

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

FÁBIO SALEM DAIE

A GLÓRIA E A QUEDA –
CONSTRUÇÃO E DESAGREGAÇÃO DO ROMANCE
NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

v.1

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

A GLÓRIA E A QUEDA –
CONSTRUÇÃO E DESAGREGAÇÃO DO ROMANCE
NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

FÁBIO SALEM DAIE

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos
Comparados de Literaturas em Língua
Portuguesa do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Benjamin Abdala Jr.

v.1

São Paulo
2013

Con tales maestros anduve, y junto a ellos aprendí a pensar.

Alejo Carpentier

Sumário

Resumo/Abstract	5
Agradecimentos	6
Introdução	8
1. Sobre o conceito de <i>realismo</i> de György Lukács	16
1.1 Nota sobre a categoria de <i>ação</i> no conceito de <i>realismo</i>	20
1.2 A respeito de György Lukács.....	22
2. 1848 e a importância do tempo histórico	25
2.1 O pós-1848 em <i>Los Pasos Perdidos (LPP)</i> e <i>O Outro Pé da Sereia (OPS)</i>	32
2.2 Torcer a “resistência do mundo”: caminho do realismo.....	36
3. Em busca da dialética: conteúdo e forma	39
3.1 Em busca da dialética: <i>realismo maravilhoso</i>	43
3.2 <i>Realismo</i> na periferia do capitalismo: a tragédia da pré-modernidade.....	46
4. O lastro histórico: Venezuela e Moçambique	53
4.1 Venezuela.....	55
4.2 Moçambique.....	61
5. Tendência objetiva e tendência subjetiva: <i>realismo</i> e modernidade	73
5.1 Modernidade: objetivismo x subjetivismo.....	75
5.2 Modernidade e princípio de causalidade.....	78
5.3 Modernidade e <i>anti-cidade</i>	84
6. A perspectiva de mundo em Alejo Carpentier e Mia Couto	88
6.1 A perspectiva dominante em Alejo Carpentier.....	91
6.2 A perspectiva dominante em Mia Couto.....	98
7. Alguns problemas estéticos	111
7.1 O problema da identidade.....	113
7.2 O problema do princípio formal.....	119
8. Conclusão	128
9. Referências bibliográficas	136

Resumo

O presente trabalho visa explorar a forma do romance na periferia do capitalismo no século XX e XXI, tendo como paradigmas dois de seus mais destacados escritores, Alejo Carpentier e Mia Couto. Para tanto, analisa-se aqui as obras *Los Pasos Perdidos* (Carpentier) e *O Outro Pé da Sereia* (Couto) à luz da teoria do *realismo* de György Lukács. O que se deseja demonstrar é: visto que o romance é a epopéia do mundo burguês, autores como Carpentier se valeram do período de desenvolvimentismo industrial no continente latino-americano – inserido no crescimento mundial do capitalismo pós-Segunda Guerra (1945-1975) – para lançar o conflito entre a afirmação definitiva da modernidade e seu universo pré-moderno: a isto muitos deram o nome de *realismo maravilhoso*. Por sua vez, em Moçambique, o histórico colonial e a independência tardia – na época da crise estrutural do capital (a partir de 1975) – determinaram uma frágil afirmação dos padrões sociais burgueses. Tal condição tem consequências na produção romanesca de autores como Mia Couto. Entre elas: o *maravilhoso* aparece como princípio formal, elidindo tensões necessárias ao romance e restringindo assim o alcance de sua ficção.

Abstract

The present work aims to explore the form of the novel in capitalism's periphery in the XX and XXI centuries, using as paradigms two of its most illustrious writers, Alejo Carpentier and Mia Couto. To do so, *Los Pasos Perdidos* (Carpentier) and *O Outro Pé da Sereia* (Couto) are studied from the perspective of György Lukács's *realism* theory. The intent is to demonstrate the following: since the novel is the bourgeois world's epos, authors such as Carpentier made use of the industrial development period in Latin America – in the context of post-Second World War capitalism's growth in the world (1945-1975) – to draw the conflict between modernity's definitive affirmation and its pre-modern universe: which many have named *magical realism*. In turn, in Mozambique, the colonial past and the late independence – by the time of capitalism's structural crisis (starting in 1975) – have defined a fragile affirmation of bourgeois social patterns. Such situation has consequences in the novel production of authors such as Mia Couto. Amongst which: the *magical* element appears as formal principle, suppressing necessary tensions to the novel, thus restricting its fictional reach.

Agradecimentos

Meus agradecimentos ao Prof. Dr. Benjamin Abdala Jr., pela orientação precisa ao longo da realização deste projeto. Seu companheirismo como professor, sua gentil atenção com minhas elucubrações e a disposição ao debate formam parte das lições apreendidas em dois anos de mestrado.

Também gostaria de agradecer à Profa. Dra. Rejane Vecchia, quem me recebeu na Universidade de São Paulo, no interior de um grupo de estudos sobre marxismo e literatura. A partir daí pude travar com ela um rico intercâmbio de ideias, onde a relevância do filósofo György Lukács se tornou tema. À gratidão pela atenção que sempre me dispensou, como o reconhecimento por haver me indicado ao Prof. Benjamin Abdala, como orientando.

Agradeço também aos colegas de programa, os quais atravessaram e atravessam comigo um momento intelectual e político importante dentro da Universidade de São Paulo.

Aos meus irmãos, pelo apoio, pela amizade e pela camaradagem que desafiam qualquer histórico.

Aos meus pais, para cujo amor não há palavra: somente o silêncio verdadeiro onde todas as palavras (todos os esforços) descansam.

* * *

Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES - Brasil.

Introdução

É incerto se a arte segue sendo possível.

Theodor Adorno – *Teoria Estética*

Antes de afirmar sobre o que trata o trabalho atual, melhor delimitar sobre o que não trata. Primeiramente, não desejamos abordar aqui qualquer tipo de análise comparativa entre “culturas” diversas presentes, de um modo ou de outro, na literatura cubana e moçambicana.

Esta modalidade de investigação, característica dos estudos iniciais sobre um *corpus* literário, normalmente se ocupa com reconhecer os traços culturais, sociais e históricos tematizados nas obras dos artistas e escritores. Constrói-se assim, no edifício da teoria, a fundação que dará sustento às pesquisas posteriores, em que a localização desses traços cede lugar ao questionamento de seu significado.

Fica claro, no entanto, que a escolha de dois romances – *Los Pasos Perdidos* (1953), de Alejo Carpentier; e *O Outro Pé da Sereia* (2006), de Mia Couto – apartados por meio século e dois continentes, restringe, por si, tal abordagem.

Além disso, a pesquisa acerca dos conteúdos históricos e culturais tematizados na obra de um artista não logra responder ao seu problema específico: a *forma*. Esta, parece-nos, por constituir-se como traço *social*, somente em parte pode ser decifrada por meio de pesquisas locais ou mediante o estudo da vida do artista.

A utilização de dados biográficos para o esclarecimento da obra é um procedimento relevante, embora limitado.

Por mais que Lukács – ao contrário de Theodor Adorno – nutrisse uma preocupação especial com o “problema da perspectiva” (visão de mundo, concepções etc.), ele sabia que explicar uma obra pela trajetória individual era um procedimento “rebaixado” de *materialismo histórico*. Isto porque tal metodologia não abarca, por exemplo, o problema da superação da subjetividade do autor pela objetividade da obra.

Com isso, Lukács apenas notava que simpatias e gostos pessoais são, nos grandes artistas, insuficientes para explicar o resultado de seu trabalho. Balzac, profundamente monarquista, soube no entanto retratar o declínio do mundo a que se sentia ligado. O mesmo fez Sir Walter Scott, numa Inglaterra onde a nobreza cedo perdeu sua primazia como classe.

A própria expressão *materialismo histórico* é problemática, visto que se tende a compreender *materialismo* como “infra-estrutura” e *histórico* como “história do passado”. O significado real está mais próximo do *materialismo* como método de pensamento que se opõe ao *idealismo*, apontando para as condições gerais de produção da obra de arte. No mesmo sentido, *histórico* se refere antes ao *significado mutável* de

um romance: Adorno chamava a atenção para o fato de que uma obra deveria ser lida à luz da história tanto quanto a história deveria ser lida à luz daquela obra.

O que há de verdade no conceito de *materialismo* deita nas “razões pelas quais Leonardo da Vinci foi inspirado precisamente pelo modelo da Mona Lisa¹”. O que há de verdade no conceito de *história* “não é um tempo homogêneo, vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’²”. O que diz respeito à forma de *O Outro Pé da Sereia* reside menos nos vários anos de conflitos coloniais e pós-coloniais do que no momento histórico específico em que tais conflitos aconteceram.

Assim, interessa-nos aqui, como ponte possível entre os dois romances escolhidos, os sentidos historicamente diversos da condição periférica. E se o “subdesenvolvimento” é, como mencionou certa vez Florestan Fernandes, resultado do desdobramento do sistema capitalista, então nele se encontra, localmente, a história universal. Por esse caminho temos uma segunda perspectiva possível para a análise comparativa das obras: a passagem da modernidade à pós-modernidade; do colonial ao pós-colonial. Tal perspectiva não somente é possível como permeia todo o movimento de nosso texto.

A grande crise do sistema capitalista da década de 1970 marca, como se sabe, um momento importante de transformações econômicas (flexibilização do trabalho e da acumulação do capital), sociais (destruição, começando pela Inglaterra thatcherista, do que restava dos sindicatos e organizações de classe), institucionais (desmonte e espoliação do Estado de bem-estar social, principalmente por meio das privatizações), ideológicas (queda da consciência de classe e ascensão dos chamados movimentos de “minorias” e ambientais), teóricas (cito J. P. Netto³: 1. o deslocamento de Hegel a favor de Nietzsche (e Heidegger); 2. a dissolução da ideia de verdade e 3. uma historicização categorial que cancela toda referência ao universal).

No que diz respeito à literatura e aos estudos pós-coloniais, gostaríamos de completar: o abandono da Economia Política em favor da análise foucaultiana do *discurso* e uma super-valorização do aspecto cultural com base no conceito derridiano de *différance*.

¹ György Lukács, “Tribuno do povo ou burocrata?”.

² Walter Benjamin, “Teses sobre o conceito de História”.

³ Posfácio ao livro de Carlos Nelson Coutinho, *O Estruturalismo e a Miséria da Razão*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 252.

Para a área dos estudos africanos, basta citar que a principal referência teórica de Edward Said no volume considerado precursor da Teoria Pós-colonial, *Orientalismo*, é o próprio Foucault. Por essa via, não é difícil demonstrar como o conceito de *classe* já não joga papel relevante algum nas principais obras do autor palestino – *Orientalismo*, *Cultura e Imperialismo*⁴ e *Representações do Intelectual* –, tendo o próprio Said se engajado, coerente a seus marcos teóricos, na defesa do povo árabe contra estereótipos e simplificações alavancados, sobretudo, pelos intelectuais conservadores, pela grande imprensa e pelo Estado norte-americano.

Talvez Said considerasse, como Adorno (segundo nos relata Martin Jay⁵), que o conceito de *classe* não cobrava mais sentido na sociedade da “administração total” (para utilizar um termo adorniano), onde a luta de classes teria sido, supostamente, suspensa.

Como se pode imaginar, não são poucas as implicações teóricas retiradas de uma constatação como essa. Sob a nossa perspectiva, a postura de Lukács, que a partir de sua filiação ao marxismo, na década de 1920, sempre assentou-se sob o marco desse conflito fundamental, constitui um dos pontos centrais a sustentar (conte todos os equívocos possíveis) muitas de suas formulações.

Com esses apontamentos gerais (sem dúvida, insuficientes) queremos apenas sinalizar que uma análise comparativa entre a literatura latino-americana e moçambicana sob tal ângulo – do deslocamento de marcos econômicos e simbólicos através da década de 1970 na periferia do capitalismo – não somente é possível, como desejável, embora quede muito acima das forças e objetivos reunidos aqui.

Como mero exemplo, seria possível afirmar que um título como *O Outro Pé da Sereia* não é plenamente compreensível pela perspectiva única do contexto cultural africano/moçambicano, sendo válidas (para explicá-lo) referências a movimentos intelectuais e culturais mais amplos, provenientes do próprio pós-estruturalismo e da teoria pós-colonial.

Assim, poderíamos inquirir a palavra “outro” – cuja presença resulta em sentido bem diverso de: *O Pé da Sereia*. Este último título, apesar de estranho, faz referência por oposição direta à ausência de pés própria ao imaginário europeu de “sereia”.

⁴ Vale, para este ponto, ler a resenha de Iná Camargo Costa sobre *Cultura e Imperialismo*, intitulada “O Fardo Pós-Colonial”: *Jornal de Resenhas da Folha de São Paulo*, n.8, São Paulo, 6/11/1995.

⁵ *As ideias de Adorno*, São Paulo, Editora Cultrix, 1988.

Mas Mia Couto, caso nos seja permitido observar, não optou por esse título. Com *O 'Outro' Pé, parte do princípio de que a sereia tem pés*, desfazendo-se prontamente de toda referência à figura mitológica ocidental.

Couto avança de uma *diferença* cultural absoluta em relação à *norma* presente na imagem europeia de uma sereia: realiza assim, num mero título de livro, o mesmo movimento ensaiado por autores *derridianos* centrados sobre o tema da identidade.

José Paulo Netto possui um artigo intitulado “Georg Lukács: um exílio na pós-modernidade”⁶, onde explicita o isolamento do filósofo húngaro diante do cenário intelectual contemporâneo. Não por outra razão, o conceito de *realismo* encontra-se nos antípodas de muitos desses desenvolvimentos teóricos que surgem do pós-estruturalismo, do pós-modernismo e do pós-colonialismo: tentamos apontar neste trabalho como essas formulações, bem como as forças das quais brotaram, são no fundo estranhas (senão deletérias) à forma romanesca.

Sem dúvida pudemos expor apenas limitadamente um conceito muito mais complexo do que a maneira como normalmente foi entendido, inclusive por pensadores da estatura de Theodor Adorno, como já demonstrou Nicolas Tertulian⁷. Uma das grandes contribuições que encontramos no conceito de *realismo* é evitar algumas aproximações espontâneas e demasiado mecânicas entre literatura e sociedade.

Entre elas, poderíamos citar o abandono da “totalidade” – como categoria filosófica –, facilmente relacionado à fragmentação da produção mundial a partir da década de 1970, de modo a supostamente obliterar uma “visão total” do processo de reprodução social. Acreditamos que esse tipo de abordagem, apesar de reconhecer as transformações centrais ocorridas nas últimas décadas, peca pela falta de mediação entre transformação social e atualizações ideológicas.

Cabe também mencionar que, ao analisarmos as obras de Alejo Carpentier e Mia Couto, realizamos – ao mesmo tempo em que buscamos entendê-las nas circunstâncias em que foram geradas – um juízo de valor. Não é, afinal, de outra coisa que se trata o papel do pesquisador de literatura, senão do reconhecimento dos meios que o permitam afirmar o que é (ou o que está mais próximo à) “verdadeira arte”, “grande arte”, “arte soberana”, para utilizar apenas alguns dos termos comuns a Lukács e Adorno, bem como a Candido e Schwarz.

⁶ Contido no volume *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

⁷ Ver seu texto “Lukács / Adorno: uma reconciliação impossível”, revista on-line Verinotio, n. 11, ano VI, abril/2010.

Não fosse por essa razão, senão ainda pelo fato (que responde a esse imperativo) de que o conceito lukácsiano de *realismo* é, *ao mesmo tempo*, uma contribuição à *teoria* e à *crítica* da arte, sendo possível sua separação apenas em seu *momento didático*. Trata-se, vale lembrar, de avaliar as obras e não a envergadura dos escritores: mesmo porque certos tipos de romancista (seria necessário averiguar) talvez não voltem mais a caminhar sobre a Terra.

Dito isso, chegamos ao que este trabalho se propõe a fazer, e talvez valha mais a pena dizê-lo a partir de um relato da realidade.

Nos inúmeros encontros que pesquisadores, professores, estudantes e jornalistas promovem com escritores africanos de língua portuguesa no Brasil, invariavelmente nos deparamos com a seguinte pergunta: “prezado escritor, o senhor acha que já surgiu em seu país um grande romance nacional como o que representa, por exemplo, *Grande Sertão: Veredas*, para o Brasil? E, caso pense que não tenha surgido, gostaria que nos dissesse o porquê dessa ausência”.

Frente a uma questão dessa ordem e percebendo sob fogo cerrado os resultados mais ou menos satisfatórios, mais ou menos brilhantes, mais ou menos perenes dos seus melhores esforços artísticos, o escritor africano segue, na mais das vezes, o seguinte argumento: “Veja, ainda temos uma literatura muito jovem, talvez seja necessário esperar um pouco mais. Além disso, é preciso pensar que o grande romance nacional talvez seja reconhecido apenas *a posteriori*, etc. etc. etc.”.

Fica assim, na pergunta e na resposta, a expectativa de que se reproduza nos países africanos de língua portuguesa o mesmo fenômeno artístico que teve lugar nas nações da Europa e da América Latina ao largo de décadas passadas.

Sob o nosso ponto de vista, uma resposta “a meio caminho” a essa pergunta tão comum tentaria articular o fenômeno literário com o fortalecimento da classe média, de onde saem, sob o sistema capitalista ao menos, boa parte de sua *intelligentsia* nacional, à qual comumente se filiam seus literatos.

Uma segunda resposta, sem dúvida mais complexa (e que inclui a primeira), tentaria articular historicamente a ascensão do gênero romanesco com a ascensão da burguesia como classe e, por seu turno, do Estado-nação como célula político-econômica. É impossível pensar “o grande romance nacional” sem uma clara noção do significado *moderno* dessas categorias.

Assim, uma resposta coerente do nosso escritor àquela pergunta seria: “Será ainda justo esperar pelo ‘grande romance nacional’ em países como Angola e Moçambique, tornados independentes em 1975?”.

O caminho que exploramos é o seguinte: visto que o romance é a “epopéia do mundo burguês” (Lukács), autores como Carpentier se valeram do período desenvolvimentista latino-americano para lançar o conflito entre a afirmação definitiva da modernidade e seu universo pré-moderno: a isto muitos nomearam *realismo maravilhoso*.

Por sua vez, em Moçambique pós-independência (1975), a modernidade determinou uma frágil afirmação dos padrões sociais burgueses, deixando filtrar em sua produção romanesca princípios formais pré-burgueses e pré-modernos: tal expediente restringiria o alcance de sua ficção.

Além disso, o atual trabalho tem o objetivo de contribuir em pontos como: quais são algumas das implicações da produção literária na periferia do capitalismo? Como questões latino-americanas auxiliam a pensar a arte de ex-colônias portuguesas?

Por isso buscamos a similaridade formal entre *Los Pasos Perdidos* e *O Outro Pé da Sereia*, onde temas semelhantes são propostos e resolvidos de maneiras diferentes, apontando, nesse jogo de perguntas e respostas, para um diálogo (que nos parece) possível.

1. Sobre o conceito de *realismo* de György Lukács

*Sem conhecimento dos erros e das faltas,
não há admiração sincera, compreensiva.*

Otto Maria Carpeaux sobre Thomas Mann

Um dos fundamentos do conceito de *realismo*⁸ lukácsiano é a convicção de que a realidade, por mais tortuosa que apareça em sua imediaticidade, é sempre cognoscível. Ao contrário de muitos de seus colegas contemporâneos, o filósofo Lukács se recusa a abandonar um dos legados da filosofia burguesa: o esforço, que remonta Descartes, de apreender a totalidade da existência humana.

Com efeito, à evolução econômica, política, religiosa e tecnológica da burguesia, na sua empresa de expansão mundial iniciada com o mercantilismo, correspondeu um desenvolvimento das formas de conhecer e acerca das novas formas de vida: a filosofia moderna. Para Lukács, o traço distintivo das correntes filosóficas – o racionalismo francês, o materialismo inglês, o idealismo alemão – não é o diálogo interno entre eruditos.

O pensador húngaro vê, em cada uma dessas correntes e em seus representantes, um projeto historicamente articulado de decifração progressiva do mundo: em sua fase heróica, a filosofia burguesa assumia uma posição fundamental (em seu sentido estrito), fornecendo fundamentos na forma de reflexões e conceitos às outras ciências para o seu aperfeiçoamento.

Desse estímulo mútuo entre filosofia e ciência participava também a literatura, de modo que o escritor e erudito russo Tchernishévski pôde escrever, ainda no final do século dezenove, que “as artes difundem na massa dos leitores uma quantidade enorme de conhecimentos e – o que é mais importante – faz-lhes conhecer os conceitos elaborados pela ciência”⁹.

Foi somente com a consolidação da classe burguesa como força conservadora que a filosofia, submetida ao processo de divisão do trabalho, passou a assumir o caráter burocrático e acadêmico que conhecemos. Em seu momento conservador, segundo Lukács, a filosofia não pode retomar seu projeto de conhecimento verdadeiro do mundo sem romper com a própria burguesia.

O *realismo*, como forma literária, participa dessa mesma convicção de Lukács. Quando o artista julga que não é mais possível conhecer as forças que atuam sobre o mundo e que esse mesmo mundo lhe nega qualquer possibilidade de ação, daí resultam formas artísticas próprias da fase do conservadorismo burguês. Se elas cedem

⁸ Por uma questão de clareza, sempre que se empregar, neste trabalho, o conceito de “realismo”, de Lukács, o mesmo virá formatado em itálico.

⁹ Em *A Arte e a Vida Social*, de George Plekanov. São Paulo: Brasiliense, 1969.

completamente à noção de “morte do sujeito” (como em Beckett), então respondem, para o filósofo, como expressão do decadentismo anti-realista.

Se a obra, por outro lado, pode refletir ainda um olhar crítico diante da opacidade desse mundo (como em Thomas Mann), e oferecer-lhe assim alguma resistência, então Lukács a enxerga como *realismo crítico*¹⁰.

