

FORMAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Hermenegildo Bastos*
Universidade de Brasília

RESUMO: Neste trabalho, pergunto: como pensar as formas de representação numa literatura como a nossa, erguida sobre o terreno do confronto entre a imitação deslocada das literaturas matrizes (que eram, essas sim, representações de suas histórias sociais) e a matéria local que teimava em escapar ao modelo de representação transplantado; numa literatura como a nossa, dedicada muito mais, ao menos até certo momento, até antes do sistema literário consolidado, a imitar os modelos estrangeiros e que, assim, se furtava a conhecer o país? A questão é dialética, prevê várias contradições, dentre elas uma, senão a mais importante, central, que é o fato de que, embora a literatura se furtasse (ou ainda falhasse) a conhecer o país, este se imiscuia na obra, ou, em outras palavras, a matéria local terminou por impor aos modelos a sua adaptação. Por outro lado, por si só a matéria local não é determinante. A atividade de representar se dá dentro de modelos construídos historicamente; uma construção que, sendo literária, é também política. O processo de construção do modelo brasileiro de representação é o mesmo processo de formação do sistema literário e de tentativa de construção do país. No decorrer deste trabalho, discutirei a conexão indissolúvel entre representações literária e política. Toda conexão é construída historicamente, não sendo, portanto, um simples dado abstrato de uma concepção do fenômeno literário. Parto de um caso específico, o de *Vidas Secas*.

Palavras-chave: literatura matriz, representação, *Vidas Secas*.

ABSTRACT: In this work, I ask: how to think the representational forms in a literature as ours, raised on the land of the confrontation the dislocated imitation of first literatures enters (representations of its social histories) and the local substance that escaped to the model of representation; in a literature as ours, dedicated much more, at least until a certain moment, even before the Consolidated literary system, to imitate the foreign models and that, thus, doesn't know the country? The question is dialectic, it foresees some contradictions, amongst them one, the most important is the fact that, although our literature still failed to know the country, the local substance finished to imposing to the models its adaptation. On the other hand, by itself the local substance is not determinative. The activity of representing uses models historically constructed; a construction that, being literary, is also political. The process of construction of the Brazilian model of representation is the same process of formation of the literary system and an attempt of the country construction. In this paper, I will argue the indissoluble connection between literary and politic representations. All connection is historically constructed, not being, therefore, simple abstract data of a conception of the literary phenomenon. We will see the specific case of the novel *Vidas Secas*.

Keywords: first literature, representation, *Vidas Secas*

* Prof. adjunto

1. Um comentário a Candido sobre Graciliano

Em "50 anos de **Vidas secas**", discorrendo sobre a relação do escritor com o personagem Fabiano, Antonio Candido afirma que Graciliano

(...) trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele (CANDIDO, 1992, p.106,107).

Temos aí, ao mesmo tempo, uma análise de extrema agudeza sobre **Vidas secas** e uma proposição sobre representação literária e sobre o que nela há de poder; portanto, sobre a tríade representação/literatura/poder. Como entender o poder do escritor em atuar como procurador do personagem que, dessa forma, está presente (legalmente), mas também ausente do texto?

A relação escritor-narrador/personagem em **Vidas secas** é uma representação do poder de representação, o que nos leva à noção de mimesis, como aparece em Auerbach. Mais do que representar no sentido de reproduzir algo preexistente, mimesis é o ato de tornar presente. Salienta Hayden White que mimesis, em Auerbach, significa a atividade de apresentação. Assim, pode-se captar tanto a idéia da natureza "construída" de qualquer representação da realidade quanto a idéia de que não existe uma coisa como a representação (no sentido único e unitário) da "realidade", cuja "natureza" vai na verdade sendo gradualmente descrita de forma completa por sucessivos esforços por parte de

escritores que trabalharam dentro de uma tradição de "representações apresentadas" para idear modos de capturar na expressão escrita a multiplicidade e as mudanças características da "realidade" social. (WHITE, 1999, p. 192, n. 10).

Graciliano Ramos, ao mesmo tempo em que assume o privilégio que o diferencia do personagem, o faz de modo a apresentá-lo e a analisá-lo - é nisso que reside a especificidade e o valor de sua obra, assim como a posição que ele ocupa na moderna ficção brasileira. **Vidas secas**, como parte de uma tradição local ("os sucessivos esforços"), radicaliza uma questão básica da ficção brasileira - a da relação narrador (letrado)-personagem (iletrado).

A representação é também representação política. Na democracia, a idéia é a de que algumas pessoas representam outras e, em seu nome, opinam, votam, decidem. O mundo europeu moderno, que se define, em tese, pela representação democrática, é também marcado por grandes discussões sobre o sentido e pertinência da representação política, o que é indício de problemas. Em países como o nosso, em que a representação democrática era uma imitação do modelo estrangeiro, uma "idéia fora do lugar", para usar a expressão de Roberto Schwarz, o indício se reduplica porque indicia a impropriedade local, mas aponta também para o embuste da democracia no sistema capitalista como um todo.⁴⁴

Na dimensão política, representação é a relação (mimética) entre aquele que fala e aqueles que lhe

44 - Em "As idéias fora do lugar", Roberto Schwarz afirma que as ideologias liberais eram, na Europa, um falseamento da realidade, enquanto no Brasil elas sequer descrevem falsamente a realidade. No entanto, na passagem das ideologias liberais da Europa para o Brasil, essas idéias, ao tornarem-se despropósito, deixam de enganar. (2001, p. 67)

delegam o direito e o poder de fazê-lo. Os que delegam, vale a pena assinalar, permanecem ao mesmo tempo presentes e ausentes no gesto de representação na operação mimética. Cabe ver o sentido de delegar, ação de muitos e possíveis significados: desde a delegação propriamente até a usurpação.

A prática literária é também uma forma de representação política. Antes mesmo de colocar a questão da mimesis literária - isto é, da obra como representação da História -, se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social. No caso da ficção, a condição de personagem cujo destino é mais ou menos negociado com o escritor-narrador é manifestação disso.

As representações literária e política se entrelaçam, mas cada uma dá a ver o que nem sempre é evidente na outra. A representação política envolvida em toda representação literária se faz de duas maneiras: 1ª) na prática literária como ela é exercida na vida social, nas instituições etc; 2ª) na relação entre os personagens, ou entre esses e o narrador (e o escritor); portanto, na representação política internalizada na obra. Convém acrescentar que da eficácia estético-literária dependerá o valor da representação política. Como método, cabe partir da representação literária, mesmo porque ela contém muito mais política do que a política no sentido restrito deixa ver. Em outras palavras: a prática literária é, por si mesma, uma arena de luta política, mas esta luta depende da eficácia estética. Adiante que o grupo ou comunidade ou, ainda, país, nação, precisará refinar os seus modos de representação estética para que ela tenha sentido político.

Em **O dezoito brumário**, Marx assinala que os pequenos camponeses não podiam se auto-representar e, por isso, deviam ser representados.

A razão disso está no fato de que os camponeses eram e não eram uma classe. Eram uma classe no sentido de que tinham interesses diferentes das outras classes sociais da França de então; mas não eram porque entre eles havia "apenas uma ligação local e em que a similitude de seus interesses não cria entre eles comunidade alguma, ligação nacional alguma, sem organização política..."⁴³

Dessas palavras devemos entender que representação é, no mundo moderno, antes de tudo, um fenômeno político de classe.

