

## INTRODUÇÃO À MESA-REDONDA FORMAS DA REIFICAÇÃO

Professor Hermenegildo Bastos

(Coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica)

Esta mesa-redonda pretende discutir representação e reificação na literatura brasileira. Para tanto, não basta dizer que a prática literária, como atividade humana historicamente condicionada, faz parte inapelavelmente do mundo reificado. É preciso ir além e assinalar as contradições que fazem com que a literatura tenha que se reificar exatamente para se opor à reificação, sendo isso o que constitui, segundo o Adorno da *Teoria Estética*, o caráter enigmático da arte. Participar do mundo reificado é condição *sine qua non* para que a arte possa ir contra a reificação.

A obra literária traz em si as relações sociais de três maneiras:

- 1 – enquanto produção está inserida no modo de produção dominante;
- 2 – enquanto prática discursiva (de elite) reproduz as condições de produção (e de poder);
- 3 – enquanto texto representa a sociedade e suas contradições. (No estudo das contradições deve se concentrar a pesquisa sobre a ideologia).

Existir arte como um setor exclusivo do mundo-da-vida é já por si mesmo uma forma de legitimar a reificação. A separação arte/ vida é já uma capitulação. Entretanto, a arte preserva, como observa Terry Eagleton, a força capaz de questionamento do mundo administrado: a arte que serve – porque legitima – o processo crescente de reificação é a mesma que pode combatê-lo. Mas se o faz é por dentro, como envolvida nesse processo, e não por fora, como uma prática imune à reificação.

O processo da reificação é crescente, isto é, o avanço do capitalismo resulta cada vez mais em reificação e ela tende a ser total e absoluta. A história literária registra esse avanço que roubou à literatura a possibilidade de dizer a totalidade. A análise de Lukács da passagem do realismo para o modernismo procura dar conta desse avanço e mantém-se válida. O seu erro esteve em fazer da análise um princípio de condenação, como salienta Jameson.

Representação como reificação é, pois, um processo contraditório. Quando o escritor se aproxima dos códigos e das técnicas de produção literários já os encontra reificados. A reificação do homem moderno, seu alheamento, suas formas de autocontrole, seu envolvimento com a sociedade administrada, tudo isso é comum ao escritor. Assim também o imaginário, em cuja órbita se constrói a obra literária, é terreno da reificação.

Em decorrência disso, a especialização do fazer literário, com a reificação da linguagem, é um campo minado dentro do qual se move o escritor.

Assim, a condição política da literatura, da arte em geral, não está inicialmente no seu conteúdo político explícito, está na especialização da arte, na sua existência como setor do mundo-da-vida e na conseqüente legitimação do mundo reificado. Ao mesmo tempo a atividade artística depende da divisão do trabalho, sendo também um trabalho alienado.

O estudo do fenômeno literário não pode se efetivar sem o reconhecimento dessas contradições. O caminho para equacionar as contradições é o da análise da representação.

A primeira contradição está em que o gesto constitutivo de uma obra literária é a criação de um mundo próprio, de relativa autonomia e regido por leis próprias. A dependência do mundo representado na obra para com o mundo real não desfaz essa relativa autonomia. Dependente, ele, entretanto, se descola do mundo real e estabelece as suas próprias leis de existência. Sem dúvida, esse descolamento é já por si mesmo uma forma de reificação porque escamoteia seu caráter mundano. Mas ao criticar o mundo real, se projeta como utopia.

A reificação está, pois, no gesto mimético original. Deve ser por isso que em *A hora da estrela*, valendo-se de toda ironia, Clarice Lispector, põe na boca de Macabéa a afirmação seguinte: “Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo”.<sup>1</sup>

*A hora da estrela* é uma obra sobre a representação reificada. Dizer “sobre” é, porém, muito pouco, porque não é um ensaio sobre a reificação, é uma representação reificada que pensa a si própria. No caso, a reificação está no modo de produção literário, na coexistência da literatura com a indústria cultural. Está também na vida das personagens. Mas está também, e isso seja talvez o que mais nos interessa, na condição do próprio escritor, na maneira como o escritor se projeta na obra, mesmo quando não se trata de narrativa em primeira pessoa ou de poesia lírica. A isso temos caracterizado em outros trabalhos do grupo (ensaios, teses, publicações em geral) sob a rubrica de “o escritor como personagem”.

