade de legitimação institucional e, por outro, de questionamento em potencial do poder oficial. Lins consegue compor, por exploração corajosa de seus próprios limites, uma obra complexa, que não procura superar, sublimar ou recalcar suas contradições, mas sim apresentar as faíscas e fissuras inerentes a elas.

Como diz Beth Brait, em um princípio que também adotamos, “a noção de contradição está no coração do conceito de ironia” (BRAIT, 1996: 61). A autora define o princípio formal da ironia como “a capacidade de articular dialeticamente contradições numa esfera mais inclusiva, cuja força expressiva reside justamente na ampliação dos significados associados, numa cadeia poderosa de idéias ao mesmo tempo oponentes e afins”(BRAIT, 1996: 31). A confluência de discursos em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* provoca, junto à dialética entre forma e conteúdo e entre enunciado e enunciação, espaços plurissignificativos ocultos e múltiplos onde afloram contradições e tensões sociais dentro da própria arena literária.

As contradições e tensões articuladas são várias, entre elas, a construção sempre em curso de uma identidade nacional, da qual participou também o sistema literário brasileiro, contrastando com a desintegração social da personagem Maria de França. Essas fissuras são desdobradas pelo atrito dos discursos e permitem à ironia que estrutura o romance conservar pólos contrários sem aplinar nem a dinâmica inerente a cada um deles, nem a dialética, muitas vezes negativa, que mantém entre si. A ironia permite que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não recaia em um mero oposicionismo ou em uma síntese dogmática e redutora dos diversos temas e problemas levantados na obra. Esses temas e problematizações são muitos e serão retomados com mais profundidade ao longo dos capítulos deste trabalho. Aqui, limitamos-nos a caracterizar a estrutura básica por onde são dispostos – o dialogismo e a polifonia propositalmente problemática em que são articulados.

8. Considerações Finais sobre Ironia

A ironia, quando expressão apenas da hipóstase do indivíduo, se torna pilastra da burguesia no que há nela de autoconservação reacionária. A ironia é momento da individualidade apenas enquanto algo que distancie o eu de si mesmo, por meio da reflexão, em direção ao exterior, à realidade social e histórica, e não enquanto algo que o faça mergulhar ainda mais em direção ao fundo de uma suposta interioridade sem objeto, como vimos na forma que lhe deu Kierkegaard na parte prática de sua filosofia.

A ironia enquanto reflexão interna e sem objeto está determinada historicamente e, como o romantismo, alcança nossos dias: o momento atual ainda conserva parte desse existencialismo auto-suficiente de Kierkegaard, quando a ironia é vista enquanto ontológica – na ironia de eventos, na chamada “ironia da vida”, em certo tipo de humor –, algo que neutraliza as contradições das quais a ironia é mero fenômeno social. A ironia só existe enquanto for articulada, expressada, *percebida*, verbalizada; na verdade, não existe ironia *da vida*, ela precisa de alguém que a veja. A ironia surge e é elaborada *a partir* das contradições. É improdutivo e ideológico colocá-la como *sinônimo* das contradições, confundindo a matéria com o fenômeno linguístico que dela se extrai, reificando-a enquanto dado ontológico à realidade. A ironia é fenômeno social e

estético, *de linguagem e comunicação*, só existe segundo um contexto, uma enunciação determinada e uma interpretação específica.

A expressão “ironias da vida” personifica a vida, na mesma medida em que é sintoma de uma desumanização crescente da sociedade. Como percebeu Adorno,

na anarquia da produção de mercadorias a naturalidade da sociedade, tal como ressoa na palavra “vida”, se revela uma categoria biológica para algo essencialmente social. Se o processo de produção e reprodução da sociedade fosse transparente aos sujeitos e determinado por estes, tampouco seguiriam passivamente lançados de um lado para o outro pelas omníscas tormentas da vida. Desapareceria o que assim se chama vida, *junto com a aura fatal que o Jugendstil rodeou a palavra à época industrial como justificação da má irracionalidade*²¹ (ADORNO, 2005: 244).

Adorno identifica a biologização das “tormentas da vida” justamente no *Jugendstil*, no século dezanove, não por acaso o século de Kierkegaard.

Hoje, no momento em que se quer que acreditemos na dissolução dos estados-nação – mesmo que as fronteiras econômicas permaneçam para nós inalteradas –, a ironia conserva um papel de ídolo da modernidade, válido *a priori*, fetichizado. O processo histórico que leva a ironia até algo ontológico e próprio à “vida” é *um processo que vem de cima*, e que se intensifica a partir do romantismo.

A difusão da “ironia da vida” enquanto fundamento ontológico do mundo e do homem encontra o que talvez seja sua forma mais perversa em determinadas utilizações do que se convencionou chamar de *ironia de eventos*, falsa ironia trágica. A utilização da ironia de eventos enquanto veículo ideológico está de acordo com aquela transformação da tragédia em *routine* que já haviam notado Horkheimer e Adorno (ADORNO, 2004: 51). A ironia de eventos da indústria cultural transforma tensões sociais em acontecimentos que se dão por um acaso do destino, terminando, em última instância, na estetização da luta pela existência das camadas espoliadas.

A tragédia reduzida a uma ironia de eventos gratuita esvazia a dialética da história; retira a tensão dos eventos, reduzindo-a “coincidências” que valem por si, pelo seu efeito de surpresa. A ironia de eventos pode então ser elevada, como efetivamente ocorre, à legitimação de uma falsa ontologia para o curso dos acontecimentos na história objetiva, algo que se dá tanto mais quanto maior é o próprio esvaziamento da história pelos meios de comunicação. À história esvaziada acompanha a naturalização perversa

²¹ O grifo é nosso.

da ironia enquanto concepção determinista e fatalista das contradições do homem. Ou seja, de algo que ressalte essas contradições em sua forma social, se passa a uma visão dessas contradições sociais, reveladas na ironia de eventos, como inerentes à natureza do homem.

Na ironia de eventos, uma determinada contradição é colocada em momentos diferentes da narrativa: *há uma separação temporal entre os termos da contradição*, e por isso ela aparece como ironia do destino, algo *relativo ao tempo*. A causalidade, como percebeu Adorno, é algo fundamentalmente submetido à identidade entre termos e serve, muitas vezes de modo injustificado, à síntese (ADORNO, 2005: 230). A ironia de eventos pode servir para colocar contradições sobre a égide de uma falsa causalidade disfarçada, tornado-se expressão dissimulada da ideologia – contradições sociais, na ironia de eventos, tornam-se, então, acasos. Ao separar os componentes da contradição de modo temporal e espacial na narrativa, enquanto elementos temporalmente aislados, a ironia de eventos pode diluí-los, tornando-os *casualidade, algo casual* e, assim, nesse artifício, a causalidade disfarçada que se quer imprimir às contradições separadas temporalmente acaba servindo ao retrato de uma realidade inexorável. *A ironia de eventos*, enquanto diluição da tragédia – ou enquanto algo que repete o que há de pior no modelo trágico – é a ironia em sua má-consciência, é a forma da ironia na qual a identidade serve disfarçadamente para dissolver as contradições reais.

Não obstante, a ironia de eventos pode também, obviamente, ser um instrumento para justapor momentos sem uma causalidade seqüencial e cronológica como fio condutor. Momentos aparentemente sem ligação podem, então, mostrar sua relação insuspeita, desvelando mecanismos sociais.²² A ironia de eventos utilizada de modo crítico pode ser um recurso para contar as contradições da história com base em critérios que não sejam a crônica oficial, ligando eventos sem amarras espaciais ou temporais. Estabelecendo essas diferenças essencialmente dialéticas dentro de categorias estéticas, é possível alcançar uma reflexão consciente e um debate sólido. A validade das categorias estéticas depende do uso que delas se faz.

Além da perversão que muitas vezes ocorre na ironia de eventos, há também aquela ligada ao *humor*. Em nossa concepção da ironia como instrumento crítico, nos distanciamos dessa ligação entre humor e ironia propagada em geral sem qualquer diferenciação. O humor não possui necessariamente comprometimento com a dor, é um

²² Um exemplo disso é *Pai Contra Mãe* (1962b), de Machado de Assis.

regojzamento com a distância, um distanciamento que se regoziza de sua própria segurança com relação à situação da qual se ri, seja por cinismo e escárnio, seja, mais naturalmente, por uma autoconsciência da segurança inerente à própria encenação e de ênfase e exagero no artifício, como acontece na caricatura. A distância, nesse caso, portanto, é segurança, ligada ao prazer que lhe advém disso, e não *meio de análise*. Não há comprometimento; as charges políticas estampadas todos os dias nos jornais acabam assumindo o papel de bobo da corte, compostas para os privilegiados que lêem jornais em segurança. Mesmo que o humor parta dos desfavorecidos, rir dos dominadores não é algo que possa ser considerado *a priori* uma real consciência crítica, pois esta implica no conhecimento das bases nas quais se assenta a opressão, naquilo que não está aparente. Sobre a famosa concepção bergsoniana do riso, tão celebrada, também comentou Adorno: “o riso, em que segundo Bergson a vida deve reconstituir-se frente à esclerose convencional, se converteu a muito tempo em *arma da convenção contra a vida inapreensível*, contra os vestígios de algo natural no totalmente domesticado”²³ (ADORNO, 2005: 307).

A ironia verdadeiramente crítica deve permitir à estética que rompa suas próprias barreiras, fixadas abaixo da ditatorial hipóstase identitária e do conformismo à ordem vigente, nas quais o estético é o que repete *em sua lógica profunda* o que mantém o conforto dos privilégios de classe dominante. A ironia permite à estética dizer o que as convenções estéticas, que escondem muitas vezes a autoconservação dos privilégios, tornam recalcado: e isso justamente na apropriação parasitária dessas convenções, enquanto expressão negativa da mimesis. É preciso que a mimesis dialogue com tudo o que não é imediatamente mimético; é preciso que ela dialogue internamente com a obra e que a dinâmica estética entre em relação com aquilo que é negado imitar na sociedade, *os limites da imitação enquanto prática dentro da própria sociedade*, onde estão justamente as hierarquias e as fronteiras onde se *conserva* a dominação. A ironia crítica leva sua reflexão até os próprios meios artísticos, questiona a si e à sociedade, pensando em seus fundamentos, em seus mecanismos hierárquicos e de classe, pois são questões como essas que – a despeito do que esconde o modo como são utilizados os termos estéticos – realmente subjazem a fenômenos de comunicação e linguagem como a ironia (BAKHTIN, 1995).

²³ O grifo é nosso.

Para realmente ser um mecanismo de reflexão estética e estar acima de si mesma, a obra precisa saber disso: *a ironia é acima de tudo autoconsciência da mimesis*, o que não significa apenas metaliteratura. Essa necessidade de autoconsciência se refere *ao que é estético, ético e social na mimese*, àquilo que é *prática socialmente entranhada na mimesis*, como ensaiou Horkheimer em *Crítica da Razão Instrumental* (2002). A ironia põe em foco *o próprio ato mimético*, tomado não apenas como gesto estético, mas em toda sua amplitude, desautomatizando-o. Nesse sentido, a afirmação de Kierkegaard de que a ironia é o confim entre o ético e o estético ganha uma forte significação: ela é o confim entre o ético e o estético porque é a relação dialógica da mimese com o que é aparentemente estranho a ela – *imitar para dizer o contrário* –, pondo-a em questão. *A ironia deve ser capaz de falar sobre a diferença entre o representado e as possibilidades da representação, e assim se aproximar ainda mais verdadeiramente do objeto.*

Para Horkheimer, a mimese deve ser considerada enquanto prática social, presente a todo tempo. Depreende-se que a delimitação do debate sobre a mimesis ao âmbito estético é reduzi-la drasticamente. A mimesis, assim reduzida, é considerada como *algo que se relaciona diretamente com a identidade* entre representação e representado. *A identidade é seu pressuposto*, colocado desde Aristóteles sob a égide da verossimilhança, do que é socialmente crível, aceito, convencional, a *doxa*, e se confunde, a miúdo, com a ideologia da dominação. A mimesis, assim como a causalidade, sobre as quais se esconde a identidade, é desde sempre uma vontade em potencial de domínio sobre a natureza e, por conseguinte, do homem. Uma assunção da hipótese que coloca as imagens primitivas em sua fetichização – similarmente ao uso religioso – como projeções do que se espera como resultado das caças, ilumina essa questão:

A prova de que a dominação da natureza não é um acidente da arte, nem um pecado original mediante a amálgama subsequente com o processo civilizacional, é que, pelo menos, *as práticas mágicas dos povos primitivos trazem em si, indiferenciado, o elemento de dominação da natureza*. “O efeito profundo da imagem do animal explica-se apenas pelo fato de que a imagem, nas suas características distintivas, exerce psicologicamente o mesmo efeito que o próprio objeto e, assim, o homem, na sua metamorfose psicológica, julga experimentar uma ação mágica. Por outro lado, do fato de uma imagem estar inteiramente submetida ao seu poder, deriva uma crença na obtenção e na dominação do animal representado; a imagem aparece-lhe, pois, como um meio

de exercer o seu poder sobre o animal”. A magia é uma forma rudimentar do pensamento causal que, em seguida, liquida a magia (ADORNO, 2003: 54).

Não é difícil ver até hoje a hipertrofia da mimesis e seu uso instrumental na indústria cultural como desejo de dominação dentro da arte, como tudo o que se baseie apenas e unicamente na lógica identitária. *Mas a mimesis pode ser também desejo de transformação, se dialogar, como defendemos acima, com a diferença entre representação e representado, se não for hipostasiada, principalmente pelo crítico.* A mimesis precisa dialogar com o que é estranho à sua lógica identitária; ela faz isso em sua expressão negativa, irônica, na qual imita para desmascarar. Como disse Adorno, é na identidade que a não-identidade pode aparecer (ADORNO, 2005: 267). Da mesma forma, a ironia está contida na mimese, uma é inseparável da outra – porém mais a ironia da mimesis do que a mimesis da ironia, assim como depende a não-identidade da identidade mais do que a identidade da não-identidade. Enquanto forma de conhecimento, a mimesis deve ser instrumento de apreensão da realidade, e, para isso, é preciso análise e não apenas síntese, como ressaltado anteriormente: *imitar para desconstruir e conhecer. Nessa desconstrução que serve à análise, a fragmentação recebe sua verdadeira face crítica,* como desenvolveremos no capítulo final deste trabalho.

Para Horkheimer, com o pensamento autônomo, a individualidade em sentido autêntico cerceada e a liberdade travestida pelo consumo, o homem investe em seu ato mimético a opressão que sente socialmente pela sociedade administrada. Nesse sentido, a ironia pode ser o resultado e o sintoma – ao invés da expressão – não apenas de um impulso promovido pela consciência dos limites da mimesis, mas sim provocada pelas opressões e cerceamentos feitos à prática mimética dentro da sociedade dentro das hierarquias, convenções e mecanismos de dominação. Esse é o fundamento maior na utilização da ironia por parte de Maria de França, como veremos em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A ironia *enquanto fenômeno sociolingüístico e cultural* pode ser um efeito da repressão da mimesis nos indivíduos, ou seja, fruto da desigualdade, da impossibilidade de identidade real – comunhão – na sociedade. Como sustenta Hutcheon (2000) sob uma interessante perspectiva sociológica, a ironia não é primordialmente, como defendem alguns, um recurso que *cria* comunidades

discursivas²⁴ ao servir para a exclusão de uns, os que “não entendem” o sentido irônico, e a inclusão de outros, os que “entendem” o sentido irônico. A Ironia, ao contrário, não cria essas comunidades discursivas servindo a um propósito de exclusão, mas sim *nasce justamente da existência de comunidades discursivas*: é fruto da justaposição de falantes, classes, interesses e conflitos os mais diversos, sob o espaço social.

Não-obstante sua derivação da pluralidade, a dissolução do termo ironia em diversas variantes é um sintoma político que muitas vezes mascara a realidade do fenômeno e as implicações sociais e políticas que o acompanham. Desde a Grécia antiga, a ironia é parte da retórica, mas hoje *o próprio termo* se converte em arma retórica, *a partir de um complexo processo de fetichização da categoria estética, de sua ontologização à vida – naturalizando as contradições que encerra – e de um apagamento de sua dialética interna*. Com a diluição da dialética própria a conceitos como o da ironia, as palavras passam a patinar em uma selva de sentidos, como imaginava o segundo Wittgenstein. O filósofo já pressentia em seu momento histórico *uma vacilação de sentido nas palavras que não é ontológica à linguagem, como queria ele*, mas sim muitas vezes um *mecanismo de dominação e alienação*, como já sabia Marx, além de um fenômeno de linguagem condizente com a ideologia e a lógica do capitalismo tardio. Acompanhando a dissolução do termo, a valorização da ironia como fim em si acompanha a apoteose do valor de troca no capitalismo financeiro ou tardio (JAMESON, 2006).

Resta ainda nos perguntarmos quais são as especificidades da ironia na realidade brasileira, na consideração da literatura produzida aqui. É produtivo tomar como ponto de partida da reflexão a seguinte frase de Machado de Assis: *“a ironia não faz boa cama com a saudade”*(ASSIS, 1962c: 88).

A ironia, se não casa bem com a saudade, *casa bem com crítica, pois saudade significa sofrer com a distância – e ironia e crítica, por sua vez, significa fortalecer-se na distância*, distância essa que, bem entendida, significa análise, olhar que se eleva sobre seu objeto (ou sobre si mesmo) para tentar problematizá-lo, evidenciando-o em suas contradições. A negatividade crítica da ironia não condiz com a saudade, sentimento tendenciosamente idealista e preso em um passado destituído de tensões; não é por acaso o extremo de sua valorização em nossa cultura.

²⁴ Termo criado por HAGEN, P. L. e utilizado por HUTCHEON, 2000: 37. A noção de “comunidades do discurso” pressupõe práticas linguísticas específicas que se circunscrevem a determinado grupo de falantes.

O fato de Machado de Assis ser colocado por Antonio Candido como consolidador do sistema literário brasileiro, junto com a proposição aceita de que seu principal traço estilístico nas grandes obras que realizou é a ironia, coloca a questão: a ironia em Machado difere daquela que até então vinha sendo desenvolvida no Brasil, desde o romantismo; o passo ao realismo em Machado se dá pela incorporação de uma ironia criticamente negativa, diferentemente do que ocorria no procedimento do realismo europeu. A ironia em Machado significa, para a literatura brasileira, um ganho de distanciamento com relação ao país e à literatura e configura um primeiro passo para o autoconhecimento e a construção da nação. Dar voz a Brás Cubas, como fez Machado, não é outra coisa senão assimilar a linguagem da elite para apontar, acrescido sob o distanciamento da morte, as contradições de seu discurso e da conjuntura social da época.

Que as contradições sociais apontadas pela incorporação irônica da voz dos dominantes em Brás Cubas seja naturalizada por uma parte da crítica, especialmente a estrangeira (SCHWARZ, 2006), demonstra, por um lado, a importância da utilização da dialética na interpretação da ironia para que seja percebida – como o fez Roberto Schwarz ao estudar Machado –, bem como ressalta a dificuldade dos países hegemônicos de perceber a ironia em Machado de Assis de forma política e histórica, indicando um profundo desconhecimento ou desinteresse em nossa situação periférica.

A obra de Machado ilumina, sob várias perspectivas, a importância real para o contexto brasileiro de abordar a ironia segundo as premissas que procuramos apontar. Também em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em cuja análise nos deteremos nos próximos capítulos, está uma utilização – específica a seu momento histórico – dos pressupostos que aqui expusemos como próprios a uma ironia criticamente negativa.

Capítulo 2

Um Manifesto Literário: *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

Na medida em que a arte se situa historicamente, nascem daí exigências concretas. A estética intervém pela sua reflexão; só através dela se pode abrir a perspectiva do que é a arte. Pois a arte e as suas obras são apenas aquilo em que se podem converter. Porque nenhuma obra consegue resolver de todo sua tensão imanente; porque a história ataca, por fim, a idéia de semelhante resolução, a teoria estética não pode contentar-se com a interpretação das obras de arte existentes e do seu conceito. Ao voltar-se para seu conteúdo de verdade, é impelida, enquanto filosofia, para lá das obras. A consciência da verdade das obras de arte reencontra, enquanto consciência filosófica, a forma aparentemente mais efêmera da reflexão filosófica, o manifesto. (...) As obras autênticas são críticas das obras do passado.

T. W. Adorno

Toda obra de arte configura sua própria teoria.

Osman Lins

Neste primeiro capítulo, vamos procurar, pela análise textual, ver como *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se posiciona frente à tradição literária da qual provém, ao mesmo tempo em que questiona, pela sua própria elaboração formal, temas como o avanço da indústria cultural durante a ditadura, a possibilidade da literatura de contrapor-se à razão instrumental, a necessidade de pensar em novos modos de escrever a história. O romance do autor pode ser lido como manifesto na medida em que está composto pela descrição de problemas e proposições estéticas relativas a um livro que não existe de fato. Esse movimento irônico, oscilando entre *simulação* e *dissimulação*, permite à obra tratar de problemas relativos à representação e dialogar com os *limites* no retrato de determinados impasses históricos, bem como ensaiar saídas que, muitas vezes, encontram realização enviesada na própria obra como um todo.

1. Um Manifesto Literário

Último romance de Osman Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma obra densa e instigante que merece uma atenção especial por parte dos estudos literários brasileiros. Problematizando a literatura e também a própria linguagem crítica, consegue articular com grande maestria e rara profundidade questões sociais, históricas e culturais. Sobre estas, subleva-se a questão maior da *representação*, em uma exposição que põe ênfase nas contradições da história de nosso país.

Em plena consciência de si mesma, está presente no romance, de modo explícito, a contextualização dos propósitos da obra dentro do sistema literário brasileiro²⁵ (CANDIDO, 2000), tal como se apresentava à época de sua publicação: 1976. Mas essa contextualização no sistema literário não se apresenta de modo confortável; vem antes com uma proposta que já foi chamada de “*revisão crítica da história literária brasileira*” (FIGUEIREDO, 2004: 307), o que não deixa de incluir uma revisão da própria crítica literária. Isso implica um altíssimo grau de empenho²⁶ em pensar o país, claro em um comentário a respeito de Graciliano Ramos:

Compõe Graciliano Ramos um romance sobre os flagelados das secas. Por quê? O assunto é tão antigo e divulgado! O modo como se escreveu, a construção artística, eis a razão da obra literária e a sua identidade. Isso é tudo? Não creio. Quando o narrador, no variado mundo, elege os seus temas, define uma atitude e não só em relação à vida: também diante da literatura. Diz, com sua opção, até que ponto, comprometido *com a nomeação das coisas*, é também comprometido *com as coisas nomeadas* e qual o gênero desse compromisso (LINS, 1986: 58).

No caso de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, os problemas envolvidos no comprometimento com a nomeação das coisas e com as coisas nomeadas ganha uma abordagem multidimensional. O romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* está estruturado, a princípio, como um diário posto a serviço da análise literária; um

²⁵ A ideia de “sistema literário brasileiro” desenvolvida por Antonio Candido pressupõe uma articulação entre autor, obra e público. Constitui-se essencialmente por uma perspectiva dialética, materialista e histórica da literatura e de seu percurso no país. Falar em sistema literário não significa falar apenas em cânone literário, mas sim pensá-lo em referência à história de nosso desenvolvimento social, de nossa organização enquanto nação, sem excluir todas suas contradições e problemas.

²⁶ O empenho dos escritores em criar uma literatura brasileira, estritamente vinculada a um projeto nacional integrado, não significa necessariamente ufanismo, pelo contrário. O empenho dos escritores na construção de uma literatura brasileira reflete, nas grandes obras, um compromisso em retratar a realidade brasileira em toda sua profundidade, na representação de problemas e no incentivo à reflexão.

comentador se dispõe a falar sobre o romance inédito de sua amante falecida, Júlia Enone. Esse romance, fictício e homônimo à obra de que aqui tratamos, fala por sua vez de uma personagem nordestina chamada “Maria de França”, imigrante, miserável e vítima de um Estado onde impera a burocratização e a exploração do trabalho. Essas perspectivas, articuladas, conseguem questionar simultaneamente a crítica literária, os dilemas do escritor empenhado e, subrepticamente, a representação literária. Os diversos níveis narrativos da obra possibilitam que atentemos para a *produção* do percurso hermenêutico do ensaísta fictício, ao mesmo tempo em que temos acesso a uma reconstrução da produção do livro feito pela escritora-personagem Júlia Enone – em uma contextualização de seus propósitos, de sua condição social, de seu passado e de suas angústias criativas. A presença desses movimentos paralelos no romance é organizada de modo a intensificar o intento crítico do livro: a dialética entre a *ação de representar* e a *representação da ação de representar* está exponencialmente multiplicada.

Enquanto mediação básica nesse movimento de representação, o *ensaio literário* enquanto *forma* é explorado nas tensões sociais que se escondem abaixo de sua estrutura: o conteúdo sedimentado do ensaio literário enquanto prática social condensada, ou seja, o conteúdo presente em sua função *institucional* dentro da macroestrutura social é articulada no romance de Lins de modo a implodir suas contradições. Percebemos isso de modo muito claro na hierarquia social que, de modo velado, se esconde dentro da estruturação própria ao ensaio literário – e que vai sendo aos poucos apontada dos mais diversos modos. A linguagem culta e erudita do ensaísta e seu propósito hermenêutico predominam sobre o romance que pretende analisar, justamente a obra em que supostamente uma miserável deveria ganhar voz por meio da arte literária. Essa voz é abafada pela erudição do intelectual que se debruça sobre ela, e sobre a qual exerce inevitavelmente a autoridade de seu discurso. Sua análise, por mais arguta e preocupada com as questões sociais presentes no romance que analisa, não consegue esconder a contradição inerente a seu intento; o ensaio praticamente rouba a voz do romance que deveria promover. Isso desintegra, *aparentemente*, o intento da escritora que pretendia homenagear.