Voltando a *Vidas secas*, entendo que aí a representação é das contradições vividas pelo autor e seu narrador no trato com a vida social brasileira. No capítulo "O mundo coberto de penas", acompanhamos o esforço de Fabiano (e também do escritor) para entender as palavras de sinhá Vitóia. Como entender que as pequenas aves matavam o gado? Fabiano inicia um raciocínio complexo que, aos poucos, se torna simples. Não se tratava apenas de entender as palavras de sinhá Vitóia, mas de analisar todo o processo da exploração capitalista. Puxando esse fio, nos deparamos com algo que é como se a própria narrativa pensasse:

- Fabiano, meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mala o soldado amarelo e os que mandam nele. (RAMOS, 1986, p. 111)

Liste raciocínio e ao mesmo tempo do narrador e do personagem, mas entre eles há a

43 - Cito de acordo com a edição da Abril Cultural, coleção Os Pensadores, São Paulo, 1974, p. 403.

defasagem que aqui nos interessa. A rigor, não é do personagem nem do narrador, é a própria narrativa que se comenta e reflete, dando a ver um instante de saturação do questionamento e, assim, instalando a defasagem.

O personagem desmonta a metáfora de *sinhá Vitória* até a compreensão da questão social, e o faz mais ou menos segundo os modelos da esquerda brasileira da época, que se empenhava em ações que resultassem na conscientização do homem do campo. Poderíamos pensar que o narrador assume este papel de agente da conscientização, mas, bem observado, Graciliano se distancia da esquerda do seu tempo. A ironia contida na narrativa, que instala a defasagem, nos remete a uma outra perspectiva: não é só o personagem que aprende, mas também o narrador. O intelectual tem a aprender. Tampouco o narrador (leia-se o intelectual) detém aí o conhecimento de todos os elementos envolvidos no processo da exploração e das formas de luta pela emancipação. Assim, é preciso voltar à metáfora original.

Um dos índices dessa ironia está no uso do condicional. Em princípio, pode-se pensar que o condicional exprime uma hipótese - "As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extinguiria" (p. 113). Mas, mais do que uma hipótese, parece-me um distanciamento do narrador: a se pensar assim, então se chegará a esse ponto; mas, e se assim não ocorrer? Há aí uma certa descrença nos prognósticos da esquerda da época. E, então, a evolução do raciocínio não se completa. Alguma coisa não se ajeita, fica fora.

Uma leitura menos cuidadosa veria aí o paternalismo de sempre do intelectual brasileiro

para com o proletariado e/ou o camponês. Mas não é isso que ocorre. Na verdade, somos todos aprendizes, e o intelectual tem a aprender com esse que é aparentemente o sertanejo bronco.

A obra representa os impasses da revolução brasileira. Um desses impasses é a relação entre o intelectual (o autor e seu narrador) e o povo (o personagem). *Vidas secas* está longe do paternalismo de classe. Se falta a Fabiano poder de representar, para que inventar uma obra em que ele representasse? Aí teríamos outro tipo de representação, aquela à qual escapa o país real, ou que se construiria como uma forma do literariamente correto.

Mas, se Fabiano não representa, invade o discurso do narrador, impondo-lhe condições da delegação. A propalada homologia entre tema e forma em Graciliano decorre disso. O estilo de Graciliano resulta de uma negociação com o personagem Fabiano.

A relação narrador/personagem é, ao mesmo tempo, de aproximação e de distanciamento. As vozes se confundem, mas para dizer que não são a mesma. Quando o leitor, seguindo o movimento do estilo indireto livre, vê identidade entre o narrador e o personagem, ele, ao mesmo tempo, percebe que essa identidade contém em si uma diferença.

Em seguida, comento alguns ensaios de Roberto Schwarz que tratam da questão do Realismo, procurando entender o vínculo entre formação e representação.

2. Notas sobre as gravitações do Realismo em Roberto Schwarz

A afirmação de que, pelos critérios convencionais, seria melhor considerar Machado

de Assis um escritor anti-realista (SCHWARZ 2005) pode ser tomada aqui como um indício da dificuldade em definir os diversos sentidos do Realismo. Diz, ainda, Schwarz que Machado de Assis foi um escritor que trabalhou com esquemas aparentemente anti-realistas, mas que, se pensarmos no espírito distintivo do Realismo como na ambição de capturar a sociedade contemporânea em movimento, ele é um grande realista. Essa discussão é de fundamental importância hoje, quando se colocam outra vez em pauta os destinos da literatura, sua relação com a vida social, a questão da representação, a liberdade do escritor etc. Que existem duas acepções de Realismo (uma mais restrita e datada e concernente à literatura de um Balzac, um Stendhal, um Flaubert etc; outra mais ampla e que traduz uma concepção da arte e da sua relação necessária, não casual, com o mundo, a vida social, a História), não é o único problema aqui. Na verdade, podemos também perguntar se as duas acepções se condicionam mutuamente, e de que maneira. Em que medida o realismo do século XIX tornou necessária uma crítica que formulasse, na esteira também das lutas sociais que aí ocorreram, uma concepção realista da história da literatura não restrita a esse mesmo século, ou seja, em que medida um momento específico da história moderna projetou a visão da História subjacente à ideia ampla de realismo. Além disso, cabe perguntar se, e em que termos, pode-se falar de realismo a propósito da literatura modernista, "pós-realista", e da literatura que se pratica hoje.

Para a literatura pós-realista, segundo Jameson, própria do mundo cada vez mais fragmentado, já não se trata de captar o mundo como um todo. Especializa-se, assim, numa

linguagem ou expressão cada vez mais subjetiva. Sua verdade, entretanto, atingirá alguém que, como o escritor, se localizar dentro de sua linguagem privada. Para Jameson, a separação cada vez maior entre mundo privado e público rouba das obras mais recentes a perspectiva de falar de algo como uma nação. No seu polêmico ensaio sobre as literaturas do terceiro mundo, Jameson elaborou a ideia da "alegoria nacional". Segundo ele, nas literaturas do terceiro mundo, o privado é sempre público, o que, a ser verdade, abre para as nossas literaturas uma perspectiva de profunda ambiguidade: as nossas literaturas evidenciam a conexão privado-público, coisa que já desapareceu nas literaturas das metrópoles. Junto com o nosso atraso, preservamos a conexão que as literaturas dos países centrais já não podem dar a ver (JAMESON, 1988 e 1986).

Aqui pretendo, a partir de algumas análises e discussões de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis, José de Alencar e outros autores, pensar a questão do Realismo. Estarei limitado a alguns poucos textos do ensaísta. Espero não enrijecer um pensamento eminentemente dialético e distante de esquemas prontos e fáceis.

O realismo em causa não é espelhisto. A forma social objetiva precede à forma artística e, nesse processo, o trabalho do escritor é a formalização do não-literário.

As questões do Realismo em Roberto Schwarz começam pela discussão de como a literatura brasileira procurou se apropriar dos modelos realistas europeus e pela procura de entendimento e conceituação da diferença entre os significados que as formas literárias têm no centro e na periferia. Para uma literatura que se configurou no instante mesmo em que na Europa

se ia do Romantismo a passos rápidos para o Realismo, num momento em que haver nação livre e independente implicava a existência de uma literatura própria, essa diferença é fundamental.

Na dialética localismo/cosmopolitismo, pensada por Antonio Candido como um dos elementos da lógica de funcionamento da literatura e da cultura em países como o nosso, periférico, dependente, encontra-se o caminho para o equacionamento do problema. Na base do movimento pendular estão os condicionamentos da sociedade brasileira. Os modelos cosmopolitas têm que se adaptar às condições locais. As formas literárias importadas devem, para ter algum rendimento expressivo, processar a matéria local. Como entender o significado de obras como *Senhora*, de Alencar, que não chegaram ao Realismo - e isso porque faltavam ao país as condições de vida burguesa do indivíduo em crise e em confronto com a sociedade, matéria do realismo do século XIX europeu -, mas, de modo oposto, não deixaram também de evidenciar (sem querer?) a sua própria falha? Ao crítico, por sua vez, cabe confiar "no valor de conhecimento da arte" (SCHWARZ, 1989, p. 141)

"...a literatura brasileira não é a repetição de formas criadas na Europa, ela é algo novo", afirma Schwarz (idem, p. 134) em ensaio seminal sobre outro ensaio seminal - o "Dialética da malandragem" de Antonio Candido. As **Memórias de um sargento de milícias**, consideradas por um bom tempo pela crítica brasileira como precursoras do Realismo, foram inicialmente desbancadas por Antonio Candido desse lugar e, em seguida, alçadas outra vez à altitude das obras realistas, mas por outra razão. A crítica costumava classificar as *Memórias* como realistas pelo seu pretense caráter

documental. Antonio Candido demonstra que falta ao livro o valor de documento, não sendo, portanto, esse o sentido do seu realismo, mas identifica o Realismo no fato da obra dar a ver o funcionamento da sociedade brasileira, não só do tempo do rei nem apenas do tempo em que viveu Manuel Antonio de Almeida, mas do tempo brasileiro, do modo de ser brasileiro, da forma da sociedade brasileira ou, nas palavras de Schwarz, da "nota específica". Em outras palavras: **Memórias de um sargento de milícias** capta a sociedade em movimento. Essa é a qualidade do seu realismo, que lhe coloca no mesmo nível (apesar de ser uma obra despretensiosa) dos grandes romances realistas do século XIX. O romance realiza uma "crítica de sondagem do mundo contemporâneo".