Ao mundo do autor, por contraposição ao mundo representado no texto, Bakhtin chama mundo representante. Esses dois mundos são rigorosamente separados, mas são

---

<sup>1</sup> - Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 55.

indissociáveis um do outro. Encontram-se em ação recíproca constante, havendo entre eles trocas ininterruptas. Bakhtin chama essa ação de cronotopo criador em torno do qual se dá a troca entre obra e vida.

O autor (sua atividade), nós o encontramos fora de sua obra enquanto homem que vive sua existência biográfica, mas o encontramos também na obra, embora do lado de fora dos cronotopos representados. Segundo Bakhtin, temos dois acontecimentos: aquele que nos é contado na obra e aquele da própria narração. Enquanto leitores, nós participamos deste último. Esses acontecimentos se desenvolvem em momentos e lugares diferentes. Ao mesmo tempo, porém, eles são inseparáveis e estão reunidos num único acontecimento que pode ser designado como a “a obra na sua plenitude acontecimental”.<sup>2</sup>

Tomar o escritor como personagem, ainda quando ele não está diretamente representado na obra, significa reacender a questão da autoria. E quando falamos em autor, convém ter em mente as palavras de Janet Wolff:

“O autor como uma fonte criadora fixa, uniforme e não-constituída realmente morreu. O conceito de dominância autoral no texto também foi submetido a questionamento. Mas o autor, agora compreendido como constituído na linguagem, na ideologia e nas relações sociais, conserva uma relevância central, tanto em relação ao significado do texto (sendo o autor a primeira pessoa a fixar seu significado, que naturalmente será depois submetido à redefinição e refixação por todos os futuros leitores), como no contexto da compreensão sociológica da literatura”.<sup>3</sup> Acrescente-se esta outra afirmação: “Embora as vozes do texto se originem, evidentemente, da pena do autor, sua multiplicidade vem da complexidade do mundo social no qual o autor está localizado”.<sup>4</sup>

A representação como reificação reabre a questão do posicionamento ideológico do escritor. A luta ideológica seria muito mais fácil se tivéssemos apenas dois blocos compactos: o da ideologia dominante e o da ideologia dominada. Temos, pelo contrário, um conjunto de nuances. O que chamamos a ideologia do escritor não pode ser entendida taxativamente como a ideologia dominante, muito menos como a ideologia dominada. O escritor é um mediador, de culturas e de classes. O seu posicionamento é, assim, basicamente contraditório.

---

<sup>2</sup> - Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, p. 395.

<sup>3</sup> - Wolff, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 147.

<sup>4</sup> - Wolff, Janet, *A produção social da arte, op. cit.*, p. 142.

Esta é a primeira das mediações que devemos considerar no estudo da ideologia literária: o grupo social a que o escritor pertence, ou ainda, e de modo mais decisivo, os grupos sociais que, como bloco histórico, podem estar representados na obra literária.

O caráter ideológico das obras de arte e dos produtos culturais é reconhecido como sendo extremamente complexo, e a sua determinação pelos fatores econômicos e outros fatores materiais é mediada tanto pela existência quanto pela composição dos grupos sociais bem como pela natureza e pelas inter-relações das ideologias e da consciência destes.

A outra mediação é a especificidade do nível estético. O nível estético, como já dissemos, é ideológico por si mesmo. A maneira pela qual a ideologia de uma classe ou de um outro grupo se expressa na literatura será afetada, ou mediada, por duas séries de condições em nível estético: 1- as condições de produção das obras de arte e 2- as convenções ou códigos estéticos existentes.

Os códigos estéticos operam como influências mediadoras entre a ideologia e as obras de arte, interpondo-se como séries de regras e convenções que condicionam os produtos culturais e que devem ser usadas pelos artistas.

A obra de arte retrabalha a ideologia de forma estética, de acordo com as regras e convenções da produção artística contemporânea. Para compreender como uma obra de arte é revolucionária, é necessário examinar, além do seu conteúdo político explícito, o uso que faz das convenções estéticas e sua relação a outras obras de arte.

Os códigos e convenções estéticos transformam a ideologia de uma maneira particular. É preciso, então, investigar como os elementos literários funcionam sobre a ideologia, transformando-a.