Nessa tensão entre o ensaio e o livro do qual “rouba” espaço, há literalmente uma luta de classes encenada na forma da obra. Mas essa contradição essencial, presente na própria base formal do romance, como já se deve começar a supor, é justamente o ponto forte da articulação crítica e negativa de *A Rainha dos Cárceres da*

Grécia. É dentro dessa tensão e desse dialogismo pouco equilibrado que a problematização da obra irá se desenvolver, tornando a ironia e os *mecanismos de distanciamento* do livro seu maior recurso enquanto artifício de grande fundo realista: artifício a serviço do não-artifício.

A relação entre o ensaísta e a personagem do livro que analisa se mostra especialmente produtiva enquanto mecanismo de distanciamento da representação literária *no modo como é caracterizada a voz de Maria de França*, a personagem miserável do romance de que supostamente fala o ensaísta. Como pretendemos demonstrar, na caracterização dessa voz que dialoga com o ensaísta, se encontra uma complexa problematização dos limites que envolvem sua representação, levando a relação do ensaísta com o livro de que trata muito além de uma simples disputa por espaço dentro da obra, e definindo de que modo o romance de Lins estabelece sua relação com o passado literário que o antecede, bem como de que maneira ele se posiciona, por conseguinte, frente à sua época.

O fato de que a análise trata de um livro fictício – que não existe a não ser pela própria análise e alguns trechos supostamente transcritos – torna *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, indiretamente e por meio da ironia, um manifesto estético e literário. Esta postura determina sua “revisão crítica da história literária brasileira” (FIGUEIREDO, 2004: 307), já que todo manifesto – mesmo implícito, como no caso em que nos detemos – deve necessariamente pressupor uma revisão, ruptura ou retomada crítica do passado.

2. A Representação de Alguns Problemas de Representação

Há um aspecto fundamental na *voz* de Maria de França: sua *loucura*. Submetidos a esta, mas não menos importantes, estão o tom paródico da incorporação do *discurso radiofônico* e dos *jargões jurídico e médico*. Falemos primeiro da incorporação do discurso radiofônico. A personagem Maria de França assimila em sua voz os jargões dos locutores de rádio, veículo à época preponderante:

Ninguém me ama? Ninguém me quer? Quer sim. Alô, ouvintes, ouçam, vocês estão por longe, fora do Globo da morte, mas agora abro a porta de aço e vou até aí, meu homem e anjo ordena,

vou de chapéu de palha e entro na ciranda, coroa de pessoas, dedos dados, jogo flores nos telhados, no rio e nas ruas do Recife (LINS, 1986: 25).

A rádio é colocada como a “voz da cidade” (LINS, 1986: 78), e chega à periferia como apaziguadora, lenitivo, balsâmico. Citando um estudo sociológico, o ensaísta diz que “o silêncio da cidade representa uma forma de negação do ser; para existir, é necessário que a cidade fale” (Idem: 78). Esse estatuto privilegiado da rádio propicia à cidade uma unidade artificial circunscrita pelo alcance das ondas, metonímia da relativa unidade nacional mantida até hoje pelos meios de comunicação.

O tom de paródia da narrativa radiofônica e de tudo o que ela representa será tecido na voz de Maria de França, por meio da assimilação de *dois* aspectos próprios a esse veículo de comunicação, a saber: a rádio, enquanto instrumento da indústria cultural, exerce seu papel de controle ideológico pela *onipresença*; além disso, a estrutura da rádio implica em uma voz que *não recebe resposta*, e que se impõe de modo fundamentalmente impessoal, apesar da retórica utilizada para seduzir o ouvinte. Esses dois aspectos da rádio possibilitam em sua *apropriação irônica no discurso de Maria de França* não apenas a paródia crítica mas também recursos efetivamente *narrativos*. Por um lado, a onipresença da rádio, que a personagem e narradora simula ao falar, permite um olhar generoso por parte de Maria de França sobre a cidade e sobre os personagens que se relacionam com ela; por outro, a voz que se comunica sem obter resposta, recurso possivelmente totalitário e ideológico na rádio, *é, na apropriação por parte de seu discurso narrativo, a expressão de uma desolação, abandono e falta de resposta na sociedade real*.

Portanto, as tensões do veículo radiofônico são introjetadas na forma, desvelando o que se esconde dentro de determinadas práticas sociais automatizadas. A *tradução* de uma linguagem para outra – seja do ensaio literário para a literatura ficcional, seja da rádio para a narrativa literária – desvela, pela própria presença dos *elementos de resistência* dessas traduções, uma possibilidade de implosão de suas contradições de fundo social e artístico.

Demonstrando mais uma vez sua preocupação com o sistema literário brasileiro, o ensaísta fictício faz uma comparação fundamental dessa voz narrativa com o narrador Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, e com Paulo Honório, de *São Bernardo*. Se em *São Bernardo* o escrito de um homem rudimentar deve ao mesmo tempo alcançar alto nível expressivo – impasse embaraçoso “que ascende ao plano temático da obra” (LINS,

1986: 69), em *Grande Sertão: veredas* há uma oralidade declarada que, no entanto, é contestada pela surpreendente complexidade do texto apresentado.

Essa rápida exposição serve ao ensaísta como contraponto à peculiaríssima narrativa de Maria de França, estabelecendo diferenças e expondo *as novas necessidades que se impõem ao escritor de sua época*. A incorporação do discurso radiofônico por parte de Maria de França serve para recolocar no centro do debate a *contraposição entre oralidade e escrita*, já presentes tanto na forma de *Grande Sertão: veredas* quanto na de *São Bernardo*. Atendendo a um período histórico diferente, a re colocação do problema, que se dá na forma do romance em uma contraposição a essas realizações anteriores, pode ser rapidamente resumida – assumindo alguns riscos – do seguinte modo: em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não está posta em questão a dificuldade com a língua escrita de Paulo Honório, ou a primazia da vivacidade oral de Riobaldo; o contexto é outro, e a indústria cultural assustadoramente crescente durante a ditadura militar exigia outras soluções formais. A *oralidade* é colocada em questão por Osman Lins ao problematizar *sua apropriação por parte dos meios de comunicação de massa*, que começavam a invadir com força a cultura popular – questionamento feito pela assimilação e tradução investigadas acima. A *escrita*, similarmente, aparece problematizada também de modo diferente do adotado na obra de Graciliano e de Rosa, com uma ênfase maior no poder do Estado que subjaz à linguagem institucional e oficial em suas contradições, hipocrisias e fraquezas.

A crítica à linguagem institucional e oficial, junto a seus recursos retóricos e obscurantistas enquanto mecanismo de dominação, aparece, em sua expressão mais direta, na assimilação irônica por parte de Maria de França dos discursos jurídico e médico. Diz Maria de França:

Se estou ante o Juiz e o juiz me fala, conclui-se, ouvintes, que o juiz tem boca e eu ouvidos. Como falar, ele, despojado de seu órgão emissor, a alguém que, por dolo ou má fé, privou-se de ouvidos? (...) Portanto, não só fica provado que ele fala, e que fala a alguém na situação de receber sua judiciosa preleção, como, para que não se conteste, ou negue, ou *ab juris* se tente distorcer os fatos, transmito para longe das janelas seladas e lacradas deste seletto recinto o seu princípio – sábio, pois vem de doutor – de que toda e qualquer lei, minha filha, se for clara, atua contra o réu, pois aí é pão-pão e queijo-queijo, não havendo escapatória ou apelação possível. (...) A lei, distintos jurados, tem de ser escrita numa língua nobre, se possível morta e enterrada, desconhecida das gentes, porque senão perde a graça. O modelo das leis são o oráculo e cada servidor será um interprete. Por isso, todos são iguais perante a lei e, sem razão alguma, pode-se

ter ganho de causa ou ser absolvido, tudo dependendo de nós, seus humildes guardiões e hermeneutas *uti possidetis* (LINS, 1986: 92).

Percebe-se, na passagem acima, que Maria de França dirige-se aos “ouvintes”, e diz que envia suas transmissões para fora “das janelas seladas e lacradas deste seletor recinto”, ou seja, o tribunal, difundindo os princípios que o regem por meio do que seria uma apropriação popular do veículo de comunicação, aqui apenas simulada. Maria de França incorpora a linguagem oficiosa para satirizá-la, colocando-a à mostra, em tom de burla, para aqueles necessitados – como ela mesma – para os quais as leis são incompreensíveis e em nada favorecem.

Como disse Bakhtin em *Da Pré-história do discurso romanesco*, o discurso da paródia é duplo:

duas linguagens, que nele se cruzam, estão relacionadas umas com as outras, *como réplicas de uma diálogo*; trata-se de uma luta entre linguagens e entre estilos de linguagens. Porém, não se trata de um diálogo do sujeito, nem de uma abstração semântica, e sim do diálogo entre dois pontos de vista linguísticos que não podem se traduzir reciprocamente (BAKHTIN, 1990: 390).

No caso de Maria de França, o que temos é *a luta entre seu ponto de vista de classe e a linguagem jurídica*; essa tensão, por sua vez, encontra-se mediada pela forma radiofônica.

Similarmente, a linguagem médica que Maria de França imita instaura uma incompreensão que vai muito além da dificuldade com as bulas. Assim como a paródia à linguagem jurídica descende da incursão da personagem em um inferno burocrático e corrupto, a paródia à linguagem médica acompanha o percurso da personagem pelos hospitais, em busca de um atendimento que sempre se prorroga indefinidamente:

Abre-se a porta e avanço pelo centro, cara terapêutica esse alguém de quem falo, olhos sedativos, voz de beladona, manda sentar-se a paciente, tudo bem com você?, que acha a ouvinte?, se estivesse tudo bem eu aqui? Aqui?

– Respire. Abra a boca. Cristais ausentes. Agora, gemer. Abra os olhos. Esclerótica e retina.

– Doutor! A passiflora responde pelo epitélio mucoso?

– Completamente. Do reto à árvore pulmonar. Respire. Abra a bunda. Parasitas presentes e cromatina uniforme. *Volte outro dia* (LINS, 1986: 90).

Os termos médicos são aqui abertamente parodiados, no sentido que dá Bakhtin à paródia, e toda a situação é ironizada de modo evidente, pondo em relevo o descaso médico e a utilização de uma linguagem que, assim como a jurídica, se encontra distante da população; do mesmo modo, permanece a referência aos “ouvintes”, mantendo o tom de praça pública de seu intento.

Como já dissemos anteriormente, tanto a assimilação da rádio quanto dos discursos oficialescos vistos acima estão submetidos a um grande tema: a *loucura* de Maria de França. Nesse ponto, além da crítica social, está presente também, de forma profunda e contundente, *uma postura frente à literatura*, da qual trataremos a seguir.

3. Literatura e Loucura

Dentro dos hospícios de Recife, local onde prevalece a “imundice”, a “comida ruim” e a “venda de cadáveres”, ocorre um fenômeno curioso: a linguagem de Maria de França volta-se para uma *sobriedade lógica e descritiva que, “sob a aparente normalidade, expressa o horrível da loucura – e do isolamento”* (LINS, 1986: 100). Essa *sobriedade de Maria de França dentro do hospício* é um indício de que sua loucura, supostamente manifesta em sua fala, *está lucidamente consciente a respeito dos parâmetros e critérios sobre os quais se determina a loucura, ou seja, sobre aquilo que socialmente se considera como “razão”*. Esse distanciamento de sua própria loucura, presente na personagem, desvela atrás de si, inevitavelmente, um forte questionamento da racionalidade aceita enquanto norma, na qual estão presentes muitos dos “mecanismos de dominação” de nossa sociedade ocidental. Perguntar-se sobre a história da loucura talvez seja um bom modo de começar a perceber os fundamentos da profunda crítica de Osman Lins.

A criação das clínicas de tratamento é um fenômeno recente, moderno, e contém em si algumas das chaves do modo como constituímos nossa sociedade moderna. Para Michael Foucault, até a Revolução Francesa inexistia a categoria psiquiátrica de doença mental (MACHADO, 2004: 15): a loucura era considerada simplesmente doença como tantas outras, situada no “jardim das espécies patológicas.” Apenas a partir do século XVIII e XIX, surge a psicologização da loucura, resultado de um processo de “humanização de regimes punitivos que, na época da Revolução Francesa, instaurou

novas técnicas sociais de controle e de assistência. Isto é, foi menos o exame médico que individualizou o louco, constituindo-o como doente mental, do que a organização, o funcionamento e a transformação das instituições de reclusão” (MACHADO, 2004: 19).

Diz ainda Foucault, comparando o classicismo com a modernidade: “É originária a cesura que estabelece a distância entre razão e não-razão: quanto à captura da não-razão pela razão, para lhe arrancar sua verdade de loucura, ela deriva de longe da primeira” (MACHADO, 2004: 20). Baseado nessa idéia, Foucault defende que *a psicologia jamais enunciará a verdade da loucura, porque é a loucura que detém a verdade da psicologia*. Essa afirmação procura evidenciar a importância da linguagem da loucura e da transgressão – presentes em parte na literatura. A linguagem, enquanto parte da loucura de Maria de França, representa a possibilidade de ruptura e de transgressão tanto dos engessamentos da expressão convencional quanto das estruturas lógicas do tempo e espaço da maneira como dispostas pela razão dominante, *incluindo a história oficial*; nessa ruptura, indo aos limites de sua execução, a linguagem é encenada ao invés de instrumentalizada.

Essa encenação, nos vários níveis dispostos por Lins, está elaborada justamente para problematizar, a partir de dentro da própria enunciação, uma questão que permeia nossa sociedade sob as mais diversas formas, e que está em seus alicerces. Vivemos em uma organização social baseada em uma racionalidade que não se questiona e não se historiciza, aparecendo como fundamento absoluto, *a priori* e inquestionável. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* denuncia o que se esconde por trás desse fundamento e de sua *automatização*.

É quando percebemos a razão como algo que constitui sua estrutura pela via da “exclusão dos elementos heterogêneos e da concentração monádica sobre si mesma” (HABERMAS, Cit. por MACHADO, 2004: 56), ou seja, apenas como *um* dos momentos possíveis no pensamento do homem, e não necessariamente seu objetivo final, que começamos a entender grande parte do propósito crítico do livro de Lins. Ao processo de valorização da razão instrumental (HORKHEIMER, 2002), intensificado a partir do Iluminismo, subjaz a exclusão de tudo aquilo que não se ajusta a ela, prostituindo a racionalidade em favor da barbárie e do processo de reificação da arte, que passa a ser algo distante, sujeito à contemplação e não à produção e à participação coletiva.

Enquanto possibilidade de transgressão da linguagem, enquanto meio em potencial para dar a ver o que o instituído esconde, a literatura pode ser capaz de questionar tal processo. Esse é um tema que abrange todos aqueles já tratados até aqui, e é parte fundamental do manifesto literário implícito em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Como disse Adorno:

A dialética não pode deter-se em face dos conceitos de são e enfermo, e também não diante do irracional e do racional irmanados com os primeiros. Se reconheceu como doentes o universal dominante e suas proporções – e, em sentido literal, os identificou com a paranóia, com a “projeção pática” – então aquilo que conforme à medida da ordem surge como doente, desviado, paranóide, e até “deslocado”, converte-se no único germe de cura, e tão certo é hoje como na Idade Média que só os loucos dizem a verdade diante do poder. Sob esse aspecto o dever do dialético seria levar essa verdade do louco à consciência da sua própria razão; sem tal consciência, ela afundar-se-ia no abismo daquela enfermidade que o sadio senso comum dita, sem misericórdia, aos outros (ADORNO, 2001a: 71).

A ligação entre literatura e loucura encontra-se simbolizada explicitamente no romance de Lins no momento em que escritores consagrados, como Machado de Assis e Guimarães Rosa aparecem no hospício onde está Maria de França (LINS, 1986: 180). O episódio ressalta o lugar em que a razão instrumental coloca a literatura, alijada da sociedade, como algo em que não há razão, nem há conhecimento. Algo excêntrico, longe do centro social: a literatura aparece assim não como o “outro” da sociedade (BASTOS, 1999), mas apenas o que deve ser mantido apartado, distante, perigoso. Importa, portanto, perguntar *por que* ela é perigosa: por que motivo é desinteressante aos mecanismos de dominação?

4. Literatura e História

Como o veículo ficcional guarda a possibilidade de mostrar, na linguagem da transgressão, o que se esconde no que é tido como irracional? A “verdade sobre o poder” pode estar, por exemplo, na subversão de um princípio básico, tido como indiscutivelmente racional; a *causalidade*, cuja base, como adiantamos no primeiro capítulo, é a identidade e a síntese. Na *Dialética Negativa*, Adorno chama a atenção

para as mudanças no uso da palavra razão ao longo da modernidade, sintomas que falam por si mesmos de como razão, causalidade e poder convergem. No uso da palavra razão exemplificado na frase a seguir, “*a razão de tal coisa é isto e aquilo*”, uso extremamente comum e difundido como natural, transparece – na própria prática lingüística cotidiana – que por “razão” se entende causa, causalidade, e que supostamente as duas coisas deveriam equivaler: “o equívoco da palavra *ratio*: razão e fundamento” (ADORNO, 2005: 218). O fundamental, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, é como a subversão desse princípio, tido como a priori lógico, pode revelar na escrita histórica o que a narrativa dos poderosos obscureceu.

Um dos procedimentos de recriação histórica do livro é o povoamento, no mundo burocrático, de mitos históricos, os ídolos nacionais “consagrados como monumentos e nomes nas vias públicas” (LINS, 1986: 174) que “sempre guardaram distância do povo” e cuja “indiferença pelos humilhados assemelhava-se à dos heróis de hoje – os esportistas e os das telas de TV.” Esses ídolos históricos, canonizados pelos mecanismos oficiais, serão colocados pela romancista fictícia no “limbo do serviço público, mais ou menos como Dante mete inimigos seus no inferno.” As figuras alçadas ao imaginário pela glorificação do Estado são depostas a cargos insignificantes no serviço público, atrás de balcões e fichários tediosos, obrigadas a experimentar o gosto da estrutura que ajudaram a criar.

O que faz Lins é um procedimento objetivo de valorização da história que permeia toda a obra, e que possui características específicas. A recriação de figuras históricas é um procedimento que, como aponta significativamente o próprio ensaísta, é similar ao que faz Dante com as figuras históricas de seu tempo (LINS, 1986: 174). Nos famosos estudos de Auerbach sobre a *Divina Comédia* de Dante, está a base daquilo que fundamenta sua própria proposta historiográfica (WHITE, 2005). Falemos um pouco dela, tecendo relações com *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

No estudo sobre a *Divina Comédia*, resumido também em *Mimesis* (AUERBACH, 2001), Auerbach percebe nas *figuras* dispostas no plano do Inferno, Purgatório e Paraíso sua *consumação*. Existe na obra de Dante, além de personificações abstratas das virtudes, dos vícios e de elementos míticos, pagãos e profanos, personagens históricos com grande fundo realista que, dispostos no plano divino para o pagamento de seus pecados e para a recompensa de suas virtudes, acabam mostrando sua verdadeira face. Em outras palavras, o movimento da *figura* – de fundo histórico e real – até sua *consumação* indica, na elaboração de Dante, o caminho da realidade à

elaboração estética, na qual a recriação determina uma recontextualização e reapropiação artística que *não diminui, senão realça seu fundo histórico*.

Similarmente, o antigo método hermenêutico cristão da figura e consumação propicia a Auerbach a formulação prática de sua proposta historiográfica em *Mimesis*: cada obra é vista como a consumação de um momento anterior, sendo esta obra consumada aquela que explica a anterior, e não o contrário, *invertendo uma mera causalidade vulgar e mecanicista dentro da historiografia literária* e permitindo estabelecer conexões de fundo histórico de modo altamente proveitoso, sem a necessidade de uma cronologia engessante. Desse modo, é possível estabelecer comparações e linhas históricas dentro da literatura segundo determinados objetivos específicos a respeito das obras que se recortam; no caso de Auerbach, sua mediação é o conceito de realismo ao longo da história da literatura ocidental, ou melhor, da introjeção na forma literária de movimentos históricos e sociais.

No caso de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o procedimento feito com os mitos históricos e literários é apenas metonímia de uma concepção que povoa o livro inteiro, durante o percurso hermenêutico do ensaísta: sua preocupação é sempre encontrar na realidade, no apoio dos estudos histórico-sociológicos e nos recortes de jornal, aquilo que encontra sua consumação dentro do romance sobre o qual se debruça, espaço estético entendido enquanto local de liberdade onde esses elementos da realidade podem ser organizados de modo crítico e potencializado. Sob o mesmo impulso, a preocupação do ensaísta fictício é sempre, também, procurar na historiografia literária brasileira e mundial procedimentos ficcionais anteriores que se reportem ao livro que analisa, como já demonstrado aqui na discussão desenvolvida a respeito dos narradores de *Grande Sertão: veredas* e *São Bernardo*. Repetindo, essas conexões, tanto literárias quanto extraliterárias, são feitas não pela mera cronologia, mas justamente por fazerem parte de uma problematização do país que possui uma continuidade e um empenho.

A procura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* por uma relação intrínseca da literatura com a história enquanto reorganização da realidade inclui ainda um movimento benjaminiano complementar ao sintetizado por Auerbach: Osman Lins quer pensar a literatura como espaço onde a história diz *o que poderia ter sido e não foi, desvelando aquilo que a história dos poderosos oprimiu*. Esse procedimento é o do próprio livro, o qual é teoria e realização ao mesmo tempo, e se configura no momento em que opta pela organização de seus temas em uma constelação de fragmentos que se

apóiam mutuamente e que podem ser analisados separadamente, bem como junto a ligações e conexões que eventualmente se estabeleçam.

A obra, assim, se torna espaço de recriação da história na *confluência de vários momentos históricos*. Isso aponta para uma simultaneidade de tempos, para uma *imagem dialética* benjaminiana na qual o *Antigo* e o *Agora* convivem (BUCK-MORSS, 2001). Esse momento de confluência temporal encontra sua expressão principal na retomada da guerra contra a invasão dos holandeses, acontecida por volta de 1630.

A simultaneidade inicia-se no espaço: Recife se torna simulação de si mesma, “estrutura móvel que se desconjunta e sem cessar reordena-se”:

Um Recife que não nega o Recife real e também não se limita ao modelo: enrugando e encantando-o. É como se a cidade se transformasse no seu próprio mapa, de tal modo flexível que se pudesse dobrar, sem com isso perder o volume: continuasse habitável (LINS, 1986: 109).

Recife e Olinda irão confundir-se durante a narrativa, dando lugar a uma “cidade fantástica”, e preparando a posterior subversão do tempo, objetivo principal do movimento. Aos poucos, soldados, mosquetes e elementos anacrônicos de arquitetura e mobiliário começam a aparecer no livro, sob a descrição pasmada do ensaísta: “assim como Olinda penetra no Recife, outro tempo distante, irrealizado ainda, invade o tempo da fábula” (LINS, 1986: 109). Aos poucos, o quadro é delineado e nos inteiramos dos detalhes do procedimento e do modo fantasmático, enquanto *passado ainda presente*, com que o evento histórico da invasão holandesa é retomado pela narrativa.

O recorte histórico do romance de Julia Enone, com diz o ensaísta, reduz-se às duas semanas que antecedem a rendição aos holandeses; não abarca, portanto, os vinte e quatro anos de ocupação. *O romance privilegia não a expulsão, mas sim a invasão*: “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* exclui da sua temática o triunfo” (LINS, 1986: 138). A obra quer privilegiar e apontar para as ruínas da história, perguntando: “trouxe algum proveito a Maria de França e a toda a sua classe a derrocada de Holanda?” É o próprio ensaísta que de certo modo responde, com grande lucidez: o privilégio da ocupação é mais significativo para o presente, pois denuncia melhor “a nossa realidade e a realidade de todos os países hoje ocupados – pelas armas, pelo ouro e por *instrumentos menos palpáveis*” (LINS, 1986: 138).

A menção aos “instrumentos menos palpáveis” com que nosso território é ocupado enseja o momento de apontar para um dos trechos capitais onde a

simultaneidade de tempos acompanha, de resto como em todo o romance, os comentários do ensaísta. Suas observações estão compostas não apenas por dados contemporâneos à sua escrita, como os diversos recortes de jornal e os conflitos internacionais que vê na televisão, mas também por outros que merecem ser lembrados se quisermos captar a história em curso e entender o presente:

Dentro de duas semanas, no dia 6 de agosto, completa trinta anos. (...) quando explodiu, içando uma coluna incandescente, um ser ardente, irado e deslumbrante como jamais se imaginara ou temera, mais alto que a mais alta das montanhas, terra e céu dobraram-se, a água deixou de ser, as labaredas desceram o curso dos rios, 70.000 prédios ruíram e, dentre os 24.000 mortos, se isto na verdade tem o velho nome de morte, houve alguns de que apenas restou, no chão estéril, uma sombra. (...) O nome da cidade (...) começa a esbater-se na consciência do mundo e é preciso escrevê-lo: Hiroxima (LINS, 1986: 160).

O nome de Hiroxima, que “começa a esbater-se na consciência do mundo e que é preciso escrevê-lo” remete a uma *ocupação que se dá pelo esquecimento*, habitando não apenas nossos territórios nacionais mas também o que Felix Guattari chamou de “territórios existenciais” (GUATTARI, 1990). O combate a essa “colonização pelo esquecimento” irá se tornar preocupação cada vez mais fundamental no fim do romance, remetendo à própria possibilidade ou impossibilidade de narrar. Lins, ciente desse problema, propõe novas formas de relacionar ficção e história. Apenas com a recuperação e a conservação de uma memória que faça jus à coletividade e seu sofrimento é possível constituir narrativas, ou seja, apenas enquanto estejam medidas por uma negatividade crítica. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* fala não apenas de *uma postura de apresentação da história*, mas de *uma postura histórica da literatura*.