"Uma composição só é imitação se for de algo organizado...", observa Schwarz, e acrescenta: essa é uma "teoria enfática do realismo literário e da realidade social enquanto formada" (idem, p. 141). Nas **Memórias** temos a "imitação de uma estrutura histórica por uma estrutura literária". Assim, a originalidade nacional da obra está, antes, na realidade representada. A reflexão que elas empreendem, e que depende da forma estética (para além da crônica documental), é sobre o país verdadeiro, que não é o país pitoresco e do coração, é o das classes sociais.

Cabe encontrar o país real na forma literária, ela é o "ponto de partida da reflexão" crítica: "A junção de romance e sociedade se faz através da forma. Ela é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos" (idem, p. 141).

No caso das *Memórias*, a dialética da ordem e da desordem é "a própria forma do romance, a lei de sua intriga" (idem, p. 138). O crítico chegará a

"uma estrutura de estruturas, ou melhor, a uma estrutura composta de duas outras: a forma da obra, articulada ao processo social..." (idem, p. 140).

A forma, assim, não é propriamente uma linguagem, e a sua análise implica o conhecimento da História.

Assim como a literatura brasileira não é mera repetição da literatura europeia, a crítica literária brasileira encontra sua originalidade em descobrir e analisar processos sociais e literários novos. Nem sempre a crítica percebeu a diferença, e aquela crítica que procurou transpor mais ou menos mecanicamente o método marxista pouco avançou. A obra não pode servir de confirmação a um esquema previamente estabelecido, um princípio assim esquemático que se torna tão abstrato quanto o modelo que Alencar procurou imitar de Balzac. Muitas vezes, esse esquema liga-se a uma versão oficial da história do país e, sendo assim, o problema não é só de método, é político.

Aqueles que, de forma apressada, entenderem essa perspectiva materialista como reducionista, deixarão de ver que há nela uma enfática defesa da liberdade criadora tanto do escritor quanto do crítico. A literatura que é conhecimento e interpretação do Brasil, se por um lado é mimese da forma social que lhe precede, entretanto não se plasma como forma literária senão a partir da intuição e imaginação do escritor. E o resultado disso, via de regra, está em desacordo com os esquemas de análise do marxismo oficial, desestabiliza-os e exigem independência de análise. Interpretar a obra literária, que por sua vez é já interpretação do Brasil, exige um olhar dialético que escapa aos esquemas oficiais e abstratos.

A partir disso, Schwarz se colocou e colocou para a crítica brasileira e internacional a

seguinte pergunta: como foi possível que num país periférico, no fim do século XIX, num momento em que as relações sociais escravocratas já estavam soterradas nos países centrais, num país sem vida cultural moderna organizada e cuja literatura ainda se esforçava por encontrar o tom próprio e, ao mesmo tempo, o tom que a colocasse no meio das outras literaturas, surgisse um escritor de primeira qualidade?

Com **Memórias póstumas de Brás Cubas**, Machado de Assis inventou um estratagema estético que fez dele um escritor de importância universal. Importância universal quer dizer um autor de obras de valor estético universal, que, exatamente por isso, por serem obras de valor estético universal, são capazes de captar a História em movimento, ou seja, são realistas. Aqui talvez tenhamos uma definição de Realismo no sentido amplo: valor estético e conhecimento da realidade histórica são interdependentes. Estamos longe, então, da ideia de valor estético como algo em si mesmo e por si mesmo.

A inovação machadiana funcionou como uma solução estética para problemas objetivos da cultura brasileira ou, mesmo, de toda sociedade colonial. Tais problemas já se faziam presentes na sua obra anterior e no romance brasileiro da época. Com relação à literatura do seu tempo, realista, ele se distanciou muito, aproximando-se, pelo contrário, da retórica cômica dos escritores ingleses e franceses do século XVIII. A prosa realista discreta e endereçada diretamente ao assunto não estava aí contemplada. Por outro lado, o seu sentido não convencional do motivo esteve além do seu tempo. Ele ultrapassou o Realismo e o Naturalismo, prefigurando Freud e a filosofia do inconsciente.

Este é um paradoxo que Schwarz assim equaciona a propósito de Machado:

Este paradoxo - o desacordo entre o conjunto de esquemas estéticos e a matéria da vida que eles representam - levanta a questão do que ocorre com o realismo em um país periférico onde as sequências da história social e literária europeia rigorosamente não se dão, perdendo, assim, sua necessidade interna, ou ainda a questão de como as formas modernas acontecem em regiões que não exibem as condições sociais em que elas se originaram e que em certo sentido presumem. (SCHWARZ, 2005, Tradução livre).

O Realismo não desapareceu. Pelo contrário, ele se naturalizou no artefato cultural trivial. Mas o realismo capaz de captar o novo, ou o tipo de sociedades e dinâmicas sociais que o Realismo, no seu auge, captava, parece ter desaparecido. Observe-se aqui como se aproximam as reflexões de Schwarz e Jameson a propósito da literatura e da sua capacidade de conhecimento da realidade social. Pensando a possibilidade da arte realista hoje, Jameson elaborou a noção de "mapeamento cognitivo", uma arte capaz de mostrar as conexões entre a vida material e a cultura (JAMESON, 1988).

No Brasil, a representação realista resultou da acumulação literária que foi dos árcades a Machado, num movimento de conhecimento do país real. No processo de formação do sistema literário e formação da nacionalidade, construiu-se a representação literária (realista).

O vínculo entre formação e representação, sublinhado por Paulo Arantes, é que dá a estrutura de Formação da literatura brasileira. Em lugar de

um livro de história da literatura brasileira, temos a narrativa do processo de construção da capacidade de representar.

Noutros termos, cuidando *apenas* de literatura, Antonio Candido deu com a equação geral do *problema da formação*, um *apenas* que entre nós, durante muito tempo, foi tudo, ilustrando além do mais com matéria local o vínculo moderno entre Formação e Representação literária da realidade (ARANTES, 1997, p. 22).

A formação do sistema literário brasileiro foi um elemento da descolonização. A imaginação literária brasileira se fez capaz de auto-referência, o que quer dizer que nos tornamos capazes de representar a nós mesmos. Só assim somos realistas? Mas o direito à representação que conquistamos, como dirá Schwarz em outro lugar ("Nacional por subtração", 1989), é até certo ponto nacional, não uma conquista de classe. A dialética universal/local deu condição aos membros de uma minoria culta de participarem como cidadãos da civilização ocidental.

Como foi possível, então, o Realismo nessas condições? O Realismo foi, antes de mais nada, mais uma moda européia de que os povos da periferia deveriam se apropriar. Seria, então, mais uma idéia fora do lugar? Sim, mas, ao mesmo tempo, o seu impulso era (porque era assim que era praticado nos países centrais) o de se tornar uma forma de crítica à realidade moderna. Os dois aspectos diferem em importância: para funcionar como um sinal de modernidade e atualização, ele precisaria negar a si mesmo, uma vez que o movimento de atualização/modernização era um engodo e "presumia indiferença à situação real",

contradizendo a idéia mesma de realismo.