Notamos, portanto, que o ato de *conhecer* é central para Lukács. Não somente conhecer, mas ter a convicção (alimentada pela experiência) de que é possível conhecer. O *realismo* constitui assim um *acesso ao mundo*, batendo de frente com a noção de “texto que se passa por mundo”, ao gosto dos pós-modernismos de maneira geral. Boa parte dos conceitos lukácsianos sobre a literatura – *realismo*, *grande realismo*, *realismo crítico*, *realismo socialista*, *anti-realismo* – jogarão por encima desse crivo. Daí a conceituação, importante para todo o nosso trabalho, que retiramos de seu artigo “Friedrich Engels, teórico e crítico da literatura”:

“O realismo verdadeiramente grandioso, que extrai sua força do profundo conhecimento das transformações históricas da sociedade, só pode alcançar este conhecimento se abarcar realmente todos os estratos sociais, se destruir a concepção ‘oficial’ da história e da sociedade e se acolher – no vivo processo criador – as camadas e as correntes sociais que operam a verdadeira transformação da sociedade, a verdadeira formação desses novos tipos humanos. Imergindo nessas profundidades e trazendo-as, através de sua obra, à luz do dia, o grande realista cumpre a missão verdadeiramente original e criadora da literatura. Esta penetração do escritor nas profundidades da motivação social e humana, esta ruptura com a motivação superficial e aparente dos eventos (peculiar tanto aos ambientes ‘oficiais’ quanto às impressões imediatas das próprias massas), constituem para Engels o necessário pressuposto de uma duradoura eficácia das obras de arte. Somente a profundidade com a qual são refletidas *as verdadeiras forças motrizes do desenvolvimento social dos homens* pode fundamentar o grande realismo literário”. (2010, p. 45) [grifo meu]

A utilização de um conceito, no entanto, sempre vem acompanhada de duas implicações: permitir uma apreensão mais precisa do objeto, ao mesmo tempo em que limita o objeto ao alcance do significado desse conceito. É uma dialética já notada por Hegel e, talvez, um dos motivos que explicam porque Theodor Adorno parece evitá-los ao máximo na redação de sua *Teoria Estética*.

¹⁰ Veremos um pouco mais sobre essas diferenças entre conceitos mais adiante.

Pelo mesmo, cabe talvez, como objetivo secundário desse trabalho, prezar por uma dialética interna ao conceito de *realismo*, como György Lukács o pensou, reafirmando a sua complexidade.

Apontar que o *realismo* lukácsiano não se trata da “escola realista” de meados do século dezenove europeu – da qual fazem parte Balzac, Flaubert, Dickens – é falar pouco ou nada, visto que a definição do conceito permanece em suspenso. Utilizá-lo, por sua vez, para abordar obras da escola realista é uma empresa possível e muito realizada.

Porém, para esclarecer seu alcance, parece-nos mais proveitoso, atualmente: 1. empregá-lo na abordagem de uma obra não-realista em estilo – por exemplo, a *Odisséia*, de Homero – mostrando seus traços *realistas* segundo Lukács; 2. mostrar como um autor realista não partilha, no entanto, do conceito elaborado pelo filósofo húngaro.

Lukács, em seus ensaios, realizou ambas as tarefas, fosse abordando obras de Shakespeare e Goethe a partir do seu aparato teórico, fosse tratando da literatura de Gustave Flaubert, na qual via traços de um naturalismo incipiente, mesclado de *grande realismo*.

1.1 Nota sobre a categoria de *ação* no conceito de *realismo*

A *ação* é uma das categorias fundamentais para o conceito lukácsiano de *realismo*: ela aponta para uma noção ainda mais profunda e a qual o filósofo húngaro considerava muito importante: a noção de *processo*.

Fator transformador tanto dos seres humanos quanto da sociedade, para Lukács a *ação* não era apenas necessária como elemento representacional da realidade, senão possuía sua relevância inclusive para a técnica do escritor: a *ação* “empurra” os personagens para os dilemas e as decisões centrais de qualquer existência, fortalecendo, *mesmo por cima dos conceitos e pré-conceitos do escritor*, o sentido *realista* de sua obra¹¹.

Poder-se-ia mesmo dizer que, se para Lukács (que nisso coincide com Walter Benjamin) a literatura possui, como técnica, uma função organizadora¹² do processo artístico, a *ação*, por sua vez, é o fator organizador do *realismo*.

¹¹ Tal ideia, presente em “Narrar ou descrever?”, mas também em ensaios como “Marx e o problema da decadência ideológica”, reforça a possibilidade, para Lukács, de que a objetividade da obra supere a subjetividade do escritor.

¹² De fato, tal ideia aparece em “O autor como produtor”, de Benjamin, da seguinte maneira: “O autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea (...) não visa nunca à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus

Importante mencionar também que, para o filósofo húngaro, o processo de transformação do personagem deve acompanhar o processo de transformação societal em radicalidade e complexidade: isto visa permitir que a expressão mais alta dos diversos traços humanos seja justificada pela singularidade radical das situações em que está inserida, sublinhando o que existe de *tipicidade* em determinado período histórico. Isso evita que o personagem passe por um simples excêntrico ou ainda uma monstruosidade inexplicável, espontânea.

“A figuração de situações e de caracteres extremos somente se torna típica na medida em que, no conjunto da obra, fique claro que o comportamento extremo de um homem numa situação levada ao extremo exprime os mais profundos contrastes de um determinado complexo de problemas sociais”. (2010, p. 196)

Vale ainda ressaltar que a noção de *processo* (mediada pela ação) corresponde, em Lukács, a uma força oposta ao sentido de *imediatividade* do mundo. É dizer: destrói a visão de mundo “acabado” (que reina apenas na sua superfície, onde voga a ideologia), supostamente livre de conflitos fundamentais e que atende, segundo ele, a um sentido conservador da realidade.

A convicção, no âmbito da perspectiva de mundo, de que a realidade é sempre cognoscível (como dito no princípio), unida à categoria de *ação realista* constitui, possivelmente, o pilar mais profundo do legado marxista no pensamento lukácsiano.

Pelo tanto, é possível afirmar que, para Lukács, todo niilismo é expressão de decadência burguesa, na medida em que, enclausurando-se numa visão parcelar do mundo, recusa-se a encarar a totalidade do processo social como de fato é: movimento constante de contradições, onde a possibilidade de ruptura e resistência nunca pode ser negligenciada¹³.

Esta exposição, extremamente sucinta de um ponto extenso e complexo para Lukács, visa apenas ressaltar a existência de uma categoria *realista* de *ação*, composta por *movimento* e *processo*.

produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora (...).Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores”.

¹³ Esta noção, parece-nos, é a mesma que, ao final da vida de Lukács, leva-o a encarar as mobilizações dos anos 1960 de maneira sensivelmente diversa àquela de Theodor Adorno: é a negação da sociedade de “administração total”, constitutiva já do seu conceito de *realismo* nos anos 1930. Nossa sugestão é, portanto, a de que o *realismo* lukácsiano aposta na noção de *possibilidade constante de ruptura*, do que (como afirmaram alguns) no stalinismo como ruptura.

Em obras não-*realistas*, a ação-movimento pode não resultar em sua verdadeira dimensão: a ação como processo transformador. É, portanto, uma ação vazia, cuja falsidade deita na representação estática do mundo.

1.2 A respeito de György Lukács

Vale lembrar os limites da exposição que propomos aqui. A trajetória de György Lukács é, sem dúvida, uma das mais complexas entre os intelectuais do século vinte. Isto se deve, poderíamos sugerir, a três razões principais. Primeiramente, diferente de muitos de seus colegas europeus, o filósofo húngaro jamais foi um “intelectual de poltrona”, senão, sempre – e esse “sempre” lhe custou muito caro –, um “intelectual de partido”.

Não obstante, teve relevante papel na formação de pensadores da Escola de Frankfurt, além de aparecer como *maître à penser* de figuras como Lucien Goldmann e Agnes Heller. Por isso também, Perry Anderson o situa, juntamente a Antonio Gramsci, como um dos marxistas do período de transição entre o marxismo ortodoxo (ligado, sobretudo, aos intelectuais-militantes de Rússia e Alemanha do período de 1917-1923) e o que chamou de “marxismo ocidental”, elaborado principalmente nas universidades da Europa ocidental após o descenso revolucionário.

A segunda razão de sua complexidade é que György Lukács é um pensador profundo, que chegou ao marxismo por volta de 1920 sob a influência capital de textos de Vladimir Lênin: e não chegou como neófito acadêmico, senão já portador de imensa erudição¹⁴ e sob os ímpetus políticos das revoluções russa, alemã e húngara, da qual participou, em 1919, sob a liderança do líder comunista Béla Kun.

Por fim, uma razão poucas vezes mencionada é a seguinte: Lukács possui, como poucos, a capacidade de explorar as últimas consequências teóricas implícitas em cada posicionamento político assumido: assim em *A Teoria do Romance* (1916), em *História e Consciência de Classe* (1923), em *O Romance Histórico* (1936-37), para citar obras de fases distintas. Dada uma trajetória, de cerca de meio século, comprometida

¹⁴ Havia publicado até 1910-11, com apenas 25 anos, dois grandes volumes sobre o drama moderno, além do livro que o tornou conhecido aos olhos da *intelligentsia* europeia, *A Alma e as Formas*. Em 1916, surgiria *A Teoria do Romance*.

politicamente, pode-se imaginar daí no que resulta o uso, ainda que limitado, de qualquer um de seus conceitos¹⁵. A respeito dessa capacidade, Tertulian afirma:

“O fascínio exercido pelos ensaios de Lukács sobre várias gerações de críticos e intelectuais se deve ao modo bem natural com que o crítico realiza a passagem da análise de problemas puramente formais, ou puramente ‘técnicos’, na aparência, para as suas raízes na concepção estética e na *Weltanschauung* [visão de mundo] do autor. (...) O que impressiona em Lukács é o modo com o qual os conceitos estéticos fundamentais se fundem em toda uma filosofia da história e em toda uma dialética filosófica da relação subjetividade-objetividade. A morfologia das formas literárias aparece sempre rigorosamente ligada à dialética dos processos sócio-históricos”. (2003, p. 49-50)

Não obstante, o *realismo* de Lukács responde, em sua contingência, ao que poderíamos chamar a “fase madura” da evolução do pensamento teórico-político de seu autor. Articulado em *grande realismo*, *realismo crítico* e *realismo socialista*¹⁶, representa, no campo estético, o que as *Teses de Blum* (1928) representaram no campo político: a defesa – pela qual Lukács se viu obrigado a uma autocrítica posterior, a fim de não ser expulso do Partido Comunista Húngaro¹⁷ – do que o filósofo chamava o grande legado do humanismo burguês e seu caráter, nas expressões mais progressistas, de possível continuidade/ruptura com o socialismo.

Para se ter uma ideia de como esta posição se expressou no campo estético e político, Lukács defendia a continuidade entre *realismo crítico* e *realismo socialista* nos seguintes termos:

“Mas a aliança entre o realismo crítico e o realismo socialista baseia-se igualmente nos próprios princípios da arte. É impossível que nasça e viva um realismo socialista, capaz de produzir todos os seus efeitos, se não se começa por levar até as suas últimas

¹⁵ Tal é o desafio que cercam as diversas posições assumidas por Lukács ao longo da vida, que estudiosos como Nicolas Tertulian depositam boa parte de seus esforços teóricos sobre um aspecto central: ressaltar a *continuidade* de seu pensamento contra a tão afamada/difamada *descontinuidade*.

¹⁶ Inútil somar que o *realismo socialista* defendido por Lukács nada tem a ver com aquele, panfletário, praticado pelos escritores soviéticos sob o stalinismo. Isto fica claro em *Realismo Crítico Hoje*, quando Lukács critica o “economicismo subjetivista” de Stálin.

¹⁷ Michael Löwy, em seu estudo sobre a formação de Lukács (1909-1929), escreve: “A infelicidade de Lukács é que suas teses serão o último eco da virada direitista, no momento preciso em que começa a nova virada de *esquerda* (sectária) da Internacional” (p.237). O contexto histórico refere-se à ascensão do fascismo na Europa e ao jogo de forças, dentro do movimento comunista, pela definição do papel que desempenha a burguesia nacional diante dessa nova força política. Lukács, já então, defendia uma aliança necessária com as frações mais progressistas da burguesia mundial contra o fascismo.

conseqüências a oposição de princípio entre realismo e anti-realismo. Isto sabem-no bem e desde há muito tempo os teóricos do socialismo, no que diz respeito à herança do passado; os escritores das gerações anteriores, que são ao mesmo tempo os melhores representantes do realismo crítico, passaram sempre por aliados na luta comum pelo primado estético do realismo”. (1969, p. 148)

Portanto, para o filósofo, o *realismo socialista* representaria, na verdade, uma continuação e aprofundamento dos princípios do *realismo crítico*, e não sua oposição: a oposição verdadeira ao *realismo* (seja burguês ou socialista) são, para ele, as tendências *anti-realistas*.

Não por outro motivo Lukács logra aproximar a escola naturalista do século dezenove às vanguardas europeias do século vinte, no que ambas teriam de representação fragmentária da realidade, resultantes, em última instância, de uma apostasia da categoria de “sujeito”.

Por sua vez – para traçarmos o paralelo de sua atuação política –, nas suas famosas Teses de Blum, apresentadas no segundo Congresso do Partido Comunista da Hungria, é possível ler, no item A da parte 5 (“A ditadura democrática”): “A ditadura democrática, portanto, só pode ser entendida como a via concreta através da qual a revolução burguesa se desdobra em revolução do proletariado”. E, citando Lênin, completa: “Não existe nenhuma muralha chinesa entre a revolução burguesa e a revolução do proletariado”¹⁸.

Consideramos que, se Lukács algumas vezes pode ter se equivocado em análises sobre autores como Proust ou Kafka¹⁹, seu sistema conceitual ainda permanece perfeitamente útil como instrumento de estudo da literatura. Sem recusar a contribuição de outros teóricos, nos valeremos principalmente dele para abordar alguns dos complexos problemas que surgem quando se deseja pensar a forma romanesca na periferia do capitalismo.

¹⁸ Algo interessante sobre este pensamento estratégico de continuidade/ruptura que vê, diante do fascismo, uma aliança temporária com a burguesia mais progressista, pode talvez ser encontrado, analogamente, em livros recentes como *A Brief History of Neoliberalism*, de David Harvey. Ali, o geógrafo marxista parece defender certa conexão entre os valores de idealistas do Estado de bem-estar social europeu e socialistas contra a “reconstrução do poder de classe” implementada pelos neoliberais a partir da década de 1980.

¹⁹ Quem polemiza com o filósofo húngaro a respeito disso são os professores Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. O próprio Lukács, por meio de cartas na década 1960, chegou a admitir que talvez houvesse cometido injustiças com tais escritores.

2. 1848 e a importância do tempo histórico

Para a arte, concretamente, trata-se do seguinte: por um lado, em relação com o impacto imediato que o escritor recebe da vida, pergunta-se: quedará este embrião? Por outro lado (em relação com a paixão, igualmente espontânea, pela beleza e pela perfeição formal), pergunta-se: esta forma é expressão do quê? Esta beleza é a perfeição do quê?

György Lukács –
Tribuno do povo ou burocrata?

O ano de 1848 é central para Karl Marx e Friedrich Engels, não apenas porque se trata do ano em que o *Manifesto do Partido Comunista* veio à luz, mas, principalmente, porque foi o curto período histórico, entre fevereiro e junho, em que a burguesia mundial (e com mais intensidade, a francesa) viu-se obrigada a assumir todas as contradições que sobre ela pesavam. Surgida no bojo do feudalismo decadente, seu desenvolvimento havia gerado, por sua vez, em seu seio, a classe proletária e um extrato populacional de miseráveis sem conta, que Marx e Engels definem, no *18 Brumário de Luís Bonaparte*, o “lumpen-proletariado”.

Até o advento de 1848, a classe trabalhadora europeia havia se envolvido em batalhas reais contra forças conservadoras aristocráticas, porém, em todas as revoltas desse tipo, a mesma apareceu como classe “secundária”, hegemônica ideologicamente por aquelas duas classes que possuíam real poder econômico desde o fim do século dezoito: a pequena e a grande burguesias. Em fevereiro desse mesmo ano, na França, uma revolução que contou com ampla participação popular destituiu o rei Luís Filipe I, representante da reação aristocrática à Revolução Francesa de 1789.

A aristocracia intermitentemente retornava ao poder desde a desintegração interna das forças revolucionárias burguesas – ocorrida, sobretudo, entre o período jacobino e termidoriano, de junho 1793 a julho de 1794 – e a subsequente restauração do império, por Napoleão Bonaparte, em 1804. Luís Filipe, também conhecido como “o rei burguês”, por sua vez havia substituído Carlos X, em 1830, destituído após tensões sociais que também marcavam oposições de interesses entre a aristocracia, por um lado, e grande e pequena burguesias (aliadas aos proletários) por outro.

Trata-se de um período turbulento, de grandes tensões políticas, em que o domínio político e econômico da burguesia ainda não está plenamente consolidado e esta vê-se, portanto, em diversas ocasiões, levada a realizar acordos com a aristocracia a fim de conter movimentos de insatisfação popular que ameacem as conquistas obtidas até então. Nas palavras de Hobsbawm, em seu volume dedicado às revoluções, “a razão era que a crise do que restava da antiga sociedade [feudal] parecia coincidir com uma crise da nova sociedade” (2010, p. 476). Aos trabalhadores, “o grande despertar da Revolução Francesa lhes ensinara que os homens comuns não necessitavam sofrer injustiças e se calar” (HOBSBAWM, 2010, p. 477).

Em *A Era do Capital*, Hobsbawm qualifica a expansão da Primavera dos Povos – como ficaram conhecidas as revoluções de 1848 – como um movimento “alastrando-se

como fogo na palha por sobre fronteiras, países e mesmo oceanos”. Referindo-se à revolução burguesa de fevereiro, em Paris, da qual toda crise de junho é devedora, o historiador inglês escreve:

“Na França, o centro natural detonador das revoluções europeias, a república foi proclamada em 24 de fevereiro. Em 2 de março, a revolução havia ganhado o sudoeste alemão; em 6 de março, a Bavária; em 11 de março, Berlim; em 13 de março, Viena e, quase imediatamente, a Hungria; em 18 de março, Milão e, portanto, a Itália”. (2011, p. 32)

Tais acontecimentos detêm especial relevância para Marx e Engels, que os acompanham e noticiam no jornal que então editavam, a Nova Gazeta Renana, vendo nas revoltas ao longo da Europa a expressão das contradições sociais e políticas fomentas pela classe burguesa.

O artigo de Marx, “As lutas de classes na França”, mostra quão profundo era seu interesse pela história política francesa, ele que havia estudado detidamente o desenvolvimento do capitalismo, sobretudo, na Inglaterra, dada a sua qualidade, à época, de “fábrica do mundo”. György Lukács compreende o significado cobrado pela Primavera dos Povos na obra marxiana, destinando a ela um lugar importante em suas reflexões. O capítulo terceiro de *O Romance Histórico* se inicia com uma análise daquele ano:

“(…) A batalha do proletariado parisiense em junho de 1848 foi uma reviravolta na história em escala internacional. (...) É apenas aí que se deflagra pela primeira vez uma batalha decisiva entre proletariado e burguesia com a violência das armas; o proletariado pisa pela primeira vez no palco histórico-mundial como uma massa armada, decidida a travar a luta decisiva; nesse momento, a burguesia luta pela primeira vez pela continuação de seu domínio econômico e político”. (2011, p. 211)

A guerra espalha-se pelas grandes cidades da Europa. Nas ruas, barricadas são erguidas de tal maneira que se tornam, pela ubiquidade, um símbolo daqueles eventos (um pouco, analogamente, ao que a guilhotina havia se transformado para o Terror jacobino). Foi a primeira vez em que canhões foram arrastados para dentro dos limites de Paris. O enfrentamento tão próximo entre a população e o exército, ambos armados, leva a que Engels, em 1895, escreva: “a barricada tinha perdido o seu encanto; o

soldado já não via atrás dela o ‘povo’, mas sim rebeldes, agitadores, saqueadores, partilhadores, escória da sociedade²⁰” (2008, p. 54).

A revolução burguesa de fevereiro, naquele mesmo ano, havia exumado, farsescamente, as palavras de ordem da grande Revolução Francesa de 1789. Agora, em junho, ficava claro que “a frase ia além do conteúdo”, e que Liberdade, Igualdade e Fraternidade eram lemas cujo real significado estava, *pela primeira vez*, em disputa. Na Gazeta Renana, Marx compara fevereiro a junho de 1848:

“Os foguetes luminosos de Lamartine transformaram-se nas granadas incendiárias de Cavaignac. A *fraternité*, (...) essa fraternidade flamejava ainda diante de todas as janelas de Paris na noite de 25 de junho, quando a Paris burguesa se iluminava e a Paris proletária ardia, gemia e se esvaía em sangue”. (2008 ,p. 92)

Para ele, “essa fraternidade só durou enquanto o interesse da burguesia esteve irmanado com o interesse do proletariado” (2008, p.92-93). O massacre da população é generalizado. A reação burguesa, temendo perder definitivamente o controle de seus Estados, arremete contra a massa de trabalhadores e miseráveis.

Tamanha é a força empregada no esmagamento dos insurgentes que nenhuma revolução anterior, espalhada com tal velocidade, havia sido desbaratada tão prontamente. Trezentos corpos são recolhidos das ruas de Berlim. Em Milão, a vitória militar é lograda após a morte de trezentos e cinquenta pessoas, trabalhadores pobres na sua imensa maioria. Viena é recuperada ao custo de quatro mil vidas. Seis meses são suficientes para o restabelecimento da ordem.