5. A Proposta Geral do *Manifesto*

O que se propõe para a literatura no manifesto de Lins é, como diz o ensaísta de maneira resumida, “*uma tentativa de imitar a aparência do mundo e, escondida nas aparências, a sua verdade, lentamente, dificilmente revelável ao contemplador, mesmo adestrado*”(LINS, 1986: 191). Esse propósito de desconstrução por meio da assunção das aparências para melhor desconstruí-las é uma possibilidade própria, senão exclusiva

à obra de arte: *ela é local privilegiado no trato das aparências, dialeticamente, justamente por estar fundada na aparência*. Nisso, a necessidade de uma postura crítica com relação a si mesma. O ensaísta de Lins especula: “talvez um homem pense, como os que acabam de perder o braço, acreditar mover a mão cortada” (LINS, 1986: 195). Há uma recusa, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em deixar que a obra de arte simule essa mão cortada, essa falsa consciência: uma recusa em deixar que a literatura se torne a encenação de uma memória e de uma experiência que não são mais do que o acobertamento do que foi mutilado.

Como disse Adorno e Horkheimer, “o afã de salvar o passado enquanto vivo, em vez de usá-lo como material do progresso, só é apaziguado pela arte, à qual a própria história pertence enquanto exposição da vida passada” (ADORNO & HORKHEIMER, 2001: 51). Esta, talvez, a grande formulação que subjaz à leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, e o cerne central de seu “manifesto”.

Capítulo 3

A Crítica Literária e Social de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

Cada obra ou construção – bordado, casa, família, poema – ensina um pouco sobre o modo como passa o tempo.

Osman Lins

Este capítulo terá como foco a concepção de crítica literária que, explícita e implicitamente, subjaz à *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – em especial a oposição aos métodos formalistas e estruturalistas que predominavam nas academias brasileiras dos anos 1970. Como pretendemos demonstrar, as proposições críticas – que constituem o próprio eixo de sustentação da obra – *estão ligadas de forma indissociável ao seu propósito de problematização social, ou seja: à intenção de retratar de maneira profunda nossa situação periférica e subjugada dentro da ordem mundial, correspondem, de forma direta e coerente, diretrizes críticas específicas*. A busca pela apresentação do processo de alienação e reificação dentro da realidade brasileira está composta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* por meio de uma crítica literária que busca escapar a uma prática que se mostre ela mesma reificada.

A *apropriação irônica da forma do ensaio literário* permite um desvelamento das contradições da crítica literária processualmente, a partir *de dentro* de alguns de seus próprios procedimentos.

1. A Crítica Literária Brasileira

Começaremos falando do surgimento da crítica literária enquanto prática corrente no mundo ocidental, e esboçando seu surgimento e desenvolvimento em terras brasileiras; faremos isso segundo um enfoque que, esperamos, nos permita entrar com mais segurança na análise do romance e do modo como sua concepção crítica está ali delimitada.

A crítica literária está hoje dividida entre uma prática jornalística e outra acadêmica, com raros momentos de confluência dos dois espaços dentro dos cadernos de cultura semanais. A prática jornalística, em sua grande maioria, 1) distorce as obras em um intento publicitário e ideológico, ligado à indústria do livro, ou 2) as denigre de modo pouco fundamentado e espetacular. A crítica acadêmica, por sua vez, está distante da sociedade e acaba, em geral, permanecendo desconhecida até mesmo por parte dos pesquisadores que trabalham em outras áreas dentro da academia, segundo uma compartimentalização do conhecimento que dificulta o diálogo e entrava sua devida difusão. Como disse o próprio Osman Lins em uma entrevista, respondendo sobre o que pensava sobre a crítica de seu tempo: “a jornalística, industrializada (...) a universitária, restrita a círculos intelectualizados”(LINS, 1979: 267).

Não obstante, a crítica literária possuiu importância decisiva em determinados momentos da história ocidental. Enquanto mediação judicativa, reguladora e opinativa, ela fez parte, na Inglaterra, do surgimento, por parte da burguesia, de uma “opinião pública polida, informada”, “contra as imposições arbitrarias da autocracia” (EAGLETON, 1991: 4). Com seu forte desenvolvimento capitalista e industrial, a Inglaterra, segundo T. Eagleton, tornou-se o local onde, pela primeira vez, nos primórdios do século XVIII, a

literatura serviu ao movimento de emancipação da classe média como instrumento de aquisição de amor-próprio e de articulação de suas exigências humanas contra o Estado absolutista e uma sociedade hierarquizada. O debate literário, que anteriormente servira como forma de legitimação da sociedade cortesã nos salões da aristocracia, transformou-se numa arena que preparou o caminho para a discussão política nas classes médias (EAGLETON, 1991: 4).

No Brasil, a crítica surge no início do romantismo, em seu propósito de edificação nacional. O intuito de formar uma literatura brasileira criou, necessariamente, parâmetros sobre os quais o passado deveria ser resgatado, e sobre os quais o presente e o futuro literários deveriam ser edificados a partir de então. Esses parâmetros críticos surgem, ou melhor, são introduzidos pela primeira vez na *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, de 1826. Escrita pelo francês Ferdinand Denis, a obra, segundo Antonio Candido, “fundou a teoria e a história de nossa literatura”(CANDIDO, 2002: 21). Estava baseada no princípio, à época influente, de que um país com uma fisionomia geográfica e étnica como o Brasil deveria ter uma literatura que lhe retratasse os costumes e as peculiaridades próprias, dando

atenção especial ao índio – que, segundo Denis, era nosso habitante primitivo e autêntico. Baseado nessa premissa, indicou os poemas de Basílio da Gama – *Uraguai* – e Santa Rita Durão – *Caramuru* – como obras fundantes de nossa história literária: “até o fim do romantismo, a crítica se baseou nas suas idéias e não fez mais do que glosá-las, parecendo ter como pressuposto um de seus conceitos fundamentais: ‘A América deve ser livre na sua poesia como no seu governo’ ”(CANDIDO, 2002: 22).

Cresce então o desejo de ter autonomia literária, bem como política. Com a guerra do Paraguai, duas questões fundamentais se colocam: o debate sobre a abolição do regime escravagista, e a propaganda republicana, que alcança em 1889 o fim da Monarquia. Nessa época, a vida cultural torna-se movimentada, começam a chegar as idéias do positivismo e surge Sílvio Romero, polêmico e controverso. Romero promoveu uma campanha contra o romantismo, mostrando-o como algo que obliterava o pensamento sadio e prejudicava o avanço da razão, do progresso e da compreensão do país. Em seu livro de 1880, chamado *A Literatura Brasileira e a Crítica Moderna*, Romero propunha que a literatura deveria acompanhar os novos tempos; esse impulso modernista e ferrenhamente combativo o destaca dentro de sua época. Como afirma Antonio Candido, “Sílvio Romero errou quanto às sugestões que fez para a renovação literária, mas os seus escritos valem como ‘sintoma’, para usar o seu conceito, de um esgotamento da estética romântica” (CANDIDO, 2002: 84).

Contemporâneo de Sílvio Romero e de outros críticos importantes, como José Veríssimo e Araripe Júnior, Machado de Assis também exerceu a atividade de crítica literária: seus textos, como “O Ideal do Crítico” e “Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”, testemunham algumas das importantes inquietações daquele que viria a consolidar nosso sistema literário. Antes de tudo, lamenta o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a inexistência, em seu tempo, de uma prática crítica consistente, duradoura, que estabelecesse um diálogo sério e responsável com os escritores, servindo como uma espécie de “musa” e de “farol seguro” sem o qual a produção termina correndo o risco de naufragar:

estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, – será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreatantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem, a indiferença – essas três chagas da crítica de hoje, – ponde em lugar delas a sinceridade, a solicitude e a justiça, – é só assim que teremos uma grande literatura (ASSIS, 1962: 12).

O crítico deveria meditar profundamente sobre a obra, procurando não a desqualificação desonrosa ou o elogio interesseiro, adulator – ou mesmo fruto de uma impressão apressada –, mas sim os argumentos bem embasados, de que nos dá um bom exemplo o próprio Machado, em seu “Instinto de Nacionalidade” (1962). Elogiando e defendendo com entusiasmo a busca pelos temas indianistas, o autor não se exime, no entanto, de demonstrar que reconhecer o espírito nacional unicamente nas obras “que tratam de assunto local” é um erro e um empobrecimento: “perguntarei (...) se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* tem alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês” (ASSIS, 1962: 135). A idéia é simples e evidente: falando de outros sítios, não poderá o espírito nacional manifestar-se tão bem quanto no tratamento dos temas locais, senão até com maior clareza a respeito do que somos enquanto nação, e de nossa condição frente aos outros países? O que se critica aqui são aquelas tendências locais e nacionalistas que terminam paradoxalmente impedindo o entendimento de nossa realidade.

No século vinte, com preocupações semelhantes a essas, mas adaptadas à sua época – quando algumas tendências críticas regressivas permaneciam, enquanto outras estreavam com a força perversa da novidade estrangeira – encontramos Antonio Candido. Desde sua estréia como crítico na imprensa, em 1943, com o artigo intitulado *Overture*, Candido se mostrava preocupado em se destacar da crítica “impressionista” que então prevalecia: “a tarefa do crítico será porventura mais de integrar a significação de uma obra no seu momento cultural do que, tomando-a como um pretexto, procurar tirar dela uma série de variações pessoais” (CANDIDO, 2002a: 25).

Com o tempo e o desenvolvimento da crítica literária dentro das universidades brasileiras, Candido passa a opôr-se também, inevitavelmente, ao *estruturalismo* e ao *formalismo*, tendências que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* também critica implícita e explicitamente. A oposição de Candido fica clara em texto resgatado recentemente na excelente antologia de Vinicius Dantas – *Textos de Intervenção* –, no qual temos a oportunidade de ver duas introduções diferentes ao célebre ensaio *De cortiço a cortiço*. Com o título *Dois vezes a passagem do dois ao três*, a recuperação dessas introduções – depois editadas para a versão final a que hoje temos acesso – permite que analisemos com clareza o modo como se posiciona Candido frente aos procedimentos estruturalistas.

Nessas duas introduções, Candido polemiza a respeito do também famoso ensaio de Affonso Romano de Sant'Anna sobre *O Cortiço*, de viés estruturalista. Embora reconheça a análise estrutural enquanto momento necessário e útil ao estudo acurado, Candido entende que deve haver algo mais que permita desvelar as implicações sociais das estruturas que porventura se encontrem na análise formal, caminhando na direção a que chegou “Lukács e depois Adorno ao ver a forma enquanto verdadeira manifestação do social na obra” (CANDIDO, 2002a: 54) e abrindo a possibilidade de análises ideológicas mais profundas. Os estratos ideológicos da obra não deveriam ser vistos como meras manifestações reflexas. A obra, ela mesma manifestação ideológica, dialoga com outras esferas da superestrutura, entre as quais o próprio curso vivo da língua. Não por acaso, o ensaio *De cortiço a cortiço* toma como ponto de partida de análise da obra um pequeno ditado popular que abre novas perspectivas de interpretação ao texto, em um procedimento que Roberto Schwarz, evocando W. Benjamin, chamou de “estereoscópico” (SCHWARZ, 1999: 28).

Candido não tanto opõe quanto assimila ao conceito de estrutura o conceito de *função* em artigo de 1972 (CANDIDO, 2002a), defendendo que a estrutura da obra e a História não são mutuamente exclusivos. A função da obra, ou seja, o processo de sua produção dentro de um contexto social, histórico e econômico específico deveria ser considerado enquanto momento necessário a toda atividade crítica: “a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado: mas esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração do real, nem anula sua capacidade de atuar sobre ele” (CANDIDO, 2002a: 85). Para Candido, aquele que estuda a *autonomia* da obra deve se perguntar como aquela obra chegou a essa autonomia – historicizando a própria procura por autonomia dentro da arte – enquanto um dado histórico como qualquer outro – e vendo de que modo e *sob quais critérios ela é considerada autônoma em um determinado momento*.

Um modo de perceber isso é atentar *para a própria busca de independência e autonomia da literatura brasileira*, delineada por Candido em seu *Formação da Literatura Brasileira*. Avesso aos reducionismos e às soluções fáceis, Candido procura ver, ao longo dos textos de nossa história literária, contradições sociais internalizadas na forma – ao invés de optar por uma leitura nacionalista ou colonialista das obras, que as dividiria de modo estanque. Dessa maneira, o crítico percebe no cosmopolitismo de muitas das manifestações da literatura brasileira algo que pode tanto assumir uma atitude alienadora, que nos afaste de nossa realidade nacional, quanto significar uma

maior compreensão de nosso papel na conjuntura mundial, assumindo assim uma qualidade emancipadora; do mesmo modo, o regionalismo assume feição positiva enquanto valorização interna dos traços particulares e populares de nossa cultura, mas pode ser prejudicial quando compromete a visão real do país dentro de sua complexidade efetiva.

Não é por acaso que encontramos nessa formulação reflexos tanto das proposições de Machado, responsável segundo Candido pela consolidação do sistema literário brasileiro, quanto de Sílvio Romero – guardadas as inevitáveis ressalvas – cujo repúdio ao nacionalismo artificioso permitiu, também nas palavras de Candido, “compreender tão bem a literatura como feito social e, no caso do Brasil, sua função na formação da consciência do país” (CANDIDO, 1980: XXIII).

Em vários sentidos, Candido resume o retrato do crítico feito por Machado no trecho transposto mais acima: sem malícia, desrespeito e nutrido do mais honesto sentimento de avaliação, Candido influenciou na produção do seu tempo, alcançando, portanto, o objetivo máximo do crítico. Para ilustrar essa assertiva, tomemos mais um texto resgatado em *Textos de Intervenção*, datado de 1944. Nele, Candido aponta para a tendência na poesia brasileira da época para o lirismo intimista e alienado, privilegiando de forma totalitária e excessiva “a carícia poética, a solução feliz e sintética; a notação rápida; o despojamento excessivo (...) a fim de criar beleza acessível a uma elite intelectual e social enervada, gasta, ou a uma classe perdida pela sua imitação” (CANDIDO, 2002a: 132). Essa consciência estética, assim delimitada, havia feito com que – em artigo datado um ano antes – o crítico recomendasse ao estreante João Cabral de Melo Neto, “o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza de sua emoção a valor corrente entre os homens” (CANDIDO, 2002a: 141), de modo a escapar do “individualismo e personalismo narcisista” que sua primeira publicação deixava entrever. Não obstante, o artigo é extremamente elogioso, evitando deixar de ver as qualidades de “talento feito” – como diz Machado – desse poeta que, como que atendendo as indicações de Antonio Candido, iria se tornar o autor de *Vida e Morte Severina*.

Passamos agora à análise do romance de Osman Lins, para que estas idéias introdutórias sejam desenvolvidas com maior profundidade, à luz da complexa problematização de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

2. A Crítica Literária em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

Logo no início do texto, o narrador e ensaísta fictício de Osman Lins coloca sua diretriz principal: ele considera os textos uma “doação universal. Se sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós –, operamos sobre um *patrimônio coletivo*” (LINS, 1986: 2). Ou seja, o texto é considerado como algo que se destina a um meio social determinado e, enquanto tal, diz respeito não ao indivíduo, mas a uma coletividade. A crítica é, portanto, uma operação que se faz sobre um patrimônio comunitário, sobre uma partilha cultural, e deve ser considerada enquanto tal.

Entretanto, como o texto sobre o qual pretende falar é inédito – salvo as sessenta e cinco cópias que imprime em uma máquina a óleo e distribui a amigos – o ensaísta se pergunta: “circunscrito ainda aos originais, não franqueado, portanto, a quem deseje e possa tê-lo consigo, já pertence a todos?”(LINS, 1986: 2). A partir desse questionamento, divulgar a obra mostra-se um de seus objetivos enquanto crítico – de fato, não o menor dos deveres do ofício: o ensaísta pretende torná-la pública e conhecida para que possa integrar-se, o máximo possível, à coletividade “*de cuja substância ela se forma*”(LINS, 1986: 2). Esse importante princípio expõe a obra enquanto produção diretamente ligada ao meio em que se formou, e seu propósito é devolvê-la ao contexto social e histórico com o qual a escritora dialogou em sua elaboração. O ensaísta evita em sua análise considerar o objeto estético como algo privado, fruto de um impulso intrinsecamente individual e desconectado da realidade – ainda que permaneça inédito.

O ensaísta depara-se mais adiante com outro problema: sua “intimidade com a autora”, uma vez que “o exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu” (LINS, 1986: 4). Refere-se aqui às tendências críticas em que se postula que os estudos literários devem ignorar o autor, evitar confundi-lo com sua obra ou falar de sua intencionalidade; correntes como o formalismo russo, os *New Critics* americanos, o estruturalismo francês (COMPAGNON, 1999: 50). Relutante, com enorme lucidez e expressão certa, o ensaísta diz que essa mão que redigiu os textos é “*tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros*”. A proposta de esquecer o autor acompanha, na maior parte dos casos, o ato de ignorar o contexto social e cultural. Procurando fugir ao psicologismo e ao sociologismo mecânico, onde meio e obra eram

justapostos em detrimento da compreensão do objeto estético, o que se oblitera e se anula é, na verdade, as potencialidades da obra enquanto meio privilegiado de acesso à história.

Ironizando com grande propriedade tais correntes e críticos, chamados simplesmente de “especialistas” – denominação que já contém sua própria dose de acidez – o ensaísta escreve, em outro dia de seu diário, que havia visto em uma revista estrangeira a seguinte recomendação em um anúncio de porcelanas: “não olhe antes o fundo do objeto. Evite reações estereotipadas de admiração e confiança. Os produtos Delft se impõem pela sua beleza e qualidade” (LINS, 1986: 4). A seguir, o ensaísta diz que um teórico romano, sobre um poema de Hugo, repete o que afirma o anúncio, elogiando “a vantagem, para o analista, de não levar em conta o nome do autor, o que impede reações estereotipadas de admiração ou confiança” (LINS, 1986: 4). O que se segue a essas notas é a pergunta que faz o ensaísta a si mesmo:

não errarei em desprezar um conceito igualmente firmado nos estudos literários e na publicidade da faiança de Delft, ocupando-me de Julia Marquezim Enone? (...) Não estará o meu depoimento desde já condenado à parcialidade, ao malogro, tendo eu de incidir (...) em “reações estereotipadas de admiração e confiança?” (LINS, 1986: 5).

A *justaposição irônica* entre uma recomendação publicitária ao consumidor e a premissa metodológica dos “especialistas” em crítica literária desvela, nesse caso, a atitude falaciosa desta última: a crítica que ignora a mão “tensa de história” que redigiu o texto, ou seja, as marcas de sua produção, é similar ao intento retórico da propaganda que procura evitar que o consumidor se guie apenas pela empresa do produto, estampada no “fundo do objeto”, como se as considerações a respeito do autor devessem necessariamente levar o crítico a erro sobre seu objeto de estudo. Como comenta A. Compagnon, um dos pontos de partida da crítica que negava o autor no estruturalismo francês era o de que este não passava de um burguês, “a encarnação da quintessência da ideologia capitalista”(COMPAGNON, 1999: 50) e, como diz Barthes, aquele que, saído da Idade Média, “com o empirismo inglês, o racionalismo francês, e a fé pessoal da Reforma, descobriu o prestígio do indivíduo” (COMPAGNON, 1999: 50). Mas isso pode ser visto justamente como o melhor motivo para que se considere sua atuação de modo dialético e histórico. Como diz Candido em sua *Formação da Literatura Brasileira*, com a lucidez característica: “há casos em que a informação

biográfica ajuda a compreender o texto: por que rejeitá-la, estribado em preconceito metodológico ou falsa pudicícia formalista? Há casos em que ela nada auxilia; por que recorrer obrigatoriamente a ela?” (CANDIDO, 2000: 35).

Também com sobriedade, comenta o ensaísta fictício de Lins:

Pensei bem e decidi não recuar ante *decretos* que – por mais objetivos que sejam e mais virtuosos – careçam de sabedoria no sentido amplo. Vejamos. Uma simples carta pode ser mais bem compreendida se confrontada com outras – anteriores e talvez até posteriores – de quem a enviou. Reiteraões e mudanças podem indicar tantas coisas! *Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma autoria?* (LINS, 1986: 5).

O ensaísta chama com propriedade as premissas metodológicas que afirmam a morte do autor de “decretos”, ou seja, imposições que escapam muitas vezes à realidade e que desconsideram as necessidades efetivas no trato com cada texto individual – ao contrário do que propõe Candido na passagem da *Formação* transcrita acima. O ensaísta de Lins assume, portanto, uma postura essencialmente *histórica*, recusando-se a ignorar o alcance de uma análise que perceba as “reiteraões e mudanças entre os textos”, ou seja, o próprio movimento vivo da história vinculada a uma “tradição, ou seja, a uma autoria.” À noção de autoria e de tradição enquanto *rupturas e continuidades* – como ilustra o exemplo das cartas – corresponde justamente a uma noção dialética da história. Tratar os textos como uma sucessão de composições anônimas e autônomas apaga a possibilidade de reconhecer sua função ideológica dentro da “tradição” e em determinada conjuntura social; essa perspectiva perversa termina destituindo o texto de seu conteúdo político, relegando-o obrigatoriamente a permanecer enquanto *inconsciente político* nas mãos do crítico, algo recalcado e intocado dentro do texto (JAMESON, 2002). Abrir o texto, desvelar seu inconsciente político na análise dialética que perceba a introjeção na *forma* de contradições e tensões sociais deve ser o objetivo de qualquer pensamento comprometido de fato com seu objeto de análise e com seu pertencimento a uma coletividade.

O ensaísta diz abertamente que não é um “teórico universitário”. Diz não ser um profissional da estética, um “*esteta profissional*” (LINS, 1986: 6). Como afirma Terry Eagleton em *Ideologia da Estética*:

A emergência da estética como categoria teórica acha-se intimamente articulada ao processo material pelo qual a produção cultural, num estágio inicial da sociedade burguesa, ganhou “autonomia” – autonomia, queremos dizer, em relação às várias funções sociais a que ela servia tradicionalmente. Uma vez que os objetos se tornam bens de consumo no mercado, existindo para nada e para ninguém em particular, eles podem ser racionalizados – falando-se ideologicamente – como existindo inteiramente e gloriosamente para si mesmos (EAGLETON, 1993: 12).

O ensaísta procura diferenciar-se da academia e da atividade de “esteta profissional”, para quem os objetos estéticos passam a ser considerados autônomos, exatamente como produtos feitos “para ninguém em particular”. Não por acaso, essa visão do surgimento da estética dialoga perfeitamente com a justaposição nada ingênua feita por Osman Lins entre a retórica publicitária e a crítica dos “especialistas”, que defendem a autonomia da obra de arte com relação a seu autor e a seu meio. Após a discussão acima, talvez seja oportuna a menção a alguns dados biográficos do próprio Lins: como nos esclarece José Paulo Paes,

à altura em que escrevia *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins, desiludido com o ensino universitário, optara por dele se afastar. Demitindo-se do cargo de professor de literatura brasileira numa faculdade do interior de São Paulo, passou a dedicar-se inteiramente ao ofício de escritor. (...) Esse ensino estava então sob a égide da voga estruturalista, cuja rápida proliferação nos meios universitários brasileiros fora acoroçada pelo clima de repressão do regime militar de 64, que desestimulara, por politicamente suspeitas, as abordagens de cunho socioideológico (PAES, 2004: 295).

Sua oposição ao estruturalismo, longe de ser um dado biográfico dispensável, permite que pensemos no momento histórico em que o romance surgiu. Isso redimensiona a obra e o autor em sua postura histórica e ajuda e amplia sua compreensão, longe de diminuí-la. Dentro do regime militar, a apropriação de uma teoria que expõe a obra enquanto algo autônomo e desprovido de vida histórica, ou seja, o estruturalismo, serve aos interesses totalitários.

Mas a discussão desenvolvida até aqui sobre a falsa autonomia da obra de arte e sobre a importância da história – incluindo dados biográficos quando estes se mostrem pertinentes – encontra em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* uma ressonância ainda maior: a consideração dos dados biográficos de Julia Enone, autora do livro, é ali *forma*, um *recurso narrativo* de grande alcance crítico, de resto como todos aqueles do qual

Lins se utiliza; nenhum de seus dispositivos é gratuito, todos servem a uma problematização da literatura, da representação, da escrita e da realidade social de um modo espantosamente amplo e complexo ao mesmo tempo. *O romance, permeado como está de dispositivos eficientes de distanciamento, torna a abordagem dos elementos biográficos de Julia Enone um meio para a exploração da situação do escritor periférico*²⁷, de suas angústias e das especificidades de sua produção.

Julia Enone é uma migrante e seu percurso, nos relatos do ensaísta, também perpassa a loucura, como a personagem de seu livro, Maria de França. Há, portanto, elementos que encontram correspondência biográfica em seu livro. Entretanto, como ressalta várias vezes o narrador, esses elementos fictícios não recaem na confissão, mas estão recriados por meio da *linguagem* da escritora: “imaginar desejos, contratemplos, embates, desistências, o triunfo ou a morte, prende-se à invenção em estado bruto. Nasce o romancista com o ato de dispor esses eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles para existir” (LINS, 1986: 10). Essa recriação é o que constitui o interesse do analista, isto é, o modo pelo qual a realidade de miséria, pobreza e exploração é disposta no livro por meio do discurso de Maria de França, e *como* a organização formal do romance dispõe desses elementos recriados na força do veículo ficcional e literário.