Alencar foi o primeiro escritor brasileiro a fazer uma tentativa séria de Realismo, com *Senhora*. A reflexão de Schwarz se concentra no confronto entre a vida dos personagens principais - que Alencar aproveita, juntamente com os modelos de intriga e o conflito, de Balzac -, e os personagens secundários que saem das crônicas românticas da vida da cidade.

A intriga em que se movem os personagens principais é um problema moderno - amor versus casamento por interesse. Esse problema vem de Balzac e depende da sociedade moderna individualista. Da maneira como é vivido pelos personagens principais em Alencar, torna-se um problema abstrato, porque não encontra correspondência na experiência da sociedade brasileira.

Os personagens secundários, tirados da natureza OLI adaptados da imprensa do momento, parecem viver noutro mundo, o das relações patriarcais "em que o amor não é absoluto, dinheiro não é abominável, embora seja escasso, e o indivíduo supostamente respeita, se não obedece, os laços que os prende" (SCHWARZ, 2005. Tradução livre).

Os personagens secundários que, como vimos, são mais representativos da sociedade brasileira, não participam do conflito central. Caberia a eles conferir um dado local ao livro e comunicar a tendência geral da sociedade. Mas, com isso, um dos principais efeitos da ficção de Balzac - a unidade substancial entre o conflito principal e as anedotas secundárias - está ausente.

Esse é um realismo falho. Como entender a sua falha, isto é, o desacordo entre o conflito moderno á Balzac e os personagens que representam a matéria local? A resposta não pode ser encontrada apenas na literatura, é preciso

interpretar a História'. Num país como o Brasil, em que se preservaram as formas e práticas sociais mais retrógradas, o conflito moderno do individualismo não poderia ter lugar.

Em *Senhora*, o mundo dos personagens secundários, graças ao seu poder representativo, é forte o suficiente para evidenciar como abstrato o individualismo dos personagens principais. Assim se perde o pretensão realismo e o romance não é crítico-social.

Esse é um realismo falho, porque não pôde captar a sociedade real em movimento. Não creio que, com isso, se está negando valor a Alencar. Para o crítico realista, a falha tem valor de revelação. Acrescente-se a isso que, como imitação mal feita do modelo balzaquiano, faz parte da linha que terminou por gerar a acumulação e a nossa originalidade: sem as falhas dos que lhe precederam, Machado não teria transformado a quantidade em qualidade."

No romance de Machado de Assis se invertem as relações: o mundo patriarcal não é secundário, está no primeiro plano, e o tema do individualismo fica reduzido a um mero signo convencional da modernidade.

A invenção de Machado dependeu da mudança do ponto de vista narrativo para a posição da classe alta. Não mais o ponto de vista dos pobres, agora temos um ponto de vista de um narrador "que não apenas se identifica com a

46 - Devo dizer, mas agora por minha conta, embora não creia que estou me afastando tanto do ensinamento do mestre, que a história literária não é linear, a idéia de acumulação, chegada a tase do sistema literário já configurado, pressupõe retornos (não necessariamente regressivos) de grande valor criativo. Veja-se, a propósito disso, como Alencar reaparece em Euclides da Cunha, Mário de Andrade e outros.

injustiça social e seus beneficiários, mas descaradamente faz parte deles" (SCHWARZ, 2005. Tradução livre).

Procurando acertar o passo com as sociedades centrais que eram nosso modelo, deixando de ver o que era decisivo na sociedade brasileira, Alencar não construiu uma ficção realista. Machado, por sua vez, colocou no lugar dos temas padronizados do Realismo as relações sociais brasileiras. Em meio a essas relações, centralizando-as e comandando-as, está a voz de Brás Cubas, cujo sentido não é psicológico nem metafísico, mas social. Com essa voz, "parte e parcela de uma questão social", e recusando a imitação do padrão realista, Machado atinge o Realismo de modo inesperado. E pelos avessos.

A crítica do realismo machadiano não atinge apenas o país periférico no qual as práticas sociais são retrógradas. Atinge também os países centrais, o sistema capitalista como um todo. O romance de Machado pensa o mundo e sua configuração desigual.

É um romance realista do século XIX e, ao mesmo tempo, é um romance realista pura e simplesmente.

A qualidade de "romance representativo", nas palavras de Antonio Candido, das **Memórias de um sargento de milícias**, está diretamente ligada à formação da literatura e da nação brasileira. Com isso, deve-se perguntar: qual o presente e o futuro da formação, hoje? Se o projeto de completar a sociedade brasileira, apesar de não estar extinto, está em suspenso (SCHWARZ, 1999, p. 56), como fica a formação? Não é preciso repetir as hipóteses levantadas por Schwarz no ensaio citado. Independentemente de se vale mais essa ou aquela hipótese, Schwarz afirma que o "o sistema

literário nacional parece um repositório de forças em desagregação." (idem, p. 58). Como tal, a sua sobrevivência está em que ele é algo "real e construtivo" porque, a partir do seu ponto de vista, "podemos sentir o que está se decompondo". Identificar a barbárie não deixa de ser um ato de civilização. E, se naufragou o projeto de construção de uma sociedade independente, livre e soberana (que é o projeto da literatura empenhada), esse naufrágio não é só brasileiro, mas mundial. A nossa experiência não é apenas nossa, como parece nos ensinar aquele tal de Brás Cubas.

Com Machado tem início a produção de obras-primas brasileiras, passando pelo Modernismo, pelos anos 30, chegando à "nova narrativa" e aos dias de hoje. A sobrevivência do Realismo está ligada à sobrevivência do processo formativo que com Machado se configurou. Entendo, então, que o poder de representar é uma função do processo formativo da literatura e também do país. Representar literariamente não é um ato corriqueiro. Para representarmos a nós mesmos, é preciso que tenhamos existência política. Assim, formação e representação, entre nós, são uma só coisa.

Em seguida, volto a Graciliano Ramos, mas agora a propósito de **São Bernardo**.

3. São Bernardo, a língua de Camões e a língua do dominado

O chamado "romance de 30" é um momento do Modernismo em que as conquistas de experimentação estética e de liberdade de expressão se consolidam. Mas é também um momento em que as questões especificamente sociais se sobrepõem às questões mais especificamente estéticas.

Em ensaio sobre o tema, João Luiz Lafetá distingue dialeticamente dois aspectos - o estético e o ideológico - como momentos ou linhas de evolução do movimento modernista. O exame do movimento "deverá buscar a complementaridade desses dois aspectos, mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão existentes entre eles" (LAFETÁ, 2004).

O primeiro momento, na década de 20, se dá em torno da experimentação estética, que é revolucionária. Os escritores propõem, então, uma radical mudança na concepção da obra de arte..."(LAFETÁ, 2004, p.57). Enquanto na primeira fase a ênfase é colocada no projeto estético (isto é, na linguagem), na segunda discute-se "...a junção da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte".

O crítico, ao mesmo tempo em que distingue os dois momentos, assinala a sua complementaridade e convergência. A convergência decorre, inicialmente, do fato de que o primeiro modernismo inseriu-se "dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional"; procurou, assim, "abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade": O Modernismo rompe com "a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que, em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país), iriam estalar e desaparecer em parte". A complementaridade se dá entre uma razão de ordem artística, que solicita a incorporação do popular e do primitivo, e uma razão de ordem ideológica, em

função da qual a burguesia se apóia em sua origem e revaloriza, através da estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico.

A dialética convergência/atrito parece levar, na formulação de Lafetá, a uma espécie de síntese. Ele, entretanto, adverte que não há no modernismo da "fase heróica", uma aspiração que vá além do horizonte burguês. Esta é a diferença com relação ao decênio de 1930, durante o qual "...a consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares - na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes" (idem, p. 63).