François Pardigon – citado por Dolf Oehler²¹ – escreve em seus *Épisodes des journées de juin 1848*: “Eu precisaria, para o que resta narrar, da pena com que Dante Alighieri descreveu os nove círculos do Inferno” (1999, p. 146). Outro exemplo literário contribui para uma noção desses dias está em *O Gattopardo*, de Tomasi de Lampedusa, onde o personagem principal, o conde de Salina, temeroso às vésperas da Revolução Siciliana de 1860, busca reconfortar-se com o este pensamento: “Aconteceram muitas coisas, mas tudo seria comédia; uma ruidosa, romântica, com algumas manchas de sangue nas vestes dos bufões. Este era o país do bom entendimento, aqui não havia a

²⁰ Prefácio ao artigo de Marx, “As lutas de classes na França – de 1848 a 1850”.

²¹ *O Velho Mundo Desce aos Infernos – auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*.

fúria francesa; aliás, mesmo na França, com ressalva do junho de 48, teria havido alguma vez algo sério?”. (idem, p.125).

Hobsbawm comenta que “a burguesia descobriu que preferia a ordem à oportunidade de pôr em prática seu programa completo [Liberdade, Igualdade, Fraternidade] quando confrontada com a ameaça à propriedade” (2011, p. 46-47). Os regimes conservadores haviam sido mantidos sob a condição de realizarem concessões ao liberalismo econômico, que a partir de então se expandiria sob o impulso suplementar do movimento colonial. “A burguesia deixara de ser uma força revolucionária”, comenta Hobsbawm (2011, p. 47), que nisso segue a visão de Karl Marx. Nas palavras de Lukács, houve “a transformação da democracia revolucionária em um liberalismo de compromisso” (2011, p. 211).

Há, aqui, portanto, uma primeira ideia essencial para o pensamento lukácsiano. O período de dominação burguesa é marcado por duas etapas: a primeira, como classe que desempenha um papel progressista no trabalho de emancipação do gênero humano, vem do século dezesseis, encontra seu auge na Revolução Francesa e mantém-se até 1848.

Esse ano marca uma ruptura no que diz respeito ao significado histórico dessa classe. E a burguesia, abdicando de seus próprios ideais emancipatórios em favor da propriedade privada de produção, assume, a partir de então, para Marx e Lukács, uma posição conservadora, cujas consequências se desdobram em diversos níveis da atividade humana, inclusive na literatura.

Existe, portanto, para o filósofo húngaro, uma fase heróica da burguesia antes de 1848 e uma fase de decadência burguesa, após essa data. De fato, em ocasiões, Lukács chega a referir-se ao *realismo* pré-1848 como *grande realismo*, reservando a denominação *realismo crítico* para as expressões artísticas posteriores. Entenda-se por *realismo crítico* as obras que, mesmo marcando um distanciamento com o mundo, mantêm-se críticas diante da dominação ideológica burguesa. Este dado constitui um marco teórico importante para Lukács, que se referirá a isso constantemente²².

Os escritores, diante dos horrores presenciados com as batalhas citadinas da Primavera dos Povos e diante do cinismo conservador que sua classe de origem havia assumido frente a sua antiga fraseologia revolucionária, reagem principalmente com distanciamento, seja pelo pessimismo, pela ironia, pela evasão. Esse é, para Lukács, o

²² O ano de 1848, por sua vez, parece não cobrar relevância para o pensamento estético de Theodor Adorno, estando completamente ausente, por exemplo, de sua *Teoria Estética*. Nesse sentido, o *historicismo* de Adorno constitui-se de forma diversa daquele marxiano e lukácsiano.

principal traço dessa passagem do heroísmo burguês para o seu decadentismo. É o caminho de Balzac para Flaubert, de Victor Hugo para Baudelaire, em que Paris (e o mundo) não mais se constituem como palco “aberto” – justamente pela Revolução Francesa – à atuação do povo, e suas ruas assumem um clima mais obscuro, seus cidadãos, uma face mais pálida.

“Nos estudos de Lukács, as conclusões estéticas adquirem espontaneamente um fundamento social e histórico. A condição social de um grande escritor realista, como Balzac, Stendhal ou Tolstoi, é a de uma personalidade engajada, sob múltiplas formas, na vida histórica de seu tempo, *participando*, muitas vezes diretamente, dos acontecimentos decisivos (semelhante nisto às grandes figuras da Renascença ou do século das Luzes), enquanto a condição social de um escritor como Zola, na repugnante sociedade burguesa de 1848, é sempre mais a de um *observador*, cada vez menos capaz de dominar a vida histórica de seu tempo por uma participação ativa. Goethe ou Tolstoi podiam ver ainda a sua época sob uma perspectiva de dominação senhorial; mas Zola é, de certa forma, sempre levado pelo jogo das condições objetivas (...)”.
(TERTULIAN, 2003, p. 49-50)

Como comentário final, vale notar que não há, em Lukács, uma passagem abrupta entre *realismo* (cujo epígono seria Balzac) e o resultado mais acabado de sua decadência, o *naturalismo* (relacionado a Zola). Se ambos polarizam os significados de 1789 e 1848, respectivamente, entre eles o crítico húngaro parece situar a obra de Gustave Flaubert.

Ao constatar a avaliação que Lukács faz de Flaubert, podemos ser levados, num primeiro momento, a colocarmos-nos ao lado do autor da *A Comédia Humana* contra o julgamento (rigorosíssimo) de Lukács. Sucede que o filósofo húngaro é daqueles pensadores que utiliza o seguinte procedimento ao tratar de seus “objetos de análise”: dedica cinco, dez, ou vinte páginas a uma crítica violenta, minuciosa e algo personalista ao escritor, trazendo à tona suas fragilidades técnicas, colocando em xeque sua perspectiva diante da realidade, jogando-o (crueldade maior) contra seus próprios mestres de eras passadas (Goethe, Racine, Cervantes...); comparando seus esmerados personagens a Hamlet e a figuração de alguma luta com os campos de batalha de *Guerra e Paz*... Tudo isso para, esgotada a artilharia, finalizar com observações cujo sentido poderia ser resumido assim: “contudo, esse escritor ainda representa um colosso diante dos anões que o sucederam e tentaram imitá-lo”.

Isto é o que se passa com Flaubert. O expediente analítico lukácsiano deixa entrever a admiração do filósofo pelo escritor, não apenas porque Lukács o intitula, sim, um “grande realista”²³, mas porque Lukács dessa maneira expressa, sem dizê-lo: “apenas falo dos que realmente importam”.

Ao nomear Flaubert um “grande realista”, ao mesmo tempo em que parece discernir nele um grau incipiente de naturalismo, nos colocamos frente a esta constatação: o conceito de *realismo* não é unívoco, monolítico, simples. Tampouco existem autores “puramente heróicos” ou “puramente decadentes”. A existência de um *grande realismo* pré-1848 e um *realismo crítico* pós-1848 conduz, antes, ao discernimento de tendências que convivem, num jogo de forças, dentro de uma mesma obra.

2.1 O pós-1848 em *Los Pasos Perdidos (LPP)* e *O Outro Pé da Sereia (OPS)*

Visto que a burguesia se tornou uma classe dominante histórico-mundial²⁴, o problema do pós-1848 se tornou igualmente um problema histórico-mundial (principalmente aos países colonizados pela Europa).

Porém, qual seria este problema em termos de uma Filosofia da História marxista? Sob o nosso ponto de vista, este poderia ser traduzido da seguinte maneira: a resistência do mundo diante da vontade humana. Este é o legado passado, de geração em geração, àqueles desconformes com a ordem capitalista burguesa, que na segunda metade do século XIX conheceu seu período áureo de estabilidade política e forte impulso econômico (contando apenas com o “triste” episódio da Comuna de Paris, em 1871).

É sob tal perspectiva que devemos enfrentar o problema do pós-1848 na América Latina, de Carpentier, e em Moçambique, de Couto. Se tais continentes viveram, em momentos diversos, sua fase heróica de libertação nacional contra a opressão da metrópole, parece claro que ambos escrevem em períodos de decadência ideológica burguesa.

²³ Como exemplo, em *O Romance Histórico* (2011, p. 238): “(...) Como extraordinário artista realista que é, ele chega a uma representação infinitamente nuançada da tristeza cinzenta que constitui um dos aspectos reais desse cotidiano”.

²⁴ Para utilizar o termo que Lukács toma emprestado de Hegel em *O Romance Histórico*.

Carpentier, na passagem de 1940-1950, tem à frente um continente historicamente governado por caudilhos autoritários, que apenas brevemente (logo após a Segunda Guerra Mundial) vê ascender movimentos de trabalhadores organizados e partidos de esquerda, logo “devastados a cacete”, como diria Graciliano Ramos.

Mia Couto, em situação bem mais drástica, escreve *OPS* já abandonado o projeto socialista por parte da Frelimo, que havia feito a guerrilha de libertação contra Portugal (1961-1975) e conduzido o país à independência.

Vive assim o que denominamos (pensando na obra de Couto de maneira geral) uma “consciência desarticulada do subdesenvolvimento”. Este termo – que conversa tanto com Antonio Candido quanto com György Lukács²⁵ – deseja definir, no âmbito da consciência, a seguinte situação: um momento histórico de falência do socialismo real, seguido pela instauração do neoliberalismo em suas modalidades mais deletérias (cuja significação, uma “modernidade frágil”, exploraremos a seguir).

Torna-se claro, portanto, que o problema do pós-1848 – resistência do mundo diante da vontade humana – é um dado presente em ambos os autores. Em *Los Pasos Perdidos*, o personagem central abandona (a suposta) Nova York rumo à América do Sul, urgido por um sentimento de fuga de uma realidade que se impõe sobre o destino de todos os homens. Aqui, embora apareça como opressor, o universo mantém, todavia, seu caráter acessível ao entendimento humano:

“De los caminos de ese cemento salen, extenuados, hombres y mujeres que vendieron un día más de su tiempo a las empresas nutricias. Vivieron un día más sin vivirlo, y repondrán fuerzas, ahora, para vivir mañana un día que tampoco será vivido, a menos de que se fuguen – como lo hacía yo antes, a esta hora – hacia el estrépito de las danzas y el aturdimiento del licor, para hallarse más desamparados aún, más tristes, más fatigados, en el próximo sol”.
(p. 428)

Vê-se que é o trabalho, sobretudo o trabalho sob o sistema capitalista, o motivo da ruína dessas figuras fantasmagóricas que rondam pela urbe. Se o problema do pós-

²⁵ Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Antonio Candido denomina a crença na Educação como solução para a miséria no continente de “consciência amena do atraso”: à superação dessa perspectiva, que recoloca na década de 1930 o problema em termos de uma reestruturação social necessária, ele chama “consciência catastrófica do subdesenvolvimento”. György Lukács, por sua vez, quando relaciona a perspectiva de mundo do autor com a qualidade da obra literária sinaliza para isto: uma perspectiva definida favorece a composição, sobretudo do romance, essa “arte tardia”.

1848 diz respeito a todo o trecho acima, sua expressão máxima, entretanto, reside na seguinte frase: “a menos de que se fuguen”.

Que o personagem não tenha pensado, frente à sua desolada situação, em guilhotinar o rei, em invadir uma ilha a barco ou em armar as massas camponesas contra o Kremlin é o verdadeiro índice de nossa questão. A realidade se mostra inamovível. Apenas encará-la é ato fatigante. Transformá-la pela ação revolucionária: um delírio de tolos. Por isso o herói opta pela evasão, sua única saída.

Em Mia Couto, o problema aparece um pouco mais complexo devido às circunstâncias históricas em que produz sua obra. Para a “consciência desarticulada do subdesenvolvimento”, as razões da opressão não podem surgir com a mesma clareza com que emergem na obra carpentieriana. É esta a fonte de indeterminação que se difunde em todo o romance e que exploraremos passo a passo.

Por agora, vale notar isto: a não definição de uma perspectiva de mundo conduz a um esfacelamento da realidade, representada na obra como um universo precariamente apreensível. Apesar de não estarmos em Kafka ou Beckett (o que, por si, é significativo), está aí um contraste fundamental com a obra de Carpentier.

Em parte, esta ausência de uma perspectiva formada determinará no romance coutiano os diversos momentos de evasão diante dos pontos de tensionamento, constitutivos da forma romanesca. Assim, o pós-1848, “a resistência do mundo à vontade humana”, só pode surgir a partir de fragmentos, pistas continuamente encontradas e desconstruídas, perdidas pelo caminho e reassumidas em seguida sob formas diversas, jamais completas.

Isto se expressa muito claramente no diálogo entre aqueles personagens que supostamente detêm, no livro, o mais alto grau de consciência histórica: o ex-militante e atual barbeiro, Mestre Arcanjo Mistura; e o antropólogo norte-americano e militante negro, Benjamin Southman.

“Enquanto ajeitava uma toalha em redor do pescoço do freguês, o barbeiro voltou à carga:

– Esta senhora, esta Janet, ela é que é nossa *sister*. A ela é que eu chamo verdadeiramente de ‘afro-americana’.

– Bom, meu caro, você pode encarar isso como a nossa contribuição para a vossa luta. Uma contribuição americana.

– É o contrário, senhor Benjamin: essa é uma nossa contribuição para a vossa luta.

O americano encaixou o golpe. Pretendia conquistar a simpatia do amargo barbeiro (...).

- [...]
- Irrita-me, senhor Benjamin, esse discurso da afirmação dos negros.
 - Irrita-o porquê?
 - O que diria você se encontrasse uns brancos proclamando o orgulho de serem brancos: não diria que eram nazis, racistas?
 - Não pode comparar, meu amigo. São percursos diferentes.
 - Ora, diferentes, diferentes... Por que somos tão complacentes connosco próprios?
 - A verdade é só uma, afirmou Benjamin, nós, os negros, temos que nos unir.

[...]

Mistura justificou-se: se ele puxara o tema foi porque o americano exibia a raça como uma doença para que o mundo sentisse comiseração. E usava a cor da pele como empréstimo de identidade. E que não houvesse equívoco: ele ali, sentado na barbearia, não era afro-americano, não era negro, nem brother.

- Você aqui, em Vila Longe, é só você: Benjamin Southman. E eu tenho pena de si, meu caro senhor.
- Dispensando esse sentimento.
- O que me faz sentir pena não é o que você procura em África, mas o que perdeu lá de onde vem.
- O que é que eu perdi?
- Voltem para a América (...). E vocês têm que lutar não é para serem africanos. Têm que lutar para serem americanos. Não afro-americanos. Americanos por inteiro”. (p. 187-190)

Se Mia Couto foi galardoado com o Prêmio Camões, recentemente, foi, entre outras razões, pela capacidade de trazer à tona problemas tão difíceis e complexos quanto os abordados na discussão entre Mistura e Southman. Como escritor sensível e profundamente ligado às questões que marcam a nacionalidade em África, Couto sabe onde encontrar os dilemas centrais que transpõe, por seu turno, a seus personagens: porta-vozes de pontos de vista divergentes no interior do debate sobre identidade, raça, nação e política. Sem dúvida, este é um dos fatores que mais peso fornece a este romance caudaloso, provavelmente uma de suas obras mais ambiciosas.

No entanto, é preciso notar como se dá o desenvolvimento deste debate. A “consciência desarticulada”, que atende a condições históricas objetivas, não permite que todas essas questões – ainda que abordadas pelos melhores escritores – alcancem seu ponto de fuga²⁶. Os trechos grifados visam indicar todas as vezes em que, ao longo da discussão, a conclusão é abortada, a síntese se frustra, a tensão abdica de seu grau máximo.

²⁶ Um dos pontos de contato entre a filosofia estética de Theodor Adorno e György Lukács reside nesta convicção: nos maiores artistas, os defeitos de sua obra são menos limitações do gênio do que de sua época. É dizer: são limitações sociais, não pessoais. Este é um interesse central neste trabalho.

Tratando do problema, Lukács observa²⁷:

“Em primeiro lugar, as características de seus personagens não são colocadas de modo a permitir que uma elevada expressão conceitual da situação global possa brotar deles como uma expressão verdadeiramente pessoal. Em segundo lugar, as situações são dispostas de tal modo que discussões semelhantes se tornam impossíveis. (...) Um fenômeno típico de uma parte de nossa literatura consiste em fazer com que os colóquios mais importantes se interrompam no momento decisivo; então, os escritores ou seus personagens constatarem que o que deveria ter constituído a parte essencial, tanto no aspecto pessoal quanto no aspecto social e ideológico, não foi expresso” (2010, p. 223).

Quando escreveu este trecho, o crítico húngaro buscava combater a crença de que tais discussões no romance passavam por “intelectualismo” ou “irrealismo” (uma vez que não haveria mais tempo para debates profundos entre os seres humanos); aqui, trata-se de mostrar como o esforço genuíno de Couto por figurar um confronto não se realiza completamente.

Apesar de pontos de vista divergentes, não chegamos em momento algum a apreender por completo a postura de qualquer dos personagens.

Isto acontece também por razões formais, pertencentes ao objeto literário e que exploraremos neste trabalho. Por agora, constatamos: apesar da “resistência do mundo” ser tema incontornável, as razões últimas da opressão aparecem elididas no texto, sinal de uma opacidade do mundo.

Retornaremos a isso.

2.2 Torcer a “resistência do mundo”: caminho do *realismo*

Tal é a expressão do problema do pós-1848 em Alejo Carpentier e Mia Couto. Porém, como dito sobre o conceito de *realismo*, não se trata de traçar uma linha abrupta entre grande realismo e naturalismo, condenando as obras a um estilo literário, procedimento estranho ao próprio método de Lukács. Veja-se o exemplo de Flaubert, considerado pelo crítico um grande *realista*, em quem se filtram, entretanto, traços da

²⁷ György Lukács, “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”.

decadência ideológica burguesa. É dizer: o problema da resistência do mundo requer o reconhecimento de sutilezas, de tons intermediários.

Nesse sentido, é especialmente significativa a possibilidade – tomando em conta o alerta de Adorno – de que a arte reate o nó com a história a qualquer momento, renovando-se sob o influxo dos acontecimentos. Tal significa, no campo que nos interessa aqui, a consideração plausível do ressurgimento até mesmo de um *grande realismo* na literatura latino-americana ou africana, de acordo com o desenvolvimento histórico das sociedades nas quais tais literaturas estão imbricadas.

A fim de corroborar essa afirmação, bastaria recuperar o exemplo da literatura russa que, ao longo do século dezenove até a queda do czar, em 1917, deu lugar a escritores como Tchekov – admirado por Lukács e sem dúvida mais próximo do *realismo crítico* – e Babel ou Gorki – que reatam as raízes de um *grande realismo*, atado à convicção de uma ação consciente no mundo.

Lukács sabia disso e não por outra razão considerou os limites europeus daquele 1848. Ao referir-se a uma Rússia dominada pela aristocracia, assumia que a burguesia ainda estava apta a predicar naquele país um papel progressista²⁸.

Em América Latina e África, por tratar-se de colônias e ex-colônias européias, tal papel progressista não cabe à burguesia (beneficiária tanto do sistema colonial quanto de sua independência), como coube à burguesia russa sob regime feudal-aristocrático, até fevereiro de 1917. O que não quer dizer que tais continentes não possam constituir-se como espaços “alternativos” ao desígnio europeu. Sem dúvida, notamos que diversos escritores se dedicam a propor, no campo artístico, o território periférico como, ao mesmo tempo, resultante da exploração do sistema capitalista mundial e local de resistência da alteridade dentro deste sistema.

Carpentier e Couto são dois desses escritores preocupados com tais possibilidades, embora, para alcançá-las, sejam conduzidos a caminhos diferentes. O tema do pós-1848 vê-se “dis-torcido” em suas obras, uma vez que encontram dentro de seus países formas de resistência locais, advindas dos processos históricos de colonização.

Vale a pena, portanto, tentar abordar, a partir de agora, como a possibilidade do *realismo* se dá no contexto dos romances aqui estudados. Veremos como tal

²⁸ Em “O romance como epopeia burguesa”, Lukács diz: “No desenvolvimento do romance russo, a Revolução de 1905 desempenha o mesmo papel que junho de 1848 na Europa Ocidental. Os grandes representantes do romance russo, de Pushkin a Tolstói, correspondem portanto a um estágio de desenvolvimento do romance análogo àquele de Goethe, Balzac e Stendhal”. (2009, p. 222)

possibilidade – de dobrar a “resistência do mundo” em favor da dignidade humana – é afetada pelos processos de modernização específicos de ambos os continentes e como, somente sob tal perspectiva, estamos aptos a analisar a forma romanesca.

3. Em busca da dialética: conteúdo e forma

Ao mesmo tempo em que na Inglaterra se parou de queimar feiticeiras, começou-se a enforcar falsificadores de notas bancárias.

Karl Marx – O Capital

A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta.

Mia Couto, citando Günter Lorenz

Para regressar ao momento histórico que reata o nó entre arte e sociedade, dando vazão à literatura *realista*, vamos explorar o significado que cobra o próprio conceito de *realismo maravilhoso*²⁹ que qualifica a obra de Carpentier e é algumas vezes evocado (inadequadamente, acreditamos) às produções do moçambicano Mia Couto.

O conceito de *realismo maravilhoso*, cabe notar, possui uma *dialética* interna. Isto porque só pode ser “maravilhoso” aquilo que contrasta com o que é “ordinário”, “cotidiano”. No livro de Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier* (1998), o escritor cubano chamou a atenção diversas vezes para este fato: o “maravilhoso” não diz respeito a algo “bom” ou “bonito”, segundo sugere a concepção mais difundida – poderíamos dizer, “vulgar” – da palavra.

O autor se preocupa em apontar na literatura as diversas vezes em que o *maravilhoso* revela-se, na verdade, em situações profundamente cruéis, aterrorizantes, macabras (um dos escritores que cita é Edgar Allan Poe, por exemplo). Assim, o *maravilhoso*, para Carpentier, representa antes o que é “incrível”, “fora do normal”, o “extraordinário”, mais do que qualquer outra definição³⁰.