Como nos relata em traços rápidos o comentador, Julia é violentada e engravidada por alguém próximo de sua família. Após o nascimento, retiram dela a criança e dão ao que a violentara. Isso provoca-lhe um acesso de raiva no hospital e, numa atitude costumeira à época, sua revolta é entendida como loucura e acaba sendo levada para o hospício. Depois que sai, Julia testemunha uma significativa marcha de trabalhadores rurais:

só aí ela soube que era primeiro de maio e que 600 pés-no-chão da Sociedade dos plantadores, núcleo das Ligas Camponesas, escuros, descarnados, rotos, sujos (como esses detritos que aparecem na cabeça da cheia, turbando o Capibaribe), tinham chegado ao Recife para o desfile do Dia do Trabalho. O ano : 1956 (Idem: 132).

O movimento das Ligas Camponesas, que presencia Julia Enone, constituiu um movimento social brasileiro composto por trabalhadores rurais: sua origem remonta às

²⁷ Por escritor periférico entendemos aquele que produz em países de condição periférica: é aquele cuja realidade social está inserida em um quadro de profunda dependência econômica, exploração, subdesenvolvimento e injustiça social.

antigas Ligas Camponesas originárias da ação do recém legalizado Partido Comunista, após à redemocratização de 1945. As ligas e associações foram formadas em quase todos os estados brasileiros, lutando contra os grandes proprietários e a oposição do Ministério do Trabalho (AZEVEDO, 1982: 56). Com a volta do Partido Comunista à clandestinidade em 1947, as Ligas Camponesas foram extintas – sobrevivendo de modo esparso, destituído de organização e poder político.

A imprensa dará o mesmo nome de “Ligas Camponesas” à associação que, em 1954, se forma no engenho da Galiléia, da cidade de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, estado onde se passa o romance. Essa associação era a Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP), formada com os objetivos de auxiliar os camponeses com as despesas funerárias, fornecer assistência médica, jurídica e educação aos camponeses e formar uma cooperativa de crédito para tentar livrar o camponês do domínio do latifundiário. Francisco Julião, Deputado Federal pernambucano, pertencente ao Partido Socialista Brasileiro, registra as Ligas Camponesas em cartório em 1955, fornecendo-lhe, afinal, um estatuto e um respaldo jurídico.

Julia, após presenciar a passeata no ano de 1956, na saída do hospício, começa a ler, a se informar e a sair constantemente de sua casa paterna. Seu pai, então, descobre que cartas dirigidas “a administradores e proprietários de engenhos, intimando-os a comparecer aos Sindicatos Rurais, sem o que terão de vir ‘na marra e no cacete’”, eram redigidas por ela. Julia, como relata o comentador, passa a acompanhar ativamente o movimento:

participa, taciturna, os pés descalços, para fazer número, tendo à mão uma foice, de manifestações de lavradores no Cabo, em Aliança e em Vitória, inclusive no Engenho Galiléia, isso antes que o Governo de Pernambuco o expropriasse para dividir entre foreiros sublevados (LINS, 1986: 132).

As ligas camponesas efetivamente irão ganhar força política e participar da vida política do país por meio de seus representantes oficiais àquela época. Em 1959, como acima comenta rapidamente Lins, irão conseguir a desapropriação do engenho Galiléia, onde haviam se organizado anos antes. No entanto, são extintas em 1964, com o golpe militar, terminando com todo o avanço conseguido até a data.

Esse dado histórico-biográfico, embora breve, ilumina de um modo extremamente significativo o texto sobre o qual se debruça o ensaísta, fundamentalmente o episódio em que se relata a Guerra em Pernambuco contra os holandeses, no século XVII, comentado no capítulo dois do presente trabalho. Esse episódio, narrado por meio de uma gradual confluência de tempo e espaço – quando passado e presente, Olinda e Recife se fundem – privilegia, na composição de Julia Enone, a *invasão* e não a *expulsão* dos holandeses, “excluindo de sua temática o triunfo” (LINS, 1986: 138). Isso desperta a pergunta no ensaísta: para benefício de quem se defendeu o território? De quem é hoje o território que se defendeu? Essa pergunta ganha força e atualidade na mútua iluminação de eventos históricos entre, de um lado, a invasão holandesa e a dura *resistência* pelo território e, de outro, a luta dos camponeses pela divisão das terras – eventos esses que se encontram mediados pela articulação formal do romance. A questão da reforma agrária subjaz na obra enquanto subtexto que se explicita pelo ensaísta como uma interpretação possível. Ele faz isso em uma *nota de rodapé*, subterrânea e discreta como pedia o controle ideológico. Diz ele na nota: “pode-se mesmo acrescentar que essa mensagem cifrada tem um alvo preciso, o sistema político vigente. A militância da futura escritora nos tumultos que agitaram, em sua juventude, a zona canavieira do Nordeste, reforçaria tal interpretação” (LINS, 1986: 139). Quem efetua a justaposição dos eventos históricos – a batalha contra os holandeses e a luta por terra das Ligas Camponesas – e os coloca imprevisivelmente como *figura* e *consumação*, segundo o uso de E. Auerbach –, é a postura crítica do ensaísta e sua opção por não desconsiderar a biografia da autora sobre cuja obra discursa. Nesse movimento crítico, a luta das Ligas Camponesas pela terra aparece tão legítima e justa quanto – ao menos como gostaria de nos fazer crer a história oficial – a defesa do território contra os holandeses.

Desse modo, na consideração da obra como um todo, a realização de Lins, a migração dramática e desastrosa *do campo para os meios urbanos*, representada por Enone e principalmente por sua personagem, Maria de França, encontram uma problematização e contextualização política abrangente, formuladas de maneira responsável e profunda dentro de seu momento histórico. *À personagem deslocada nos centros urbanos desenvolvidos sem planejamento, ou seja, Maria de França, está contraposta a legitimidade da luta pela terra dos trabalhadores rurais nas menções à vida de Julia Enone.*

3. Leitura Fetichizada e Leitura Materialista

Não é difícil notar na trajetória de Osman Lins o percurso que vai de narrativas tradicionais como *O Visitante*, *O fiel e a Pedra* e *Os Gestos* até as experimentações formais de *Nove Novena*, *Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A experimentação formal na literatura primou muitas vezes por uma conceituação da forma artística enquanto princípio estruturador sobre o qual todo o conteúdo deveria se organizar. Se em alguns casos tal experimentação resulta em soluções narrativas que ampliam as perspectivas do objeto narrado, em outros termina significando uma gratuidade ornamental que elimina tensões e contradições sociais, constituindo artifícios e jogos em que se transpõe para a estruturação literária, por exemplo, a lógica do xadrez, do baralho de cartas, etc. Encontramos um exemplo que gravita perigosamente entre essas duas esferas em *Avalovara*, romance de Lins anterior a *A Rainha dos Cárceres da Grécia*; a obra se estrutura segundo um poema místico latino. Como descreve Antonio Candido em seu prefácio ao livro:

Como num relato de *Borges*, o modelo deste livro seria um poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca marciana de Veneza... O poema fornece o esqueleto de uma geometria rigorosa e oculta, que o Autor revela numa espécie de guia metalingüístico do leitor, e que dá à narrativa um movimento espiralado, sem começo nem fim quando tomado em si mesmo. O limite está no fato da espiral estar contida em um quadrado, que por sua vez se reparte em quadrados menores, cada um correspondendo a uma letra. O traçado da espiral vai tocando sucessivamente as letras, e cada uma destas corresponde a uma linha da narrativa, voltando periodicamente em segmentos cada vez menores (CANDIDO, 2005: 7).

Enquanto mero artifício gratuito, a experimentação como *fim em si mesmo* representa uma fetichização evidente da forma literária, em que esta não se dispõe mais como momento indissociável da organização do material e da relação dialética entre forma e conteúdo – espaço onde deveria residir justamente toda a capacidade artística de produção do objeto estético. Na experimentação formal que se mostre gratuita, a forma pode terminar um ornamento que, hipostasiado, termina obliterando as tensões que poderiam ser ali problematizadas. As tensões sociais, dessa maneira, não retornam sob a forma das obras de arte e nem são introjetadas por ela, perdendo sua força no processo que a formata segundo determinado capricho fetichizante: é sintoma de uma

sociedade onde as forças produtivas técnicas determinam as condições sociais de produção, a despeito das necessidades desta e de sua forma social.

A menção a Borges na descrição de Antonio Candido do romance *Avalovara* não é gratuita. Na interessante perspectiva de Angel Rama sobre a obra do escritor argentino enquanto principal figura do vanguardismo latino-americano, Borges empreendeu um

rastreamento em raros textos orientais, eruditos tratados filosóficos, às vezes forjados, debates engenhosos e, em especial, o que se entendia por mito em termos da literatura européia culta de então, e que se parecia demais com as reelaborações de antigos textos literários que haviam racionalizado mitos, mas de uma perspectiva atual. Com isso, ocorria a inversão simétrica que Horkheimer-Adorno detectaram ao observar que o iluminismo, ao se transmutar em mito dentro do irracionalismo contemporâneo, resgatava a transmutação do mito em Iluminismo originariamente, como pontos de apoio da civilização burguesa (RAMA, 2001: 223).

A fetichização da forma, que a separa do conteúdo e a coloca como ornamento, acompanha sintomaticamente a transformação do Iluminismo em mito, pois, se por um lado, a capacidade de organização das obras literárias segundo determinadas formas geométricas e princípios lógicos específicos exige uma grande capacidade racional, na medida em que revela uma produção administrada rigidamente, por outro lado, *o objetivo final dessa atividade escritural racionalizada é a mistificação da própria literatura*. A obra é organizada segundo esses princípios formais para que transpareça como algo que supostamente aponta para além da realidade palpável e das obras estruturadas segundo o realismo “tradicional”; nesse experimentalismo, “idealismo e irracionalismo” andam juntos, como diz Rama.

Lembremos, junto com o narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, que procedimentos formais de construção do texto encontram antecedentes na Idade Média, quando a construção escritural de base numérica fornecia “esqueleto” e “*profundidade simbólica*”:

a alusão numeral lançava cordas para as margens do mistério e expressava, ao menos em seus exemplos mais nobres, reverência em face do mundo. O poema ligava-se a algo que o ultrapassava mediante os números a que obedecia e de que, por isso, era o portador: trazia-os em si (LINS, 1986: 47).

É interessante notar, portanto, como essa tendência literária medieval na construção dos textos, ressaltada por Lins, encontra paralelo e similaridades com alguns dos experimentos literários gratuitos presenciados no século XX. Essas construções literárias, situadas em dois momentos históricos diferentes, estão perpassadas, respectivamente, pelo fetichismo religioso e pelo fetichismo da forma-mercadoria. Como conceituou Marx no uso do termo, o segundo viria a substituir o primeiro.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a experimentação formal irá não apenas fazer parte da obra, como *ascender até o plano temático e ser problematizada de modo conexo com os temas sociais e literários dos quais viemos tratando*. O ensaísta comenta que o livro sobre o qual se debruça investe em “certas estruturas caprichosas, familiares ao romance do século XX”, mas que seu projeto é “irônico” (LINS, 1986: 47). A assimilação dessas “estruturas caprichosas” não é passiva, e serve a seu desmascaramento: a “profundidade simbólica” almejada pela estruturação artificial é expandida até chegar a uma expressão material do universo flagelado e miserável de Maria de França.

Vejamos como isso é feito. O ensaísta nos revela, em determinado momento, que o romance de Julia Enone está estruturado segundo a idéia de uma *mão*: possui cinco capítulos e cada capítulo corresponde a um dedo. Junto a essa estruturação, acompanha a noção da mão enquanto reflexo do homem, de seu destino e do mundo (LINS, 1986: 32). Várias páginas são dedicadas a esse tema, explorando a quiromancia, seu curioso desenvolvimento e todas as implicações místicas de estruturar a obra desse modo. O texto, sob a metáfora da mão que se lê, torna-se um *local de decifração mística para o crítico*, de leitura dos *destinos* e daquilo que permanece oculto, vedado – arena de mistérios aos quais cabe ao hermenauta interpretar.

Entretanto, a exploração do texto enquanto *mão* não se limita a essa abordagem evidentemente fetichizada, o que seria decepcionante dada a temática social do romance e a problematização da *prática crítica* elaborada no romance de Lins. Durante as análises posteriores, de modo gradual, a metáfora da mão aparecerá, em seu poder simbólico, de outras maneiras: a mais importante, enquanto *símbolo do trabalho*.

O manuscrito que o ensaísta diz estar transcrevendo, interpretando e parafrazeando termina enigmaticamente do seguinte modo: Maria de França, andando na rua, vê casualmente um desconhecido que carrega um embrulho de jornal. Pouco depois, “o desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, *estende a mão direita sobre o meio-fio e esmaga-a, em três*

golpes” (LINS, 1986: 39). O comentador nos conduz à interpretação dessa passagem, que segundo ele encerra a narrativa;

Destruindo a própria mão, o homem exclui-se, elimina-se do universo *útil*, produtivo e ao qual não quer mais pertencer. O gesto denuncia, numa espécie de síntese, a insensibilidade das classes dominantes, expressa no embate de Maria de França com a Previdência Social, que o livro desenvolve. Enquanto a mão direita, no consenso geral, envolve a idéia de utilidade no trabalho e na tradição cristã a de misericórdia, a esquerda – também chamada *mão do rigor* – simboliza a justiça. A acusação, pois, expressa-se através de um agente investido do poder de julgar, a mão esquerda, com o que adquire ainda maior intensidade. Podemos aduzir que, na mão direita esmagada, a complacência também morre. O movimento final de Maria de França em direção à pedra, instrumento da execução, não é fortuito: ela assimila o gesto do personagem, sem nome, *resposta individual* a uma estrutura que ignora simultaneamente a justiça e a misericórdia (LINS, 1986: 55).

Vemos, portanto, como a mão não é apenas metáfora para a decifração mística de um texto e para o destino traçado da personagem, mas transmuta-se em símbolo que, somado às diversas questões propostas pelo livro, incita, por via da ironia, a uma ampla discussão sobre o *trabalho* e o “universo produtivo” que perpassa toda a obra, em diversas instâncias, no percurso da personagem supostamente elaborada por Julia Enone. Maria de França trabalha como empregada doméstica; no entanto, devido a abusos sexuais, ao assassinato equivocado de sua filha adotiva por policiais e a diversos outros traumas, terminará várias vezes sendo internada no hospício. Sua loucura, *fruto do meio*, é aquilo que a separa do universo “útil” e “produtivo”; a loucura é sua mão destroçada, aquilo que a torna algo indesejável à sociedade. A partir de então, sua luta no universo burocrático estará destinada à obtenção de atendimento médico e dos benefícios daqueles que conseguem ser afinal considerados *inválidos*. A reificação se mostra em relevo na obra não tanto pela exposição do trabalho reificado e alienado, mas fica ainda mais em destaque pela sua *ausência*, ou seja, no retrato dos sofrimentos do trabalhador que não apenas não consegue trabalhar, *mas que não consegue nem ao menos ser considerado inválido*: nos mecanismos institucionais que concedem essa declaração, a reificação transparece em sua face administrada.

Além disso, não podemos esquecer que quem destroça a própria mão é também o escritor periférico que decide combater a reificação: o profundo gesto crítico do livro, a densidade e complexidade necessária ao seu propósito, tornam a obra inacessível para a maior parte da população expoliada sobre a qual fala. A tentativa de escapar aos

meandros da indústria torna a obra inevitavelmente hermética, em um mecanismo de defesa que a fecha em si mesma para muitos dos leitores. Após reedição em 1986, dez anos depois da primeira publicação, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* permaneceu vinte anos fora das livrarias.

4. O Papel do Crítico Literário em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

No final do livro – que o ensaísta chama de “simulacro de um desfecho” (LINS, 1986: 187) – ocorre a fusão entre o ensaísta e o livro que analisara, na conversão daquele em personagem deste. Reside nisso uma questão central relacionada à crítica. Essa questão é *a dialética entre sujeito e objeto e a necessidade de sua mediação*. O desfecho da obra aponta fundamentalmente para a relação sujeito e objeto em termos de crítica literária, embora, como trataremos no último capítulo, as questões se estendam a várias outras esferas.

Ao final, o ensaísta assume a voz de uma das personagens, passando do registro comedido da crítica à profusão transgressora da linguagem da obra que interpretara. Dentro do enfoque adotado neste capítulo, cabe a pergunta: *qual o significado disso dentro das propostas críticas do romance?* Certamente, a identidade entre sujeito e objeto no momento em que o ensaísta se reconhece e assume – nutrido de ironia – uma das vozes do livro difere, por exemplo, da cópula entre leitor e obra proposta por Barthes em *O prazer do texto* (BARTHES, 2002). O que se está propondo em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não é uma relação sensual e indissociada entre crítico e objeto estético, nem a recriação indiscriminada da obra analisada, o que seria absurdo após o percurso que expusemos neste trabalho.

O que *A Rainha dos cárceres da Grécia* propõe na fusão entre analista e obra é o compromisso e o *empenho* do crítico. Isso significa tanto negar a postura estruturalista de sua época – e que ainda sobrevive de outras maneiras –, na qual a isenção do analista deveria resultar em análises assépticas e estéreis ao extremo de se tornarem capazes de corresponder a determinados padrões artificiais de cientificidade e racionalidade, quanto negar uma hipóstase crítica em que a *mediação* entre sujeito e objeto – ponto central de qualquer discussão crítica – se dissolva em uma reinvenção postiça e estéril, do ponto de vista filosófico e político, do texto original.

A fusão entre crítico e obra aponta para um empenho e compromisso do crítico por meio de indicativos objetivamente determinados pela simbologia que a acompanha. Primeiro, a fusão acontece na incorporação do crítico à obra e não da obra ao crítico, não tanto pela assunção de uma personagem, o *Báçira*, mas sim pelo seu *reconhecimento* enquanto personagem do livro do qual fala, reconhecimento do qual o ensaísta é incapaz durante todo o romance – algo que Lins faz questão de ressaltar em várias passagens (LINS, 1986: 147; 155). Ou seja, o crítico, ao final, se reconhece finalmente *parte* da ficção sobre a qual discursara. Mais do que uma fusão entre sujeito e objeto que cerceasse a dialética, o momento final é um autoreconhecimento enquanto agente e enquanto parte ativa do todo problematizado pelo livro: ganham em sentido, então, *as imagens associadas anteriormente à personagem que o crítico assume*, deixando clara a problematização de Lins.

O *Báçira* é uma personagem simbolizada dentro do romance tanto pela imagem de uma demarcação marítima que sinaliza limite, o desconhecido e um *perigo* para os navegantes (LINS, 1986: 146) quanto, em outra imagem, pelo *espantalho*, figura que, em sua interpretação eminentemente material, constitui uma presença simulada e simbólica que deve *proteger* a plantação de predadores (LINS, 1986: 145). As duas imagens, colocadas dentro da obra para representar o crítico, são *símbolos elaborados em imagens cuja função material já é simbólica antes mesmo de sua apropriação na obra*.

Essa constatação ganha relevo quando se percebe que há uma diferença crucial entre os dois símbolos que a personagem carrega: a imagem do sinal marítimo avisa do *perigo* em cruzar determinada fronteira desconhecida. É símbolo que representa, em sua associação – ela mesma simbólica, como ressaltamos – com a figura do crítico, a necessidade de uma autoconsciência deste enquanto o único responsável por determinar os limites entre ele e o texto: *mais do que simbolizar apenas o cruzamento desses limites, a associação sugere que é o crítico quem deve, em última instância, demarcar e definir o limite*. A imagem do espantalho, por sua vez, diferente em alguns aspectos específicos, é símbolo que sinaliza em si *a proteção simbólica de determinado território, produção e produto*.

A duplicidade que a imagem do *Báçira* recebe deflagra, portanto, uma tensão fundamental à prática crítica. Ao reconhecer essas duas funções simbólicas que acompanham a assunção da figura do *Báçira*, *a distância do crítico em relação ao texto* – e como dissemos, o crítico é aqui justamente aquele que demarca a distância – aparece

tanto em sua expressão necessária, ou seja, 1) o aviso de um perigo real em excluir totalmente o distanciamento dentro da crítica, como também 2) enquanto possível defesa simbólica de determinada propriedade, produção e produto. *Essa tensão, como fica claro, determina justamente a problemática do crítico empenhado*. Este deve saber que a distância em relação ao texto é importante para o estudo apurado, mas ao mesmo tempo o crítico deve ver sua própria função, no resguardo dessa distância, como algo que não pode servir ao papel de espantalho, isto é, aquele que resguarda determinada área de investigação apenas devido a um recalque hermenêutico, a uma manutenção do *inconsciente político do texto*, ou seja, a uma proteção daquela interpretação que está além, *no negativo*, perigosa, mas que precisa ser alcançada: ainda que exija cruzar determinado limite próprio à imanência imediata do texto ou inerente à percepção individual e social do analista.

O crítico empenhado é aquele que não deseja mascarar sua enunciação, prática que percebe o ensaísta de Lins nas tendências de sua época: “todo ensaio literário, obediente a uma convenção que firmou autoridade, evoca o *narrador oculto*. Inviável (...) o discurso chamado pessoal – *que precisa as circunstâncias da enunciação*” (LINS, 1986: 7). Precisar as circunstâncias da enunciação crítica, que o ensaísta de Lins demanda e aplica a seu estudo, significa uma postura que *historiciza seu lugar de fala*, bem como o surgimento de seu objeto estético – além de considerar as implicações para o momento presente das questões levantadas pela obra. O ensaísta de Lins abdica da confortável “*imunidade ao tempo*” da maior parte da crítica; recusa-se a assumir a postura do crítico que nunca se dirige a nós “em um tempo e um lugar definidos” e que, “*intemporal e como abstrato, só nos revela de si, mediante o ardil de um texto que de certo modo o oculta e portanto nos ilude, suas leituras (sempre estimáveis) e seus conceitos (jamais inconclusos)*”(LINS, 1986: 80).

Acima de tudo, é determinante a pergunta que se faz o narrador: “*o conceito de obra literária simplesmente evolui, depura-se, ou acaso penetra-o, insinuante, algum sopro emanado de poder?*”(LINS, 1986: 57). Descobrir esse “sopro emanado de poder” é chegar ao âmago da obra, ao mesmo tempo em que define a responsabilidade da prática crítica: analisar uma obra significa incidir sobre ela um inevitável “sopro emanado de poder” que acompanha uma determinada concepção de literatura e sua legitimação enquanto tal. A institucionalização é o outro da literatura, assim como a literatura é o outro da sociedade, como coloca H. J. Bastos (1999).

A Rainha dos Cárceres da Grécia expõe o dilema formulado por Roberto Schwarz em *Sete fôlegos de um livro*: a formação da literatura se completou, mas não a formação do país (SCHWARZ, 1999: 56). Esse impasse encontra expressão privilegiada na obra *pelo ponto de vista da crítica, assumida por Lins, que funciona como mediação entre as duas esferas, a literatura e o país*. Seu romance é um intento vigoroso, extremamente seguro e bem delineado, de propor que a literatura e o sistema literário brasileiro sejam um elemento *antibarbárie*, como sugere Schwarz em seu artigo, dentre outras alternativas menos otimistas; mas esse intento, perfeitamente consciente do percurso literário nacional onde se integra, *sabe que o sistema literário brasileiro só se manterá como elemento antibarbárie se a crítica literária participar ativamente desse processo*.

A Rainha dos Cárceres da Grécia une, indissociavelmente, Crítica Social e Crítica Literária, mostrando que “crítica da sociedade é crítica do conhecimento, e vice-versa” (ADORNO, 1995: 189).

Capítulo 4

Nação e Totalidade

A unidade é aparência, da mesma maneira que a aparência das obras de arte é constituída pela sua unidade.

A Arte, através da construção, gostaria desesperadamente de se libertar, pela sua própria força, da sua situação nominalista, do sentimento do contingente, e de atingir a envolvência do obrigatório, do universal.

T. W. Adorno

Neste capítulo final, iremos abordar o modo como se dá o acesso à totalidade em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, ou seja, como seus procedimentos formais se processam enquanto redução estrutural²⁸ (CANDIDO, 2006) de questões sociais brasileiras e da relação destas com o contexto mundial; esperamos fazer isso levando em conta a época em que foi lançado o livro, a ditadura militar, mas também a importância dos alcances críticos de Lins para os dias de hoje. Essa *totalidade* a qual o livro busca problematizar obviamente não é dada, não se trata das aparências em que se esconde o todo enquanto ideologia hegemônica: o procedimento formal de Lins intenta justamente contornar essa indisponibilidade por via da negatividade, do que não está aparente. Para o ensaísta de Lins, *a totalidade é, antes de tudo, o livro sobre o qual discursa*; ele é a mônada que suscita todos os problemas com os quais se depara ao longo de seu percurso hermenêutico. Entretanto, de modo significativo, esse livro que simboliza uma totalidade com a qual o ensaísta dialoga *é algo ao qual o leitor do romance jamais terá acesso, a não ser pelos fragmentos que o próprio ensaísta dispõe em meio às suas paráfrases e análises*. Esse mecanismo de distanciamento é uma forma de se aproximar da totalidade na consideração simultânea dos limites e problemas de representação do todo e de sua lógica profunda.

²⁸ Por “redução estrutural” se entende, segundo Antonio Candido, a capacidade da obra – em geral como sintoma – de introjetar em sua forma realidades históricas e sociais: quando isso acontece, “o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2006: 17).

1. Nação, Ditadura e o Momento Atual

Há, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, um procedimento que *passa da desconstrução ideológica promovida de modo irônico ao longo do livro para uma reestruturação alegórica das questões centrais desenvolvidas*. Isso se faz no romance na consideração dos cerne elementares desses problemas presentes na obra, e estudados até aqui; esse passo formal permite a Lins um acesso ensaiado ao “espírito do mundo” e principalmente à imersão da condição periférica brasileira nesse contexto dito cosmopolita, na “besta espantosa” que “imperava sobre nós” (LINS, 1986: 194), como diz o próprio ensaísta de Lins.