Como forma ideológica, a literatura é entendida por críticos como Macherey e Jameson como solução imaginária para problemas reais. O caráter dessa “solução” pode ser mais ou menos conservador ou progressista. Cabe ao crítico identificar o posicionamento do escritor, não para efeitos de condenação, mas para efeitos de conhecimento.

Como solução imaginária de contradições reais, como se insere a obra literária no interior dessas mesmas contradições: oferecem algum significado novo a elas, iluminam-as à medida que as “solucionam” e, dessa maneira, impulsionam-as, ou atua como forma de atenuá-las e neutralizá-las? A literatura é parte do mundo que ela pretende “solucionar”. A prática literária (seus códigos, seu funcionamento no interior da sociedade) é, assim, ideológica em si mesma.

Em países como o nosso, a análise ideológica da literatura levanta questões específicas, em certo sentido muito diversas das que temos quando analisamos as literaturas européias. Isso decorre de que o que entendemos por literatura moderna (que não se confunde com as formas do mito e da oralidade que dominavam as culturas pré-capitalistas) nos chegou pelas mãos do colonizador. Mas o transplante do modelo literário se fez sem o correspondente transplante das condições sociais que deram origem à literatura nas sociedades européias. Nessas, a literatura surge em meio às lutas sociais modernas, em sociedades, portanto, já organizadas em torno das lutas de classes. Entre nós, a organização social resultante do processo da conquista estava totalmente afastada disso. Por isso, como observa Antonio Candido, a literatura é entre nós inicialmente uma arma do colonizador.

Aos poucos, entretanto, com as contradições de interesses da coroa e da elite local, a literatura passou a veicular as posições das camadas dominadas. Com isso, nas palavras ainda de Antonio Candido, a nossa é uma “literatura de dois gumes”.<sup>5</sup>

Envolvida na construção da nacionalidade, a literatura brasileira é conivente com a exclusão das massas do projeto nacional. Ao mesmo tempo, talvez seja a única forma cultural que é capaz de sistematicamente veicular o ponto de vista dos de baixo. Essa contradição parece ser a definição da literatura brasileira. Define também o limite, um limite de classe que se internaliza na forma literária e se manifesta na relação entre narrador letrado e personagem iletrado, que é na verdade o paradoxo da inclusão da exclusão das massas.

A nossa história literária é fundamentalmente a dessa relação, e ela tem assumido feições diferentes, uma vez que cada escritor equaciona-a (“soluciona-a”) à sua maneira. As comunicações dessa mesa analisarão obras do período moderno da nossa literatura.

João Luiz Lafetá propõe examinar esse movimento literário brasileiro “em uma das linhas de sua evolução, distinguindo o seu projeto estético (...) do seu projeto ideológico...”<sup>6</sup> O projeto estético, experimentalista, foi revolucionário, tendo subvertido os “princípios da expressão literária”. Ao mesmo tempo, o modernismo trouxe consigo uma nova forma de conhecimento e interpretação do país, não se limitando, portanto, ao desmascaramento da estética passadista: “procurou abalar toda uma visão do país que

---

<sup>5</sup> - Candido, Antonio, *Literatura de dois gumes*. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1982.

<sup>6</sup> - Lafetá, João Luiz. *Estética e ideologia: o modernismo em 30*. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 57.

subjazia à produção cultural anterior à sua atividade”. Temos aí uma convergência entre projeto estético e projeto ideológico.

O modernismo fez parte do movimento burguês de modernização do país, movimento burguês mas capaz de “expressar (...) as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas”.<sup>7</sup> Não há, porém, “consciência da possibilidade ou da necessidade da revolução proletária”. Nisso se opõem a primeira fase (a de 22) da segunda fase (a de 30) do modernismo.

Em 1930, a literatura é tomada pela consciência de luta de classes, ainda que de forma confusa. Isso “vai causar transformações importantes”. Enquanto na primeira fase predomina o *projeto estético*, na segunda predomina o *projeto ideológico*. Nos anos 20, o projeto ideológico originário de algumas frações das classes dominantes apontava para a atualização das estruturas sociais arcaicas; nos anos 30, “esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (...), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita...”<sup>8</sup>

A convergência inicial é desfeita: acentuando o projeto ideológico, a literatura de 30 leva a um empobrecimento do projeto estético. Daí falar o ensaísta em “projetos ideológicos das duas fases”. A diferença entre eles decorre da agudização da consciência política. Não há uma mudança radical no ideário modernista: “da consciência otimista e anarquista dos anos 1920 à pré-consciência do subdesenvolvimento, há principalmente uma mudança de ênfase.” (Idem, p. 65).