Interessa-me, aqui, analisar o problema numa perspectiva em que o atrito não se deixa assimilar pela convergência. A idéia de síntese não é, necessariamente, de conciliação. De fato, os dois momentos do Modernismo se conjugam e dão ao movimento a grandeza que o torna o mais importante movimento literário brasileiro. Mas a convergência não deixa de ser uma forma de neutralização da consciência da luta de classes, não especificamente como problema do Modernismo, mas como problema da história da literatura brasileira e como história do Brasil.

A dialética entre convergência e atrito é a tensão definidora dessa história. Se a convergência sai vitoriosa, desfigura o atrito; por sua vez, a vitória do atrito levaria ao fim das convergências. Numa terceira hipótese, a convergência sai vitoriosa, mas o atrito (de forma a ser precisada) permanece vivo, como resíduo. A nossa história como povo mereceria a segunda hipótese. Infelizmente, ou ficamos com a primeira (a pior das hipóteses) ou a terceira (a menos ruim).

Um dos problemas com que se têm defrontado os historiadores é a posição do autor

de São Bernardo para com o ideário modernista. Acontece que o diálogo que Graciliano trava com o modernismo de 22 se mistura, - muitas vezes, com um diálogo, também áspero, que se trava com o romance de 30. Gostaria de iniciar uma pesquisa sobre esses diálogos a fim de entender a reflexão que se desenvolve no seio do sistema literário brasileiro como uma forma de autoconsciência crítica. Entendo, mesmo, que se o conceito de sistema literário designa a tradição ininterrupta de autores, obras, temas, público etc, a continuidade que se verifica de uma obra para outra, de um autor para outro, é uma continuidade crítica. Esse fio (como aparece em Formação da literatura brasileira) é uma narrativa, a da autoconsciência do sistema.

O repúdio à "língua de Camões", como se sabe, foi uma das mais aguerridas frentes de batalha dos escritores brasileiros. Uma das suas manifestações mais explícitas foi a polêmica Alencar/ Nabuco. Atingiu sua maioridade com o Modernismo. A idéia da gramatiquinha brasileira, assim colocada de modo menos agressivo, ainda que mais consistente, é de fato uma das idéias centrais do Modernismo. Como se sabe, Graciliano foi crítico severo do Modernismo, inclusive nesse aspecto.

Para complicar as coisas, ao mesmo tempo em que criticava a "língua brasileira" ou a "gramatiquinha brasileira", Graciliano Ramos se fez um escritor de sintaxe escorreita, de apuro verbal, coisas que o podem aproximar, usemos ainda a metáfora, "da língua de Camões".

A questão estará em optar por um das seguintes respostas ao problema: 1 - ao criticar a "gramatiquinha brasileira", Graciliano estaria se aproximando da tradição pré-modernista, podendo, então, e devendo ser visto como um autor que marca um momento de interrupção do

avanço modernista, ou: 2 - a crítica à "língua nacional" leva-o ainda mais longe do que o Modernismo porque, dando a ver os limites da luta nacional, aponta para uma outra luta (quase ou nunca colocada efetivamente na literatura brasileira) - a luta de classes. Como adendo à segunda opção: o apreço por vários elementos da "língua de Camões" não seria uma forma de evidenciar os limites (de classe) da "língua nacional"?

Entendo que a primeira coisa que nos passa a literatura de Graciliano é um profundo incômodo - incómodo primeiro do autor e depois do escritor que puder se deixar contaminar: o incômodo de quem está escrevendo ou lendo na língua do dominador. Mas, agora, o dominador já não é só o colonizador português, é a elite brasileira. Da questão nacional caminhamos para a questão de classe. Haverá sentido nisso? Se isso for verdade, Graciliano não é apenas o grande ficcionista de 30, é o escritor que mais se aproxima (na forma, que não se esqueça disso, não apenas no tema) da posição do outro de classe. Talvez a análise dos seus livros nessa perspectiva nos permita ter não só uma melhor compreensão" da sua obra, como também da evolução do sistema literário brasileiro.

Chamarei de "língua de Camões", seguindo o próprio romancista, o conjunto de códigos de expressão de poder do colonizador. Chamarei de "língua literária nacional" o projeto, que tomou corpo com o Romantismo e consolidou-se com o Modernismo, de dotar a nação brasileira de uma literatura própria. Esse projeto coincide, assim, com o projeto de nacionalidade. Em "Literatura de dois gumes",

Antonio Candido afirma que a literatura foi entre nós, inicialmente, uma arma do colonizador e, em seguida, do seu descendente brasileiro, mas que, com o passar do tempo, ela veio a veicular os interesses das culturas dominadas. A esse caráter contraditório chamou de "dois gumes". Assim, o projeto de "língua literária nacional", com ser um projeto das elites, nunca deixou de ser também um veículo das classes populares. Dizendo melhor: a luta das classes populares pôde ser veiculada pelo projeto de independência, apesar de ter sido esse um projeto excludente de nação. Isto quer dizer que, dentro dos limites da vida política brasileira, as classes populares jamais puderam formular um projeto propriamente seu, independente das elites nacionais. Dentro desse horizonte, a "língua literária nacional", retomada pelo Modernismo, é ao mesmo tempo o que de melhor pôde ser elaborado e praticado pelas elites intelectuais e o limite além do qual não foi possível ir.

Ora, a "língua de Camões" e a "língua literária nacional" se opõem, mas apenas até certo ponto, isto é, até o ponto em que os problemas já não são de cultura, mas sim de classe. Este é o limite do modernismo brasileiro, não ter podido ir além da questão cultural para então poder colocar a questão de classe.

A questão Graciliano Ramos X Modernismo não é apenas uma questão literária ou, dizendo de outro modo, a questão literária Graciliano X Modernismo é uma dimensão de uma questão maior. Graciliano, assumindo literariamente o ponto de vista das classes dominadas,⁴⁷ tentou romper os limites do Modernismo.

47 - Veja-se, a propósito disso, o ensaio de Carlos Nelson Coutinho: "Graciliano Ramos" (1978).

Em seguida, procuro estudar outro momento do Realismo, desta feita a propósito da "nova narrativa".

4. "Meu tio, o iauaretê": magia, arte e mimesis

No ensaio sobre Gonçalves Dias do segundo volume de Formação da literatura brasileira, Antonio Candido diz que a qualidade estética da poesia indianista do autor de "Leito de Folhas Verdes" está diretamente ligada ao seu caráter convencional.⁴⁸ Considerando a exploração poética que Gonçalves Dias faz do exótico e do pitoresco, Antonio Candido diz que o valor da obra de arte não depende da sua fidelidade aos fatos. O sentido estético não está, pois, na possibilidade de comprovação dos acontecimentos, mas sim no modo de trabalhá-los.

Esta concepção do fenômeno literário será tomada, aqui, como ponto de partida para as questões que levantarei acerca de "Meu tio, o iauaretê" e sobre a "ambiguidade" (é também de Antonio Candido a expressão) como característica da literatura brasileira, e ainda sobre o Realismo. Desenvolverei algumas ideias a que me parecem levar o raciocínio de Antonio Candido, sem que ele possa ser responsabilizado pela minha própria leitura.

Qual o alcance histórico desse modo de ser propriamente estético? A lógica da eficácia estética depende de como os códigos literários são trabalhados, reformulados, refinados, renovados;

48 - A lembrança de Gonçalves Dias a propósito de Meu tio, o iauaretê devo-a a Valquíria Wey, tradutora de Guimarães Rosa para o espanhol. Devo também a ela a observação sobre a presença de Gonçalves Dias no texto de Meu tio, o iauaretê. (WEY, 2001). As conclusões que procuro extrair daí são apenas de minha responsabilidade.

não na fidelidade aos fatos. Por outro lado, convém perceber na afirmação de Antonio Candido que os códigos e convenções literários estão livres da fidelidade aos fatos para poder estabelecer outro tipo de comprometimento: estão ligados, à sua maneira, à realidade histórica, mantendo, assim, um outro tipo de relação - em que a não-fidelidade, ou ainda, a infidelidade aos fatos, pode ser significativa. Gonçalves Dias é, ao mesmo tempo, portador de alta "consciência artística" e o criador da "literatura nacional", porque soube, como nenhum outro antes dele, criar uma "convenção poética nova":

O seu verso, incorporando o detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu de visão, criou (verdadeiramente *criou*) uma convenção poética nova (CANDIDO, 1969, p.84).