Essa procura por pensar a totalidade e a nação brasileira, bem como sua relação com o resto do mundo, era necessária e urgente no momento histórico do romancista, mas o modo como o autor a formulou não está limitada à sua época. No chão histórico da ditadura, onde se defendia um nacionalismo cego e pautado por um projeto desinteressante à imensa maioria da população, a luta de intelectuais como Lins e diversos outros artistas não era a defesa de uma dissolução do estado brasileiro, mas sim a mudança desse projeto implantado pelos militares. A postura de Lins está clara no que diz o ensaísta sobre o hino nacional:

(...)evento só compreensível no exaltado universo de uma retórica onde a regra de ouro é ignorar o real, descem à terra, quando cintila a constelação do cruzeiro, um sonho intenso (qual?) e simultaneamente um raio, um raio vívido – *pois essa linguagem desconfia das coisas e venera os atributos* -, um raio de esperança e de amor, um raio.

Poucas decisões, acredito, seriam tão desastrosas como a de substituir a letra deste nosso hino, por outra mais densa ou mais sóbria. Com a substituição, que muitos homens cultos justificam, desapareceria o único ponto onde acaso coincidem, no Brasil, o povo e o mundo oficial (LINS, 1986: 98).

A substituição do hino, longe de ser um gesto proveitoso, recairia na eliminação de um traço de nossa história que deve ser visto criticamente: o hino enquanto ponto onde coincidem, no Brasil, o povo e o mundo oficial, significa um *coágulo histórico* sempre presente nas mais diversas manifestações civis do Estado. Perceber na linguagem do hino uma “veneração dos atributos” e uma “desconfiança das coisas” é desvelar os mecanismos e recursos da retórica oficial, na busca de tratar o problema de

modo consistente. Já a proposta de substituição do hino – proposta absurda e tão irreal quanto a composição que pretende eliminar – procura atingir seu alvo pela sombra, de resto um gesto sintomático da ideologia dominante, tendenciosa a tratar os problemas em sua superfície, para que permaneçam inalterados no plano estrutural. Não por acaso, essas propostas reacionárias, que se escondem sob um véu de modernidade e liberalidade, guardam grandes semelhanças com aquelas que predominam hoje, embora os momentos históricos sejam diferentes, ou até mesmo, na superfície, opostos.

Sob certa perspectiva, a época de Lins contrasta com a nossa enquanto dois *extremos de um mesmo impasse ligado à nação*. Enquanto na ditadura militar se defendia um nacionalismo ferrenho, ao mesmo tempo em que se impunha um projeto nacional desinteressante à população explorada, hoje vivemos um momento em que há uma possibilidade de avanço democrático, embora paradoxalmente se defenda, de modo claro, dentro dos meios acadêmicos adeptos do que se chama multiculturalismo, o *fim da nação enquanto instrumental teórico, enquanto dado ou parâmetro cultural*; essa postura se propõe, por uma alteração dita qualitativa na esfera cultural, conduzir a uma sociedade mais justa, acostumada com as diferenças:

As sociedades modernas articuladas em torno do estado nacional se configurarão como uma regulação específica da relação entre o *mesmo* e o *outro*. Homogeneização interior e exílio do estrangeiro. O pertencimento e a delimitação diante dos outros fez surgir identidades coletivas que minimizavam a alteridade como casos especiais, como minorias. Obviamente que *havia* diversidade, mas organizada em torno de uma identidade dominante e hegemônica. Essa configuração impediu de desenvolver a capacidade de organizar a coexistência do mesmo e do outro em um mesmo espaço. (...) A sociedade atual constrói de fato um tecido de relações entre os mais diversos grupos sociais em virtude dos quais se realizam relações muito variadas, convergências ou sínteses pessoais entre elementos e identidades das mais variadas procedências. (...) O peculiar de nossa situação não é tanto *uma evolução quantitativa como um momento qualitativo*; a possibilidade de um múltiplo pertencimento. (...) Tudo isso significa uma crítica àqueles modos de pensar que reduzem as coisas à uniformidade, homogeneidade e ao consenso; o vocabulário da descrição e da análise cultural há de ser ampliado para que nele se encontre um lugar para as irregularidades, a exceção e o desacordo (INNERARITY, 2004: 59).²⁹

Note-se como o trecho transcrito diz que “obviamente *havia* diversidade” nos estados-nacionais, como se de fato eles já não existissem mais e estivéssemos em outra

²⁹ O terceiro e o quarto grifo são nossos.

configuração. Sintomático, também, ver que o ensaísta fala da “sociedade atual” como um “momento qualitativo” onde se possibilita múltiplo pertencimento. Isso, como também acontece na frase anterior, *é programático mas se apresenta, no âmbito do discurso, tomado já como fato*. O “momento qualitativo” de que fala Innerarity dificilmente é verdade para a Europa – e a Espanha de onde provém o ensaísta – *mas é verdade, sem dúvida, para o capital*: é ele quem possui hoje múltiplo pertencimento e pode transitar à vontade. Por sua vez, o trânsito transnacional dos sujeitos, dos quais se ocupa o ensaísta, ocorre em geral por motivos de necessidade ou boa posição econômica, não necessariamente por um reflexo de liberdade ou aceitação da heterogeneidade. Isso demonstra que esse texto específico já é ideológico em seu próprio local de origem, e não unicamente – embora essa venha a ser sua expressão mais perversa – por uma apropriação indevida nos países periféricos.

A despeito dessas correntes de pensamento, que vigoram nos meios acadêmicos e na cultura de massa com a mesma hegemonia que de modo escamoteado divulgam, as fronteiras econômicas permanecem bem definidas, e o comércio internacional continua a se articular segundo parâmetros nacionais. O que se passa é que territórios nacionais comprometidos, enquanto unidade, com o bem-estar de sua população como um todo são desinteressantes à política econômica do capitalismo financeiro e globalizante. Por isso, a ideologia da dominação imobiliza e apaga os parâmetros objetivos da discussão, como o conceito de estado-nação, antes mesmo que ela aconteça. *A individuação enquanto diferenciação* cada vez maior que o multiculturalismo propõe sempre foi de interesse do capital: quanto mais desmembrada a sociedade, as classes e os trabalhadores, melhor.

No que se refere à crítica literária, a deslegitimação do conceito de nação como contrário à pluralidade desatualiza e desqualifica, por exemplo, *o conceito de sistema literário brasileiro desenvolvido por Antonio Candido em sua Formação da Literatura Brasileira* e, obviamente, todo o empenho que atribui aos escritores. Essa postura se mostra análoga à daqueles de que fala Lins no trecho transcrito anteriormente, defensores da mudança no hino nacional, como se fosse uma solução tratar apenas de sintomas e esquecer a causa da doença, sem que isso conduza a um colapso. Essa postura crítica que prefere ignorar os problemas para que eventualmente desapareçam, seja por uma simples mudança no hino nacional, por exemplo, ou como no multiculturalismo, pela desmoralização sem mais das fronteiras nacionais, se dá

justamente quando talvez exista uma possibilidade mínima, em relação à ditadura, de repensar a nação brasileira de forma real e conveniente à população.

O que transparece, por meio dessa polarização histórica – de um lado, a imposição autoritária de um determinado tipo de Estado na ditadura e o combate dos intelectuais por mudar o projeto nacional, e de outro a presente ideologia multicultural – é que em grande medida essa ideologia atual de dissolução do conceito de Estado e de nação, objetivamente, não é nada mais do que o outro extremo da condição que se impunha na ditadura: em *ambas o debate é negado nas bases objetivas em que poderia acontecer, portanto antes que mesmo que se inicie*, e o pensamento dialético se vê completamente abafado.

O intento de Lins guarda uma importância imensa pela profundidade reflexiva e pelo modo com que elabora seus questionamentos. O que seu intento não poderá dizer a nós, neste momento em que se fala do conceito de nação como algo ultrapassado, arcaico, avesso à pós-modernidade – leia-se neoliberalismo e hegemonia ideológica – tornando-o uma espécie de simulacro induzido que, ao contrário daqueles propostos por Baudrillard (1981), possui uma matriz real com fronteiras bem definidas? De início, é possível dizer que a idéia de que hoje não é mais possível saber contra o que lutar, embora contenha uma verdade relativa, é falsa na medida em que se mostra conformista, escondendo, de outro modo, a mesma postura de autoconservação da burguesia que conduziu, de modo reacionário, ao estabelecimento da ditadura (SCHWARZ, 2005). Esses dois extremos, a imposição que se propagava na ditadura e a dissolução que hoje se difunde, retêm uma grande facilidade para se tornarem duas faces da mesma moeda, e aqui a metáfora ganha um sentido que não devemos temer que se estenda à área econômica.

A objetividade de Lins e sua capacidade de pensar profundamente o país, como Machado e Graciliano antes dele, nos dão instrumentos para problematizarmos o momento de suspensão atual, similar à suspensão de pensamento causada pela ditadura; tanto mais pelo fato da indústria cultural, que legitima a ideologia atual, ser em grande parte uma espécie de continuidade daquela ditadura que se deu anteriormente no plano político, questão fundamental ao âmbito estético. Para pensarmos de que modo a totalidade é problematizada por Lins em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, falaremos inicialmente do princípio formal de que se vale o romancista ao final da obra. Sua desconstrução irônica, da qual já falamos, não é simplesmente aquele “fim para si” que, já em Hegel, era um “universal sem vida” (HEGEL, 2003: 27). *Sua desconstrução*

desemboca em uma ruína que não é apenas o conjunto de fragmentos do livro, mas especificamente a ruína que o livro elabora de si mesmo no momento em que desaparecem as datas no diário que estrutura o corpo do romance antes do final.

Falaremos a seguir das premissas formais desse processo que configura o final da obra, para passarmos depois à análise do sentido profundo desse procedimento nas especificidades próprias a nosso objeto estético, em direção à conclusão deste estudo.

2. Ironia, Alegoria e Fragmentação

Falemos, portanto, de como se dá a passagem da desconstrução irônica para o procedimento de alegorização. Este primeiro momento irá se preocupar com as implicações formais dessa passagem, procurando, ao final, pensar *em como ela serve à problematização da totalidade na própria maneira em que se busca representá-la*. A fragmentaridade é utilizada, mas seu uso está em favor de um olhar crítico.

A passagem da desconstrução irônica para a alegorização em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* possui um fundo inscrito nos princípios profundos que regem tanto a ironia quanto a alegoria enquanto categorias estéticas. A conceituação do termo “alegoria” e do termo “ironia” envolve dizer alguma coisa para significar outra. No entanto, enquanto na alegoria a composição é feita por meio da *semelhança* de relações entre seus elementos, visando atingir outros sentidos, na ironia o “não-dito” se estabelece por meio de uma *diferença* entre os elementos utilizados e a pluralidade de sentidos que se quer atingir. A princípio, portanto, os dois conceitos coincidem enquanto apontam para um sentido não-literal, mas são, em um outro nível, talvez mais fundamental, antagônicos. Entretanto, esse antagonismo, embora exista, não é absoluto: existe a possibilidade de coexistência entre alegoria e ironia em uma mesma obra, de modo complementar.

Essa relação pode estabelecer-se basicamente de duas maneiras, processualmente: por um lado, as personificações e símbolos da alegoria, enquanto local de representação ideal ou convencional na economia simbólica da sociedade, (GRAWUNDER, 1996: 18) podem servir de mero pretexto à ação desmascaradora da ironia, implodindo-os, mostrando a aparência sobre a qual eventualmente se constituem e legitimam, sua *facies hippocratica* histórica e consumada. Por outro lado, a

desconstrução irônica pode desembocar, como no caso do romance de Lins, em uma alegoria enquanto ruína, resultado dos falsos absolutos que foram descortinados. Aqui, *a relação entre ironia e alegoria se dá mediada em ambas as categorias pela negatividade*. Em sua expressão crítica, esta última alternativa talvez seja mais complexa do que a outra, pois incorpora o procedimento alegórico enquanto possibilidade estética de problematização, e não se serve simplesmente de sua expressão ideológica para a partir dela efetuar o procedimento de desmascaramento irônico. O esquema a seguir é possível:

1) Alegoria enquanto representação ideal e convencional → Desconstrução irônica

2) Desconstrução irônica → Alegoria enquanto Ruína

Nesses casos, mas principalmente no segundo – no qual ambas as categorias estão mediadas pela negatividade e se encontram utilizadas enquanto procedimentos estéticos em toda sua potencialidade – as duas formas se complementam e interagem mutuamente. No segundo procedimento estrutural, próprio à *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a desconstrução irônica leva a alegoria até uma condição de ruína, aproximando-a da concepção benjaminiana, onde, em última instância, a história linear e oficial deveria ser posta em questão, na tentativa de evidenciar aquilo que a força dos poderosos obscureceu, revelando os negativos esquecidos na câmera escura da história e tudo aquilo que, de forma velada, se erige enquanto mecanismo de dominação.

Quanto à ligação entre essa conceituação da ironia como ferramenta dialeticamente negativa, exposta no primeiro capítulo, e a alegoria benjaminiana, é importante notar que o próprio Benjamin, nas pesquisas presentes em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, expunha que sua concepção estética desse período *permitia não uma comparação direta e pontual com a tragédia clássica, mas sim com o diálogo socrático* (BENJAMIN, 1984: 141). Essa é a ligação entre alegoria e ironia que procuramos seguir. Na medida em que entendemos a alegoria na concepção formulada por Benjamin, a possibilidade de consangüinidade entre alegoria e a ironia socrática, já estudada anteriormente, possui um respaldo técnico do próprio filósofo. O olhar alegórico entendido em sua busca pelas “ruínas” do pensamento é essencialmente o olhar irônico entendido enquanto processo negativamente dialético de desconstrução ideológica. Nos intertícios entre as ramificações de identificação, no negativo, está a

ruína: e o que ela alegoriza é o que esconde a aparência socialmente necessária. A ruína alegórica é resultado desse mesmo procedimento irônico de mortificação dos objetos, daquele percurso que traz os elementos da composição a uma desestruturação que abra a história e a sociedade contida no interior dos objetos culturais, entendidos enquanto *mônada de algo maior*.

Esse é o cerne da discussão sobre alegoria que estrutura este capítulo. A alegorização e a ruína de si mesma que simula *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, resultado estético elaborado por Lins com maestria para a desconstrução irônica e analítica desenvolvida durante todo o livro, configuram uma forma de acesso à totalidade, apontam para o todo social, a nação e o sistema-mundo. Para tanto, Lins adota procedimentos que incluem a fragmentação, mas esta se apresenta não do mesmo modo que em sua utilização dita pós-moderna (JAMESON, 2006). Sua diferença com relação àquela fragmentaridade promovida por certo pós-modernismo interessa aqui, na medida em que, dentre outras coisas, não inclui a falta de historicidade desta; o próprio conceito de ruína, é bom perceber, já traz em si uma fortíssima carga histórica.

A alegorização é potencialmente uma forma de acesso à totalidade, sem recair necessariamente em mecanismos totalitários. Ela permite isso *potencialmente*, quando aparece como técnica em que cada elemento da composição mantém sua particularidade, sem a submissão a uma identidade forçada em relação aos outros elementos. Isso pode ser feito enquanto instrumento crítico, na utilização do fragmentário, e não significar apologia à alienação, desaparecimento da história, individuação multicultural ou falta de consciência de classe. Fugindo a esses perigos, o objetivo é alcançar efetivamente, no âmbito estético, a força da constelação, por um processo de montagem regido por aquela *indução redimida* da qual falamos no primeiro capítulo: os momentos particulares não são diluídos na procura pela identidade entre eles, embora essa mesma identidade se mantenha também. Assim, os momentos particulares são em certa medida conservados para que a relação que estabeleçam entre si não elimine, senão ressalte suas diferenças enquanto significativas em relação aos mecanismos sociais. *Dar a ver esses mecanismos acaba sendo o objetivo último de relacionar os elementos*. Justamente nisso, a totalidade pode ser problematizada, isto é, em uma valorização do particular que o respeite na mesma medida em que o relaciona a uma totalidade: como disse Adorno, “a contradição entre universal e particular é fruto ela mesma de uma sociedade desmantelada, e seu conteúdo é a má individualidade” (ADORNO, 2005: 147). Os particulares não devem, portanto, ser

valorizados por si mesmos, sem qualquer reflexão, e relacioná-los ao todo que os subsume – à força ou em consenso – constitui uma *categoria lógica*. Negar ao pensamento o passo à totalidade é simplesmente cercear a dialética e a obra ou o crítico que o faça participa da reificação enquanto hegemonia.

Quando Benjamin disse que era preciso “destróçar o caleidoscópio da história” (BENJAMIN, 2000: 154) para que se vissem aqueles momentos escondidos entre uma determinada configuração e o giro de reorganização seguinte, a idéia era fragmentar, mas fragmentar para mostrar *os restos da lógica identitária, os interstícios entre as analogias que regem, muitas vezes falsamente, conceitos e convenções sociais: o valor de troca, a divisão social do trabalho, a apropriação da mais valia dos trabalhadores*. O objetivo da fragmentação, enquanto forma de acesso à história, deve ser subverter a lógica identitária que assimila como regra *causalidade e necessidade*: “a causalidade é cópia da coação do pensamento da identidade”(ADORNO, 2005: 219). Isso possibilita, esteticamente, escapar a dicotomias como estrutura e superestrutura enquanto causais, ou seja, reduzidas a relações mecânicas, sem abdicar necessariamente de uma problematização social. A fragmentaridade abre caminho para a *indução* no sentido de “coordenar os elementos, em vez de subordiná-los”(ADORNO, 2004: 43), ou seja, o que está em jogo é *uma postura de escrita da história. A fragmentaridade, portanto, deve servir a um movimento de análise, exposição, de mapeamento cognitivo, na expressão de Jameson (JAMESON, 2006), e não de dissolução e desordenamento gratuito do material*.

Fragmentar para reproduzir a totalidade hegemônica e sua ideologia serve apenas para *estetizar* essa má totalidade, como na banalidade dos estilhaços de um mesmo e único reflexo. A fragmentaridade deve ser usada enquanto negativo da totalidade, seu momento crítico, e não fim em si mesmo, experimento estético gratuito. A fragmentaridade deve poder apontar para as falhas do sistema, pois este mostra sua fragilidade naquilo que nele mesmo já é imposição: suas falhas, contradições e pontos fracos constituem seu negativo.

A fragmentaridade é um caminho, não um fim; é método e não doutrina. Deve estar determinada pela fidelidade ao objeto e não por um capricho fetichizante que não passe de sintoma da reificação do pensamento e do individualismo crescente. *Os fragmentos devem ser representações no particular daquela totalidade real que se tornou indisponível com o uso crescente da própria fragmentaridade enquanto recurso hegemônico de alienação. Assim, as técnicas hegemônicas podem ser desmascaradas*

naquilo que nelas mesmas, dialeticamente, já é o germe de sua dissolução, um bom caminho possível de combate. A abordagem da unidade ideológica do capital que se estetiza e se esconde na fragmentaridade só sucumbe quando se mostram suas falhas e incongruências. Esse movimento é de *análise*, o qual, por sua vez, *no âmbito estético*, pode com grande força se servir da fragmentaridade como recurso crítico. Para dar a ver como a fragmentaridade é recurso que se utiliza ideologicamente, é preciso mostrar que essas utilizações, como aparecem, não são as únicas possíveis. Apenas assim, sua utilização seria verdadeiramente desautomatizada, a partir de dentro da dialética interna à fragmentação enquanto técnica. Em outras palavras, talvez apenas a própria fragmentação possa mostrar aquilo que a fragmentação esconde, enquanto recurso hegemônico, pois essa fragmentação como recurso ideológico, na realidade, não é mais do que a mera estetização da totalidade ideológica e dos mecanismos de dominação que se mascaram.

Nessa busca do que está escondido, acena já uma utopia na arte – além daquelas várias outras inscritas nas especificidades em potencial de sua própria produção³⁰, das quais falaremos mais adiante. Privilegiar a negatividade tal como vem sendo tratada aqui indica uma utopia que não é metafísica, mas resultado do alargamento do pensamento e da percepção lógica sobre o real:

qualquer obra de arte deve interrogar se, e como, é possível enquanto utopia: só mediante a constelação dos seus elementos. Ela não transcende mediante a simples e abstrata diferença da uniformidade, mas por *receber esta uniformidade, a dissociar e de novo a reconstituir*; tal composição é o que alguns chamam criação estética. É de harmonia com ela que se deve julgar o conteúdo de verdade das obras de arte: até que ponto são elas capazes de configurar o outro *a partir do sempre-semelhante* (ADORNO, 2003: 92).

Sobre como isso se manifesta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* enquanto acesso e problematização da totalidade sob o signo da nação, e sua relação com o resto do mundo, discorreremos a seguir.

³⁰ “A arte não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado de coisas vigente e por amor dele. censura as mentiras da produção por ela mesma, opta por um estado da práxis situado para além do anátema do trabalho” (ADORNO, 2001: 22).

3. Diário, Jornal, Literatura e Nação

A Rainha dos Cárceres da Grécia possui uma estruturação básica, que precede a forma do ensaio. No romance de Lins, *o diário*, espaço em geral destinado a uma subjetividade privada ligada historicamente à classe burguesa, é utilizado para o tratamento do espaço social; isso não apenas como contraposição à utilização do diário como local de expressão privada da subjetividade, mas também como um sintoma implícito na forma estética, advindo do ambiente ditatorial que se vivia então. O diário é algo que se ajusta ao ambiente da censura, e assim o contexto da expressão privada, aqui, é a forma estética apropriada e segura de expressão e introjeção das tensões sociais. Essa subversão estética implícita na utilização do gênero, ao mesmo tempo, faz do diário, pela utilização que dele faz Lins, local privilegiado para que a *história* encontre o *indivíduo*, longe dos relatos oficiais. O diário é, portanto, uma das mediações formais básicas do romance.

Há no diário também, além do que já dissemos, uma organização temporal específica: o diário se pauta pela cronologia, pelo calendário. Isso dá um ritmo cronológico ao romance, ao mesmo tempo em que o situa, em parte, dentro da organização usual pela qual se pauta a história oficial, convencional, junto à causalidade que essa cronologia em geral expõe como última. No *momento em que as datas desaparecem* no romance, portanto, o que se depreende é um desamparo temporal: os fragmentos passam a se suceder sem a mediação cronológica do diário. Essa passagem guarda uma dialética própria: ao mesmo tempo em que permite falar sobre “o esfacelamento coletivo da memória”, assunto que surge justamente nesse ponto, ou seja, ao mesmo tempo em que o desamparo temporal abriga um debate – ao qual o livro não se furta – a respeito do “fim da história” e da a-historicidade pós-moderna, o desaparecimento dos parâmetros cronológicos incita também a uma liberdade que no âmbito estético se converte em uma arma poderosa, possibilitando articular os fragmentos de modo cada vez mais insinuante, provocando as fagulhas em que resultam seus diálogos e contrastes, agora sem as amarras cronológicas e causais da representação que a forma do diário sugeria.

Portanto, o ambiente formal fragmentado – o desaparecimento das datas – que suscita a discussão sobre o tempo, a memória e a história *se torna a própria mediação para que essas questões sejam pensadas*: a fragmentação aqui é tratada em toda sua

dialética interna, e no tratamento estético de Lins a própria fragmentação fornece os parâmetros de sua problematização. É essa passagem que configura, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o movimento da desconstrução irônica, analítica, à síntese alegórica na figura consumada que a própria obra faz de si: a ruína essencial de todos seus questionamentos.

Na intromissão pública dentro do diário, talvez a expressão mais acabada seja a presença daquilo que é *o oposto do diário, o jornal*. Os recortes de jornal, ao longo do romance, já subvertem também, além do espaço privado, a cronologia do diário: remetem a datas de anos ou meses antes da data do diário em que figuram. Os recortes de jornal se seguem durante toda a obra, às vezes isolados no espaço próprio a uma data inteira, sem comentários, apenas expostos para que falem por si. Sua apropriação pelo ensaísta é estética: os recortes lançam uma nova luz sobre as questões que ali se desenvolvem a partir do livro de Júlia Enone, mas, ao mesmo tempo, esses recortes também recebem, por sua vez, uma nova contextualização em meio ao romance. Os recortes suscitam a contextualização histórica e social das questões que o narrador discute a propósito do romance que estuda, mas *também são eles mesmos recontextualizados*, implodidos ora enquanto espaço de veiculação da notícia – o que guarda seu potencial efetivamente informativo e ligado ao real –, ora enquanto local de homogeneização e formatação das narrativas.

O romance de Lins reserva ao jornal o mesmo tratamento dialético que dá à obra direção e consistência: os utiliza 1) em seu potencial de efetivamente reter parte da realidade material, mas também 2) os expõe em suas contradições, em sua força institucional, oficial, ideológica. Ou seja, por um lado, *são justamente os jornais que fornecem ao romancista os fragmentos de realidade mais ou menos objetiva* com que, ao longo do livro, vai pautando sua problematização, mas por outro, Lins não apenas não se furta a mostrar apenas as falhas evidentes nessa suposta representação objetiva, mas vai além, na procura por ver as contradições do jornal enquanto local onde existe uma representação da totalidade da nação que é problemática e que, devidamente pensada, pode dizer muito sobre como a nação imagina a si mesma. Essas duas abordagens que separamos aqui, a questão da objetividade e as diversas funções simbólicas efetuadas pelo jornal, obviamente estão profundamente relacionadas. Entretanto, na disposição do livro, a segunda questão, ligada ao imaginário, é abordada com força no *fim* do romance, parte da qual nos ocupamos neste capítulo.