O “extra-ordinário” é, de uma maneira ou de outra, o “incognoscível”, o que foge à racionalidade e à forma de vida ocidentais afirmadas, grosso modo, desde a revolução industrial inglesa e as revoluções liberais (Estados Unidos e França). Na América Latina, o *maravilhoso* constitui

“uma entidade cultural, cujos traços da formação étnica e histórica são a tal ponto estranhos aos padrões racionais que se justifica a predicação metafórica do maravilhoso ao real. (...) A intenção evidente é deslocar a busca imaginária do maravilhoso e avançar uma redefinição da sobre-realidade: esta deixa de ser um produto da fantasia para constituir uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele que crê (...)”. (CHIAMPI, 2008, p. 35-36)

²⁹ Nosso esforço subsequente se prende somente a uma análise dos significados do conceito de *realismo maravilhoso* e sua possível relação com o *realismo* lukácsiano. Não nos deteremos, portanto, em nenhuma historicização do conceito que, em todo caso, pode ser encontrada em obras diversas sobre a literatura latino-americana.

³⁰ Nesse sentido é que muitas histórias e cantigas infantis são igualmente *maravilhosas*, sem serem necessariamente “boas” ou “belas”. Isto se torna mais compreensível quando se tem em mente (como nos lembra Norbert Elias, em *A Solidão dos Moribundos*), que a decrepitude e a violência costumavam ser temas comezinhos de canções populares, mesmo infantis, em épocas passadas, antes da assepsia – realizada nas sociedades modernas – da velhice, da enfermidade e da morte.

Irlemar Chiampi busca definir, nesse excerto do seu doutorado, o estatuto do “maravilhoso” e do “real” na obra de Carpentier: por isso sua designação daquele como “anexo” a este. Para o problema mais amplo da forma artística – que ultrapassa a concepção de Carpentier, Astúrias ou de qualquer outro sobre tais elementos –, nos interessa aqui a relação necessariamente de *tensão*, onde o “extraordinário” somente se afirma pelo “ordinário” e o que não é ocidente burguês apenas salta aos olhos pela matriz consolidada dessa mesma cultura.

Pelo mesmo, não existe, entre outras coisas, uma poesia como “saída” do mundo, como às vezes afirma Mia Couto em seus ensaios³¹. A linguagem dita “poética” apenas existe (e apenas pode existir) em relação à linguagem dita “funcional”, “clichê”, ou mesmo “morta”, contra a qual se insurge³².

Entra aqui, portanto, o problema do romance como gênero. O trabalho estético sobre a linguagem romanesca – este de uma luta contra as forças de uma linguagem “morta”, saturada de símbolos exauridos que já nada exprimem – mostra-se tão árduo por uma única razão, cara a Lukács: não basta tudo (re)criar e nada comunicar. É dizer: o artista só pode ministrar o “poético”, o “extraordinário” valendo-se, ao mesmo tempo, do que é reconhecido como signo social, partilhado e, por isso, ordinário. É preciso ganhar o diamante ao carvão, sem o qual não há de onde lográ-lo.

Se tal raciocínio vale para a linguagem em qualquer romance, o que dizer de seu conteúdo e de sua forma? Lukács e Adorno concordam em que “toda forma é conteúdo sedimentado”. Nessa relação, é na forma que residem, portanto, os valores e traços culturais verdadeiramente socializados. Para que fique claro o significado dessa ideia, vale reproduzir a formulação de Iná Camargo Costa:

“Em seus estudos sobre teatro moderno, Lukács afirma que em literatura o verdadeiramente social é a forma, por ser ela que permite ao poeta comunicar uma experiência ao seu público. A arte se torna social, ou se socializa, nessa comunicação formada, que lhe permite produzir seus efeitos. Nem o artista nem o público têm consciência disso, pois acreditam que o conteúdo age por si, sem se dar conta de que ele só produz algum efeito quando está formado. (...) Com base nessas ideias, Benjamin e Adorno definem forma

³¹ Trataremos novamente do tema quando investigarmos o problema da perspectiva do artista, no capítulo 7.

³² Qualquer estudo sobre a História da Arte pode revelar isto: uma linguagem “funcional” (ou seja, socializada) e simultaneamente “poética” apenas pode ser atributo de sociedades pré-modernas, onde o natural e o sobrenatural estão mesclados, e o verbo cobra ainda seu poder mágico de “criação”.

como conteúdo social sedimentado. Traduzindo: conteúdos viram formas”. (2012, p. 12)

O mesmo equivale dizer que, caso o personagem de Mia Couto, o barbeiro Arcanjo Mistura, houvesse proclamado em público que comporia um “soneto” (e não um “poema”, cuja definição é imprecisa), talvez tivesse a chance de ser ouvido e não fosse (como o foi) abandonado ao léu.

Ao menos, seus concidadãos de Vila Longe, desgostosos quem sabe por ter de escutar a ladainha daquele erudito-hermitão, saberiam que a declamação não duraria muito: qualquer que fosse seu *conteúdo*, inevitavelmente teria, na sua *forma*, dois quartetos e dois tercetos. É o desenvolvimento do conteúdo, em relação à sua forma de expressão, que leva à crise dos gêneros artísticos.

Partimos do conceito de *real maravilhoso* até aqui para perguntar o seguinte: não será a relação dialética entre “extraordinário” e “ordinário”, presente no termo “real maravilhoso”, uma relação *necessária* no interior de outra dialética – entre forma e conteúdo – que compõe o *realismo* lukácsiano na América Latina do século vinte?

Em outras palavras, pergunta-se: sendo o romance, como forma, a sedimentação de um conteúdo de matriz historicamente burguesa, não haveria implicações para o gênero romanesco quando tal matriz é elidida ou secundarizada em favor de conteúdos não-ocidentais de África ou América Latina?

Tais perguntas deverão nos conduzir às obras de Alejo Carpentier e Mia Couto.

3.1 Em busca da dialética: *realismo maravilhoso*

O romance, como gênero burguês, nascido de uma ruptura entre homem e mundo (segundo a formulação do jovem Lukács) busca diversas formas de redenção dessa ruptura – também conhecida como a perda da harmonia entre homem-mundo e da totalidade da vida. Tal perda é fruto da alienação da vida moderna. É diante desta vida “danificada” que o romance emerge como tentativa de redenção, de restituição da totalidade, de reintegração harmoniosa do homem ao mundo.

Por tal caráter específico, o romance (a arte) constitui-se simultaneamente como continuidade do mundo exterior e como sua própria negação. Entre aquilo que ele nega está a própria supremacia da concretude do mundo; das relações humanas que

aparecem, no capitalismo, como uma relação entre coisas³³; e da necessidade de expulsão dessa realidade de tudo o que não se conforme à sua imagem e semelhança.

No entanto, como abordamos ao falar da questão linguística, a arte não possui outro material para afugentar este mundo senão aquele fornecido a ela pelo mesmo. Tal parcela de objetividade exterior é o quinhão que ela paga pela sua relativa autonomia. Daí que a única arte que logra a verdadeira redenção – restituição da totalidade perdida na vida – é aquela que alcança, no seio dessa ruptura, a relação de tensão (jamais resolvida) entre humanização e reificação de todas as formas do mundo.

“Sólo gracias a la separación respecto de la realidad empírica que le permite al arte modelar según sus necesidades la relación entre el todo y las partes, la obra de arte se convierte en el ser de segunda potencia. Las obras de arte son copias de lo vivo empíricamente en la medida en que proporcionan a este lo que se le niega fuera, de modo que lo liberan de aquello en que lo convierte su experiencia cósmica exterior. (...) Precisamente en tanto que artefactos, productos del trabajo social, las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen su contenido. (...) Su propia tensión es acertada en relación con la tensión de fuera. Las capas fundamentales de la experiencia que motivan el arte están emparentadas con el mundo de los objetos, ante el que retroceden asustadas. Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad. (...) En su relación con la realidad empírica, las obras de arte recuerdan a la idea teológica de que en el estado de redención todo es como es y, sin embargo, completamente diferente.” (ADORNO, 2011, p. 13-16)

Uma redenção plena, no âmbito do romance, dará conta, contraditoriamente, da tensão insolúvel entre o projeto que o homem faz de si e o destino embrutecedor que o mundo lhe apresenta a todo instante. Lukács, Adorno, Candido, Rama e outros chamam a esta redenção “arte soberana”, “grande arte”, “obra-prima”.

Uma redenção não-plena, neste caso, escapa muitas vezes pela mesma porta dos contos de fadas ou dos produtos da indústria cultural. Tentativas falhadas de resolução

³³ Referimo-nos aqui, obviamente, aos primeiros capítulos do volume I de *O Capital*: “O segredo e a expansão de valor, a igualdade e a equivalência de todos os trabalhos (...) só pode ser decifrado quando o conceito de igualdade humana já possui a consciência de um preconceito popular. Mas isso só é possível numa sociedade na qual a forma mercadoria é a forma geral do produto de trabalho, por conseguinte também a relação das pessoas umas com as outras enquanto possuidoras de mercadorias é a relação social dominante”. (MARX, 1996, p. 187) “Veremos no curso do desenvolvimento, em geral, que os personagens econômicos encarnados pelas pessoas nada mais são do que as personificações das relações econômicas, como portadores das quais elas se defrontam.” (idem, p. 210)

dessa tensão, no que diz respeito ao romance, levam muitas vezes à apologia/panfleto da realidade (no caso do realismo socialista stalinizado) ou à mera narrativa subjetivista ou psicológica (pensemos no *nouveau roman*, de cariz existencialista), onde a tensão aparece rebaixada, talvez sequer construída, por meios transversos.

O que nos interessa aqui é como os romances de Carpentier e Couto empreendem esta busca dentro das condições que lhes são fornecidas e com o material que têm em mãos. Veremos, portanto, que o romance carpentieriano (particularmente, *Los Pasos Perdidos*) realiza essa mesma busca e redenção por meio do encontro com o *maravilhoso*: em Carpentier, este encontro é apenas uma das modalidades de redenção na busca da totalidade³⁴.

O escritor cubano segue, conscientemente ou não, Lukács e Adorno na convicção de que o afrouxamento dessas tensões enfraquece o romance como obra literária³⁵.

Opondo o mundo ocidental a um mundo não-ocidental, o *realismo maravilhoso* é não somente uma relação de tensão necessária, senão a expressão dessa tensão dentro da especificidade do desenvolvimento do romance *realista*³⁶ na América Latina. Seguimos falando aqui de uma relação entre forma e conteúdo, onde este conteúdo assume traços específicos “nossos”, da periferia do capitalismo, onde o *maravilhoso* perfaz-se (ou tenta perfazer-se, no caso de África) pelo legado europeu.

Trata-se, portanto, de abordar um problema estético a partir de dados sócio-históricos particulares. Em outras palavras, trata-se de afirmar isto: o romance *realista* lukácsiano, na sua forma específica do *realismo maravilhoso*, somente foi possível na América Latina em determinada época – a saber, a do desenvolvimentismo industrial latino-americano, entre as décadas de 1930 e 1970 – ao tematizar o processo final de consolidação da modernidade ocidental e a conseqüente desagregação do universo pré-moderno não-ocidental, numa relação de tensão necessária.

Por sua vez, veremos mais adiante que a fragilidade da afirmação dessa mesma modernidade ocidental em África – especificamente em Moçambique –, sobretudo a

³⁴ Outras modalidades podem ser inumeráveis, mas fiquemos com (por exemplo) “a lucidez advinda do embrutecimento”, em *São Bernardo* e *A Metamorfose*.

³⁵ William Faulkner – também citado por Ángel Rama em seus ensaios sobre o romance na América Latina – diz em uma entrevista para a revista *Paris Review*, em 1956: “Sou um poeta fracassado. Talvez, primeiro, todo romancista queira escrever poesia. Descobre então que não consegue e tenta o conto, que é a forma mais exigente depois da poesia. E, fracassando nisso, só aí começa a escrever romances”. De acordo com o nosso ponto de vista, a frase corrobora a seguinte proposição: a “lassidão” da forma romanesca exige constante *tensionamento* de seu conteúdo.

³⁶ Lembramos que se trata do conceito lukácsiano, e não da escola realista do século dezanove.

partir da independência tardia do país (1975), garantirá obstáculos para o aparecimento de uma prosa *realista*. Isto se deve à presença limitada do substrato burguês – fonte e vida do gênero romanesco – que deixa filtrar ainda, na prosa coutiana, conteúdos não-ocidentais e pré-modernos.

3.2 Realismo na periferia do capitalismo: a tragédia da pré-modernidade

Dissemos que o *realismo maravilhoso* seria apenas a forma romanesca latino-americana de um processo que, na trajetória do *realismo*, foi representado de maneiras diversas, de acordo com seus traços históricos. Em épocas anteriores, também a Europa atravessou um período semelhante de luta de afirmação da modernidade contra seu passado feudal.

Este período produziu obras que ressaltavam a transformação do mundo pela ação humana – o que Lukács chamará de *grande realismo* – e que representavam artisticamente esse movimento final de transição para a Era Moderna. Em *O Romance Histórico*, o crítico húngaro recorda que um dos sentidos épicos da obra de Walter Scott brota da representação *realista* da consolidação da modernidade inglesa em detrimento das “sociedades gentílicas” anglo-saxãs:

“Scott vê e figura o complicado e tortuoso caminho que conduziu à grandeza da Inglaterra, à formação de seu caráter nacional. (...) Ele vê os destroços e as existências aniquiladas, a destruição e o desperdício dos heróicos anseios humanos, as formações sociais arruinadas etc. que foram os pressupostos necessários para esse resultado final [a consolidação do Estado-nação inglês]. (...) Ele pôde figurar de modo objetivo a ruína das formações sociais passadas, apesar de toda a sua simpatia humana (...). Essa poesia está objetivamente ligada à necessidade da decadência da sociedade gentílica. E ela já aparece no fato de que seus destinos surgem sempre da interação viva com o meio sócio histórico”. (2011, p. 74-77)

O que Lukács trata aqui, no “contexto de uma crise geral da vida nacional escocesa ou anglo-escocesa” no século XIX, é o que ele chama muito bem de “a implacável necessidade da tragédia dos clãs” (idem, p. 74).

Em Carpentier, já no século XX, é preciso atentar cuidadosamente para os traços dessa transição final rumo à modernidade. Em *Los Pasos Perdidos*, o autor investiga o

caráter da gênese moderna do continente, que reside nos traços de profusão, fecundidade, irrupção e simbiose de processos os mais diversos.

Como afirma Jorge Quiroga: “seu projeto narrativo é mostrar o conjunto das forças postas em jogo na história da América Latina” (1984, p. 49). Isto se revela tanto no nascimento de novas cidades em meio à floresta – *Santa Mónica de los Venados* – quanto na confluência intensa entre modernidade e pré-modernidade na cidade colonial em que primeiro desembarca o herói.

Neste contexto, seria possível observar que não se trata, como diz Lukács sobre Walter Scott, de uma “implacável necessidade da tragédia” da cultura pré-moderna e não-ocidental: a cultura dos povos latino-americanos pré-hispânicos, bem como dos negros trazidos da África. Haveria uma sobrevivência desta cultura junto àquela, européia, certa mestiçagem que o herói descobre ao longo de seu périplo pela América do Sul.

Isto pode ser verdade no nível do conteúdo, onde o continente surge pintado em suas mais variadas cores. A ideia de mestiçagem, aliás, mostra-se valiosa para Carpentier (bem como para Couto) e ele buscará mostrar como essa é parte da especificidade latino-americana.

Por seu turno, todos os elementos estruturantes da forma – os personagens, os continentes, a viagem etc. – tratam da oposição central entre modernidade e pré-modernidade (onde esta última é soterrada). Aqui, entre outros elementos, destaca-se a perspectiva narrativa do herói, incrivelmente personalista e poderosa.

É possível afirmar que, se em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, todo o universo se vê curvado pelas lentes de Paulo Honório (que tudo tinge sob o signo da propriedade, segundo Antonio Candido), em *Los Pasos Perdidos* todo o cenário se curva sob o peso de um erudito descomunal (que tudo tinge sob o signo da civilização ocidental).

O próprio Carpentier nos dá uma pista de qual seria essa perspectiva. Ao escutar de um etnólogo sobre as lendas indígenas de um povo, o escritor reflete no seguinte sentido:

“Una de ellas me dejó asombrado. Era la de una guerra acaecida entre dos tribus, causada por el rapto de una hermosa mujer. Esto, en el fondo – pensé –, responde a los mitos universales. Esto es la guerra de Troya. Y a partir de ese momento empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa. (...) Del mismo modo, cuando termina Homero *La Ilíada* con esta frase: ‘Hector, domador de caballos’,

pienso que domadores de caballos son los hombres del llano y de la pampa, y así por el estilo” (CHAO, 1998, p. 159-160).

Em seu primeiro texto de viagem ao interior da Venezuela – “Visión de América. La Gran Sabana: Mundo Del Génesis” – Carpentier reproduz algo similar quando vê as grandes rochas que emergem da floresta: “Las rutinas imaginativas de mi cultura occidental me hacen evocar, en el acto, el castillo de Macbeth o el castillo de Klingsor” (1985, p. 252).

Esta perspectiva do autor, que também é a de seu personagem em *LPP*, representa, para o que nos interessa aqui, justamente o substrato ocidental (ordinário) por onde o conteúdo não-ocidental (extraordinário) poderá emergir como *maravilhoso*.

Assim, o caráter específico da América Latina somente é atribuído em relação ao padrão e à norma européia, com os quais contrasta. Carpentier sabe que esta é uma condição inescapável, forjada pela situação histórica de dependência, inclusive cultural. Tal condição de dependência imanente, reproduzida na forma, já é a tragédia latino-americana.

Ela se apresenta em todos os acontecimentos que cercam o personagem em seu périplo. Quando explode, numa pequena cidade sul-americana, uma “guerra civil” entre grupos opostos, o narrador carpentieriano aponta para o que há de paradoxal – segundo a sua visão – num conflito simultaneamente moderno e arcaico:

“Se hablaba de una revolución. Pero esto poco significaba para quien, como yo, ignoraba la historia de aquel país en todo lo que fuera ajeno al Descubrimiento, la Conquista (...). Me puse, pues, a interrogar a cuantos, por mucho comentar y acalorarse, parecían tener una buena información. Pero pronto observé que cada cual daba una versión particular de los acontecimientos, citando nombres de personalidades que, desde luego, eran letra muerta para mí. Traté entonces de conocer las tendencias, los anhelos de los bandos en pugna, sin hallar más claridad. Cuando creía comprender que se trataba de un movimiento de socialistas contra conservadores o radicales, de comunistas contra católicos, se barajaba el juego, quedaban invertidas las posiciones (...). Cada vez me veía devuelto a mi ignorancia por la relación de hechos que parecían historias de güelfos y gibelinos, por su sorprendente aspecto de ruído familiar, de querrela de hermanos enemigos, de lucha entablada entre gente ayer unida. Cuando me acercaba a lo que podía ser, según mi habitual manera de razonar, un conflicto político propio de la época, caía en algo que más se asemejaba a una guerra de religión. Las pugnas (...) se me representaban, por el increíble desajuste cronológico de los criterios, como una especie

de batalla librada, por encima del tiempo, entre gentes que vivieran en siglos distintos”. (2008, p. 223)

Vale notar como o “aspecto de ruedo familiar, de querella de hermanos enemigos, de lucha entablada entre gente ayer unida” ecoa em seu sentido histórico a mesma noção dos clãs escoceses que Lukács cita dos romances de Walter Scott. Sua presença evoca, propositalmente, algo pré-moderno, anterior à hegemonia consolidada de outro pilar da modernidade: os Estados-nação, com seu exército profissional e o consequente monopólio da violência.

Carpentier trabalha aqui – como em todo o romance – com os resquícios pré-modernos ainda vigentes num território em que épocas históricas diversas convivem e a modernidade conflitua com seu passado. Mesmo Santa Mônica de los Venados – cidade nascente na selva venezuelana, para onde o herói ruma ao final – representa, não uma sociedade primitiva, senão a expansão continental de uma modernidade cuja pujança se expressa (e esse é um fato invulgar) com o nascimento de novas cidades em pleno século vinte.

Tais formações sociais estão, entretanto, continuamente sujeitas ao assédio do passado pré-moderno ou semi-feudal, cujo fantasma – tanto quanto o comunismo – ronda a América Latina:

“Ante la inexpressividad que tenían para mí los apellidos que parecían dominar los acontecimientos, renuncié a hacer preguntas. Me sumí en la lectura de periódicos viejos, hallando cierta diversión en las informaciones de localidades lejanas, que a menudo se referían a tormentas, cetáceos arrojados a las playas, sucesos de brujería”. (2008, p. 227)

Falamos, parágrafos antes, que a tragédia da pré-modernidade se encontra sobretudo no âmbito da forma, comandada pela perspectiva erudita e europeizante do personagem central. Dissemos também que tal perspectiva atende a um dado objetivo: a histórica dependência econômica e cultural da América Latina. Se olharmos com atenção, veremos que o “conjunto das forças postas em jogo na história da América Latina” não pode se sobrepor à tendência mundial predominante.

As palavras-chave do último excerto são “periódicos viejos” e “sucesos de brujería”. Somente através delas podemos desvendar o contexto cultural que ultrapassa a mera perspectiva pessoal do personagem (discutida linhas acima).

Podemos, por assim dizer, penetrar na mentalidade coletiva dessa América Latina e registrar algo central: nesse território, o que se impõe é a razão moderna ocidental. Ela comanda o barco. Afinal, é porque tal razão prevalece que se torna compreensível que narrativas de “sucesos de brujería” encontrem lugar nas páginas de um jornal. É dizer: que possam aparecer como um acontecimento estranho, atípico.

Está aí, também no nível conteudístico afinal, a tragédia da pré-modernidade: exigência do *realismo maravilhoso*.