Ora, convenção poética nova quer dizer reformulação das convenções literárias existentes a partir de uma outra situação histórica. Gonçalves Dias é, então, um grande poeta: 1) pela sua alta "consciência artística" e 2) por ter criado uma "convenção poética nova", sendo assim o criador da "literatura nacional". Outra vez, aparece aqui o vínculo entre formação e representação.

Gonçalves Dias adaptou o modelo ocidental à "matéria local" ou, por outra, deu à "matéria local" qualidade estética. A nova literatura em parte expande o modelo ocidental e em parte subverte-o. Aí reside a contradição básica da literatura brasileira - a ambivalência de que fala Candido. Dela brota a eficácia estética.

A relação com os fatos cede lugar à relação histórica: os códigos e convenções são eficazes graças à sua situação histórica. Qual o liame

histórico entre a alta consciência artística do escritor brasileiro e a sua capacidade de trazer para o universo das convenções poéticas do colonizador a matéria local, ou ainda, a voz do dominado? Em que medida este veicular é fator básico para a qualidade estética? E em que medida a voz do dominado é veiculada e não apenas estetizada e neutralizada?

A liberdade estética é um conjunto de mecanismos históricos de produção de significado. A qualidade da convenção poética está em ela ser capaz de representar a nova realidade, a América, de maneira nova.

O índio, transformado em convenção poética, é mais uma vez derrotado, mas essa derrota imprime ao projeto de nação (que nasce com a literatura nacional) uma força que dá sobrevida ao derrotado. Ao projeto nacional formulado pelas elites, o índio não apresentou alternativa, ou, se apresentou, a alternativa não pôde ser efetivada, em decorrência da sua inferioridade política. É nesse projeto que sua voz será veiculada. O projeto nacional das elites (que inclui a criação da convenção poética nova, da literatura nacional) é, então, verdade histórica também para os índios. Uma verdade, antes de mais nada, de violência.

Comprometida com a dominação, a literatura é, entretanto, forma de reação contra ela. Mas a força política desta reação depende de sua qualidade estética.

A figuração do índio segundo convenções poéticas românticas e européias, mais do que não-fidelidade aos fatos, é, considerando o propósito, uma infidelidade. A não observância da fidelidade aos fatos é uma coisa totalmente diferente da infidelidade porque esta é um propósito, enquanto

a primeira pode ser apenas uma desatenção. Ser infiel aos fatos se coloca, então, como condição para o sucesso da adaptação da matéria local à convenção poética romântica e européia?

"Meu tio, o iauaretê" conta a história de um caboclo em processo de exclusão e extermínio junto à sociedade luso-brasileira em sua expansão capitalista. Paralelamente, conta o trabalho do autor na construção de uma obra de arte. Ligando esses dois acontecimentos estão os jogos de linguagem, comuns ao personagem-narrador e ao autor. Para o autor, a situação vivida na construção da arte (que é também o empenho de construção de uma convenção poética nova) é tão mortal quanto a situação do personagem, no seu recurso ao gesto mágico como meio de recuperar sua identidade perdida e reagir e vencer o opositor. O leitor acompanha a agonia do personagem e, ao mesmo tempo, a agonia da arte submetida ao mundo da mercadoria e do fetichismo, já no momento de desagregação. Ligada a isso está a questão da nacionalidade brasileira, reaberta nas dimensões do território, da língua nacional e da exclusão do indígena.

As inúmeras referências em "Meu tio, o iauaretê" a Gonçalves Dias, como demonstrou Valquíria Wey (2001), fazem-nos pensar numa retomada da questão que se colocou o poeta indianista: a questão da nacionalidade ligada ao sacrifício dos povos indígenas. A retomada é também da criação da literatura nacional, vista agora não como algo já feito, que repousa na cronologia, mas como algo sempre outra vez reaberto.

As situações vividas pelo personagem de Meu tio, o iauaretê chegam até o leitor de maneira direta e aparentemente sem intermediação. A

intermediação, na verdade, está no poder da composição artística. Assim, ao mesmo tempo em que acompanha as histórias vividas pelo personagem, o leitor acompanha a situação vivida pelo autor na sua decisão de construir uma obra de arte. Esta, por sua vez, paradoxalmente, se firma ao ativar recursos discursivos capazes de mimetizar as situações vividas pelo personagem. As dificuldades que tem o caboclo de enfrentar a vida, já desprovido de identidade cultural e linguística, são mimetizadas pela estrutura do conto que, dessa maneira, traz em si mesmo, na sua textura, essas dificuldades na expressão e na leitura. O leitor é obrigado a transpor obstáculos para a leitura e entendimento da obra, assim como o caboclo. A história é mimetizada pelo discurso, o que faz com que as situações narradas sejam revividas pelo leitor com um impacto de rara contundência. Essas diversas situações, dentre elas as transformações do caçador de onças em caçador de homens e desse em homem-onça, expressam-se no plano do discurso.

As situações têm uma dimensão histórica extratextual, mas isso não é dito ao leitor por um discurso mediador, de fora da história, que se preocupasse em contextualizar geográfica e historicamente as situações. O conto aponta para a história do Brasil moderno em mais uma etapa de expansão e modernização capitalista, e o conto internaliza essa instabilidade, contendo ele mesmo, nos jogos de linguagem, esse momento de aculturação do personagem que já não fala tupi nem fala português. Nesse sentido, e creio que se trata de um sentido central, o conto se impõe como uma exigência para reabrir a questão da unidade nacional brasileira, repensá-la, reconsiderar as suas fronteiras. Pode ser um anúncio de que, como

povo e nação, seremos obrigados a viver alguma coisa dessa natureza em futuro próximo. Se desejado, é o que vale a pena discutir.

Ao mesmo tempo, embora a contextualização geográfica e histórica não seja precisa, a narrativa é plenamente localizável na história moderna do Brasil, em áreas de expansão da economia agrícola e pastoril, região de conflitos de terra. Escrito nos anos 50, só foi publicado em 1961. Corresponde, na sua feitura e publicação, à época de grande mobilização no campo, época das ligas camponesas, época também de construção da nova capital do Brasil, e pode ser visto hoje, pelo olhar retrospectivo, como um prenúncio do golpe de 64. A mudança da capital para o interior poderia ser o momento de reabertura da questão da unidade nacional, mas coincide com a reafirmação do processo de exclusão e extermínio, não só dos trabalhadores do campo, como também daqueles que nem se gabaritam para tal, não desenvolveram habilidades suficientes, não têm serventia.

O personagem é obrigado a deslocar-se atravessando diversas fronteiras - geográficas, históricas, linguísticas, mas também a fronteira entre natureza e cultura, a da humanidade. (GALVÃO, 1978).

A fronteira da humanidade tem sentido antropológico, histórico e político. Na concepção indígena, a humanidade do homem não se define por oposição ao animal, mas em sintonia com este. Mas, em contato com outros homens, índios também e também luso-brasileiros, essa definição se perturba. Para os luso-brasileiros, o índio não é homem ou é quase homem, o que justifica a sua

exclusão e o seu extermínio. A justificativa, entretanto, esconde os verdadeiros motivos económicos e políticos.