As diferenças entre representação objetiva do jornal e suas falhas servem de alimento ao processo de desconstrução irônica, enquanto contrastam com os outros fragmentos ou são diretamente comentadas, ao passo que, ao final do romance, não há mais recortes: *eles desaparecem junto com as datas do diário*. Surge então um questionamento mais amplo da função do jornal, *alcançando pela própria força do ambiente simbólico presente nessa última parte do romance o que há de simbólico naquele*, ou seja, as interferências no que é imaginado pela população enquanto articuladas pelo desempenho social da imprensa, por meio das especificidades formais de sua atuação, distribuição e reprodução. Esse é um dos modos pelos quais Lins completa sua busca pela totalidade não-oficial que quer atingir.

Antes de passar ao modo como essa função simbólica do jornal é tratada na parte final do romance, gostaríamos de fazer referência às *comunidades imaginadas* de Benedict Andersen, na direção a que o conceito é conduzido por Paulo Arantes em seu artigo “Nação e Reflexão” (ARANTES, 2006). Calcado em Andersen, Arantes ressalta a importância do jornal na constituição da nação enquanto local onde, gradualmente, começa a surgir uma consciência de pertencimento local e “imaginado” relativo à colônia, substituindo o vínculo de exploração por uma “consciência de conexão” entre todos aqueles que, além de subordinados à metrópole, viviam e transitavam quase todo seu tempo pelas terras colonizadas. Para Andersen, esse sentimento de vínculo foi fundamentalmente criado pela imprensa, pelos jornais, que formaram aos poucos essa “consciência de conexão” pelo seu reforço na

justaposição, visualizável na página de um jornal, de elementos heteróclitos a um tempo nivelados pela forma mercantil (noivas e bispos são também artigos, aliás preciosos, do comércio colonial) e realçados pela *significação inédita da circunstância que os congrega*, como se, por um momento, a lenda do *doux commerce*, matriz da sociabilidade civilizatória, brilhasse nos confins do antigo sistema colonial, em crise, mas só aos olhos das imaginações proprietárias, obviamente – a imaginação da comunidade dos consumidores de uma economia de massa ainda estava no limbo. O decisivo nessa *primeira invenção da nação – artefato cuja fantasia plasmadora não poderia estar mais materialmente ancorada, como estamos vendo (...)* é o “mundo imaginado de leitores”, a congregação dos companheiros proprietários dos navios, bispos, noivas e os demais gêneros coloniais que pautaram o “sentido” daquela fabricação, leitores de jornal no caso, mundo no qual se refratam idealmente os eventos idênticos “lidos” por

assim dizer, ao mesmo tempo, simultaneidade tanto mais efetiva por ser imaginada (ARANTES, 2006: 33)³¹.

Esse vínculo acontece pela forma imediata com que o jornal é lido pelos seus leitores, a cada dia e quase ao mesmo tempo, seguindo o calendário em uma espécie de “cerimônia de massa” que converte, em grande medida, “a desigualdade de classe real em igualdade abstrata de cidadãos” (ARANTES, 2006: 34). Isso torna o jornal uma espécie de romance que todos os interessados e letrados – a elite da época – lêem juntos, no mesmo compasso, conduzindo a imaginação a um sentimento de pertencimento enraizado na realidade. O jornal fez e faz seu próprio mapeamento diário da nação – ou do que viria a se chamar assim – e configura pela sua própria disposição interna um local privilegiado e materialmente determinado para que se dê uma perspectiva imaginada sobre o todo, resultando no sentimento de pertencimento.

Longe de legitimar “a evidência histórica da desigualdade de classe e da exploração econômica que caracteriza a cristalização moderna da forma-nação” (ARANTES, 2006: 29), o processo acima lança uma rica perspectiva sobre como se deram e se dão os mecanismos simbólicos relativos à constituição da nação, participando ativamente de sua criação e não apenas a sucedendo. Passando ao romance de Lins, localizado em nossa história recente, vejamos como o ensaísta fictício trata a função simbólica do jornal – destacando como sua abordagem transcende o período de sua realização, a ditadura militar.

O ensaísta de Lins narra, na parte final do romance, como chegam do centro à periferia da cidade milhares de fragmentos de jornal, das mais diversas datas, espalhados pelas ruas. Esses fragmentos guardam uma forte *fantasmagoria* na medida em que não servem mais a nada, correndo pelas ruas sem que ninguém lhes dê atenção; sua efemeridade transparece nessa imagem. Mas é preciso perceber que a efemeridade já é *sua forma primeira, e não apenas última*: o jornal baseia na efemeridade, justamente, sua pretensão de veículo destinado a dar conta do presente, do dia-a-dia. Enquanto algo que quer englobar o dia-a-dia, sua superficialidade *passa por objetividade*. O jornal quer abarcar o instante, a despeito da pertinência do tema ou da profundidade da abordagem. E a rapidez e “atualidade” com a qual se veicula a notícia se torna o parâmetro de sua veracidade ou importância. Em grande parte, o veículo acaba justificando sua atuação pela sua forma, como se esta fosse inalterável, e a forma,

³¹ Os grifos são nossos.

por sua vez, justifica seu conteúdo, guardando uma inversão total das prioridades. O que se depreende é que, na figura ideológica do jornal, o que importa é sua instituição, *sua presença simbólica no dia-a-dia*, muito mais do que aquilo que veicula.

Nessa perspectiva crítica, suas notícias são a mercadoria esvaziada que simula esse papel institucional, já que possuem importância apenas no dia em que são publicadas. Depois do dia da publicação, o jornal se torna, em mais uma imagem que nos dá o ensaísta de Osman Lins, apenas lixo ou *embrulho de outras mercadorias* (LINS, 1986: 206). Ou seja, a grosso modo, o papel do jornal serve sempre ao embrulho de mercadorias, sejam elas inicialmente notícias, sejam elas posteriormente artigos oferecidos na feira. Dando a ver essa relação, *no momento em que aparece espalhado pela periferia, o jornal e as notícias mostram sua aparição mortificada, prenhe de significado*. Enquanto objeto cultural morto, sem utilidade, revela sua verdadeira face, a perspectiva de que sua importância última não está nas notícias ou no seu conteúdo, mas apenas em sua figura institucional, no espaço que ocupa no imaginário, ou melhor, no mapeamento destinado a orientar esse imaginário. Esses fragmentos de jornal velho são eles próprios ruínas dentro da ruína estética maior que elabora Lins.

Em determinado momento significativo da parte final do romance, os fragmentos de jornal também chegam à Maria de França, ou seja, à classe dos espoliados que, além de dificilmente constituírem leitores, devido ao alto índice de analfabetismo no país, não possuem voz ou influência alguma nos jornais, sendo, quando muito, apenas matéria reificada de representação. E mesmo enquanto tal, permanecem sujeitos àquele mesmo esquecimento diário a que são destinadas todas as outras notícias. O ensaísta se pergunta:

Que significam para Maria de França essas folhas impressas cujo conteúdo global desafia a onisciência divina? Precisamente o que são, para todos, em maior ou menor grau: *a selva incompreensível do mundo*, agravado esse mistério pelo modo como Maria de França recebe-os, em pedaços e quase sempre fora do tempo.

Da mesma maneira que ante a riqueza, Maria de França só é sensível às coisas insignificantes, nos jornais, embora leia nomes e fatos, *só alcança como verdadeiros os que se inscrevem na sua órbita de vida*; a penúria e a fome, incêndios, assaltos e vinganças, casamentos, cheias, paradas militares, procissões, desastres de veículos, e, emergindo tal uma frase familiar dentre rumores tanto insondáveis quanto acerbos, alguma silhueta verdadeiramente humana, que ela transforma

em ideal temporário ou, ao menos em um caso, ideal permanente, modelo inacessível, como a ladra Ana, de um certo lugar nomeado Grécia (LINS, 1986: 201)³².

Para Maria de França, tudo no jornal é a “selva incompreensível do mundo”, *salvo os acontecimentos nos quais identifica algum tipo de infortúnio, relativos à sua “órbita”*. O que se percebe é que o jornal suscita determinada sensação de pertencimento mesmo em Maria de França, ou seja, nos desfavorecidos, ainda que isso se dê pelo contato, na esfera simbólica do jornal, com pessoas e acontecimentos unicamente infelizes. Esses acontecimentos que chamam sua atenção são suficientes para indicar um *pertencimento a uma mesma “órbita”*, como bem coloca o ensaísta, ou seja, a um mesmo âmbito que se imagina na mesma medida em que se reconhece, do mesmo modo que se reconhece na medida mesma em que se imagina. O fundamental é a mediação realizada pelos jornais nesse processo, e pouco falta para ver como essa identificação pelo infortúnio é significativa enquanto mecanismo passivo de dominação. Aqui não acontece apenas aquela “conversão da desigualdade de classe real em igualdade abstrata de cidadãos” (ARANTES, 2006: 34) dos jornais da época da independência: o que se simula, de certa maneira, é um pertencimento que tem como pressuposto a própria desigualdade.

O jornal já é aqui local fixo e seguro de mapeamento, muito depois da independência, ou seja, seu papel não é mais constitutivo, mas em grande medida preservativo. Nesse sentido, a inclusão virtual dos desfavorecidos na disposição espacial da página impressa participa de um momento histórico diferente; se sua presença diária suscita eventualmente pertencimento nos próprios desfavorecidos, na classe dominante são apenas o eterno retorno de um mesmo problema, sem que se parta para a ação de resolvê-lo: *o problema é imobilizado na apresentação e esquecimento diário que tece e desfaz diariamente a imprensa, tal qual uma Penélope à espera de Ulisses*. Não há debate consistente, pois os momentos anteriores da discussão são sempre apagados. *É essa condição cíclica e infinita que condiciona a atmosfera essencialmente mítica do jornal*.

Esse tempo flutuante e sem fim que se reproduz nos jornais, tempo mítico, é a figura consumada do inferno burocrático real pelo qual passa Maria de França

³² O grifo é nosso.

durante todo o livro, relação que o próprio ensaísta de Lins evidencia ao comparar a inaptidão mental da personagem ao tempo dos jornais e ao tempo da burocracia³³:

A mente perturbada de Maria de França, inapta (deficiência manifesta em vários níveis) à apreensão usual do tempo, encontra uma correspondência exata no modo fragmentário como recebe e lê os jornais. Confunde o *antes* e o *depois*?(...) Não me parece que a turvação do tempo atenua o que há de desesperador na luta de Maria de França com o mundo burocrático (...) o fado terreno, sem prejuízo do lado contundente e mordaz, voltado para uma sociedade anômala, refrata-se e simultaneamente aparece como peregrinação e suplício fora do tempo, no sempre nunca, no inferno (LINS, 1986: 207).

O jornal, se por um lado compartilha com a burocracia o tempo mítico, é também, como ressalta Arantes, o local onde significativamente *convergem mercadoria e burocracia* (ARANTES, 2006: 34). O fato de Maria de França ver as representações de pessoas desfavorecidas, como ela própria, apenas nos fragmentos das páginas tornadas lixo mostra bem essa relação entre as duas esferas articuladas por Lins. A representação dos espoliados por parte do Estado acontece de modo imaginado no jornal, *mas essa representação só chega aos representados casualmente, enquanto lixo*, quando perdem seu valor de mercadoria, ou seja, quando as notícias se “desatualizam”; enfim, quando já não servem mais para nada porque não possuem a data do dia. Não é difícil lembrar da parábola de Kafka em que, à porta da lei, o velho moribundo acaba por conhecer seus direitos apenas quando não lhe servem mais (KAFKA, 2000).

Ao final do trecho transcrito anteriormente, ampliando as questões de representação, sensação de pertencimento, mercadoria, burocracia e dinâmica simbólica dos meios de comunicação de massa, surge enfim a “Rainha dos Cárceres da Grécia”, ou “ladra Ana”, que chega ao conhecimento de Maria de França justamente por meio desses mesmos pedaços velhos de jornal. A “Rainha dos Cárceres da Grécia” é uma ladra oriunda da Grécia que se recusa a estar sujeita às normas do Estado. Ela não pertence a lugar nenhum, transita pelas ilhas do mediterrâneo sem local fixo onde se detenha. Essencialmente nômade, Ana desafia a lei, em meio a uma atividade de ladra e falsária. De tantas vezes presa, adquire a capacidade de escapar com facilidade, bem como a alcunha que dá nome ao romance.

³³ O mundo burocrático é essencialmente ímpeto iluminista de organização do Estado, transformado em mito. Sua forma consumada transparece em toda sua fantasmagoria nos jornais, onde é clara a degradação de seu potencial coletivo sendo utilizado com fins de dominação e homogeneização do pensamento.

Entretanto, como diz o ensaísta, para Maria de França

não é como falsária, dama de astúcias, ratuína ou mão de seda que a grega vai crescer na sua imaginação, com um relevo de ídolo ou de mito. Seu prestígio, antes, nasce de uma habilidade que Maria de França considera superior (...) *a compreensão de algo impenetrável, o mundo burocrático, talvez simples metáfora do mundo*. Ana, para Maria de França, é – o que ela jamais chega a ser – a heroína lúcida, a vidente, movendo-se ágil, entre mistérios e obstáculos (LINS, 1986: 203).

Maria de França recebe passivamente suas privações, embora supostamente as ironize na esfera do discurso; como diz o ensaísta, mesmo “propensa a romper com o mundo do trabalho, Maria de França não se insurge – deliberada ou impulsivamente – contra a propriedade e os instrumentos que a resguardam” (LINS, 1986: 2003). Essa incapacidade de reação se dá, como diz o trecho, junto à incapacidade de Maria de França de perceber a lógica do mundo burocrático, capacidade que admira em Ana. O mundo burocrático aparece como “*metáfora do mundo*”, mundo e burocracia convergem em sua lógica profunda e impenetrável à Maria de França. Entretanto, embora Maria de França não consiga compreender o mundo burocrático como o faz a “Rainha dos cárceres da Grécia”, o romance homônimo de Lins, por sua vez, também entende, problematiza e desmonta muitos dos mecanismos burocráticos inscritos na lógica da mercadoria e da hierarquização. A luta do romance é mostrar a burocracia em sua falsidade, por meio da desconstrução ideológica de seus mecanismos, a qual é dever da crítica estender. *Mas essa relação obviamente esconde uma forte contradição* que Lins também desenvolve com grande precisão.

Neste ponto, é importante lembrar que a nação imaginada não se deu apenas pelos jornais, mas que sua formação acompanhou *um intenso projeto de literatura nacional*, delineado por Antonio Candido em sua *Formação da Literatura Brasileira*. Com essa perspectiva, cujo ensejo se dá aqui pela convergência entre a personagem “Rainha dos cárceres da Grécia” e o romance homônimo de Lins como capazes de compreender os “mistérios” da burocracia, é importante perguntar qual a dialética que se estabelece, em termos de representação, entre Maria de França e Ana da Grécia? Impossibilitado de retratar Maria de França apontando para algum tipo de saída ou mesmo de resistência, o romancista faz a resistência aparecer em uma personagem arquetípica, não por acaso vinda da Grécia, berço do idealismo filosófico. Maria de França torna Ana da Grécia um ídolo, como diz o ensaísta: Ana é o que ela “*jamais*

chega a ser” (LINS, 1986: 2003), uma espécie de ideal. Mas Ana da Grécia é *uma imagem ideal que se relaciona na obra com sua contraparte real*, Maria de França, incapaz de resistência, incapaz de fugir dos manicômios, presa em todos os sentidos. Deste contraste, Lins elabora de modo dinâmico uma *idéia*, no sentido que lhe dá Adorno, ou seja, enquanto “*signo negativo*”: “*as idéias vivem nos interstícios do que as coisas são e pretendem ser*”(ADORNO, 2005: 146). É exatamente essa concepção dialética de *idéia* o que alcança Lins nessa parte final do romance, nesse momento decisivo em que aparece Ana da Grécia. Como também disse Hegel: “a *idéia* é essencialmente *processo*, pois sua identidade só é a identidade livre e absoluta do conceito à medida que é negatividade absoluta e daí, é dialética.” (HEGEL, citado por KOTHE, 1986: 17) A ida de Lins à alegoria e ao mundo do simbólico, na parte final do romance, permite que a representação de Maria de França seja problematizada na contraposição com aquilo que o romancista não pôde dizer sobre Maria de França. Apesar do ganho em compreensão que o livro fornece, isso não acontece com a personagem. Embora o romance que fale dela compreenda os mecanismos do mundo burocrático, a personagem continua desamparada, não acompanha esse entendimento. Lins complexifica sua representação da personagem ao perceber os limites do seu retrato e da própria literatura, *mas o reconhecimento dos limites de sua representação da personagem é, em grande medida, os limites reais daqueles na situação social de Maria de França*, e é isso o que a inclusão da personagem arquetípica deflagra e evidencia por meio do contraste, de forma triste. Maria de França simplesmente não compreende o mundo burocrático, como o faz seu duplo negativo e o romance de mesmo nome: essa é uma verdade dolorosa, que faz a personagem descer à terra e ganhar materialidade quanto mais se percebe sua contraposição com o duplo arquetípico. Trata-se de um recuso técnico utilizado com maestria por Osman Lins, no auge de sua sobriedade e capacidade criativa.

A condição ideal de Ana da Grécia serve para ressaltar a materialidade de Maria de França, exposta ao longo de todo o romance, e a personagem de Ana da Grécia *o faz quanto mais vê sua própria condição de ideal* sendo problematizada e colocada em perspectiva desde dentro da própria personagem. Sintomaticamente, *como se fosse uma figura ideal que tomasse consciência de sua condição de ideal*, Ana da Grécia tem medo de saber “de que modo o tempo passa”(LINS, 1986: 202), ela “foge de entender o curso inexorável do tempo” (LINS, 1986: 204). Estar à margem do tempo e ignorar sua passagem é a condição de qualquer ideal no sentido clássico: “os idealistas (...)

glorificam o tempo como intemporal, a história como eterna, por medo de que esta comece” (ADORNO, 2005: 305). Os “cárceres” onde se encontra Ana da Grécia são os cárceres das idéias em sentido clássico, onde o tempo não passa, onde “a imutável nudez aí reinante simula a eternidade e volta o dorso do tempo”(LINS, 1986: 204).

A dialética entre a figura real de Maria de França e seu duplo Grego alcança nessa relação do tempo uma outra verdade sobre Maria de França, ressaltada pelo contraste com sua figura arquetípica. A incapacidade de compreender o tempo, se é parte da condição de ideal de Ana da Grécia, é, por sua vez, em Maria de França, parte da alienação e da incapacidade de entender o mundo à sua volta, como deixa claro o ensaísta: “a mente perturbada de Maria de França, inapta (deficiência manifesta em vários níveis) à apreensão usual do tempo, encontra uma correspondência exata no modo fragmentário como recebe e lê os jornais. Confunde o antes e o depois” (LINS, 1986: 207). Maria de França e Ana da Grécia, portanto, *convergem na incompreensão de como o tempo passa*, apesar das causas para isso serem diferentes; nesse ponto no qual os extremos se tocam, uma característica em comum ganha relevo: *a condição ideal e imobilizada de Ana da Grécia, em seus “cárceres”, e a condição de espoliada de Maria de França encontram seu ponto comum na falta de consciência histórica, de entender “como o tempo passa”. É essa incapacidade que delinea a imobilidade tanto de uma como de outra; a falta de consciência histórica deflagra a dominação de ambas, enquanto idealismo e alienação convergem.*

Outra questão se coloca, subrepticamente: como escrever a história onde a história aparentemente não se move, ou seja, durante uma ditadura? Do mesmo modo, a pergunta vale para o que se chama de “alargamento do presente” na pós-modernidade. Lins se recusa a retratar uma resistência que não existe nos espoliados, embora seu livro já seja uma resistência, vinda de cima. Essa recusa acontece tanto mais quanto assume seu fracasso, seguindo seu caminho de autodesconstrução, da elaboração da ruína de si mesmo. A assunção desse fracasso obviamente possui um peso dentro do sistema literário: se a história brasileira desembocou em ditadura e desigualdade, é preciso repensar a história, e por conseguinte repensar o sistema literário? Esse é um dos questionamentos que nos deixa Lins. Como apresentou Schwarz em *Sete fôlegos de um livro*, é possível avanço cultural e retrocesso social ao mesmo tempo. O empenho dos escritores, nesse sentido, deveria transcender a própria literatura; encarnar uma severa autocrítica, partir para a reflexão, para o pensamento efetivo, sem que, necessariamente,

seja preciso abdicar do veículo ficcional, senão evidenciar por meio de seus recursos, de modo dilacerado, as contradições à sua volta.

4. Mito, Imagem e Dialética

Neste momento vamos discorrer sobre como, na parte final do livro, Osman Lins trata o que há de mítico na modernidade e em tudo que engloba o ideal iluminista – no sentido amplo que lhe dá a Teoria Crítica – situando essa dialética dentro das especificidades brasileiras, do momento histórico da ditadura, e do que nos dizem hoje as questões propostas pela obra. A permanência do mito no projeto iluminista, ou a perversão deste em sua conversão naquele, possui, obviamente, particularidades próprias ao Brasil. Aqui, o mito é não apenas conversão do iluminismo em mito pela sua cegueira em relação às suas práticas, mas também simplesmente a permanência do mito em sua forma originária, ou seja, indissociabilidade entre sujeito e objeto sob a natureza e nas expressões de pensamento. É preciso ter essa perspectiva em mente, e pensar na dialética inerente ao iluminismo sabendo que, dentro de nossa condição periférica, a maior parte dos desenvolvimentos técnicos não existiu ou não existe, e por isso nem mesmo chegaram a ser pervertidos, ou que a perversão é justamente sua inexistência, ou seja, condição para nosso subdesenvolvimento. Nem por isso, entretanto, é menos condenável perder a visão sobre como progresso pode equivaler a retrocesso e como se articula ideologicamente, justamente nessa perspectiva de subdesenvolvimento, sua propagação e difusão no Brasil. Tanto mais quando se percebe como a vontade de alcançar o desenvolvimento técnico fez e faz parte do projeto nacional. O percurso que quer pautar a dinâmica social pela suposta objetividade dos parâmetros científicos acompanha, no caso do Brasil, a própria constituição da Primeira República, elaborada em meio aos militares, ao positivismo, à *ordem e progresso*. A tomada dos parâmetros científicos como fundo racional para a constituição da sociedade – início de qualquer perversão do ideal iluminista, na medida em que ignora na base as especificidades da lógica social – está presente já nos fundamentos do regime republicano.

Durante a ditadura, por sua vez, a ideologia do progresso predominava, difundindo a necessidade do avanço técnico, tomado junto a uma postura de abertura

das fronteiras comerciais, como equivalente a avanço social – como se o apoio a um, necessariamente, desembocasse no outro. Hoje, sob a égide do neoliberalismo e do capitalismo financeiro ou tardio (JAMESON, 2006: 61), a situação não é tão diferente no plano ideológico: continua-se a tomar progresso técnico, muitas vezes até mesmo aquele que é realizado em outros países, como garantia evidente de ganho humanitário para o mundo e para o país.

A dialética entre iluminismo e mito está presente com grande força na parte final do romance de Lins, e é seu tema predominante. Nesta última parte do capítulo, vamos analisar como se dá sua articulação no romance, em direção à conclusão, retomando assuntos tratados até aqui com um foco principal: a visualização do sistema-mundo ao qual a problematização entre esclarecimento e mito do romance se dirige. Esse sistema-mundo é a lógica do capital mundializado, ou globalizado. O tratamento dessa lógica fundamental que nos rege desde os tempos de colônia ganha, na parte final da obra de Lins, um tratamento simbólico, sintético, com diversas implicações: *seu vórtice central é o “esfacelamento coletivo da memória”*. Na parte final do romance de Lins, o desaparecimento das datas do diário prepara aquela alegorização da qual já tratamos. Esse movimento, que encerra uma dialética profunda, pode ser visualizado da seguinte forma:

Desconstrução analítica → Formulação sintética.

A passagem em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, da desconstrução irônica para a elaboração da ruína de si mesma, essencialmente sintética e pautada por imagens, acontece pelo desaparecimento das datas, mas também simbólica e simultaneamente pela aparição da gata *Memosina*, que prepara a implosão interna da estrutura do romance. Como adivinha o ensaísta, “um misterioso processo vem impregnar o real com seu discutível símile: e o símile, mais forte que o real, por um momento o reveste.” (LINS, 1986: 187). *Memosina* é a gata *estéril* de Maria de França (LINS, 1986: 191), em uma referência à deusa grega da memória, *mnemósina*:

Conta Hesíodo que no princípio era o Caos, tenebroso e sem fim. Mas Gea, a Terra, surge e dela nascerá o firmamento, Urano, seu igual em extensão, para que a cobrisse toda. Cria ainda Gea os elevados cumes e os abismos talásicos. Recebe dentro de si o próprio filho, Urano, o espaço estrelado e, dentre os

seres fabulosos que engedram, nasce Mnemósina, a Memória. Memosina ou Mimosina são desfigurações desse nome, culto e sem halo emotivo.

Recordar seria então um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos Astros que a envolvem. Implantam-se, nele, a Criação, o entendimento e a direção, o Rumo (LINS, 1986: 192).