Mais adiante, veremos como tais elementos, bem como a conformação da cidade, apresentam-se substancialmente diferentes na narrativa de Mia Couto. Em *O Outro Pé da Sereia*, o *maravilhoso* não pode ser *tema* da narrativa, visto que constitui ali fator estruturante. O *maravilhoso* em Mia Couto é – como diria Roberto Schwarz sobre a relação patriarcal em Machado – “princípio formal”.

Entre razão ocidental e razão não-ocidental

Na investigação do *realismo* em América Latina e África, há ainda outra maneira de abordar a derrocada da pré-modernidade frente à modernidade ocidental.

Vimos que, ao chegar à América Latina, o herói carpentieriano presencia uma espécie de “guerra civil”, à qual não tem acesso por meio do aparato intelectual herdado do ocidente. A cada vez que o personagem tenta se aproximar de seu objeto de análise (a realidade sócio-política latino-americana), este lhe escapa parecendo cobrar algo além de meras informações, requisitando uma forma de raciocínio diversa.

Em *O Outro Pé da Sereia*, Benjamin Southman se vê diante de uma situação similar de inadequação intelectual frente à realidade moçambicana. Ao entrevistar os habitantes de Vila Longe em busca de histórias de antepassados escravizados pelos portugueses, depara-se também com uma surpresa:

“Incrédulo, Benjamin Southman deixou cair o caderno. Casuarino tentou corrigir mas o americano não permitiu. Aproximou-se de Zeca Matambira e, com tom paternal, quase doce, lhe inquiriu:

- Diga-me, meu amigo, você está a falar dos portugueses?
- Naquele tempo, nós éramos todos portugueses...
- Está a falar dos brancos?
- Estou a falar de pretos. Desculpe, de negros.

- Mas fale desses negros, desses vanguni...
- Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. Os portugueses, numa certa altura, até nos ajudaram a lutar contra eles...

Com um gesto mecânico, o visitante desligou o gravador. O seu semblante estava deformado pela estupefacção. Duvidaria da sanidade do interlocutor?”. (p. 149)

O trecho pertence ao combate coutiano, travado a todo momento em *OPS*, contra a visão dicotômica e simplista da realidade. Não à toa, o escritor coloca seu antropólogo norte-americano nessa circunstância. Entende-se que também ele – como o herói de *Los Pasos Perdidos* – depara-se com uma realidade que coloca em xeque seus fundamentos intelectuais: no caso, o papel histórico dos portugueses na opressão contra o povo moçambicano.

Entretanto, é perceptível um alcance mais modesto (em relação ao excerto anterior) entre os dois universos: nossa medida aqui é o *grau* de distanciamento entre a razão ocidental e a realidade sócio-política local.

Em *LPP*, Carpentier sugere que a realidade local escape ao entendimento devido à sua lógica particular, que extrapola as categorias mentais do herói: quando falamos em “uma espécie de guerra civil”, nos valemos de uma definição improvisada, visto que o próprio Carpentier evitou nomear os acontecimentos terríveis que seu personagem presencia.

Em *LPP*, a realidade extrapola o *conceito*. Em *OPS*, o problema é outro.

No romance coutiano trata-se de uma inversão dos atores em seus papéis históricos: os “vanguni” – que escravizaram os antepassados de Vila Longe – eram negros afinal, e não portugueses, como supunha Southman. Vale notar que, por se resumir a um reajuste de informações, o termo “escravidão” segue em uso, definindo os acontecimentos passados.

Em termos de *realismo* o que está expresso nessa comparação é: enquanto a equação carpentieriana coloca em xeque o legado da razão européia, mostrando sua insuficiência para a apreensão do *outro* latino-americano, a equação coutiana questiona certa versão que teria falsificado/simplificado os fatos da realidade africana.

Em Carpentier, estamos diante de um *desencontro* entre civilizações, em que o pensamento se bate contra o objeto sem agarrá-lo. Em Couto, estamos diante de um *ajuste* entre elas.

Em Carpentier, trata-se de apreender o presente onde lateja o que, no romance, os personagens chamam de “el gusano”: metáfora que somente poderia ser traduzida como “princípio de irracionalidade” ou “pulsão do caos”. Em Couto, trata-se de desvelar a verdadeira face do passado, mascarada pelos vencedores. Para o primeiro: um problema de *Epistemologia*. Para o segundo: um ponto de *História*.

Se o romance resulta de fato da sedimentação de conteúdos propriamente burgueses, então podemos afirmar isto: a partir do *grau* de distanciamento entre razão ocidental e razão não-ocidental é possível também aferir o *grau* de *realismo* presente nas obras analisadas.

Para dar maior peso a essa proposição, veremos a partir de agora como se deu a sedimentação final desse mundo burguês, primeiro na Venezuela e depois em Moçambique.

4. O lastro histórico: Venezuela e Moçambique

A emancipação dos nossos dias é centralmente uma revolução no trabalho, do trabalho e pelo trabalho.

Ricardo Antunes – *Os Sentidos do Trabalho*

Se a construção de uma ponte não enriquece a consciência daqueles que nela trabalham, que essa ponte não seja construída, que os cidadãos continuem a atravessar o rio a nado ou de canoa.

Frantz Fanon – *Os Condenados da Terra*

4.1 Venezuela

Quando Alejo Carpentier escreve *Los Pasos Perdidos* – entre o fim da década de 1940 e começo de 1950 –, a Venezuela atravessa um período politicamente tumultuado (marcado por dois golpes de Estado em menos de três anos) e economicamente forte. O cubano havia chegado a Caracas em 1945, a convite de um amigo empresário. Ali trabalha como articulista do jornal *El Nacional*, bem como produtor e redator de uma estação de rádio.

Nesse período empreende três viagens em direção à “selva” venezuelana e ao alto Orinoco. Surgida inicialmente sob o título “Visión de América”, a série de cinco reportagens – publicada no *El Nacional* entre 25 de janeiro e 13 de junho de 1948 – relata com apuro literário as experiências vividas e as impressões adquiridas dessa aventura, constituindo a fonte de onde o autor vai sacar a composição de *Los Pasos Perdidos* (1953).

No fim de 1945, um golpe de Estado protagonizado pela Acción Democrática (AD) remove do poder, “em nome da democracia”, o general Isaías Medina Angarita (1897-1953), antigo Ministro da Guerra e da Marinha de seu predecessor, o também oficial Eleazar López Contreras (1883-1973). Ambos representavam a parcela mais conservadora do espectro social venezuelano, aliados aos latifundiários e contra o fortalecimento de organizações trabalhistas (sobretudo o sindicato de operários do setor petrolífero, em início de forte expansão).

Ainda assim, admite-se que, em oposição a Juan Vicente Gómez (1857-1935), que havia permanecido trinta anos no poder (de 1908 até sua morte), tanto Contreras quanto Angarita “tinham aceito a implantação gradual de estruturas democráticas e liberalização, ao mesmo tempo que os militares eram aliados dos processos decisórios” (ELLNER, 1996, p. 231).

Formalização política de anseios democráticos reunidos desde a ditadura gomezista, na década de 1920, a Acción Democrática nasce em 1941 já com o objetivo de constituir-se como um partido social-democrata, inspirado no modelo europeu. Quando assumem o poder, em 1945, após o “golpe pela democracia”, seus líderes – principalmente Rómulo Betancourt e (o já consagrado escritor) Rómulo Gallegos – buscam desde o início reformas progressistas que não ameacem, no entanto, o apoio do governo liberal norte-americano.

“O fascismo, e não (ainda) o comunismo, era o principal inimigo da democracia – e dos interesses norte-americanos – na América Latina, ao fim da Segunda Guerra Mundial” (BETHELL e ROXBOROUGH, 1996, p. 28).

Seguindo sua orientação social-democrata, “a AD tentou desde o início demarcar fronteiras com o conservadorismo, em um tempo em que o nazi-fascismo dominava a Europa, ao mesmo tempo em que repudiava qualquer interação com os comunistas” (MARINGONI, 2008, p. 50).

Entre tais reformas progressistas estavam a concessão de terras públicas para os camponeses (sem, no entanto, tocar no latifúndio), o encorajamento do sindicalismo no campo³⁷ e nas cidades³⁸, a ampliação da participação de organizações sindicais em processos decisórios dentro das empresas, entre outros. Sobre este quadro, pode-se dizer que:

“Dessa forma o governo da AD era quase uma exceção na América Latina, onde, em toda parte, regimes populistas radicais proibiam a integração orgânica dos movimentos operário e camponês (como fez Lázaro Cárdenas no México, por exemplo) e barravam prontamente a atividade organizadora no campo”. (ELLNER, 1996, p. 248)

Apesar de muito breve, este esboço do caráter do governo *adeco* (denominação proveniente da sigla AD) é suficiente para justificar a reação conservadora que emerge, em 1948, sob a forma de um novo golpe militar. Na ocasião, entre os golpistas estavam antigos aliados militares da Acción Democrática, ressentidos ao serem alijados das principais instâncias decisórias. Maringoni descreve assim as implicações políticas dos acontecimentos desse período:

“Entre as dúvidas que um governo conservador, porém sensível a algumas reivindicações populares, poderia suscitar, as classes dominantes e os monopólios do petróleo optaram pela via segura de um regime de força que não trouxesse surpresas. A imprevisibilidade não dos dirigentes, mas da base social da AD –

³⁷ “Durante o *trienio* [referência aos três anos de governo da AD, antes da reação de 1948], o Ministério do Trabalho encorajou ativamente o sindicalismo no campo, e assim fazendo minou as relações paternalistas entre camponeses e proprietários, ao mesmo tempo em que vetava a estes o uso da força”. (ELLNER, 1996, p. 247)

³⁸ “A realização mais significativa consistiu na quadruplicação do número de sindicatos – enquanto o número de trabalhadores inscritos aumentava seis vezes, tendência amparada pelo Ministério do Trabalho”. (ELLNER, 1996, p. 243) Por sua vez, o autor também cita aumento relevante do número de greves: 4 (1944); 32 (outubro/1945-dezembro/1946); 55 (1947).

que incluía parcelas importantes dos movimentos sindicais de trabalhadores urbanos e rurais e do movimento estudantil – deixou as elites assustadas. Em 24 de novembro de 1948, nove meses depois de tomar posse [à causa de um pleito promovido pela própria AD após seu “golpe pela democracia”], Gallegos é deposto por um golpe, encabeçado por três dos militares aliados da AD no movimento de outubro de 1945. (...) Acabava assim o curto período conhecido como *trienio adeco*, para dar lugar a uma das mais repressivas ditaduras da história venezuelana”. (2008, p. 55)

O que ficava claro com essa nova reação da direita era que os fazendeiros e empresários tinham algo a temer para além da reforma agrária, no campo, ou da lei de *estabilidad absoluta*, nas fábricas: receavam, isso sim, a organização e conscientização políticas dos camponeses e operários em movimentos por melhores condições de vida. “Essa preocupação – completa Steve Ellner – se acentuou no caso da Venezuela devido à importância estratégica do petróleo e à tradição combativa dos sindicatos do setor” (1996, p. 254)

Pérez Jimenez, general que permanecerá dez anos no poder (de 1948 a 1958), representou, dentro da realidade venezuelana, uma tendência mais geral de regresso continental ao conservadorismo após certo “relaxamento” com partidos liberais e, sobretudo, comunistas durante a Segunda Guerra e nos primeiros anos subsequentes. No poder, o ditador reabilitou a tortura de opositores (abandonada desde o período *gomezista*), fazendo uso de prisões e perseguições arbitrárias com as quais buscará, minando a resistência popular, dar novo impulso ao projeto desenvolvimentista nacional.

De fato, à semelhança de outras ditaduras latino-americanas – há onze delas no continente em 1954 –, foi um período que aliou conservadorismo político e avanço econômico, com grandes investimentos nacionais, principalmente em megaprojetos de infra-estrutura. Diversas nações latino-americanas, sobretudo aquelas semi-industrializadas e industrializadas já a partir da década de 1930, promoveram o desenvolvimento econômico mediante a aceleração e o aprofundamento da política de substituição de importações de produtos industrializados.

Egresso da Segunda Guerra como potência mundial indiscutível, os Estados Unidos direcionaram cerca de 19 bilhões de dólares para a reconstrução da Europa, e apenas 400 milhões (menos de 2% da ajuda total norte-americana) para a América Latina. Seus poucos investimentos na região, logo após o conflito, visavam o petróleo venezuelano e o açúcar cubano.

Caso as nações desejassem atrair mais recursos estrangeiros, exigia-se “compromisso com o desenvolvimento capitalista, liberal, com uma ideologia de produção” (BETHELL e ROXBOROUGH, 1996, p. 44). Isso significava que “a disciplina sindical e o anticomunismo eram a ordem do dia” (idem, p. 50).

Proporcionada pelo crescimento do mercado interno, podemos afirmar que a industrialização venezuelana deu-se tardiamente em relação a países como Argentina, Brasil, México e Chile. Nesses territórios, foi um fenômeno iniciado ainda nos anos trinta, expandindo-se durante o período da guerra, na “fase em que a contração da capacidade para importar permitiu que se utilizasse intensamente um núcleo industrial surgido na fase anterior” (FURTADO, 1978, p. 134).

De fato, em 1945, o quadro econômico venezuelano desenhava-se em torno de uma população de 4,5 milhões de habitantes, dos quais apenas 40% viviam em cidades. Entre os trabalhadores, 50% realizavam atividades agrícolas e menos de 2% trabalhavam em empresas petrolíferas (responsáveis por 93% do valor total das exportações). A indústria, por sua vez, empregava 13% da mão-de-obra disponível³⁹. Entre 1943 e 1945, entretanto, “o papel-chave desempenhado pelo petróleo venezuelano na Segunda Guerra Mundial (...), permitiu à Venezuela duplicar suas exportações” (ELLNER, 1996, p. 242). Os excedentes surgidos daí financiaram melhorias nos padrões de vida da sociedade nos anos imediatos do pós-guerra. Em 1946 e 1947, os salários reais subiram 31% e 5%, respectivamente.

O período que cobre os golpes de 1945 e 1948 – os primeiros anos de Carpentier na Venezuela – representam, assim, uma guinada de forças internacional e nacionalmente. Do ponto de vista do desenvolvimento, trata-se do início de uma expansão acelerada, que verá, na década seguinte (entre 1950 e 1958) a duplicação do seu Produto Interno Bruto⁴⁰. De acordo com Maringoni, a crescente expansão da atividade petrolífera gerou os excedentes necessários “para a execução daquilo que mais caracteriza as ditaduras: vistosas e faraônicas obras públicas de utilidade duvidosa.

Inicia-se então na década de 1950 a modernização física de Caracas” (2008, p. 58), quando o crescimento médio do PIB se manterá na ordem de 7% ao ano. Mayobre completa:

³⁹ José Antonio Mayobre, *Política y Economía en Venezuela: 1810-1976*, 1976, p. 281-285.

⁴⁰ Idem.

“En resumen, *el país disfruta del auge económico mundial del período de post-guerra* y con el aumento de la demanda y la entrega de nuevas concesiones llega a exportar 2.779.000 barriles diarios de petróleo en 1957; la industria nacional acelera el despegue que había iniciado en los años anteriores y la estructura financiera privada se amplía y moderniza. El aspecto negativo del período, a más de la supresión total de las libertades públicas y la represión sangrienta contra toda manifestación de oposición democrática o de libertad, radica en la corrupción administrativa imperante, en la preferencia por obras suntuarias y en el descuido increíble en materia de educación y salud”. (1976, p. 285) [grifo meu]

Tal é o esboço do panorama político-econômico do país de Simon Bolívar quando da chegada de Alejo Carpentier. Excluída das economias mais fortes da América Latina (e já com alta dependência do petróleo nacional), a Venezuela vivia, durante a residência do escritor, *justamente o impulso industrial determinante* – ocorrido duas décadas atrás em países latino-americanos mais desenvolvidos –, cuja função histórica seria assegurar a hegemonia da modernidade sobre os setores mais atrasados do território. Tais setores constituíam os locais onde a tradição, a crença, o misticismo, a superstição, a lenda, enfim, o *maravilhoso* ainda subsistia como experiência possível diante do avanço ocidental.

Os diários de Carpentier, seus relatos em “Visión de América”, são a prova documental dessa experiência apreendida, à época, por um daqueles que decidiu aventurar-se da cidade ao interior do país. Eles expressam, inclusive no que podem conter de distorção ou exagero⁴¹, a força da “marcha do progresso” e a tentativa carpentieriana de apreendê-lo à luz de seus contrastes:

“El tiempo estaba detenido ahí, al pie de las rocas inmutables, desposeído de todo sentido ontológico para el frenético hombre del Occidente, hacedor de generaciones cada vez más cortas y endebles. No era el tiempo que miden nuestros relojes ni nuestros calendarios. Era el tiempo de la Gran Sabana. El tiempo de la tierra en los días del Génesis.” (1985, p.171)

Trata-se, portanto, para o que falamos até aqui, de uma *relação de tensão necessária*, de um momento histórico representado por Walter Scott – como nos lembra

⁴¹ Daí a inutilidade em apontar *o realismo maravilhoso* como uma “ideologia da América”, como fazem alguns críticos. Adorno já afirmava que mesmo a arte mais subjetiva, aquela que “vira as costas” para a sociedade, é igualmente produto da mesma. Tal formulação é também válida para qualquer discurso dito “ideológico”: a partir dele pode-se alcançar sempre a realidade objetiva.

György Lukács –, para a Inglaterra da passagem do século dezoito ao dezenove, e que emerge no contexto latino-americano em sua resolução mais consequente.

Coube a Carpentier (um erudito viajante, conhecedor profundo da cultura européia e latino-americana), captar esse movimento da história universal em sua expressão particular: de consolidação da modernidade por meio do desenvolvimentismo industrial no continente.

Por seu turno, o contexto político, grandemente influenciado pelas prioridades e desmandos norte-americanos, encontrará em Carpentier uma caixa de ressonância privilegiada. Em 1927, durante a ditadura cubana de Gerardo Machado, ele havia firmado na ilha, junto a artistas e intelectuais, o famoso Manifesto Minorista. Entre outras coisas, “por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanque. Contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en América, en Cuba. Por la solidaridad y la unión latinoamericana”.

Essa visão política, aliada à realidade venezuelana, expressa-se em *Los Pasos Perdidos* sobretudo na oposição *martiana*⁴² entre dois mundos: América do Norte (com seus ditadores-fantoches latino-americanos, cúmplices do *New Deal* rooseveltiano) e América do Sul. Tal é um dos dados centrais, estruturantes de seu romance.

Por essas razões, os traços de *Los Pasos Perdidos* assumem pouco a pouco contornos épicos: só o primeiro momento faz crer que se trata de uma viagem à selva venezuelana, em busca de um instrumento musical indígena. Pouco a pouco, aquela primeira impressão desdobra-se em uma viagem de identidade, um “romance de formação” que recuperará os vestígios passados e o sentido da sua existência.

Revela-se, ao final – e é apenas isto o que eleva esta obra ao conceito de *realismo* – um confronto entre modelos civilizatórios, onde os “passos perdidos” (não aqueles do herói – como gostariam os existencialistas ou psicanalíticos–, mas de todo um continente entre a pré-modernidade e a modernidade) buscam encontrar-se.

⁴² José Martí, *Nuestra América*.

4.2 Moçambique

O primeiro pleito que legitimou a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) no poder do país ocorreu em 1994. Dois anos antes, haviam sido travadas negociações de paz com a Resistência Nacional Moçambicana (Renamo), o que “possibilitou a realização de uma transição pacífica destinada à construção de instituições liberais-democráticas (VISENTINI, 2012, p. 121).

Em seguida à independência, ocorrida em 1975, e no âmbito do conflito de influências entre Estados Unidos e União Soviética durante a Guerra Fria, Moçambique não foi exceção: Renamo e Frelimo protagonizaram uma violenta guerra civil que durou dezesseis anos: a primeira, apoiada pelos norte-americanos, era regionalmente auxiliada pela África do Sul e (na sua fase final) pela Rodésia; a segunda recebeu suporte da URSS, de Cuba e de países africanos como Tanzânia e Argélia.

Com a desagregação do Estado soviético ao fim da década de 1980; as profundas transformações internas que sofria a África do Sul, nação regionalmente hegemônica; o Acordo de Bicesse (1991), que então havia selado, em Angola, uma trégua aparentemente promissora entre os grupos em confronto (MPLA, Unita e FNLA); Moçambique viu-se também instado a um período de transição, quando a chamada doutrina do marxismo-leninismo foi abandonada, o sistema de partido único cedeu lugar ao multipartidarismo e mudanças na Constituição foram realizadas.

No entanto, desde 1984 a Frelimo – então ainda partido único – havia iniciado um processo gradual de abertura ao receituário ocidental, principalmente no que concerne às implementações na economia nacional. Tais implementações – assumidas no 4º Congresso da Frelimo – vieram como tentativa de fazer vingar uma economia em franca estagnação, onde 70% da população estavam afundados na pobreza extrema devido às novas exigências do comércio internacional, aos estragos causados pela guerra civil e a um Estado centralizador aparelhado por interesses particulares⁴³.

Por sua vez, quer soubessem os delegados do partido ou não, tais mudanças obedeciam às exigências de uma situação mundial transformada, em sua base econômica, pela grande crise de super-produção vivida pelo sistema capitalista na década de 1970, quando do esgotamento do modelo taylorista-fordista.

⁴³ Beluce Bellucci, *Economia Contemporânea de Moçambique*.

Tal modelo – composto por grandes unidades produtivas, forte regulamentação do trabalho, presença relativa dos sindicatos, instâncias hierárquicas empresariais bem definidas, prevalência do capital produtivo sobre o capital financeiro etc. – havia sido o pilar da recuperação europeia após a Segunda Guerra e responsável pelo que foi chamado, nos Estados Unidos, os “Trinta Gloriosos”: trinta anos de crescimento (entre 1945 e 1975), ao fim dos quais entram em cena as reformas econômicas e a ideologia neoliberais.