Esboça-se, assim, o roteiro de um conflito: “a tensão que se estabelece entre o projeto estético da vanguarda (...) e o projeto ideológico (...) vai ser o ponto em torno do qual se desenvolverá a nossa literatura por essa época”. (Idem, p. 70)

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).

Essa questão reaparece na base de uma outra também colocada por Lafetá: como pôde o modernismo –surgido, como ficou dito, da radicalidade estética e ideológica –

<sup>7</sup> - Lafetá, João Luiz. Estética e ideologia: o modernismo em 30, *op. cit.*, p. 63.

<sup>8</sup> - Lafetá, *op. cit.*, p. 64.

ter desaguado na geração de 45? Para prosseguir, me valerei de outro ensaio de Lafetá, o ensaio “Traduzir-se”, sobre a poesia de Ferreira Gullar. Na parte intitulada “Gullar e a geração de 45”, Lafetá afirma:

“A geração de 45 nasce, portanto, da derrota de uma das tendências do Modernismo. Ou, se quisermos, da incapacidade mostrada por essa tendência para superar o lado de simples denúncia populista, característico da literatura social dos anos 1930, e para ultrapassar o papel de consciência modernizadora que o movimento cumpriu durante algum tempo. De fato, as últimas obras de Mário de Andrade (*Café*, *Lira Paulistana* e *O Carro da Miséria*) bem como *A rosa do povo* e o romance de Graciliano Ramos, mostram essa possibilidade de superação da consciência burguesa: o Modernismo esteve perto de colocar o conflito de classe no centro de sua produção”.<sup>9</sup>

Este segundo ensaio pode nos ajudar a levar à frente o raciocínio do primeiro. A convergência já continha dialeticamente o atrito. Em outras palavras: o projeto nacional burguês é já na origem conservador, ainda que dialeticamente contivesse um lado progressista. A tendência conservadora não é uma “falha” do movimento, ela evidencia os limites de classe do projeto burguês e de sua formulação estética.

Retomo, para finalizar, essas questões colocadas por Lafetá a propósito de duas das obras mais representativas da ficção brasileira do século XX: *Vidas secas* e *Grande Sertão: veredas*.

*Grande Sertão: Veredas* narra a história da modernização nas regiões menos avançadas do Brasil. O leitor acompanha o embate entre formas de vida social já obsoletas e novas formas de relação social e econômica. Por um lado, as formas arcaicas resistem – tanto no nível da população miserável, quanto no nível dos donos do poder, os coronéis. Por outro, as novas formas de relação econômicas (representadas entre outros por seô Habão e seô Ornelas) e de relação político-social (na projeção de um Estado central forte, representada por Zé Bebelo) são inexoráveis, vêm para ficar, e os seus agentes sabem disso. O que está em processo é o capitalismo moderno e a reificação correspondente. Este é um momento, portanto, de transição. O livro é a narrativa de uma transição, sendo isso que confere aos personagens e suas ações o caráter demoníaco do pacto com o diabo (ou o caráter fáustico, se se quiser). É isso que bruxuleia, ao mesmo tempo enriquece (estetiza) personagens e ações, e empobrece-as. É isso também que dá

---

<sup>9</sup> - Lafetá, João Luiz. Traduzir-se. In: A dimensão da noite. Rio de Janeiro: ed. 34, 2004, p. 128.

ao texto essa força (e essa fraqueza). Narrativa da reificação, *Grande Sertão: Veredas* é em si mesmo uma forma reificada.

*Vidas secas* parte da reificação do personagem de quem foi suprimida a fala. A saída poderia ter sido dar voz a Fabiano a exemplo de tantas narrativas de 30, de modo a escamotear a reificação. Graciliano assume a reificação como ponto de partida. Isto já determina uma segunda forma de reificação, desta vez na moldura da própria obra (aquelas narrativas que escamoteiam a reificação, internalizam também a reificação mas de outro modo). Assim internalizada a reificação, o narrador (e o autor) vive a sua parcela de mundo reificado.

Estes e outros autores e obras serão objetos das comunicações que se seguem.