A gata de Maria de França, *memosina*, é estéril e “não reconhece mais os da sua espécie” porque predomina o “*esfacelamento coletivo da memória*”, esse “fenômeno de que o romance e o mundo estão impregnados”(LINS, 1986: 191-193). O símbolo da gata deflagra ele mesmo, por sua vez, a ida até a atmosfera simbólica, marcando o movimento de passagem. Nesse movimento, é importante perceber como *a própria atmosfera simbólico-mítica, simulada esteticamente na parte final do romance, permite que se problematize, a partir dos procedimentos formais adequados, o que há de mítico nos pressupostos iluministas, ou melhor, o modo como o próprio iluminismo se converte em irracionalidade mítica*, como elaborado por Adorno e Horkheimer ao longo da Teoria Crítica desde a *Dialética do Esclarecimento*³⁴ até a maturidade presente posteriormente na *Dialética Negativa* de Adorno e na *Crítica da Razão Instrumental*, de Horkheimer. Nessa perspectiva em que a forma está em função do conteúdo, e na qual a forma se usa de modo distanciado, como instrumento, Lins vai em direção à alegoria enquanto mediação possível entre mito e dialética, enquanto algo capaz de levar o mito até a dialética. Desse modo, sua crítica ao presente civilizatório não é uma apologia a um retorno ao mito, mas sim uma forma de pensar a desrazão da sociedade em seus próprios termos fundamentais, fantasmagóricos, naquilo que retorna ao que foi recalcado dentro da dinâmica social, em todas suas contradições. O fato da própria imagem e do pensamento sintético que a acompanha serem eles mesmos parte do que se recalca funda a possibilidade de representarem a situação em que se vêem eles mesmos negados:

A subsequente dispneia intelectual, que se consuma na perda da dimensão histórica da consciência, imediatamente reduz a percepção sintética, que segundo Kant, é inseparável da “reprodução na imaginação”, do recordar. A fantasia, hoje atribuída ao recinto do inconsciente e

³⁴ Esta obra, feita a quatro mãos, foi redigida no calor do momento – 1945 – e responde com vigor ao seu momento histórico, localizado em meio aos horrores do terceiro Reich e da bomba atômica. Embora não possua a solidez de obras posteriores, como a *Dialética Negativa de Adorno* e a *Crítica da Razão instrumental*, de Horkheimer, a *Dialética do Esclarecimento* guarda sua importância, apesar dos equívocos, estigmas e reduções que se redigem hoje a seu respeito. O cerne de sua crítica ainda retém seu fundamento: a transformação dos ideais iluministas em mito, no momento em que desaparece sua capacidade autocrítica e prevalece a cegueira sobre suas próprias práticas, tomadas como absolutas e desligadas do pensamento social dialético.

proscrita ao conhecimento como rudimento pueril incapaz de juízo, *é a única que entre os objetos* funda a relação em que incondicionalmente se origina todo juízo: se for excluída, exorcisa-se ao mesmo tempo o juízo, o próprio ato do conhecimento (ADORNO, 2003: 124).

O pensamento sintético (KANT, 2006: 50), bem como a indução, talvez seja o fundamento inicial do procedimento de pesquisa histórica (WHITE, 2001: 74, 99), e portanto transparece aqui sua ligação com a *memória e com as possibilidades de mantê-la ou recriá-la*. A ênfase nesse juízo sintético feita por Lins por meio da alegorização da parte final do romance, algo que contrasta com aquele movimento de análise que caracterizara a desconstrução irônica, quer dar a ver, justamente na utilização do juízo sintético, sua própria importância no *combate* ao esfacelamento coletivo da memória, pois é por meio de seu uso que nos alerta do fenômeno: é assim que a forma serve, portanto, perfeitamente ao conteúdo. Entretanto, a possibilidade das imagens configuradas representarem o que a razão enquanto dominação exclui de si, via juízo sintético e alegoria, só pode acontecer na medida em que servem a uma mediação, ou seja, enquanto as imagens são expostas *em sua dialética interna*, na tensão que carregam em si. Apenas desse modo se alcança distanciamento com relação a elas e o que há de latente no procedimento formal alegórico, enquanto possibilidade crítica, é utilizado, como se fez anteriormente na ironia: *“as imagens estéticas emancipam-se das imagens míticas ao subordinarem-se à sua própria irrealidade”* (ADORNO, 2002: 104).

O que a perversão do iluminismo quer que esqueçamos é justamente algo fundamental para o ato de recordar, e o modo para nos lembrar disso, no processo de utilização da indução e do juízo sintético realizado por Lins, *é sua utilização distanciada*. O procedimento analógico e identitário fundamental da alegoria, da metáfora e da imagem é usado junto à reflexão, serve a esta, e não se submete única e exclusivamente à lógica identitária, o que poderia recair novamente no mito. Essa tensão básica é o cerne da parte final do romance, administrada pelos recursos de distanciamento reflexivo que acompanham as imagens. Esse procedimento sintético distanciando dialoga diretamente com o procedimento analítico anterior, *tornando este verdadeiramente dialético na medida em que recebe sua contraparte, como também ocorre entre Maria de França e Ana da Grécia*. A obliteração do juízo sintético faz parte da hipóstase da razão subjetiva, ou seja, a capacidade de classificação, de inferência e de dedução, independentemente do conteúdo específico que em cada caso

esteja em jogo, nos termos de Horkheimer na *Crítica da razão instrumental*. Essa hipertrofia lógica é uma imposição autoritária que arroga a razão subjetiva como a única possível. Hegel percebera essa relação, ao descrever como a crítica dos iluministas à religião desembocava em seu extremo, isto é, no que havia naquela de sem razão³⁵. A hipóstase, tanto da razão subjetiva quanto da razão objetiva, cerceia o pensamento genuíno.

Para aprofundarmos a questão sobre *alegoria e seu procedimento sintético enquanto modo de conduzir o mito em direção à dialética*, fundamental para entender o intento profundo de Lins na parte final do romance e como se dá formalmente sua exposição do “esfacelamento coletivo da memória”, vejamos o que fala Adorno sobre a concepção de Kierkegaard a esse respeito, a partir da filosofia de Platão:

Kierkegaard percebe a unidade entre o dialético e o mítico em Platão como imagem: enquanto nos “primeiros diálogos” o mítico aparece em oposição ao dialético, pois quando o dialético emudece, o mítico se faz audível, ou melhor, visível, nos diálogos posteriores o mítico mantém, por sua vez, uma relação mais amistosa com o dialético, ou seja, Platão se fez *dono e senhor do mítico; e isso quer dizer que o mítico se converte em imagem* (ADORNO, 2006: 70).

Adorno, posteriormente, cita Kierkegaard, em uma passagem em que se fala do “assombro” das “épocas reflexivas” frente a imagens míticas que são como “fósseis antediluvianos” na história do pensamento:

Quando uma época reflexiva observa uma imagem tal como aparece em uma representação reflexiva, isto é, como uma imagem modesta e apenas apreciável que, igual a um *fóssil antediluviano*, faz recordar outra forma de existência em que a dúvida estava ausente, talvez alguém se *assombre* de que essa imagem tenha sido possível desempenhar um papel tão importante (KIERKEGGARD, citado por ADORNO, 2006: 71).

³⁵ “Enquanto não reconhece que é imediatamente seu próprio pensamento o que condena na fé, o Iluminismo está na oposição dos dois momentos: só reconhece um deles, a saber, sempre o que é oposto à fé; mas dele separa o outro, justamente como faz a fé. Portanto, não produz a unidade de ambos como unidade dos mesmos – isto é, o conceito; mas o conceito lhe surge por si mesmo, ou seja, o Iluminismo só encontra o conceito como um *dado*. (...) Na defesa da propriedade se comporta de modo tanto mais egoístico e obstinado, e se entrega a seu gozo de maneira tanto mais brutal, quanto seu agir religioso, renunciando à posse a ao gozo, incide para além dessa efetividade e por esse lado lhe resgata a liberdade” (HEGEL, 2003: 390, 392).

A seguir, Adorno parte para seu próprio comentário, fazendo a articulação entre mito, imagem e dialética em sua relação primária com a natureza e associando-os, à sua maneira, com os conceitos de Benjamin, o ponto de chegada destas citações:

Kierkegaard refuta este “assombro”, o qual, entretanto, *anuncia a compreensão mais profunda a que cabe chegar a relação entre dialética, mito e imagem*, pois a natureza não se impõe à dialética como algo a todo tempo vivo e presente. A dialética se detém na imagem e cita o historicamente mais recente ao mito como o mais distante no passado: a natureza como pré-história (...) Podem ser chamadas *imagens dialéticas*, para empregar uma expressão de Benjamin, cuja convincente definição de alegoria vale também para a intenção alegórica de Kierkegaard como figura de uma dialética histórica e de uma natureza mítica. Segundo essa definição, na alegoria se apresenta aos olhos do observador a *facies hippocratica* da história como *paisagem original petrificada* (ADORNO, 2006: 72).

A relação acima, portanto, fala da alegoria enquanto mortificação das imagens, que são retiradas do torpor mítico em direção à dialética, vindo na natureza, enquanto algo diretamente ligado ao mito, justamente aquilo que permite que dele se escape, na medida em que a própria natureza se torna signo da dialética histórica em seu movimento incessante de mortificação, de processo, de movimento. *Adorno relaciona os conceitos de Kierkegaard e de Benjamin e extrai destes as relações entre mito, imagem e dialética no que se refere à primeira natureza, à passagem para a reflexão dada nos momentos de amadurecimento da humanidade ocidental. Entretanto, existe ainda sua contraparte, que a completa, a saber, as relações entre mito, imagem e dialética relacionadas à segunda natureza, ou seja, mais especificamente, as relações presentes justamente na permanência do mito sob as formas cegas do iluminismo, do positivismo, do capital e da razão dita cientificista.* Nessa segunda visão, também estudada por Benjamin sob o viés conceitual da alegoria como mediação entre mito e dialética, o fundamental continua sendo a mortificação, mas aqui a mortificação dos objetos produzidos pelo homem, ou seja, dar a ver materialmente seu verdadeiro sentido na sociedade, desautomatizá-los, mostrar ao homem o resultado objetivo daquilo que se considera racional, mas perpetua o mito e o subjuço do pensamento reflexivo. Se no primeiro processo o que se intenta é mostrar a natureza em suas verdadeiras leis internas e em sua dialética com o homem, para rebaixar à terra o mito que nela se baseia, no outro, o que se quer é desmistificar a segunda natureza, fazendo o homem perceber a verdade sobre suas próprias criações, recuperar a memória das coisas, presente na práxis

que carregam. Como diz o ensaísta de Lins, “as coisas, quando esquecem a própria natureza, perdem a direção, não sendo correto dizer que se degradem, pois realmente elas não descem de grau, antes se deslocam, deixam de ser o que eram, tornam-se inócuas” (LINS, 1986: 196).

Tanto a primeira quanto a segunda natureza são tratadas em Lins sob essa perspectiva na passagem fundamental que apresentamos a seguir, e que servirá a todas as nossas reflexões a partir de agora. Esse trecho traz as questões até um nível fundamental, e seu mérito é justamente justapor as questões ligadas ao mito, à origem³⁶ e à dialética em sua expressão própria à *primeira e à segunda natureza, evidenciando a dialética escondida entre as duas esferas a partir das imagens trazidas à reflexão*:

Se inventávamos o cântaro, tínhamos em mente a água, a mão, o copo, a boca. A lança? Vede como é longa, enramada e tortuosa. Ali está a minha fome, além minha cautela, além meu braço, além meu olho, além minha perícia, além a máquina quente do animal, vulnerável: isto é a lança. Quem se desviaria em lanças que ignorassem o ato de caçar e a necessidade de ferir, fechando em si esta fábrica agressiva, então inerte? O animal tombava, golpeado, e isto não mutilava o mundo: *sua morte era um evento rico de memória*.

Agora, erramos, orgulhosos e tristes, de ato vão em ato vão, *modelando vasos fechados e lanças circulares*, não mais portadoras de agulhão. Uma besta espantosa, de índole recurva, nasceu do cansaço universal e impera sobre nós: come voraz a cauda e engole a própria garganta. Criações e atos perecem: sua respiração interna, letal.

Ninguém suponha que a memória hoje perdida é esta, pessoal, com que fixamos nossa vida – couro esticado sobre varas. Posso viver e vivo enquanto morrem em mim os traços e, ainda mais efêmeros, as frases dos meus mortos e o peso, na pele, das mãos deles. Mas se não reconheço minha espécie? Se ignoro para quê? Se esqueci o motivo? Se perco o segredo? Sei, sei que não se vive por simples decisão e que a morte ronda, ronda, sei que nada posso contra. *Talvez um homem pense, como os que acabam de perder o braço, acreditar mover a mão cortada* (LINS, 1986: 194)³⁷.

A “besta espantosa” nascida do “cansaço universal” remete ao sistema-mundo, ao “espírito do mundo” e, em última análise, à universalidade do capital que nos rege desde nossa fundação enquanto colônia. Lins alça sua reflexão à lógica maior na qual estamos inseridos enquanto periferia do mundo, à lógica que, como ele diz, “impera

³⁶ Como disse Adorno, “o conceito de origem deveria ser privado de sua aberração estática”. Não por acaso, a alegoria tem seu fundamento em representações processuais: a alegorização do estado mítico no romance se dá de modo dinâmico, principalmente pela sua justaposição ao presente: “raiz é uma categoria de domínio, de direito ligado à posse, à propriedade, de quem veio antes” (ADORNO, 2005: 151).

³⁷ O grifo é nosso.

sobre nós”. *Várias sobreposições acontecem, deflagrando a dialética nas imagens: um tempo originário, ele mesmo esquecido, se sobrepõe a um presente onde predomina o esquecimento; a escassez originária deflagra a presente irracionalidade da produção e consumo como fim em si; um passado necessariamente coletivo contrasta com uma individuação odiosa e a incapacidade de reconhecer a própria espécie etc.*

O ensaísta se pergunta sobre a separação radical entre homem e natureza, onde a dominação da natureza pelo homem se torna a dominação no homem do que há nele de natureza. A morte da caça era “*um evento rico de memória*”: essa grande formulação deixa bem claro o foco de suas colocações, distante de uma postulação ingênua do local primitivo e da escassez originária como ponto mítico de indissociabilidade entre homem e meio natural – e onde se ignorasse a noção fundamental de mediação necessária entre essas duas instâncias por meio do *trabalho*. O trabalho é aqui o foco central: *é ele, simbolizado pela caça, que deve ser um evento rico de memória*, na medida em que é representação última da dialética entre homem e natureza. A passagem transposta fala de como essa mediação se perdeu no universo da mercadoria, da reificação e do valor de troca alçado à condição ontológica entre as coisas – e por conseguinte entre os homens. O irracionalismo consumista transforma nossa relação com o meio natural em uma relação de compra e venda, na qual o processo de produção – a criação, a pesca, a plantação e a colheita – está apagado, tornado invisível. O consumidor em geral está alheio à trajetória que percorrem os produtos que consome, e aquele que produz essas mercadorias – o trabalhador – se encontra reduzido a uma força de produção alienada e reificada, sujeita à lógica da sociedade técnica. Tudo isso resulta nessa *memória perdida*, nesse esquecimento amplo e profundo.

Por isso produzimos “*vasos fechados*” e cortamos “*lanças circulares*”; mercadorias completamente deslocadas de qualquer utilidade real, objetos cuja existência só consegue se basear em necessidades artificiais e irreais que perpassam determinantemente o elogio à individualidade enclausurante. Lins é bem claro: “ninguém suponha que a memória perdida é esta, *pessoal*, com que fixamos nossa vida – couro esticado entre varas” (LINS, 1986: 195). Não é de uma memória pessoal que se está falando, senão da memória que se constrói na atividade não reificada, preche de significado; lembrando mais uma vez Walter Benjamin (2004), a produção de “*vasos fechados*” e “*lanças circulares*” de que fala Lins nos remete a mais uma sobreposição, na qual *um artesanato e uma produção manual completamente distorcida e equivocada dá a ver uma significativa intromissão no artesanato daquilo que ocorre na produção*

industrial, evidenciando a falta de sentido que muitas vezes, infelizmente, predomina neste. Se o trabalho não-reificado define a sociedade, define também a possibilidade de transmitir uma experiência coletiva e das gerações dialogarem: assim, como na gata memosina, termina a possibilidade de reconhecimento da própria espécie.

Nesse sentido do trabalho que é prenhe de significado, e que encontra seu signo no artesanato, é importante lembrar o trabalho do próprio escritor. Certamente, não só na utilização do juízo sintético se encontra a possibilidade do escritor relembrar aquilo que nos faz esquecer; seu próprio trabalho é fundamentalmente, enquanto *práxis*, memória de um trabalho não reificado. O escritor, como diz o ensaísta de Lins, “só compreende, como forma de vida, fabricar seus objetos e vota por isto ao *trabalho* que faz um amor desesperado, como alguém que, havendo perdido todos os filhos, tivesse ainda um e neste único sobrevivente concentrasse também o seu amor aos mortos” (LINS, 1986: 195). A arte é potencialmente a memória de um trabalho não reificado na medida em que não possui um fim pragmático: a obra de arte verdadeira não tem utilidade imediata, a despeito de sua qualidade. Aí reside sua liberdade, aí acena a utopia inscrita em sua *práxis* desde que se viu emancipada; essa é sua grande contraposição à dominação, lembrar que o homem é essencialmente livre. Se, como diz Adorno, *todo pragmatismo é uma forma de esquecimento social*, do que se vê automatizado em prol do que se considera “prático”, ou melhor, de lucro imediato, a arte permite se contrapor a isso: não possui fim imediato e a escolha do tempo e das técnicas está em função das exigências da própria obra, do objeto que se elabora. A lógica da dominação é a lógica do esquecimento, e nesse sentido “*o pragmatismo é o reflexo de uma sociedade que não se permite recordar*” (ADORNO, 2005: 93). A dialética combate isso, enquanto pensamento que procura sempre manter viva a lembrança dos processos a que deve sua existência, bem como a arte, na medida em que escapa ao pragmatismo e encarna a dialética dentro de si, introjetada e não necessariamente aparente, como forma de combate ao mito. Na formulação de Adorno, “*a função da arte em um mundo totalmente funcional é a sua ausência de função*” (ADORNO, 2003: 105). Isso se dá enquanto a obra de arte permanece como local privilegiado para pensar o mundo da pragmática com distanciamento, e não enquanto mero *l’art pour l’art*. No romance de Lins, isso está evidente já no intento do analista, que se declara um fracasso desde o início: a análise de um livro não publicado a que se propõe foge aos interesses da crítica e desta como reflexo da sociedade administrada.

Mas não apenas no combate ao pragmatismo como forma de esquecimento e automatização se concentra a arte. Suas possibilidades enquanto modo de combate ao “esfacelamento coletivo da memória” vão além, até um aspecto fundamental: a obra de arte pode tomar “partido pela natureza oprimida”, tanto a opressão da primeira natureza quanto o homem oprimido que dela resulta (ADORNO, 2003: 53). Isso acontece na medida em que, em sua condição de artefato, de produto, dá a ver na sua própria *práxis*, de forma clara, a *dialética do iluminismo* em sua relação com a natureza e o mito, e enquanto sintoma ou alternativa mostrar o que há no iluminismo de pervertido ou de avanço:

Toda *Aufklärung* é acompanhada pela angústia de que venha a esvanecer-se o que ela pôs em movimento e o que corre o risco de por ela ser devorado: a verdade. Restituída a si mesma, ela afasta-se daquela objetividade límpida, que gostaria de atingir; daí que lhe seja adscrito, por necessidade da sua própria verdade, o ímpeto a conservar o que é condenado em nome da verdade. *A arte é esta Mnemosina* (ADORNO, 2001: 97).

A arte recorda o “*estremecimento pré-histórico*” e mítico que o iluminismo quis findar, apesar de todo o desenvolvimento técnico que deve a ele. *Ela sempre guarda em si o momento mimético de encantamento, de ilusão, que é seu dever negar*, e nessa negação alcança a sobriedade necessária ao verdadeiro esclarecimento. Nessa dialética interna que apenas a grande obra de arte possui, de estar constantemente a afirmar e negar seu encantamento, ela se torna a reminiscência, a *Mnemosina*, como diz Adorno, do que deve ser *a essência dialética do iluminismo para que não se perca no mito de si mesmo*. A obra de arte autêntica encarna em si a dialética que o iluminismo esquece e é a possibilidade de lembrá-lo: a arte não pode prescindir de seu momento de encantamento, pois é na memória desse momento que ela carrega, bem como no ato de se distanciar dele, que reside ainda a possibilidade de sua existência enquanto *práxis* de combate a barbárie.

O momento mimético de encantamento remete, na arte, à natureza antes de sua reificação total; entretanto, esse paralelo acontece apenas na medida em que se considera o próprio impulso mimético, dialeticamente, como forma de resposta à submissão ao natural enquanto opressão e escassez, e não de modo idealista (ADORNO, 2003: 54). Nesse momento de encantamento próprio à arte – de jogo mimético com as aparências –, está inscrita sempre uma resposta, fruto da impotência, à dominação que a natureza exercia no homem na condição mítica, dominação cuja

memória e reminiscência recorda a supremacia última da natureza, mas também a necessidade de negá-la sem que se passe a uma nova condição mítica em que a emancipação do homem com relação à natureza se converta em esquecimento do homem de sua própria condição natural:

a aporia da arte, entre a regressão à magia literal ou a transferência do impulso mimético para a racionalidade coisificante, prescreve-lhe a sua lei de movimento; tal aporia não pode remover-se. A profundidade do processo, que é cada obra de arte, é posta a descoberto pela irreconciliação desses momentos (ADORNO, 2002: 69).

Portanto, a aporia interna à arte, pela qual é possível à obra incitar à dialética e à reflexão, representa na própria irreconciliação dos dois momentos descritos acima, ou melhor, em sua tensão, a possibilidade de uma relação refletida com a natureza e com aquilo que deve a ela o homem, dentro e fora de sua constituição, ou seja, enquanto condição anímica e social. É nessa aporia que reside a *reminiscência* que a arte conserva, sua condição de *Mnemósina*; não em uma reconciliação pueril com a natureza, mas na certeza de que jamais estará totalmente apartado dela. Nisso se preserva também a reminiscência de uma natureza não oprimida, pois a verdadeira técnica artística, pela qual a arte alcança sua liberdade – e que deve ao iluminismo em sentido amplo – *jamais pode prescindir do encantamento primitivo*, sem o qual ficaria vazia. E apenas na medida em que o preserva, do mesmo modo que o combate enquanto mito, garante sua importância e sua pertinência. *Similarmente, apenas quando os desenvolvimentos técnicos mantêm o respeito à natureza e ao homem, apontam para sua validade*. É nessa articulação entre mito e progresso que a arte firma sua perenidade e universalidade fundamental, enquanto forma permanente de conhecimento: “a sobrevivência da mimese, a afinidade não-conceitual do produto subjetivo com seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e sob esse aspecto, como também ‘racional’ ” (ADORNO, 1993: 97).

A desmitologização que qualquer verdadeira obra de arte se proponha fazer, deverá sempre reter na sua própria existência enquanto arte um incômodo momento de verdade do mito: em última instância, o pertencimento do homem ao meio natural, apesar da necessidade de dominá-lo. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o aparecimento da gata Memosina, que já mencionamos, se dá na forma de um animal estéril e gradualmente incapaz de reconhecer a própria espécie. Sua aparição na figura

de um animal *doméstico* não é casual. De acordo com o procedimento geral da parte final do romance, a imagem de “memosina” também é dialética e sobrepõe, de forma mediada, *animal* e *humano*, na medida em que é doméstico. Representa simbolicamente a captação da natureza dentro da esfera humana e sua submissão a leis e espaços essencialmente humanos. A memória perdida de que fala Lins inscreve-se desde o início da parte final do romance nesse âmbito. *No uso de uma imagem como a da gata doméstica e estéril para representar alegoricamente a perversão da relação do homem entre si e seu meio natural, o que se sugere é que sem uma memória em sentido amplo, e sem história, não há humanidade.*

Pelo uso das imagens que povoam essa parte da obra, *o romance alcança o estremecimento pré-histórico que o processo analítico-irônico da parte precedente negara, na mesma medida em que o problematiza, ou seja, a parte final do romance e seu procedimento alegórico e sintético remetem ao encantamento da arte na mesma medida em que o trazem justamente como seu tópico temático.* É por isso que o fecho da obra se dá, não de outro modo, senão em uma fusão entre sujeito e objeto, no momento em que o analista se torna parte do livro que analisa, pois *a indiferenciação entre sujeito e objeto é justamente a condição mítica e, ao mesmo tempo, o que caracteriza o momento de encantamento e de “estremecimento pré-histórico” da obra de arte: a dissolução nela daquele que contempla, o esquecimento de si no ato de se sujeitar às leis do que observa.* Mas mesmo essa fusão entre sujeito e objeto, em que culmina o tratamento do mito em sua figura originária, não aparece simplesmente no que retém de idealista, mas permanece como recurso que também se utiliza de modo distanciado.