Georges Benko busca diversas fontes para explicar essa crise:

“B. Coriat evoca o esgotamento relativo das técnicas taylorianas e fordianas de extração do sobretrabalho, ligadas a limites tanto técnico-econômicos quanto sociais do taylorismo e do fordismo como suporte de formação dos valores de troca. Os regulacionistas consideram que a crise do fordismo conota antes de tudo o esgotamento do paradigma tecnológico fordista: esse esgotamento se manifesta pela desaceleração do crescimento da produtividade, que, em conexão com a saturação da norma de consumo fordista e o desenvolvimento do trabalho improdutivo (inflação dos ‘custos de organização’ que asseguram, no essencial, a circulação do capital e a gestão estatal ‘providencial’ da reprodução da relação capitalista), resulta em problemas estruturais de rentabilidade. Eis como Brenner e Glick resumem a tese regulacionista: ‘For regulationists (...) the crisis of the Fordist mode of development manifested itself in a crisis of productivity, built into the social-technical character of Fordist labour process itself. This led to economic crisis by bringing about a sharp fall in the rate of profit from 1966 onwards’”. (1996, p. 19).

Em seu livro *Os Sentidos do Trabalho*⁴⁴, Ricardo Antunes adiciona a esta equação outros componentes responsáveis por tais transformações do paradigma de reprodução do capital. Segundo ele, junto ao esgotamento do padrão de acumulação taylorista/fordista, vigoram: 1. queda da taxa de lucro, derivada do aumento do preço da força de trabalho pós-1945; 2. hipertrofia da esfera financeira, que ganhava relativa autonomia frente aos capitais produtivos, o que já era expressão da própria crise estrutural do capital; 3. maior concentração de capitais graças às fusões entre as empresas monopolistas e oligopolistas; 4. A crise fiscal do Welfare State, com a necessidade de retração dos gastos públicos e a transferência do patrimônio estatal ao

⁴⁴ 2009, p. 31-32.

capital privado; 5. Incremento acentuado das privatizações, com tendência generalizada às desregulamentações e à flexibilização, etc.

A carta-programa que comandava esse processo, no âmbito da produção, ficou conhecida como “toyotismo”. O toyotismo é a generalização de processos de produção elaborados pelo engenheiro Taiichi Ohno e desenvolvidos na fábrica da Toyota, no contexto de relativa escassez e limitações econômicas impostas pelos Estados Unidos, Grã-Bretanha e França ao Japão após a Segunda Guerra Mundial.

Muito mais vinculado à demanda, este modelo de produção visava o expurgo dos excessos do modelo fordista, eliminando a estocagem dos produtos; melhorando o aproveitamento do tempo de produção⁴⁵; impondo novas exigências ao trabalhador de fábrica como: trabalho em equipe com *multivariabilidade* de funções, operação simultânea de até cinco máquinas, participação dos Círculos de Controle de Qualidade (CCQs), onde “grupos de trabalhadores são instigados pelo capital a discutir seu trabalho e desempenho, com vistas a melhorar a produtividade das empresas, convertendo-se num importante instrumento de *savoir-faire* intelectual e cognitivo do trabalho que o fordismo desprezava” (ANTUNES, 2009, p. 57).

Como parte desse esforço pela erradicação do “desperdício” e economia do tempo, ocorreu também uma ênfase na especialização: enquanto uma fábrica fordista era responsável por aproximadamente 75% da produção, a fábrica toyotista é responsável por somente 25% do total. Tais unidades reduzidas ao essencial foram, sob os interesses do capital, melhor alocadas em regiões do globo onde a mão-de-obra barata e abundante (porque “livre” de regulamentação mais “rígida”) favorecia uma nova incrementação da mais-valia.

Para a classe trabalhadora, isso significava, a partir de então, uma competição por empregos não apenas nacionalmente, mas globalmente. Para o sistema capitalista, representava uma maneira de alquebrar as resistências laborais e afrouxar as tensões de classe, levando seus negócios para países com pouca ou nenhuma tradição de lutas trabalhistas. Este movimento contribuiu, sem dúvida, para a mudança de paradigma que

⁴⁵ Princípio do *just in time*. “A Toyota conseguiu reduzir em 33% o seu ‘tempo ocioso’, o seu ‘desperdício’”. (ANTUNES, 2009, p. 202). O autor também faz diferença entre ‘tempo de trabalho’ e ‘intensidade de trabalho’, mencionando que, embora o primeiro quase não tenha sido alterado de 1970 até o presente, o segundo, no entanto, sofreu grande implemento. Seu exemplo mais drástico é, segundo Antunes, a própria Toyota, que chegou a instalar um sistema de luzes em sua linha de produção, onde cada cor indicava uma velocidade de trabalho.

substituiu, a partir da década de 1970, a centralidade da luta de classes por aquela das opressões: de gênero, raça, crença, minorias em geral, eco-engajadas etc.

Tais transformações, entretanto, não passaram incólumes à época. Houve resistência, principalmente no início da década de 1980, quando foram eleitos Margaret Thatcher (1979-1990) e Ronald Reagan (1981-1989) com a missão de conterem a inflação e a estagnação econômica na qual Inglaterra e Estados Unidos afundavam há dez anos. Os antigos sindicatos ingleses travaram diversos confrontos nas ruas de Londres, mas não conseguiram conter a tendência neoliberal, tendo sua influência debilitada.

Por todo lado, a palavra de ordem era combater a “rigidez” (do modo de produção, da legislação vigente) que antes havia sido a base da construção do *Welfare State* europeu. Citando David Harvey, o Prof. Giovanni Alves afirma que

“a acumulação flexível caracteriza-se a partir do confronto direto com a rigidez do fordismo. (...) Para ele, o conceito de acumulação flexível envolveria também rápidas mudanças nos padrões de desenvolvimento desigual, tanto entre setores (por exemplo, o crescimento do emprego no chamado setor de serviços) como entre regiões geográficas”. (2011, p. 13).

No contexto político internacional e da “ofensiva ideológica do capital, a queda do muro de Berlim, em 1989, e o *débâcle* da URSS, em 1991, constituem o ápice da ideologia do capitalismo vitorioso” (idem, p. 20). Assim, de maneira geral, o que se realiza com o advento da ideologia neoliberal é:

1. Em termos filosóficos, a coroação da elisão da dialética hegeliana na acepção da história, já denunciada por Lukács quando dos anos subseqüentes a 1848: isso significava a generalização da noção de tempo como *continuum* histórico, movido pela idéia de “progresso” (sobretudo como incremento de tecnologia). A primeira e maior consequência de tal noção é – como comenta Habermas a respeito das teses em “Sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin⁴⁶ – a exclusão, por princípio lógico, de qualquer possibilidade de *ruptura significativa* com a tendência histórica, além do fato de considerá-la o resultado de uma evolução contínua.

Também há o abandono do conceito de “totalidade”, considerado – à luz da experiência do socialismo real stalinista e das pautas emergentes dos movimentos civis da década de 1960, bem como dos processos revolucionários terceiro-mundistas – um

⁴⁶ Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*.

“princípio totalitário”: as chamadas “grandes narrativas” terminariam por elidir diferenças não-redutíveis aos seus conceitos gerais;

2. Em termos político-econômicos, uma campanha mundial pela denúncia do Estado como agente da “rigidez” e da “ineficiência”, responsável pela falta de dinâmica que o mercado, em si, supostamente impingiria à economia doméstica e internacional.

A falsidade da ideologia neoliberal, denunciada reiteradamente por estudiosos, reside, entre outros, no conceito de “Estado-mínimo”: a crise estrutural do capital, desencadeada na década de 1970, tem exigido constante intervenção estatal no sentido de restabelecer o equilíbrio econômico e político, seja pela retração cada vez maior do orçamento do Estado para políticas públicas, pela ajuda deliberada a corporações em processo de falência, seja pela manutenção da ordem social pelo exercício do monopólio da violência contra manifestações, greves e protestos.

Segundo David Harvey, “a redução e o controle da inflação são o único sucesso sistemático que a neoliberalização pode reivindicar” (2008, p. 168).

“Por que então tantos estão convencidos de que a globalização via neoliberalização é a ‘única alternativa’ e que ela obteve grande sucesso? (...) Em primeiro lugar, a volatilidade dos desenvolvimentos geográficos desiguais se acelerou, permitindo que certos territórios avançassem espetacularmente (ao menos por algum tempo) a expensas de outros. (...) Em segundo lugar, a neoliberalização, o processo, não a teoria, foi um enorme sucesso do ponto de vista das classes altas. Ou promoveu a restauração do poder de classe das elites dirigentes (como nos Estados Unidos e até certo ponto no Reino Unido), ou criou condições para a formação de uma classe capitalista (como na China, na Índia, na Rússia e em outros lugares). Sendo a mídia dominada pelos interesses da classe dominante, pôde-se propagar o mito de que Estados fracassaram economicamente por não serem competitivos (...). A crescente desigualdade social num dado território foi concebida como necessária para estimular o risco dos empreendedores e a inovação que conferissem poder competitivo e estimulassem o crescimento”. (idem, p. 169)

De fato, em *O Neoliberalismo: História e Implicações*, o geógrafo inglês encara a ascensão do projeto neoliberal principalmente como um movimento de reconstrução do poder de classe pelas elites (desta feita, ancoradas no capital financeiro), em patamares

não vistos desde antes da crise de 1929⁴⁷. A polarização da riqueza mundial foi uma das expressões mais notáveis deste processo⁴⁸:

“Segundo Relatório sobre Desenvolvimento Humano elaborado em 1996 pela UNDP, apenas US\$ 5 trilhões dos US\$ 23 trilhões do PIB global originaram-se dos países em desenvolvimento, embora estes respondam por quase 80% do total da população mundial. Os 20% mais pobres viram sua parcela de participação na renda global cair de 2,3% para 1,4% nos últimos trinta anos. Ao mesmo tempo, a fatia dos 20% mais ricos cresceu de 70% para 85%. Com isso, a razão da participação no ‘bolo’ do PIB entre os países mais ricos e os mais pobres dobrou, de 30:1 para 61:1. Os bens dos 358 maiores bilionários do mundo (em US\$) superam a soma das rendas anuais de países com nada menos que 45% da população mundial (...)”. (2007, p. 105)

Os dados relativos ao continente africano, nesse contexto, são alguns dos mais desfavoráveis: a) responsável por 3% das exportações mundiais em 1950, o continente viu cair essa porcentagem para 1,1%, em 1990 (92% deste total eram, vale notar, de *commodities* primárias); b) em 1980, a África era o destino de 3,1% do total das exportações mundiais; em 1995, esse número caiu para 1,5%; c) as importações de produtos africanos sofreram redução de 3,7% em 1980 para 1,4% em 1995; d) na África subsaariana, o índice de desemprego dobrou entre 1975 e 1990, aumentando de 10% para 20%; e) considerando toda a população, em 1985, 47% dos africanos viviam abaixo do nível de pobreza (US\$ 1,25 por dia, de acordo com a ONU), comparados a 33% nos demais países em desenvolvimento tomados em conjunto; f) em 1994, a ajuda financeira internacional representou 12,4% do PNB da África, comparada a 1,1% para os países de baixa e média renda tomados em conjunto (em Moçambique, essa ajuda responde por 65% do PNB).

Os números, que poderiam seguir indefinidamente, servem para que vislumbremos um pouco da imagem do continente africano na ascensão global do neoliberalismo. Um pequeno panorama histórico deste processo foi elaborado por Castells:

⁴⁷ Falando de meados dos anos 1990, Nilson Araújo de Souza afirma que “das 100 mais poderosas estruturas econômicas existentes no mundo, de uma listagem de países e empresas preparada por um centro de pesquisas de Nova York, o *Conference Board*, 47 são corporações empresariais. Só a General Motors tem uma economia maior do que a de 130 países”. (*O Colapso do Neoliberalismo*. Editora Global: São Paulo, 1995, p. 41).

⁴⁸ Neste ponto e nas informações subsequentes, sigo a extensa pesquisa de Manuel Castells: *Fim de Milênio – Volume III*. (Editora Paz e Terra: São Paulo, 2007).

“Nos anos 70, com a crise e a reestruturação do capitalismo, o modelo de desenvolvimento do continente entrou em colapso, sendo necessária, no final da década, uma saída alternativa para a crise por parte dos credores externos e instituições internacionais. Já nos anos 80, o ônus da dívida e os programas de ajuste estrutural, impostos como condição para a concessão de empréstimos internacionais, desarticularam as economias, empobreceram as sociedades e desestabilizaram os Estados. Isso resultou, na década de 90, na incorporação ao capitalismo global de alguns setores produtivos de porte bastante reduzido, como também na dissociação [exclusão] da maioria da população e territórios africanos da economia global”. (ibidem, p. 138)

Os Programas de Ajuste Estruturais, comandados pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) e pelo Banco Mundial – aos quais David Harvey adjunta o Tesouro dos Estados Unidos e Wall Street – foram a maneira que os países capitalistas avançados encontraram para oferecer seus anéis aos países pobres, desde que recebessem os dedos destes em troca.

Para a América Latina, de Carpentier, os “dedos” significaram principalmente o enfraquecimento ou a interrupção da política desenvolvimentista de substituição de importações de produtos industrializados. Tal política, levada a cabo pelo fomento estatal da indústria doméstica, cedeu ao capital estrangeiro – por iniciativa do próprio Estado – a infra-estrutura básica do setor produtivo por meio das privatizações dos anos 1990. Tal cenário, aliado à enorme alavancagem do agronegócio em diversos países, indicaria, para alguns autores, um movimento relativo de “desindustrialização” a partir desse período.

Para a África, praticamente desprovida de indústria local, a cessão dos “dedos” significou a assunção, na nova divisão internacional do trabalho, de região produtora de produtos primários, com forte predomínio de monoculturas em detrimento da diversificação da produção, tão necessária frente à paisagem de subnutrição e fome.

“O que se vê desde o final dos anos 1980 é uma política não mais baseada na substituição das importações, para consumo interno, mas na substituição das exportações, isto é, produzir em larga escala e com alta produtividade para competir no mercado externo. O sistema de financiamento internacional não se arriscaria a financiar a indústria voltada para o mercado local. A modernização, aos olhos do capital internacional global, passava pela exportação. (...) Moçambique tenderia a ficar especializado naquilo que mais sabe fazer, isto é, produzir algodão, caju, copra..., ou seja, assim se globalizando, condenou-se ao que, de certa forma,

fez, e o fez, no século XX, cujas conseqüências se conhecem plenamente”. (BELLUCCI, 2007, p. 228)

Também significou, como veremos adiante, a contratação – com empresas estrangeiras – de relações comerciais predatórias, baseadas muitas vezes na intensa extração de recursos naturais ou na instalação de processos produtivos altamente poluentes. Por sua vez, no caso de muitos Estados africanos, os anéis do império neoliberal sequer precisaram reluzir qual ouro. O engodo da aparência, sobretudo nas circunstâncias da África Subsaariana (com a possível exceção da África do Sul), foi dispensado à causa da miséria e da falta de alternativas que prevaleceram para muitos países.

Minados pela carência quase total de recursos, acossados alguns pela guerra civil, tardiamente chegados à modernidade e à segunda revolução industrial da eletricidade e do motor à combustão, esses Estados-quase-nações de múltiplas etnias se viram levados ao receituário neoliberal como única saída para necessidades urgentes. Beluce Bellucci, economista que estudou Moçambique e lá trabalhou muito anos, escreve, citando documento da Unicef sobre África, de 1992:

“Como conseqüência, a fome alastrou-se, o desemprego aumentou, a desorganização social atingiu as aldeias mais frágeis, enfim, a crise infiltrou-se por toda a parte. E, mesmo assim, o FMI e o Banco Mundial se tornaram recebedores líquidos de recursos da África subsaariana. Na década de 1980, o FMI recebeu transferência líquida durante mais de sete anos, com saldos positivos. Apesar da fome e dos indicadores sociais, das guerras internas, houve um fluxo negativo de 9 bilhões de dólares/ano, para o pagamento da dívida. Isso, cobrado por países 50 ou 100 vezes mais ricos, ‘deve ser classificado na escala da desgraça moral, se não ao nível do tráfico de escravos, pelo menos ao pior dos excessos do século XIX, quando, no início do capitalismo, a exploração quase não conheceu limites’”. (idem, p. 200-201)

Organizações como a Royal African Society, do Reino Unido, que na década de 1960 previa um futuro brilhante para o continente africano sob auxílio e tutela da Europa Ocidental, apontava em 1991 “a catástrofe que estava acontecendo no continente e colocava a culpa nos governos africanos, pela má gestão e por copiarem os modelos ocidentais” (ibidem, p. 199).

Em agosto de 1984, entretanto, quando tais modelos foram impostos à Frelimo como saída possível para um país que havia entrado em insolvência um ano antes – com uma

dívida de 1,4 bilhão de dólares –, ainda não estava claro quanto a guinada neoliberal aprofundaria a pobreza moçambicana: ao final da mesma década, dois terços da população (cerca de 10 milhões de pessoas) viviam na miséria.

Na década anterior (1975-1984), a planificação socialista havia levado a uma estagnação do setor doméstico de produção, num esforço de substituição do mesmo pelas empresas estatais e pelas fazendas comunitárias. Tal frente visava, no fundo, a substituição do mundo pré-moderno (da vida campesina e de produção familiar) pelo mundo moderno, da industrialização planejada.

No entanto, o mesmo socialismo, adotado quando do período de decadência econômica do bloco soviético e da crise do bloco capitalista, não pôde deixar de ser um socialismo assaltado pela burocracia, onde a única apropriação de riqueza possível se deu pelo aparelhamento do Estado por parte de uma elite dirigente⁴⁹. Foram mantidos assim os processos de alienação e exploração do trabalho nos marcos do capitalismo e, como defende Bellucci, do próprio colonialismo português.

Ou seja, o socialismo moçambicano mostrou-se sistema de socialização da própria pobreza, impossibilitado como estava de reestruturar os processos produtivos frente às misérias internacionais, a mais aberrante delas a própria Guerra Fria, traduzida regionalmente nos conflitos entre grupos armados e no agravamento da dívida externa.

Bellucci, baseado em Kurz⁵⁰, vale-se da ideia de *modernidade tardia* para argumentar que os erros da Frelimo não foram “erros originais”, senão os mesmos a que foram conduzidos muitos países pobres – ou, para que não sejamos ingênuos, muitas elites nacionais em países pobres – para sobreviver à crise estrutural do capital:

“Não foi o modelo de modernização socialista que fracassou, mas o modelo de modernização, simplesmente. O socialismo realmente existente continuou no sistema produtor de mercadorias, baseado no trabalho abstrato, permanecendo nos marcos do capitalismo, modificadas algumas de suas leis básicas, como substituir a concorrência pelo planejamento, fato, aliás, que ajudou a derrubar os seus muros. O socialismo foi a forma final pela qual a modernidade entrou em crise em Moçambique”. (ibidem, p. 150)

Esta maneira de encarar a falência do socialismo real em Moçambique diverge de forma contundente, pelo seu grau de amplitude histórica e geográfica, daquela

⁴⁹ Sobre isto já falava Frantz Fanon, em seu *Os Condenados da Terra*.

⁵⁰ Robert Kurz, *O Colapso da Modernização – Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*.

normalmente praticada por Mia Couto em seus textos de intervenção. À luz do que foi exposto aqui, nota-se certa ausência de postura crítica em relação aos Programas de Ajustamento Estrutural e às políticas mundiais do neoliberalismo, citados, quando muito, genericamente⁵¹.

É assim que a responsabilização dos governos africanos – como veremos adiante, quando tratarmos da perspectiva do autor – surge em Mia Couto muito mais pronunciada do que a crise da própria modernidade, assentada na crise estrutural de reprodução do capital⁵². A postura de Couto se reflete na sua literatura. O tema do inimigo interno é uma constante em artigos e está presente em *O Outro Pé da Sereia*, incorporado no personagem Casuarino:

“Os preparativos para a chegada dos estrangeiros foram concebidos como se um crime estivesse sendo congeminado. E de um crime, na realidade, se tratava. (...) Casuarino limpava continuamente o rosto com um lenço branco. Suor é coisa de pobre e ele, empresário de sucesso, não podia dar azo a transpirações. Passado um tempo, passou a mão pela barriga com ternura de mãe grávida, arrotou ruidosamente e disse:

– Os americanos chegam daqui a uma semana.

(...) Casuarino considerava-se não apenas explicado, mas vencedor, homem arguto como águia que espreita a oportunidade. Estava tão cheio de si que, por um momento, se esqueceu de enxugar o suor no rosto”. (p.127-129)

Se, por um lado, a crítica interna é importante no sentido de combater um dos males ideológicos do país (a saber: o que Mia Couto delinea como o legado colonial da auto-vitimização, onde os culpados seriam sempre os estrangeiros), por outro lado, a limitação às fronteiras nacionais acaba por perder de vista o contorno histórico-mundial. Como observa Benjamin Abdala Junior:

“Estratégias puramente nacionais, que embalam a modernidade, parece-nos hoje, além de insuficientes, equivocadas do ponto de vista político. Se há perversidade no enfraquecimento das fronteiras dos Estados nacionais por parte do poder imperial e sua economia de mercado, essa fragilidade pode ser importante para o melhor compartilhamento e interação entre laços comunitários supranacionais”. (2007, p.28)

⁵¹ Além da leitura de diversos artigos esparsos, tomamos como referência suas coletâneas de textos de intervenção: *Pensatemplos* e *E se Obama fosse africano?*.

⁵² A essa crise, alguns dão a denominação de *Pós-modernidade*. Infelizmente, tal discussão está além dos limites de nosso trabalho.

Com efeito, a dificuldade de enxergar as inter-relações dos processos produtivos mundiais que se efetivam dentro e fora das fronteiras nacionais – num novo paradigma de produção flexível que condena os territórios periféricos à superexploração no interior da divisão internacional do trabalho – é parte dessa *opacidade do mundo* a que está submetida a consciência do escritor.