O conto, ao internalizar esse movimento pelos jogos miméticos de linguagem, dá a ver sua dimensão política. A mimesis, no caso, recobra aqui a sua origem mágica. A magia que o personagem luta por reativar, e que parece não lhe estar disponível, é desejada pelo autor: o conto quer se impor como magia, no sentido de que dá voz a alguém que narra o seu próprio extermínio e preserva a sua existência nessa outra forma de vida que é a arte. O conto é por si mesmo uma tentativa de experiência mágica. Abre-se (ou fecha-se?) aqui uma outra fronteira - a fronteira entre arte e magia. A fronteira se abre, mas não é cruzada, nem pelo personagem nem pelo autor. Expõe-se a fronteira e ao mesmo tempo a sua indisponibilidade.

O que Walnice Nogueira Galvão chama de impossível retorno se aplica, ao meu ver, também à obra, não apenas ao personagem.

As fronteiras, então, são muitas: 1 - as fronteiras decorrentes da diáspora (geográficas, históricas, linguísticas); 2 - a fronteira entre natureza e cultura, a da humanidade; 3 - a fronteira entre os luso-brasileiros e os índios, também fronteira da humanidade, mas de caráter menos antropológico do que econômico e político; 4 - a fronteira entre arte e magia e, correlatamente, a fronteira entre arte e indústria cultural; 5 - a fronteira entre a pura criação e o documento.

O caráter documental está na relativa fidelidade à situação linguística do personagem. Além disso, o conto não deixa de conter dados documentais sobre a vida nessa região, sobre a

convivência do índio com os animais, sobre os preconceitos do índio com relação ao "preto" por ele assassinado (outra área da fronteira da humanidade). Mas esses dados são transfigurados poderosamente e sobre eles a obra de arte, como criação radical, se impõe.

A mimesis não é reprodução de alguma coisa fora do texto (ainda que seu ponto de partida seja esse), mas da história criada pelo próprio texto.⁴⁹

Se para o personagem a linguagem é a única arma de que dispõe para reagir ao intruso, para o autor também a linguagem é a única arma de que dispõe para se opor à reificação, à assimilação do texto pela indústria cultural. Aí também há mimesis.

"Meu tio, o iauaretê" é radicalmente criação artística. É nesse sentido mesmo que se constrói como mimesis.

Auerbach, na introdução ao seu livro sobre Dante, refere-se ao realismo de Homero, ressaltando que não se trata do realismo que alguns críticos da Antiguidade louvavam em Homero e outros criticavam. Esses críticos, diz Auerbach, se preocupavam com a probabilidade e a credibilidade dos acontecimentos narrados. Ele, pelo contrário, estava preocupado com a maneira de narrar.

49 - Adorno, em Teoria estética, discorre sobre a divergência entre o construtivo (o espiritual) e o mimético na arte. A mimese é o pré-espiritual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia. O resíduo mimético, o pré-espiritual, enquanto algo de irredutível estranho à forma, de bárbaro, transforma-se ao mesmo tempo, na arte, em mediocridade, enquanto ela o refletir em si sem o estruturar. Se ele permanecer na puerilidade e se deixar, possivelmente, cultivar como tal, já não existe nenhuma restrição para o *fim* calculado da indústria cultural. (ADORNO, 1970, p. 139). Nesse sentido, a obra de arte radical - a obra de arte moderna - é também a mais mimética.

Auerbach acrescenta que, se "Para os antigos, a narrativa de evento fabuloso ou mirífico é necessariamente irrealista.", para ele, ao contrário, "...a descrição de uma coisa pode ser convincente mesmo que a coisa jamais tenha sido vista, e independentemente do fato dela ser ou não verossímil" (1997, p. 14).

A força da imitação reside em que o poeta cria "figuras inteiriças, cuja unidade é anterior à observação de que se tornam objeto". O destino de um homem é parte da sua unidade (...), isto é que permite a Homero imitar a vida real.

Unidade de caráter e destino é o elemento que torna a obra convincente e lhe confere eficácia estética..

A crítica brasileira não se tem dedicado, ao menos não que seja do meu conhecimento, à análise das transformações do Realismo na literatura brasileira, sobretudo nesse momento em que as convenções do Realismo no sentido restrito, já desgastadas, se banalizam na indústria cultural e se reificam. Interessa-me o momento da passagem do "realismo crítico" para a "nova narrativa". Esse é um momento de grande importância, não só porque é quando se dá o aparecimento de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Murilo Rubião, mas porque é o momento em que a mimesis literária está sofrendo profundas modificações.

Por Realismo, entendo, a partir de Auerbach, a imitação da vida cotidiana de pessoas comuns ao modo trágico. Trabalhamos com a dificuldade que assola todo estudioso de Auerbach - a ausência de uma definição conceitual básica para o Realismo. Entretanto, nisto talvez resida também nossa vantagem: a definição de Realismo é histórica e, como tal, mutável como aquilo mesmo que ela procura apreender.

Outra dificuldade deverá ser enfrentada: para Auerbach, o realismo figurai é a imitação típica da literatura ocidental. Isto nos levará a colocar a questão da nossa condição colonial e, com ela, a questão do nosso modo de inserção na literatura-mundo (*Weltliteratur*) e, por extensão, ao sistema-mundo capitalista.

Essa última questão vem tematizada e, mais do que isso, trabalhada no texto, e de maneira também radical, uma vez que aí se quebra o equilíbrio do que acima chamei nosso modo de inserção no sistema-mundo. Em outras palavras: se a questão do ser brasileiro, da humanidade do brasileiro, deve ser reaberta, então o "nosso" é algo ao mesmo tempo ainda não estabelecido e já em ruínas.

5. Sistema literário enquanto hegemonia

A literatura brasileira construiu uma concepção de Brasil, projetando a visão que temos de nós, a maneira como nos compreendemos e nos representamos. É uma concepção plural, e nisso reside sua força e vigor - que é literário, cultural e político. A pluralidade é resultado do empenho por meio do qual projetos minoritários de Brasil foram expressos e preservados. A questão aqui é: qual o sentido desses projetos ainda hoje? Projetos alternativos coexistem, na maioria das vezes, em condição de inferioridade, com o projeto de Brasil elaborado e levado a cabo pelas elites. Considere-se, também, que os projetos das elites ganham significado maior quando percebemos neles contradições, ou seja, quando neles percebemos as vozes das classes oprimidas. Enquanto houver contradição, convém dizer, o empenho continua, a História também.

Ressalve-se, como têm feito Candido e Schwarz, que, concluída a formação da literatura

brasileira, a ela não se seguiu a formação do país independente e soberano. Nesse quadro histórico, a literatura permanece como aquela dimensão crítica do país de que, entretanto, ela faz parte.

Quando Machado de Assis publica suas obras fundamentais, a formação do sistema literário brasileiro se completa. Entenda-se por isso: produz as primeiras grandes obras de valor estético universal. Isso quer dizer, também, que a literatura mundial da qual o sistema literário brasileiro é parte (galho secundário... etc.) produz obras de primeira qualidade estética fora do eixo central. Que significado tem isso, considerando não só o sistema literário brasileiro, mas também a literatura-mundo?

O fenômeno em si significaria que um galho secundário da literatura-mundo teria, com isso, podido atingir o nível de excelência antes reservado às literaturas centrais, apontando, assim, para um movimento que seria em breve comum a todos os galhos secundários e para uma espécie de superação das desigualdades, algo assim como um projeto social-democrata para a literatura, enfim realizado? Essa idéia negligenciaria o fato de que a obra de Machado conseguiu chegar a esse nível, exatamente por conter uma vigorosa crítica da civilização ocidental: o horror da escravidão não é puramente brasileiro, uma vez que o Brasil é parte do sistema-mundo, o que não significa nenhuma atenuação para as nossas culpas e mazelas. Mas a barbárie não é o oposto da civilização; é a Europa civilizada que comporta a barbárie e a sustenta, tirando daí os proveitos da manutenção do jogo do atraso e do progresso.

Os antecessores de Machado tentavam ver o Brasil com os olhos europeus, procurando identificar nossas mazelas, indicando os caminhos para que o país pudesse acertar o passo com o

progresso da civilização. Machado de Assis inverte o olhar: a Europa civilizada passa a ser vista pela ótica brasileira. Sendo um escritor identificado com os valores cosmopolitas, que desqualificou a busca da cor local como caminho para a excelência literária, sua obra, entretanto, está ancorada no ponto de vista local. Só que, agora, local já não é sinónimo de pitoresco, é aquele sentimento íntimo do tempo e da História.