O final do romance, na fusão entre sujeito e objeto, encerra uma plurisignificação que se articula entre si. Por um lado, o final aponta primordialmente para aquele empenho e compromisso do crítico, que guarda sua própria dialética na simbologia do *Báçira* em que o estudioso se converte, vista no capítulo anterior. Essa significação, em que o *Báçira* representa a função do crítico em determinar a todo tempo a própria distância em relação ao texto, bem como sua supressão relativa, se desdobra nas questões que tratamos acima. Ou seja, a supressão dessa distância do ensaísta em relação ao texto é, por um lado, *perigosa*, porque pode recair na indissociabilidade mítica entre sujeito e objeto que, em última instância, significa para o pensamento o cerceamento da dialética e a dominação, algo a que o romance escapa a todo o momento e problematiza. Por outro lado, a supressão da distância entre ensaísta e o texto estudado é, em certa medida, necessária quando se torna inevitável, quando é

parte do processo reflexivo e participa de um momento qualitativo, o alcance do “*momento mimético do conhecimento*” em que se dá a “*afinidade eletiva entre o cognoscente e o conhecido*” (ADORNO, 2005: 52), sem o qual o conhecimento social profundo não é possível. Nesse sentido, o final sinaliza uma dissolução do sujeito na arte enquanto momento próprio à reflexão que a arte deve propiciar, uma rendição ao que esta pode trazer de conhecimento ao sujeito sobre sua própria condição. Trata-se da função “moralizadora” da arte de que também falou Adorno, na extensa, porém importante, passagem que transcrevemos a seguir:

Os sentimentos suscitados pelas obras de arte são reais e, nesta medida, extra-estéticos. Em confronto com eles, a atitude cognitiva, inversa da do sujeito que contempla, é a mais correta, faz mais justiça ao fenômeno estético, sem se mesclar com a existência empírica do sujeito de contemplação. Mas o fato de a obra de arte não ser só estética, mas mais e menos, com a sua fonte em camadas empíricas, com caráter coisal, *fait social*, e convergindo finalmente na idéia de verdade com o meta-estético, implica a crítica ao comportamento quimicamente puro perante a arte. O sujeito da experiência, do qual se afasta a experiência estética, ressurge nela como sujeito trans-estético. A emoção empurra novamente para si o sujeito distanciado. *Enquanto se abrem à contemplação, as obras de arte desorientam ao mesmo tempo o contemplador na sua distância, a do simples espectador; este descobre a verdade da obra como se ela houvesse de ser a verdade de si mesmo. O instante desta passagem é o momento supremo da arte; redime a subjetividade, mais ainda, a estética subjetiva, mediante a sua negação.* O sujeito abalado pela arte faz experiências reais; contudo, em virtude da penetração na obra de arte enquanto obra de arte, tais experiências são aquelas em que seu endurecimento se dissolve na própria subjetividade e o caráter mesquinho da sua autopoção se revela. *Se o sujeito tem a sua verdadeira felicidade na emoção que lhe causam as obras de arte, é uma felicidade dirigida contra o sujeito; eis porque seu órgão é o choro (...)* (ADORNO, 2003: 21).

A dialética entre o distanciamento e sua supressão, elaborada com maestria por Lins no fecho de seu romance, dá a ver que, enquanto uma total distância entre texto e analista é mantida a qualquer custo, como queria o formalismo difundido na época da ditadura, o que se conserva é uma visão de classe cuja figura é a expressão institucional da crítica literária reificada. No momento em que se nega a “afinidade eletiva entre cognoscente e o conhecido” como doutrina, o que se propaga é aquela *atitude autoconservadora de classe frente às problematizações que a arte permite*, atitude articulada na célebre interpretação de Adorno e Horkheimer do canto XII da *Odisséia*: o ensaísta fictício, destituindo-se de sua máscara para assumir outra e introjetar-se na

linguagem de uma das personagens do livro, é como um Ulisses hipotético que, perpassando as sereias, se desligasse afinal das amarras e se jogasse ao mar, deixando-se seduzir. Mas, como não deixa de estampar Lins, não é fácil desvencilhar-se da ideologia que separa arte e conhecimento. No meio do delírio, o narrador declara: “cheiro de mar e vozes cantando muito longe, em coro, não sei mais onde estou e receio avançar” (LINS, 1986: 215).

Em última instância, é essa mesma autoconservação reacionária, escondida no dogma da total distância entre texto e crítico, que ditou ao livro de Osman Lins seu desaparecimento durante duas décadas, e sua problematização no livro participa da antecipação de Lins do próprio fracasso. *O que transparece é que aquilo que a razão instrumental trata unicamente como recaída no mito – a imersão do sujeito na obra enquanto momento reflexivo – se revela como justamente aquilo que é necessário, nas obras de arte, para que o mito desapareça: o reconhecimento profundo do crítico e dos leitores de que são parte dos problemas que a arte é capaz de propor.* Desse modo, o que se propaga como violação da lógica para o cientificismo é nada mais do que a expressão autoritária da lógica de autoconservação; a conversão desta naquela. O que parece lógico se mostra nada mais do que pensamento reacionário.

5. Literatura e Totalidade

Como já havíamos adiantado, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a fragmentaridade não é gratuita, pois está mediada pelo próprio livro sobre o qual o ensaísta discursa. *Representando uma totalidade, o romance existe, mas ao mesmo tempo está indisponível ao leitor.* Essa relação fundamental entre ensaísta e livro alegoriza toda a problemática da relação entre literatura, crítica e nação. O fato de que um livro represente uma totalidade indisponível ao leitor faz com que a fragmentaridade seja um compromisso de render honras aos limites do próprio pensamento, sem abdicar dele, bem como aos limites do próprio objeto pensado. Enquanto mediador, o crítico aparece como aquele que deve ver o universal no particular e chegar a uma problematização da sociedade como o todo orgânico do qual a obra não escapa. É justamente nessa tensão entre a *sociedade desmantelada* e a *totalidade que a obra almeja para si*, em busca de sua emancipação, que é preciso conseguir perceber o que

uma esfera diz sobre a outra e, assim, entender que “a beleza é em si, historicamente, o que se liberta na luta” (ADORNO, 2003: 29).

A literatura pode ser uma forma de acesso privilegiado à totalidade, na medida em que subverte a compartimentalização do conhecimento, na qual se reflete uma divisão do trabalho que perpetua a lógica da dominação e a reificação total da realidade dinâmica e processual. Para Adorno, a arte é a forma mais adequada de conhecimento social, ou mediação para que se chegue a ele; nela, sujeito e objeto, idéia e natureza, razão e experiência sensual estão inter-relacionados sem que um dos pólos predomine (BUCK-MORSS, 1981: 250). Nessa ausência de compartimentalização, acena sua possibilidade de acesso à totalidade, bem como uma forma emancipada de produção. Nesse movimento em direção a um pensamento livre, “a totalidade estética” se torna

a antítese da totalidade não verdadeira. Se, como afirmou Valéry, a arte só quer dever-se a si mesma, é porque gostaria de se tornar alegoria de um em-si, do não-dominado, do não-ligado. Ela é o espírito que se nega em virtude da constituição do seu domínio próprio (ADORNO, 2003: 54).

A totalidade da obra de arte, nessa perspectiva, acena para sua independência, para a emancipação. Em nossa condição periférica, a consolidação do sistema literário e a qualidade própria da literatura brasileira fazem com que a consciência de sua própria autonomia e capacidade estética contraste com a situação dependente da nação. Disso surge uma tensão que é dever da obra de arte ressaltar, para que sua independência não se converta em signo da “falsidade ideológica” que a identidade nacional propaga quando se mostra apenas a eterna simulação de algo que ainda não aconteceu, ou seja, a construção de uma nação efetivamente voltada para todos.

Conclusão

Embora se oponha à sociedade, [a arte] não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra o que se insurge.

T.W. Adorno

Nesta conclusão, faremos uma contraposição entre o romance de Lins e *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Romances contemporâneos e profundamente *irônicos*, as semelhanças e diferenças em seu trato da matéria social são significativas, e permitem retomar alguns dos assuntos desenvolvidos ao longo deste trabalho.

Se, como faz Jameson (JAMESON, 2006: 396), associarmos o conceito de totalidade ao de modo de produção, como seria possível representar determinada totalidade em um procedimento artístico que não contivesse em si a lógica do modo de produção análogo à totalidade que se quer dar a ver? Compreendendo essa lógica e servindo-se dela na produção artística, como desenvolver nessa tentativa de representação uma contraposição que mostre as contradições daquilo que se mimetiza? No primeiro capítulo, tentamos mostrar de que modo a ironia se vale da *identidade* na procura pelo *não-idêntico*, e como isso permanece um recurso importante dentro da estética, na problematização da realidade e da totalidade. Tentamos também colocar em relevo uma utilização dialeticamente negativa e crítica da ironia, comparando-a a algumas de suas manifestações históricas anteriores e ao uso que dela faz a indústria cultural. A incorporação da totalidade – ou do modo de produção – no uso da ironia, pode, em função de como é utilizada, *expor determinadas contradições, ou terminar em sua naturalização*.

A representação em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* procura evitar qualquer tipo de naturalização. Os mecanismos de distanciamento, à serviço da ironia e da elaboração de contrastes, expõem a irracionalidade daquilo que se retrata, bem como a impotência do retrato. Diz o ensaísta:

Narrar supõe testemunhar – real ou falsamente – e como fazê-lo sem colocar-se num determinado *ponto* ou em vários? O ponto de vista é então no romance uma fatalidade: o

romancista experimenta-o, disfarça-o, luta com ele, subverte-o, multiplica-o, apaga-o e sempre o tem de volta. Ampla a escolha e variada a nomenclatura (LINS, 1986: 65).

O ponto de vista do ensaísta no romance de Lins pressupõe justamente algo que a metáfora do texto como mão que se lê (LINS, 1986: 32) também sugere: *a inexistência de qualquer possibilidade do narrador de negociar o destino da personagem*. O romance sobre o qual o ensaísta se debruça já contém esse destino, lhe cabe apenas lê-lo e na melhor das hipóteses interpretá-lo. Ou seja, na articulação formal do romance, o destino da personagem já está dado, *já está escrito*. Mas não por uma questão fatalista ou mística, *o que seria justamente a naturalização da condição de espoliada de Maria de França e das contradições que a envolvem*; como vimos no terceiro capítulo, a imagem da mão que se destroça (LINS, 1986: 55), expondo questões ligadas ao trabalho e à produção – pelo avesso, na invalidez que resulta dessa anulação de uma das personagens da própria possibilidade de atuar enquanto força produtiva – mostra como esse destino pronto da personagem não é algo confortável ao escritor em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Essa impossibilidade de negociar o destino da personagem é intensamente dramatizada em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, publicada apenas um ano depois do romance de Osman Lins, em 1977. Nessa última obra de Lispector transparece *a tensão entre retratar uma realidade da qual a personagem não consegue escapar e ao mesmo tempo evitar a qualquer custo uma perspectiva fatalista e naturalizante*, tensão essa que, como vimos, também está presente em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Essa tensão é trabalhada nas duas obras por meio da *ironia* em sua forma dialeticamente negativa e crítica, enquanto expressão negativa da mimesis, em seu mais alto grau.

As semelhanças entre as duas obras, contemporâneas, é impressionante. Vários temas são comuns: o avanço da indústria cultural na expansão da Rádio, a presença de uma imigrante do campo no centro urbano, a problemática da representação focada na figura do escritor – Rodrigo S. M., em C. Lispector, e Julia Enone, em O. Lins –, e, entre outras semelhanças, a presença da figura do Destino – na metáfora da mão para o texto em Lins e na figura da cartomante em Lispector. A utilização da ironia *no trabalho formal e estrutural* – a negatividade e a postura crítica – permanecem em ambas como possibilidade de elaborar seus temas na complexidade de seu momento histórico.

As duas obras de esquivam a *estetizar a luta pela existência* (TÜRQUE, 2004) de suas personagens: *A Hora da Estrela*, procurando elaborar uma fina poética negativa onde se expõe pela própria poesia fraturada a impossibilidade ou a irresponsabilidade de poetizar a existência de Macabéa. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, por sua vez, a recusa à estetização ou ao mero exercício mimético ocorre na exposição dos mecanismos burocráticos que ditam o percurso da personagem, acompanhada da elaboração de uma problematização dos mecanismos institucionais.

Mas certamente as diferenças entre as duas obras também são cruciais, e menos aparentes. Entre essas diferenças, que assim como as semelhanças ocupariam todo um capítulo, é possível ressaltar a tentativa fundamental em Lispector de *demonstrar a introjeção nos espoliados da lógica da dominação*, algo que em Osman Lins não aparece com tanto vigor, embora faça parte de sua problematização na descida à terra que elabora em Maria de França, no momento em que a contrasta com Ana da Grécia. Nesse ponto, é fundamental perguntar se, inversamente ao que ocorre em *A Hora da Estrela*, não há no retrato de Maria de França, ao longo do romance, um pouco do heroísmo idealizado de Ana da Grécia? A apropriação irônica por parte de Maria de França dos discursos radiofônico, jurídico e médico é naturalmente uma postura combativa, mas em termos objetivamente *literários*, ou estéticos – e, infelizmente, pouco provável ou realista em uma personagem socialmente desfavorecida, em todos os sentidos, como Maria de França. A aparição de Ana da Grécia levanta essa questão e é nessa medida que sua figura “ideal” ressalta a materialidade cruel da realidade social efetiva de Maria de França, despindo-a, em parte, da caracterização literária de sua voz realizada ao longo do romance³⁸. Não obstante a auto-problematização de Lins, a diferença entre Macabéa e Maria de França permanece, como movimentos quase contrários, mas complementares no que se refere ao trato com determinados problemas e limites de representação.

Outra diferença entre as duas obras é a descrença na literatura, que transparece em *A hora da estrela*, e que não ocorre em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* no mesmo grau. O romance de Clarice Lispector se articula em um conflito paradoxal centrado na culpa, o olho do redemoinho onde a obra se desenvolve; essa culpa se divide entre a inutilidade pragmática do escritor e da literatura, que aparece na constante dúvida

³⁸ Sua voz, no entanto, é assumidamente literária *desde sempre* no romance – um artifício que se assume enquanto tal – como mostra sua problematização em relação aos narradores de *Grande sertão: Veredas* e *São Bernardo* feita por Lins e analisada aqui no segundo capítulo.

quanto à possibilidade de representação e de intervenção real na situação social na qual está imersa Macabéa, e, por outro lado, na negociação do destino da personagem pelo narrador, destino esse que é inevitavelmente desastroso. Mas é fácil perceber que essas duas culpas constituem um paradoxo, pois *se a literatura é inútil e a representação impossível, não é preciso culpa pela negociação do destino da personagem*, não é preciso escrever romance nenhum. Esse é o impasse, em que aparentemente não há mediação possível. Essa tensão não se resolve dentro do livro de Lispector: não está ali apagada, e sim dolorosamente exposta, enquanto uma negatividade que dialeticamente se torna motor do processo criativo e matéria irônica.

No romance de Lins, a descrença na literatura não é exatamente o que conduz sua negatividade, mas sim uma *problematização* profunda da tradição, do sistema literário, dos recursos narrativos, da posição do narrador, da voz das personagens etc. Mas isso está colocado, se comparado com a obra de Lispector, de uma forma até certo ponto positiva, que encontra sua expressão na idéia de “manifesto” que desenvolvemos no segundo capítulo: trata-se de uma apresentação de determinados problemas literários mediados certamente por uma profunda negatividade dialética, mas nela não há a culpa e a angústia presente de modo tão dilacerado em *A Hora da Estrela*.

Essa diferença entre as duas obras fica mais complexa se pensarmos no final, no desfecho dos dois romances. Embora prevaleça uma forte descrença em seu próprio intento de representação, Lispector não abdica da narrativa e *conduz o destino de Macabéa até o fim, até sua morte*. A angústia e a culpa do narrador encontram seu ápice, pois ele sabe em que medida perigosa isso pode acabar sendo equivalente justamente à estetização da luta pela existência da indústria cultural, a um fatalismo em que o destino trágico retorna àquela execução e sacrifício primitivo que deu origem à tragédia, e que restabelecia a normalidade, ao tempo em que neutralizava as tensões anteriores. Clarice leva sua narrativa até o ápice, mas procura habilmente, ciente do perigo que isso representa, distanciar-se de um fecho que naturalizasse as contradições que articulava – através de recursos como a preparação que antecede o passo à narração, a figura da cartomante e a complexidade vertiginosa de sua escritura.

Osman Lins, por sua vez, embora detenha *uma crença maior na literatura* ao longo do romance – sem abdicar de sua problematização, evidentemente – não conduz a narrativa até um clímax; há uma recusa total a um fim trágico. O desfecho do romance, a fusão do leitor-crítico com o romance – em certa medida uma supressão da distância entre sujeito e objeto dentro da obra – é na verdade, para o leitor efetivo, mais um

mecanismo de distanciamento; não apenas porque coloca o dialogismo que ocorre durante todo o romance em evidência – na medida em que é de repente suprimido – mas porque desloca o fim do romance de um desfecho simplesmente narrativo, ligado às suas personagens – o ensaísta fictício, Julia Enone e Maria de França – para o surgimento, ou melhor, para a incorporação de um novo personagem que já analisamos, o *Báçira*, cujo significado depende de uma série de símbolos espalhados pela obra. O significado do final não está dado, é hermético.

Embora confluam em sua temática e sejam muito diferentes em vários aspectos formais, a utilização de uma ironia dialeticamente negativa e crítica se destaca como elemento básico nos dois romances: permanece a evidência, nas duas obras, de tentar escapar a qualquer custo de uma naturalização da situação social de suas personagens, ao mesmo tempo em que não abdicam de sua autonomia e liberdade artística.

Um trabalho aprofundado sobre a produção de outros autores no período ditatorial certamente mostraria, mais do que apenas convergências, diferenças significativas no tratamento do material estético e das questões que por meio dele se procuravam privilegiar à época; essa perspectiva – importantíssima – representaria um modo produtivo de continuar a desenvolver o presente estudo. A literatura realizada no período ditatorial permanece como um importante espaço discursivo onde tentativas de problematização da literatura e da nação foram atingidas. As realizações a que chegaram os escritores, no entanto, parecem muito mais interessantes se vistas na importância que ainda carregam para nosso momento atual, e não apenas como algo fechado à sua época. A negatividade desenvolvida ali conserva sua pertinência, e as formas nas quais atingiram o alcance de suas problematizações guardam algumas lições valiosas a respeito de como podemos nos contrapor aos mecanismos de dominação disfarçados com os quais nos defrontamos hoje.

Se toda ironia depende essencialmente de um contexto para existir, então algumas vão simplesmente desaparecer, algumas irão resistir, ao mesmo tempo em que outras podem eventualmente se mostrar a alegoria de uma outra situação problemática. A sobrevivência de determinadas obras irônicas é um sintoma histórico: não necessariamente da importância dessas obras, mas muitas vezes da prevalência de determinadas contradições.

Bibliografia

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. “A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas.” *In: Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. “Conceito de Iluminismo”. *In: Os Pensadores*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

ADORNO, T. W. *Dialéctica Negativa*. Madri: Ediciones Akal, 2005.

_____. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001a.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003a.

_____. *Kierkegaard: Construcción de lo Estético*. Madri: Ediciones Akal, 2006.

_____. “Sobre Sujeito e Objeto” e “Notas Marginais sobre Teoria e Práxis”. *In: Palavras e Sinais. Modelos Críticos 2*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2002.

ALMEIDA, H. (org.) *Osman Lins: O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim Editorial, 2004.

ARANTES, P. “Nação e Reflexão”. *In: Moderno de Nascimento*. ABDALA JUNIOR, B./SALETE DE ALMEIDA, C. (org.). São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

ARISTÓTELES. “Poética”. *In: Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ASSIS, MACHADO DE, J. “Instinto de Nacionalidade” e “O Ideal do Crítico”. *In: Obras Completas*. V. 29. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *In: Obras completas*. V. 5. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962a.

_____. “Pai Contra Mãe”. *In: Relíquias de Casa Velha*. *Obras completas*. V.16. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962b.

_____. “A Desejada das Gentes”. *In: Várias Histórias*. *Obras Completas*. V. 14. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962c.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

AZEVEDO, F. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____*Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____/VOLOCHÍNOV. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- _____/P. N. MEDVEDEV. *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- _____*Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BASTOS, H. J. “Permanência da Literatura. Direção da Prática Literária na Era do Multiculturalismo e da Indústria Cultural.” In: *Fronteiras da Literatura. Discursos Transculturais*. Volume 2. LOBO, L. (org.) Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- _____*“Formação e Representação”*. *Revistas Cerrados* n. 21. Revista do Curso de Pós-graduação em Literatura. Brasília: Universidade de Brasília – UnB, 2006.
- _____*“O Custo e o Preço do Desleixo: Trabalho e Produção em ‘A Hora da Estrela’ ”*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N. 6, 2002. p. 141-150.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d’água, 1981.
- BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____*Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2000.
- _____*A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____*Magia, Técnica e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- BEZERRA, P. *Polifonia*. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, B. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.
- _____(org.) *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BUCK-MORSS, S. *Origen de la Dialéctica Negativa*. Madri: Siglo 21 editores, 1981.
- _____*Dialéctica do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001
- CANDIDO, A. “A Espiral e o Quadrado”. In: LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- _____ “Dialética da Malandragem”. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- _____ *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____ *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Ouro sobre Azul, 2006.
- _____ *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Editora Humanitas, 2002.
- _____ “Prólogo”. In: *Silvio Romero. Ensayos Literarios*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- _____ *Textos de Intervenção*. DANTAS, V. (org.) São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002a.
- COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria. Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Humanistas. UFMG, 19099.
- CORRÊA, A. L. R. *Na Estrada do Acaba Mundo: Fantasmagoria, Coleção e Máquina na Negatividade da Obra de Murilo Rubião*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília – UnB, 2004.
- COSTA, D. M. *O Nervo Exposto da Literatura: A Representação da Condição do Escritor Periférico em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília – UNB, 2004.
- DRAVET, F. “Acolher o Desconhecido”. In: *Sob o Céu da Cultura*. CASTRO, G., DRAVET, F. (org.) Brasília: Thesaurus Editora, 2004.
- EAGLETON, T. *A Função da Crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____ *Ideologia da Estética*. São Paulo: J. Zahar, 1993.
- FIGUEIREDO, M. “Osman Lins: O Escritor-Leitor de ‘A Rainha dos Cárceres da Grécia’ ”. In: ALMEIDA, H. (org.) *Osman Lins: O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim editorial, 2002.
- FLORES, E. “A Música em ‘A Hora da Estrela’, de Clarice Lispector”. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Abralic, 2007.
- GOLDMANN, L. “Reificação”. In: *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GUATTARI, F. *As Três Ecologias*. São Paulo: Papirus editora, 1990.
- GRAWUNDER, M. Z. *A Palavra Mascarada. Sobre a Alegoria*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1996.
- HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Volume 2. Buenos Aires: El Ateneo editorial, 1954.

- _____ *A Razão na História*. São Paulo: Centauro editora, 2004.
- _____ *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- HORKHEIMER, M. *Crítica de la Razón Instrumental*. Madri: Editorial Trotta, 2002.
- HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- _____ *A Theory of Parody*. Chicago: University of Illinois Press, 2000a.
- INNERARITY, D. “Educar para uma Sociedade Multicultural”. In: *Sob o Céu da Cultura*. CASTRO, G., DRAVET, F. (org.) Brasília: Thesaurus Editora, 2004.
- JAMESON, F. *Pós-modernidade: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- _____ *O Inconsciente Político. A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- _____ *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____ “Behind the Cave”. In: *Marxism and interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KANT, E. *Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____ *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Forense Universitária, 2005.
- _____ *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- KIERKEGAARD, S. *Conceito de Ironia. Constantemente Referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora São Francisco, 2005.
- KOTHE, F. R. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- LINS, O. *Evangelho na Taba. Outros Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- _____ *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- _____ *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LISPECTOR, C. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1990.
- LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, I. “Gêneros Discursivos”. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MACHADO, F. DE AMBROSIS PINHEIRO. *Imanência e História: a Crítica do Conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

- MACHADO, R. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de Linguística para o Texto Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MÉSZÁROS, I. *Marx: a Teoria da Alienação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- MODERNO, J. R. “A Atualidade Negativa de Adorno”. In: *Tempo Brasileiro* 155. Rio de Janeiro, 2003.
- MÜECKE, D. C. *Irony and the Ironic*. London and New York: Methuen, 1982.
- PAES, J. P. “O Mundo Sem Aspas”. In: *Osman Lins: O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim Editorial, 2004.
- PAZ, O. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RAMA, A. “Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-Americana”. In: *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- RAMOS, G. *São Bernardo*. São Paulo: Martins editora, 1967.
- RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. “A Ironia como Ato de Desvelamento”. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA (org.). *Ensaio Frankfurtianos*. Rio de Janeiro: Cortez Editora, 2004.
- ROCHLITZ, R. *O Desencantamento da Arte: a Filosofia de Walter Benjamin*. Santa Catarina: EDUSC, 2004.
- ROMERO, S. *Ensayos Literarios*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- ROSA, G. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: José Olympio editora, 1977.
- ROSSI-LANDI, F. *Linguagem como Trabalho e como Mercado*. São Paulo: Difel, 1985.
- SÁNCHEZ, J. “Quebrar la Lógica del Dominio. Actualidad de la Crítica de Horkheimer a la Razón.” In: HORKHEIMER, M. *Crítica da Razão Instrumental*. Madri: Editorial Trotta, 2002.
- SCHOENTJES, P. *La Poética de la Ironia*. Madri: Cátedra, 2003.
- SCHWARZ, R. “Os Sete Fôlegos de um Livro” e “Adequação Nacional e Originalidade Crítica”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____ “Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- _____ “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____ “Leituras em Competição”. In: *Novos Estudos – CEBRAP*. N. 75. São Paulo, jul., 2006.

- SEARLE, J. *Expressão e Significado: Estudos da Teoria dos Atos de Fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, M. “A Redescoberta do Idealismo Mágico”. *In*: BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- TÜRQUE, C. “Sociedade da Sensação: a Estetização da Luta pela Existência.” *In*: *Ensaaios Frankfurtianos*. São Paulo: Cortez editora, 2004.
- WELLMER, A. “Acerca da Negatividade e Autonomia da Arte. Sobre a Atualidade da Estética de Adorno”. *In*: *Tempo brasileiro* 155. Rio de Janeiro, 2003.
- WHITE, H. “La História de Auerbach: Causalidad Figural e Historicismo Modernista.” *In*: *Teorias de la História Literária*. ALMERÍA, L. ESCRIG. , J. A. (ORG.) Madri: Arco/lebrós, 2005.
- _____ *Trópicos do Discurso*. São Paulo: Edusp, 2001.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. *In*: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.