Como explica Richard Sennett em seu ensaio *A Corrosão do Caráter – Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*: “Na verdade, a nova ordem impõe novos controles, em vez de simplesmente abolir regras do passado – mas também esses novos controles são difíceis de entender. O novo capitalismo é um sistema de poder muitas vezes ilegível” (2012, p. 10).

A perda desse contorno contribui para – embora não determine – uma visão fragmentária dos fenômenos, onde a história moçambicana surge como uma *sucessão de rupturas*: colonialismo, socialismo, neoliberalismo. A isto denominamos “consciência desarticulada do subdesenvolvimento”, que encontra na ênfase cultural um dos pontos de apoio para o sentido da existência.

No entanto, apesar de breve, o exame que fizemos da trajetória do neoliberalismo dentro e fora de África talvez nos leve a colocar em xeque também o termo “subdesenvolvimento”. Uma vez inseridos todos num contexto mundial de crise, a que tipo de “desenvolvimento” faria referência o prefixo “sub”? Não será mais fiel – no que diz respeito à ideologia – falar em “consciência desarticulada da catástrofe”? Esse termo, se difere daquele utilizado por Antonio Candido para o início do século vinte latino-americano⁵³, cobra melhor sentido dentro do contexto moçambicano atual: de estado periférico na época do desmonte do *Welfare State*.

Por tudo isso, queremos sugerir que há um contraste importante quanto à possibilidade de apreensão da *tendência histórica* entre as épocas de Carpentier e Couto. Se Carpentier podia contar, em 1940, não apenas com uma homogeneidade continental muito maior, senão com processos produtivos marcados pelos paradigmas modernos; Couto vê-se frente a processos transnacionais contraditórios, que desafiam as categorias modernas do pensamento: nação, classe, produção, trabalho⁵⁴ etc.

⁵³ Artigo já mencionado, intitulado “Literatura e Subdesenvolvimento”, publicado em *A educação pela noite & outros ensaios*.

⁵⁴ Ver, sobre isso, o interessante artigo de Ricardo Antunes, “A crise da sociedade do trabalho – Fim da centralidade ou desconstrução do trabalho?”. Nesse texto, Antunes busca contestar os diversos autores que, a partir da década de 1980, teorizaram sobre a “desaparição do trabalho” nas sociedades informatizadas e automatizadas: André Gorz, Claus Offe e Jürgen Habermas são alguns deles.

Tais palavras são, vale lembrar, contemporâneas ao gênero romanesco e constituíram o arsenal categorial responsável por articular as narrativas sobre a vida do ser humano na modernidade. No fundo, quando se trata do *realismo* em Moçambique, o que está em jogo é: são as manifestações da modernidade próprias para que uma grande arte se expresse sob a forma do gênero romanesco?

Aos poucos, tentamos caminhar para uma resposta.

**5. Tendência objetiva e tendência subjetiva:
realismo e modernidade**

Encher os olhos de coisas humanas (...).

Frantz Fanon – *Os Condenados da Terra*

Nos capítulos anteriores, exploramos brevemente o processo de inserção de Venezuela e Moçambique na economia mundial. O intuito foi elucidar as bases em que pôde se efetivar a “sedimentação de conteúdos propriamente burgueses” que acompanham (entre outros fatores) a prevalência da urbanidade sobre o espaço rural.

Vimos como a consolidação dessa modernidade variou de acordo com o período histórico, tendo como paradigma divisório a década de 1970. Entre a ascensão da economia capitalista durante os Trinta Gloriosos e a sua crise estrutural reside, grosso modo, a conformação da modernidade nos territórios periféricos aos quais pertencem os romances estudados.

Constatadas as diferenças sócio-econômicas de cada país (e seu contexto mundial), tentaremos investigar brevemente a relação entre *realismo* e modernidade, a fim de trazer à tona novos contrastes entre *Los Pasos Perdidos* e *O Outro Pé da Sereia*.

5.1 Modernidade: objetivismo x subjetivismo

Viés proveitoso é analisar as razões que levaram o personagem central (anônimo) de Alejo Carpentier e, por sua vez, Benjamin Southman, de Mia Couto, a abandonarem os Estados Unidos e partirem, ambos, em direção à Venezuela e à Moçambique, respectivamente. Apesar dos périplos se virem transformados em descoberta/conflito da própria identidade, há diferenças importantes.

Em *Los Pasos Perdidos*, deparamo-nos com um homem cujos melhores planos se viram frustrados pelas imposições da vida moderna e que empreende uma viagem à América do Sul, em princípio, como mera fuga de um ambiente que o oprime.

“Él [o curador que lhe envia à Venezuela] sabía como yo había sido desarraigado en la adolescencia, encandilado por falsas nociones, llevado al estudio de un arte que sólo alimentaba a los peores mercaderes de Tin-Pan-Alley, zarandeado luego a través de un mundo en ruinas, (...) antes de ser arrojado nuevamente al asfalto de una ciudad donde la miseria era más dura de afrontar que en cualquier otra parte. Ah! Por haberlo vivido, yo conocía el terrible tránsito de los que lavan la camisa única en la noche, cruzan la nieve con las suelas agujeradas, fuman colillas de colillas y cocinan en armarios, acabando por verse tan obsesionados por el hambre, que la inteligencia se les queda en la sola idea de comer. Tan esteril solución era aquélla como la de vender, de sol a sol, las mejores

horas de la existencia. ‘Además – gritaba yo ahora –, estoy vacío! Vacío! Vacío!’” (p. 192-193)

Um “estúdio de un arte que sólo alimentaba a los peores mercaderes” é uma referência às agências de propaganda, às quais nosso herói carpentieriano – um compositor musical – viu-se obrigado a vender sua força de trabalho a fim de sobreviver em Nova York.

Quando, por acaso, encontra o curador do museu de etnomusicologia com quem havia trabalhado anos antes, este o envia para uma pesquisa de campo no intuito de provar a teoria da origem mimética da música entre os índios e, de quebra, talvez ajudá-lo com o “vazio” que o consome.

Ainda assim, o compositor aceitará a tarefa cinicamente, planejando, na realidade, aproveitar alguns dias de descanso com sua melindrosa amante francesa (Mouche) no sul do continente. É somente lá, já instalado na América Latina, que a convicção de cumprir com a missão a ele confiada se fará imperiosa, conduzindo-o (e isto é importante, porque não ocorre em *O Outro Pé da Sereia*) até o final. Com o tempo, mesmo a paisagem latino-americana cobrará um sentido de autenticidade/verdade em relação à da metrópole de onde escapuliu.

“A lo lejos repican las campanas de una iglesia con uno de esos ritmos parroquiales, conseguido por el guindarse de las cuerdas, que ignoran los carillones eléctricos de las falsas torres góticas de mi país.” (p. 215)

“(…) Era bien evidente que la verdad de la urbe, su genio y figura, se expresaba aquí en signos de hábitos y de piedras.” (p. 218-219)

A verdade da urbe, não é preciso dizer, será aos poucos a sua também. Vemos que a paulatina descoberta *subjetiva* do personagem segue, passo a passo, uma *tendência objetiva*. Isto somente é possível porque Carpentier preza, a todo instante, por delinear as relações entre personagem e mundo exterior: sua vida pregressa, as razões de sua viagem, a reviravolta das circunstancias etc. Em termos *auerbachianos*, diríamos, ele segue uma “tendência homérica”, não bíblica⁵⁵.

⁵⁵ “A cicatriz de Ulisses”, em *Mimesis*, de Erich Auerbach.

Benjamin Southman, em *O Outro Pé da Sereia*, chega à Moçambique não na condição de trãnsfuga, como seu correlato carpentieriano, senão como historiador a serviço de uma ONG norte-americana. Considerando-se afro-americano negro, desembarca em África decidido a encontrar suas “raízes” locais.

Além do fato – relatado somente ao final por sua companheira de viagem (Rosie) – de que Benjamin fazia alguns “rolos” com o dinheiro da organização, pouco ou nada mais é dito sobre sua vida pregressa nos Estados Unidos. O que era central para a compreensão dos dilemas subjetivos do herói em *Los Pasos Perdidos* (a crítica à frustração dos projetos individuais devido ao trabalho alienado), vê-se escamoteado em *O Outro Pé da Sereia*. A razão deste escamoteio é a mesma que determinou as apostasias sucessivas, nos momentos de maior tensão, durante o debate entre Mistura e Southman: a presença de um mundo opaco.

A luta central entre a consciência desarticulada do subdesenvolvimento – que apenas pode ver fragmentariamente – e a totalidade dos condicionamentos históricos resulta, na obra literária, em uma subjetividade do personagem que apenas indiretamente deixa entrever o mundo enrijecido:

“Southman falava dessa sereia que os africanos fantasiaram a partir da imagem de Nossa Senhora. Essa sereia viajara com os escravos e ajudara-os a sonhar e a suportar as sevícias da servidão. Essa sereia deixara de ter chão, depois de não mais ter mar. O canto que embriagara os navegantes já há muito que havia emudecido.

– Tenho saudade e nem sei bem de quê.

Historiador e caçador de passados, Benjamin sentia falta de um tempo em que ele mesmo teria acreditado que as águas seriam moradia de deuses.” (2006, p. 193)

Vê-se, portanto, que os anseios ou frustrações de Southman, em *OPS*, derivam mais de sua trajetória pessoal – a condição como descendente de africanos; a lucidez dos sofrimentos dos escravos, advinda de sua formação intelectual; a melancolia por um mundo mitológico; etc. – do que (como em *LPP*) de um conflito objetivo entre civilizações definidas. Além disso, note-se, a frase

“tenho saudade e nem sei bem de quê”,

que dialoga diretamente com a passagem do debate entre Mistura e Southman:

“[Mistura] – O que me faz sentir pena não é o que você procura em África, mas o que perdeu lá de onde vem.
[Southman] – O que é que eu perdi?”

Tal inclinação ao subjetivismo, que não encontra iluminação na opacidade do mundo, só tende a exacerbar-se ao longo do romance. Lukács chama a atenção para a importância da dialética entre subjetividade do personagem e objetividade do mundo⁵⁶ e comenta que o mergulho no subjetivismo conduz, com frequência, a representações de personalidades niilistas ou de caráter patológico⁵⁷. De fato, este caráter ficará cada vez mais claro.

Se o excerto anterior – presente a meio do romance – denota um traço ainda tênue de subjetivismo, o próximo – retirado de suas últimas páginas – deixa ver com clareza a passagem daquele à patologia:

“Ela [Rosie Southman] sabia, desde o início, que a peregrinação a África iria degenerar em drama. Desde sempre, ela estranhara a obsessão do marido pelo retorno ao continente dos seus antepassados. Quem pode apostar tanto o presente num passado tão longínquo? Por um tempo até lhe ocorreu que Benjamin tivesse uma doença terminal e quisesse ir morrer em África. O motivo não era esse, mas andava próximo. O marido queria solver-se nesse lugar que era só dele, ele precisava desse espaço de redenção.” (p. 293-294)

5.2 Modernidade e princípio de causalidade

É possível igualmente ver bem o contraste entre tendência objetiva e tendência subjetiva pela comparação entre os desenlaces de *LPP* e *OPS*.

Em *Los Pasos Perdidos*, vemos que o herói alcança Santa Mónica de los Venados, a pequena cidade que um homem – *El Adelantado* lhe chamam – fundou em meio à selva. Possui ainda poucos casebres erguidos sobre terra batida e uma igreja a ser finalizada em madeira. Seus habitantes são algo em torno de uma dezena ou mais: entre a família do fundador, o capelão, os índios, um leproso exilado.

⁵⁶ Aqui, fundamental para o filósofo húngaro é a categoria de ação-movimento, onde se expressa a supremacia do objeto sobre a subjetividade do escritor. Como apontamos no início, a ação no romance, segundo Lukács, favorece a construção realista, uma vez que joga o personagem contra o mundo, levando-o a encarar as forças objetivas deste.

⁵⁷ O patológico é, compreensivelmente, problemático para Lukács, visto que atenta contra a universalidade da experiência humana, fundamentalmente histórica e social.

Ali, no “mundo do Gênesis”, entre os “primeiros homens”, finalmente encontra os instrumentos musicais a que foi encarregado pelo curador do museu etnológico. No entanto, já não pensa em regressar à civilização. Está feliz com Rosário, quem conheceu em sua viagem, mulher simples e profundamente ligada à terra. Além disso, em Santa Mônica sente-se acolhido, respeitado: liberto do ambiente opressor da metrópole.

Tanto assim que vê crescer a inspiração criadora que o havia abandonado há muitos anos, o que o leva a tomar papel e caneta. Decide então que enviará os instrumentos ao curador por meio de terceiros, assim que possível. E logo inicia a elucubração de uma ópera inspirada no poema *Prometheus Unbound*, de Percy Shelley. À essa composição dá o nome de *Treno*.

O período que permanece em Santa Mônica transcorre entre realizações e choques. Se por um lado pode novamente trabalhar na “obra de sua vida” (ele que havia desistido da música por um bom salário no ramo de *jingles* para propaganda), por outro pesa a completa ausência da maioria dos bens a que havia se acostumado.

Algumas semanas de chuva ininterrupta o aborrecem. E a expressão mais drástica dessa mudança na sua forma de existência tem lugar quando Nicásio, o leproso, é morto a tiros pelo filho do *Adelantado*: punição por haver violentado uma menina índia.

Ainda assim, correm os dias junto à sua amada Rosário. O herói de *LPP*, embora percebendo quão inútil é seu ofício comparado às necessidades de um vilarejo como aquele (onde tudo ainda está por fazer), escreve ininterruptamente. Pouco a pouco, entretanto, encontra-se cercado de contradições imprevistas.

Entre elas, uma especificamente cruel: a falta de papel para a continuidade da *magnum opus*. Seu primeiro desentendimento sério com *El Adelantado* havia sido, inclusive, por causa disso: tentou arrebatar-lhe um caderno, inicialmente destinado à “administração pública”.

“De nada sirve la partitura que no ha de ser ejecutada. La obra de arte se destina a los demás, y muy especialmente la música, que tiene los medios de alcanzar las más vastas audiencias. He esperado el momento en que se ha consumado mi evasión de los lugares en donde podría ser escuchada una obra mía, para empezar a componer realmente. Es absurdo, insensato, risible. (...) Puedo prometerme, jurarme en voz baja que el *Treno* se quedará ahí, que no pasará del primer tercio de la segunda libreta: sé que mañana, al alba, una fuerza que me posee me hará tomar el lápiz y esbozar la página (...). No importa que el *Treno* no se ejecute nunca. Debo escribirlo y lo escribiré, sea como sea: aunque fuera para demostrarme que no estaba vacío, totalmente vacío.” (p. 401)

Determinada manhã, um ruído conhecido lhe chega aos ouvidos vindo por sobre as copas das árvores. Alcança num salto a clareira de Santa Mónica e, entre índios que se dispersam aterrorizados, vê a cento e cinquenta metros – embora reflita que são, na verdade, “centro e cinquenta mil anos” a distância que os separa – um avião bimotor. O aparelho logo está no solo. Dele saltam dois homens que o chamam pelo nome: vieram buscá-lo. Na metrópole (para sua surpresa) é tido como desaparecido e há uma recompensa por seu resgate. O curador está apreensivo. Sua esposa (sim, ele é casado) não passa um dia sem prantear sua memória.

Ele vacila. Busca Rosário com os olhos, mas esta não lhe dirige o olhar. Pensa que dali, após três horas de voo apenas, há uma cidade com tudo o que necessita para trabalhar: cadernos, tinta, quem sabe mesmo alguns livros. Angustiado, dividido, premido pelos pilotos que alertam da tempestade a caminho, busca suas coisas e sobe no avião.

Enquanto este decola, diz para si mesmo que a adaptação a este “mundo do Gênesis” foi algo abrupta, que deve fechar assuntos pendentes: comunicar sua esposa, levar ao curador os instrumentos ainda consigo, arranjar material adequado para que possa trabalhar em Santa Mónica de los Venados. Tudo isso será breve, repete, e logo poderá retornar “para sempre”.

Claro que nada disso será tão simples. Sua volta à metrópole é apoteótica. Sua esposa, atriz de uma grande companhia teatral, faz-se a viúva cujo marido ergueu-se do túmulo. Recebido como pesquisador que arriscou a vida à causa da ciência, vê-se subitamente capturado pela teia inesgotável de forças que imaginara ter abandonado: o sensacionalismo da imprensa, as incômodas relações de trabalho, o casamento conturbado, a amante frívola... E logo a cidade e seu frenesi, os milhões de habitantes podados pelo trabalho abstrato, os sem sentidos da existência.

Após algum tempo, caminha por antigas ruas conhecidas como um forasteiro. A todo minuto compara a vida dos metropolitanos com aquelas de homens e mulheres que conheceu: talvez mais rudes, porém enraizadas no firme propósito de suas atividades cotidianas. Apaziguado o estrépito de seu retorno, sai de madrugada. A arquitetura da cidade grande possui sinais e símbolos cujos significados foram perdidos ou estão mortos. Adentra tavernas, prova do álcool que tanto lhe haveria feito o gosto no tempo das chuvas.

Certa noite, arrependido, acorda e decide regressar a Santa Mónica. Toma o trem. Em seguida, joga-se no primeiro avião para a América do Sul e refaz os passos que havia feito, meses antes, a pedido do curador. De percalço em percalço, pelos meios acessíveis, arrasta-se como da primeira vez para longe da urbanidade. Alguns dias e está novamente à beira do rio que o conduziu, junto a Rosário, até a cidade fundada por *El Adelantado* no meio da floresta. Rosário. Quer vê-la desesperadamente.

Com a ajuda de um conhecido, sobe numa canoa e navega selva adentro. Em meio a um verde labiríntico, busca algo muito específico, algo imprescindível, essencial. Busca uma marca. Três V sobrepostos, desenhados num tronco, à margem do rio. Três V sobrepostos que apenas um olhar orientado poderia distinguir. É o sinal: numa sucessão sem fim de árvores, a marca indica a vereda fluvial (imersa sob as folhas) que leva à Santa Mónica.

Procura durante horas, em vão. Temendo tê-la perdido no trajeto, pede ao canoero que regresse, navegando contra a corrente. Mira sem piscar cada tronco, cada recanto, cada trecho de mato. Nada. O temor de que escureça em breve o angustia ainda mais. Sonhava em alcançar a cidade nesse mesmo dia. Torna a virar a canoa, disposto a todos os esforços. De repente, dá-se conta. A estação do ano é outra. As águas do rio estão cheias, encobrendo o sinal em V sob o seu leito. Impossível regressar.

“Me doy cuenta ahora que después de haber salido vencedor de la prueba de los terrores nocturnos, de la prueba de la tempestad, fui sometido a la prueba decisiva: la tentación de regresar. (...) Buscando la resquemante verdad a través de palabras que mi compañero escucha sin entender, me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la *hazaña* cuando se lo proponga – dueño del rumbo negado a los demás –. Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos (...).” (p. 447)

A narrativa de Carpentier evidencia o jogo constante entre subjetividade do personagem e objetividade do mundo. Somos arremessados para uma sequência de acontecimentos vívidos, tão vívidos que não precisamos sequer abrir outra vez o romance para recobrá-los. Há uma sucessão *causal* de fatos, tanto externa quanto interna, que dá sentido à narrativa. Todo o desenlace, até a última reflexão, está

construído como uma estrutura: a partes anteriores fundamentam o acabamento; o acabamento remodela o que lhe precedeu.

Como aceder ao desenlace de *O Outro Pé da Sereia*? Benjamin Southman, após périplos inconclusos sobre a pesquisa dos antepassados escravizados e levados para os Estados Unidos, inicia com Mwadia uma série de sessões, em que esta é “visitada pelos espíritos”. O pesquisador afro-americano está cada vez mais curioso acerca da trajetória de Nimi Nsundi, história que Mwadia vai desfiando à medida que lê os diários de bordo de Padre Antunes (pároco que o havia conhecido e simpatizado com o africano).

Paulatinamente, o envolvimento emocional com a cultura local aumenta. Porém, Casuarino, que deseja extorquir os dólares do visitante, teme que a confusão dos relatos de Mwadia afaste Southman de Vila Longe e, com ele, sua fonte de dinheiro fácil. Pensando nisso, planeja uma consulta com o curandeiro Lázaro Vivo, que deve motivar ainda mais o antropólogo e dar ensejo a novos lucros.

Após alguns minutos de conversa, em que *Ba Lázaro* e Casuarino tentam impressionar Southman, o encontro termina com o desejo deste de receber o batismo “tradicional” (chamado *magoneko*). Southman está tão deslumbrado pela figura de Lázaro que, apesar dos “custos elevados” da cerimônia – outro golpe de Casuarino, claro – propõe-se a pagar o que for preciso para ter-lhe revelado seu “nome africano”.

O que ocorre em seguida aí está:

“Benjamin Southman acordou ainda era madrugada e anunciou, em inglês, à ensonada esposa:

– Vou pelo rio.

– Como?

– Espere por mim, demorarei uns dias, vou pelo rio...

(...) Na noite anterior, o americano recebera a visita de Singério, que lhe trazia um recado do curandeiro Lázaro.

– O *nyanga* diz que amanhã é a cerimônia do seu novo nome.

– Tenho um nome africano? Qual é?

– O senhor vai saber na cerimônia.

(...) Benjamin foi aos bolsos e retirou uma nota. O outro sacudiu a cabeça, em negação. Do colete saiu uma mão cheia de dinheiro. O ajudante de alfaiate mediu os medos, pesou as vantagens.

– Dere Makanderi.

– Como?

(...) Uma caneta, um caderno, os arregalados olhos: o costureiro que repetisse o nome. Havia que o anotar, letra por letra, tão fiel à palavra como a vida lhe havia sido traçoira.

– Primeiro, o dinheiro.