Proponho relacionar os modelos de Cândido e Schwarz com o modelo elaborado por Erich Auerbach para uma outra unidade - a literatura ocidental. Convém lembrar que "literatura ocidental", como a trabalha Auerbach, não coincide com a literatura-mundo de que falam Goethe e Marx e Engels no Manifesto comunista. Procurarei trabalhar com estas três noções - pretensas unidades (literatura-mundo, literatura ocidental e literatura brasileira) para discutir mais precisamente o sistema literário brasileiro como hegemonia.

Proponho entender a formação da literatura brasileira como a consumação de uma figura, nos termos de Auerbach. Isso, entretanto, exige algumas ponderações iniciais.

Nos termos de Auerbach, a literatura ocidental é, na sua continuidade de figura-consumação-figura, a renovação de uma promessa que, entretanto, jamais se realiza: a consumação é a figura para uma nova consumação. A retomada da mesma promessa (um desejo?) reabre continuamente o processo. A relação figura-consumação estabelece a causalidade figurai: o evento posterior (como na perspectiva dialética da história que se pode ver no Dezoito brumário) explica o anterior, e não o contrário (o que seria uma causalidade mecânica).

Mimesis é a história do Realismo como uma forma de ver o mundo: a reapresentação da

vida cotidiana de homens comuns na perspectiva da "seriedade trágica". Na Introdução ao seu *Lenguaje literário y público en la baja latinidade y en la Edad Media*, Auerbach diz que sua obra mostra claramente a consciência da comoção da Europa. Há tempos ele percebera as possibilidades europeias da filologia românica como uma tarefa cuja realização só então, e precisamente naquele momento, pode ser tentada:

La civilización europea está cerca de limite de su existencia; su propia historia, reducida a sí misma, parece consumada; su unidad parece preparada y a punto de su-cumbir ante otra unidad que opera en un radio más amplio. Me parecía y me parece lle-gada la época en que puede emprenderse el intento de comprender esa unidad histórica teniendo presente su existencia viva v su viva conciencia (AUERBACH, 1969, p. 10).

Este momento lembra outros, que guardam com o primeiro alguma identidade histórica. Lembra, inicialmente, o momento em que Goethe formula a idéia de *Weltliteratur* - um momento de consolidação da expansão europeia pelo planeta. Lembra o momento em que Marx e Engels, no Manifesto comunista, preconizam a superação dos interesses nacionais pelos interesses dos proletários de todo o mundo. Nos três casos, trata-se da possibilidade de dissolução do Ocidente e da sua superação por uma outra unidade geopolítica e cultural. A diferença está em que nos casos de Goethe e Marx-Engels a perspectiva é de positividade. No caso de Auerbach, pelo contrário, a perspectiva é negativa: o grande filólogo e historiador testemunhava a ascensão do nazi-fascismo e via a civilização derrotada pela barbárie.

Um outro momento, ainda, que tem posição central em **Mimesis**: a visão cristã do mundo que iria enformar o realismo ocidental já não era o da religião hebraica, mas a do Cristianismo, já adaptado ao gosto dos gentios, dos bárbaros. A literatura ocidental, surgida da destruição do Império Romano, apontaria agora para uma outra destruição, a do humanismo ocidental. A promessa, sempre renovada, do realismo figurai, afinal não se cumpriria.

Tradutor de **Mimesis** para o inglês, Edward Said considera o fato de Auerbach ter escrito sua obra-prima em Istambul como mais do que uma simples circunstância. Refugiado do nazismo, Auerbach escreve a história do realismo ocidental num país fora do Ocidente. **Mimesis** resultaria, assim, da visão de um exilado, de uma visão descentrada. Ainda segundo Said (2004, 16 e ss.), **Mimesis** é a tentativa de formulação de uma síntese, última possível, da literatura (civilização) ocidental.

Lendo **Mimesis**, nos encontramos perante um paradoxo: a literatura ocidental é vigorosa ao se realizar como uma investigação sobre o destino do homem europeu e a ascensão das classes populares ao centro do drama literário. A mescla de estilos possibilitou tratar do destino das pessoas comuns ao modo trágico. Ora, essa é a promessa maior da literatura ocidental, afinal não cumprida pela história da Europa.

O que é possível extrair desse drama (drama é mesmo a palavra que Auerbach emprega sempre para referir-se à literatura) para entender o drama da literatura brasileira, cujo empenho pela construção de um país independente e soberano tampouco se realizou?

Uma literatura como a brasileira é uma extensão desse sistema que é o realismo ocidental e, nas palavras de Antonio Candido, um galho secundário de um arbusto de segunda ordem.

A literatura brasileira, de dependente, se fez interdependente, produtora de obras de primeira qualidade. O galho secundário terminou por gerar frutos capazes de, por sua vez, iluminar a história, não só do Brasil, como também do sistema capitalista como um todo.

Aí, entretanto, se coloca, ao lado da questão cultural, a questão política de classes, o que pode evitar uma visão da literatura ou cultura brasileira nos termos do que tem sido chamado de hibridez. Hibridez é, na verdade, uma perspectiva do descendente do colonizador que busca firmar sua identidade e poder e que, para tanto, precisa do concurso das classes dominadas, no seu projeto de hegemonia. Ora, a literatura de dois gumes é partícipe desse projeto, com a diferença que ela pôde veicular os interesses das classes dominadas, gerando e alimentando projetos alternativos de Brasil. Essa contradição é a base do nosso problema neste ensaio. Resta saber, entretanto, se essa contradição é ainda vigente ou foi tragada pela hibridez ou globalização das diferenças. Pergunto, então, pela vigência da formação. Que mundo termina? Que mundo temos no horizonte? Eis as perguntas do realismo brasileiro que procuro equacionar.

O projeto de hegemonia se exprime e se consolida através também da literatura nacional. Longe de achar que o Brasil não deu certo, é preciso ver que ele deu muito certo no sentido do que projetaram suas elites. A literatura brasileira esteve sempre comprometida com esse projeto de hegemonia.

Hegemonia é aquela forma de poder em que a classe dominante precisa do concurso das classes dominadas para se estabelecer e se reproduzir. Nesse sentido, ter a literatura brasileira veiculado os interesses populares pode também ser visto como um movimento na direção da hegemonia.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília. **Sentido da formação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la Edad Media**. Barcelona: Editorial Seix Banal, 1969.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: O discurso e a cidade. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1969, 3ª edição.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Graciliano Ramos**. BRAYNER, Sônia (seleção de textos). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **O impossível retorno. Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

JAMESON, Frederic. "Cognitive Mapping". In: NELSON, Cary and GROSSBERG, Lawrence. **Marxism and interpretation of culture**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

_____. Third-World literature in the era of multinational capitalism. **Social text**, 15, Fall 1986.

_____. Beyond the Cave. Demystifying the ideology of Modernism. **The ideologies of theory**. Essays 1971-1986. Vol. 2: The syntax of History. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1988.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1986, 58ª ed.

SCHWARZ, Roberto. "A Brazilian Breakthrough".
In: *Nexo Left Review* 36, november-December 2005.
Disponível em www.newleftreview.net.

_____. "Pressupostos, salvo engano, da
"Dialética da malandragem". In: **Que horas são?**
Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. "Nacional por subtração". In: **Que
horas são? Ensaios**. *Op. cit.*

_____. Os sete fôlegos de um livro. In:
Sequências brasileiras. São Paulo: Companhia
das Letras, 1999.

SAID, Edward. **El mundo, el texto y el crítico**.
Barcelona: Debate, 2004.

WEY, Valquíria. Prólogo a ROSA, João Guimarães.
Campo general y otros relatos. México: Fondo de
Cultura Económica, 2001.