Southman entregou o molho amarfanhado das notas ao mesmo tempo que insistiu: *o nome, depressa, o nome!*

(...) Southman tomou o caminho do rio...

– Dere Makanderi, repetia como se tivesse medo de esquecer a sua nova identidade.

Parou, olhou o céu e riu-se, Já não sou africano, pensou. Agora que tinha um nome novo, pouco lhe interessava pertencer a uma identidade maior. Ao fim ao cabo, o Mestre Arcanjo Mistura estava com a razão. Ter pátria, ter raça, nacionalidade: que importância tinha? Bastava-se assim, Dere Makanderi, criatura muito pessoal e intransmissível. Um homem subindo um rio à procura da nascente. Da sua nascente (...). (p. 286)

O que primeiro nos chama a atenção aqui é a quebra com a *sequência causal* de acontecimentos. Se em *LPP* há uma torrente de forças reconhecível, onde uma ação objetiva conduz a conseqüências subjetivas, em *OPS* subitamente nos vemos diante da decisão: “vou pelo rio”.

Teria sido o poder do novo nome o que o levou a tanto? É possível. Quando tratarmos de alguns problemas estéticos, veremos melhor o papel que a racionalidade não-ocidental joga em Couto.

Curioso que ambos os viajantes – aquele de *Los Pasos Perdidos* e este de *O Outro Pé da Sereia* – terminem suas andanças ao longo de um rio. O primeiro busca uma marca perdida na árvore. O outro, seu próprio espírito.

E, no entanto, a marca perdida na árvore significa toda a tragédia de uma vida, afogada pela cheia das águas. Um detalhe, mas um detalhe fundamental.

Fosse a marca uma camisa vermelha amarrada nos ramos altos e talvez houvesse esperança. Mas, não. Feita à guisa dos índios⁵⁸, estava talhada na madeira, discretamente.

Já esse Southman (tornado Dere Makanderi) nenhuma cheia de rio, obstáculo algum poderia obstruir. Sua realização como ser humano é irrevogável: “ter pátria, raça, nacionalidade: que importância tinha?”.

Tudo é nada, recebido o nome e iniciada a jornada da alma. De fato, no que diz respeito ao peso que a paisagem objetiva cumpre para o seu destino, sequer importa se ele sobe um rio.

Poderia subir uma ravina, uma estrada ou a escadaria de serviço de um bordel: não haveria diferença alguma. Se o leito do rio é a decisão de seu rumo, vale pelo que tem de simbólico.

⁵⁸ Como bem mostra a história material do Brasil colonial, abordada por Sérgio Buarque de Holanda em *Caminhos e Fronteiras*.

5.3 Modernidade e *anti-cidade*

Veremos que esta tendência ao subjetivismo está ancorada na afirmação frágil de uma modernidade tardia, da qual Moçambique se ressentir. Esta se apresenta também sob a forma de uma elisão, um vazio deixado pelas forças objetivas quando de sua representação estética.

É dizer: essa modernidade frágil, mal constituída, ausente contribui, no nível da consciência, à *opacidade do mundo* que, por sua vez, favorece a representação de conteúdos subjetivos em detrimento do substrato objetivo.

Este é um ponto importante do problema estético em Mia Couto. Tanto é assim que uma de suas representações mais significativa é algo novo na história do romance: a *anti-cidade*.

A comparação mais breve com as imagens citadinas de Baudelaire (exploradas por Walter Benjamin) revela o abismo existente entre uma cidade moderna e esta, pintada por Couto em *O Outro Pé da Sereia*. A multidão, o jogo, os números, o amor à última vista, os crimes, os cafés, os trabalhadores, as barricadas, os doentes, os guetos, a *flaneurie*, os mercados, a polícia, as prostitutas, os jornais, os homens de negócios, a iluminação das ruas... Nada disso penetra Vila Longe, local esquecido do mundo.

A *anti-cidade* coutiana, no entanto, não é o campo. É espaço urbano. Suas construções em ruínas sugerem que Vila Longe teria sido destruída pela guerra. É o que dizem seus moradores. Nas palavras do Mestre Arcanjo Mistura: “Não somos Vila Longe. Somos só ‘Longe’. Aqui ninguém chega, daqui ninguém sai. Só a morte é que nos visita” (2006, p. 288).

Entretanto, como espaço estruturante da narrativa, o que realmente vale é seu caráter *anti-moderno, anti-urbano*, por onde circulam seus habitantes. É dizer: seu aspecto de lar, onde o ser humano pode ainda reconhecer-se e sentir-se em casa. Isto fica claro no regresso de Mwadia, após anos de exílio, à cidade destruída:

“À medida que se aproximava de sua vila, Mwadia ansiava recuperar o sentido de pertença a um lugar. (...) Quando entrou em Vila Longe era noite madura (...). A vila era de bom tamanho, suficiente para merecer igreja e praça. Mwadia podia caminhar de olhos fechados, guiada pelo sentimento de estar vagueando por dentro de seu próprio corpo. Constrangida, foi atravessando as ruelas. (...) Perfilou-se perante a velha casa e um arrepião a fez estancar. A casa da infância é como um rosto de mãe:

contemplamo-lo como se já existisse antes de haver o Tempo”. (p. 68)

Impossível não recobrar as palavras do autor sobre o local onde ele próprio nasceu, a Beira:

“A cidade não é um lugar. É a moldura de uma vida. A moldura à procura de um retrato, é isso que eu vejo quando revisito o meu lugar de nascimento. (...) Ali está uma urbe, a segunda maior de Moçambique. Ali se instalou o cimento, o ferro, o asfalto, as vestes próprias de um espaço urbano. Mas tudo isso não foi suficiente para desfazer a ilusão: o que mora no meu lugar de infância é o indomesticável (...). Naquele sítio não era a hora que valia. O tempo e os homens queriam saber era do ciclo das marés”. (2005, p. 148-149)

O que há de *anti-cidade* em Vila Longe não é seu tamanho, senão isto: *sua deserção do Tempo*. No que possui de lastro histórico, acreditamos que essa representação atende, ao menos em parte, ao que Manuel Castells chamou de “dissociação entre espaço e sociedade”⁵⁹.

Concretamente, trata-se da deterioração do tecido social, onde o indivíduo – fragilizado em sua individuação pela crise dos espaços comunitários – já não concebe (como nas sociedades de instituições sólidas) sua existência como vinculada ao devir social.

Isto é uma dimensão de *verdade* na obra de Mia Couto.

Esta dissociação entre espaço e sociedade se relaciona àquela “modernidade frágil, mal constituída, ausente”.

O “antes de haver Tempo” é o que marca a profunda diferença entre Vila Longe e outras pequenas cidades na história da literatura americana: Macondo, Comala, Abancay, Yoknapatawpha County. Por menores que sejam, o sopro da História circula por elas como o sangue do corpo. Seus criadores apenas as “escolheram” – em detrimento, por exemplo, da Nova York de John dos Passos – porque se sentiram mais confortáveis para representar assim a condição de toda a humanidade.

Mesmo um romance do século um, “Fortunata”, de Petrónio, tem seus personagens mais vivos de historicidade do que *OPS*. Nas palavras de Erich Auerbach: “Ainda

⁵⁹ Manuel Castells, *Fim de Milênio III – O Surgimento do Quarto Mundo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.

ontem você era escravo, carregador, prostituto – podia ser chicoteado, vendido, expulso – e de repente encontra-se no luxo mais desmedido, como rico latifundiário e especulador – e amanhã tudo isto poderá de novo acabar” (1976, p. 25).

Tratando das obras de García Márquez, Ángel Rama diz:

“En todos ellos se nos cuenta un mismo, repetido, obsesivo tema: la vida en un pequeño pueblecito colombiano, Macondo (...), con su repertorio de vecinos humildes, alucinados, miserables, esperanzados, entregados todos a las menudas esperanzas de la vida pueblerina. Ningún asunto grande, ningún problema de Estado, ningún fenómeno revolucionario: y, sin embargo, nadie ha penetrado mejor – más objetivamente – en la totalidad de la realidad colombiana de nuestro tiempo, nadie ha sido capaz de ofrecer con sutileza mayor el rostro trágico de la violencia colombiana que ha sembrado de millares de muertos al país en esos últimos diez años. La pequeñez, la debilidad de las criaturas, su falta de heroísmo pregonado, no disimula la hondura veraz, pero a la vez esas condiciones están situadas en el centro mismo de la sociedad: en su comportamiento vemos la presencia sutil, soterrada, contradictoria, hasta equívoca, de las grandes fuerzas que están moviendo la historia de un determinado tiempo”. (1982, p. 78-79)

Fica clara a diferença entre Couto e Márquez, entre Couto e Carpentier. Aliás, nada mais estranho ao escritor cubano do que estar *fora do Tempo*: uma das interpretações principais de sua obra é aquela que a define, justamente, como uma *pesquisa do Tempo*: sua multiplicidade (*Los Pasos Perdidos*), seus saltos históricos (*El Siglo de Las Luces*), sua forma musical (*El Acoso*), sua relação com a cultura (*El Reino de este Mundo*) etc.

Fora do Tempo torna-se impossível penetrar objetivamente na totalidade de uma realidade, como no elogio que Rama faz a Márquez. Na relação entre obra e artista, diria Lukács, tal representação joga contra o sentido do *realismo*, conduzindo o escritor – durante o processo criativo – a soluções estéticas cada vez mais problemáticas, como vimos acima a respeito do aspecto patológico em Benjamin Southman.

Ou seja: a ausência do tempo, na narrativa, contribui para o desaparecimento paulatino do mundo objetivo, reforçando as tendências puramente subjetivas dos personagens. E o *realismo*, como o entende Lukács, valoriza ambas as dimensões: o *realismo não é* a representação correta das determinações histórico-econômicas da vida; ele é, sim, a representação correta *das contradições* contidas simultaneamente nessas determinações, incluídas aí aquelas de caráter ideológico, espiritual etc.

Tal representação tem na perspectiva de mundo do autor seu elo mais imediato e não pode ser lida como resultado mecânico dos processos sócio-econômicos gerais nos quais está inserida. No entanto, esses processos sócio-econômicos não deixam de ser sua instância condicionante em última instância.

Isto porque a representação dos dilemas profundos do ser humano na urbe passa pelo conhecimento da urbanidade em si, de suas glórias, de suas tragédias.

Uma vez explorado o peso da modernidade nas obras, compete agora aprofundá-lo adequadamente por meio do estudo sobre a perspectiva do autor.

**6. A perspectiva de mundo em
Alejo Carpentier e Mia Couto**

Si nunca he podido soportar la vanidad difundida entre quienes son meros aprendices, es porque nunca me han interesado los autores, sus pequeñas historias y sus gloriolas efímeras, que oscurecen su yo profundo, sino la belleza, la verdad, el placer de las obras de arte, como si no tuvieran autor, como si fueran escritas por la Historia, o la Sociedad, o Dios, por todas las mayúsculas ignotas, y quedaran para nuestro esplendoroso regocijo escritas en la eternidad.

Ángel Rama – La Novela en América Latina

Se eu não tivesse existido, algum outro teria escrito minhas obras, as de Hemingway, Dostoievski, de todos nós. (...) O importante é Hamlet e Sonhos de uma Noite de Verão, não quem os escreveu, e sim o fato de que alguém o tenha feito. O artista não tem importância. Só o que ele cria é importante, já que não há nada de novo a ser dito. Shakespeare, Balzac, Homero, todos escreveram a respeito das mesmas coisas, e, se tivessem vivido mais mil ou dois mil anos, os editores não teriam precisado de mais ninguém desde então.

William Faulkner – Paris Review, 1956

Temos tentado, ao longo deste trabalho, tratar de problemas que consideramos fundamentais para a forma romanesca na periferia do capitalismo. Com isso, fomos obrigados, às vezes contra a nossa vontade, a passar ao largo de pontos que podem ser importantes, porém não definidores. Também ignoramos aqueles que, por serem objeto de pesquisas diversas ou pela própria natureza, são enfrentados com maior facilidade.

No que tange à *perspectiva de mundo*, certamente deixaremos de lado uma ampla gama de elementos.

Um deles pode ser, por exemplo, a visão de totalidade da qual se alimenta Carpentier ao escrever *Los Pasos Perdidos*. Já observou Otto Maria Carpeaux que LPP “foi a tentativa, talvez impossível, de reconstruir a história da humanidade, pelo menos da humanidade americana”⁶⁰. Da leitura de *Visión de América* depreende-se, logo nas primeiras linhas, como Carpentier pensava ver na Venezuela a síntese de todo o continente.

Tal ângulo de *perspectiva*, apesar de importante para *Los Pasos Perdidos*, não exige investigação alguma, em nossa opinião. Está dado. E, como sucede na maioria das vezes com o que está dado, diz respeito mais ao conteúdo do que à forma da obra.

O mesmo vale para Mia Couto e *O Outro Pé da Sereia*.

Sem dúvida há uma leitura a contrapelo do que significa ser moçambicano (ou mesmo africano). O escritor conversa a todo o instante com relatos e imagens atribuídos ao continente pelos países centrais, principalmente pela indústria norte-americana. Qualquer leitura de sua obra deve passar por isso. No que lhe toca como artista, há um jogo inescapável de contra-discurso pela hegemonia simbólica de elementos como o tempo, a identidade, a razão etc.

Entretanto, também aqui estaremos em suspenso (para não dizer “em dívida”).

Isto porque o *pathos* que separa *O Outro Pé da Sereia* de qualquer expressão artística fora de África se estabelece num nível mais profundo, onde vale mais o que “pode” ser dito do que aquilo que efetivamente se “quer” dizer. Somente nesse nível a perspectiva do autor passa a ser um problema também de estética: ao menos daquela que manejamos aqui, vinculada ao *realismo* lukácsiano.

Dito isto, passemos ao que consideramos mais essencial.

⁶⁰ Prefácio a *O Século das Luzes*. Editorial Labor do Brasil: Rio de Janeiro, 1976.

6.1 A perspectiva dominante em Alejo Carpentier

Vimos como a afirmação da modernidade em África divergiu do processo latino-americano, ocorrido décadas antes. Quando Carpentier escreve – nos finais dos anos 1940, início de 1950 –, a economia nacional é perpassada pelo início de uma fase de crescimento global do sistema taylorista-fordista. O concerto da modernidade latino-americana chega a seu acorde final, dando vazão à expressão mais alta de sua cultura romanesca.

No entanto, tal processo modernizante traz a marca do Ocidente. E o contexto mundial será importantíssimo para entender a obra de Carpentier. A primeira metade do século vinte fornecerá ao escritor cubano a chave para a sua perspectiva diante da oposição modernidade x pré-modernidade.

Não se trata mais, como o fizeram no século dezenove os argentinos Domingos Sarmiento (com *Facundo*) ou José Hernández (com *Martín Fierro*), de opor civilização e barbárie, predicando o legado Iluminista no continente contra o índio e o negro. Tampouco se trata de encontrar na natureza e nas sociedades não-ocidentais o *locus* de realização idealizada do espírito humano.

O tema modernidade x pré-modernidade é, sob certo sentido, antigo, mas somente as crises renovadas do início do século vinte e, por último e colmo, a Segunda Guerra Mundial, forneceram a essa oposição seu caráter de contradição insuperável na sociedade burguesa: já não é possível regressar ao estado primitivo idealizado (de comunismo ingênuo junto à natureza)... E, no entanto, tampouco é possível suportar doravante as noções de *progreso* e *razão* erigidas desde as Luzes europeias.

Uma visão da totalidade que se expressa no âmbito local e mundial, Carpentier a deve à sua formação dentro de uma ambiente cultural proeminentemente marxista⁶¹. Entre as figuras mais importantes dessa formação, destaca-se aquela do intelectual e militante peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), com seus *Sete Ensaio de Interpretação da Realidade Peruana*:

“Los *Siete Ensayos* de Mariátegui son un libro que marcó a los hombres de mi generación de una manera absolutamente indeleble.

⁶¹ Carpentier era, aliás, da opinião de que, no início do século vinte, “uma universidade ostensivamente de direita é praticamente impossível na América Latina” (1984, p. 30), principalmente devido à sua posição como continente subdesenvolvido.

Porque empezamos a ver las realidades americanas, políticas, históricas, en función de sus contextos mundiales, porque desde la Primera Guerra Mundial, que fue la que produjo el fenómeno, nos dimos cuenta que cualquier acontecimiento que ocurría en la faz del globo – acontecimiento político de importancia – nos concernía a todos por igual, porque tarde o temprano sufriríamos el contragolpe de lo que estaba pasando allá, las repercusiones llegarían a nosotros, y ya estábamos contemplando la política de una manera mucho más general, en ángulos mucho más abiertos, y tratando de hallar, finalmente, una doctrina muy concreta que en muchísimos casos – no diré en todos – se afincó en un incipiente estudio del marxismo”. (CARPENTIER, 1984, p. 30)

Sob a égide desse marxismo latino-americano, Carpentier sabia que o início da grande era desenvolvimentista no continente se inaugurava – diferentemente da industrialização europeia – *já sob o estigma da barbárie*. As guerras, as bombas, os aviões de batalha, os campos de concentração formam a contraparte cabal de uma racionalidade que se voltou contra suas pretensões iniciais de esclarecimento e liberdade.

Esta situação histórica específica está no cerne de seu olhar crítico. A modernidade na América Latina, portanto, não é somente a tragédia necessária de todo o universo cultural pré-moderno, conflito de onde emerge – como a coruja da sabedoria de Hegel – o *maravilhoso*. A modernidade que se afirma é também aquela, benjaminiana⁶², onde todo acontecimento de civilização só pode ser encarado como, simultaneamente, um acontecimento de barbárie⁶³.

Tal perspectiva surge já em um artigo, publicado na revista cubana *Carteles* em 13 de março de 1932 e intitulado “Los Cánticos del Progreso”. Nele, chama a atenção para o caráter falacioso do termo “progresso”, tendo em vista a experiência da Primeira Guerra Mundial. Não bastasse, alia a isso uma crítica à ascensão do partido nacional-socialista na Alemanha:

⁶² Walter Benjamin, “Sobre o conceito de História”.

⁶³ A crítica à razão – e não ao mero factual – que encabeça a tendência histórica parece ser própria dos grandes artistas. William Faulkner vê no sul dos Estados Unidos a decadência econômica e moral de seres cujos destinos não mais comandam plenamente, pois foram penhorados durante a Guerra de Secessão norte-americana. Franz Kafka busca a salvação do que resta de humano num universo onde o homem deixou de ser a medida das coisas, como o havia sido do século dezesseis ao dezenove. Em algum lugar de *Ao Vencedor as Batatas*, Roberto Schwarz comenta que em Machado de Assis estava já a crítica, não ao subdesenvolvimento brasileiro em si (que levava à discrepância entre paternalismo e liberalismo), mas à razão que havia levado ao abismo mesmo entre desenvolvimento e subdesenvolvimento.

“(...) El lento progreso! El divino progreso! Uno de los timos más completos que nos haya legado la ideología del siglo XIX! Habría que preguntarles a los lisiados del 1914, a los intoxicados por los gases, que todavía agonizan en los sanatorios, catorce años después de la contienda, lo que opinan del inevitable e incontenible progreso de la humanidad! (...) Buena muestra del *progreso* humano es el proyecto de ley Nacional Socialista, depositado recientemente en la sede del Reich alemán, por los fervientes hitlerianos que se llaman Goebbels, Frick, Epp, Feder, Goering, Stoer, y el conde de Reventlow. (...) Hermosos días de libertad reserva Alemania a sus hijos, si semejantes elucubraciones de manicomio son puestas en vigor por los hombres que están a punto de escalar el poder en la gran nación germana!” (1985, p. 510)

O texto, escrito mais de uma década antes da publicação da *Dialética do Esclarecimento* por Adorno e Horkheimer, aponta para o caráter contraditório que o progresso ocidental assumia aos olhos do escritor cubano. A partir deste ponto, a verdadeira tragédia da América Latina é menos a submissão da civilização não-ocidental ao Ocidente do que o fato de que a supremacia deste tampouco constitui uma opção civilizatória àquela.

Um pouco antes, no capítulo 4, falamos que o âmbito do *realismo*, em *Los Pasos Perdidos*, somente era alcançado como “um confronto entre modelos civilizatórios”⁶⁴. Vemos, porém, que se trata de uma questão suplementar.

Não há escolha entre a cultura pré-hispânica e a cultura europeia moderna. Ambas perecem aos olhos de Carpentier. Nisto reside a grandeza do romance: na crise decadente dos mundos em pugna, resgatar a vereda por onde emerge a síntese (e redenção) de ambos: a América Latina⁶⁵. Todo *Los Pasos Perdidos* expressa essa condição.

⁶⁴ “Revela-se, ao final – e é apenas isto o que eleva esta obra ao conceito de realismo – *um confronto entre modelos civilizatórios*, onde os ‘passos perdidos’ (não aqueles do herói – como gostariam os psicanalíticos –, mas de todo um continente entre a pré-modernidade e a modernidade) buscam encontrar-se.”

⁶⁵ Em seu abrangente estudo (*Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*), o professor de Yale (EUA), Roberto González Echevarría, afirma que “la búsqueda de una conciencia o identidad latinoamericana es una convención literaria a la cual se le han atribuido de manera simplista dimensiones sociales e históricas (...), como si la literatura así concebida pudiese reemplazar, o de alguna manera adquirir, prioridad sobre las luchas y miserias políticas de masas a menudo iletradas” (199, p. 28). A “ficção” de uma identidade latino-americana estaria no fato de que tal literatura seria uma “literatura burguesa”, presa à tradição daquelas camadas que realizaram a independência do continente. Se este trabalho não dialoga com Echevarría é por considerar que, como leitor de Heidegger, de Man e Derrida, falta-lhe tanto a base inalienável da perspectiva histórico-social, quanto a clareza sobre a particularidade da dimensão estética. Ao que concerne a uma “literatura burguesa”, que não veria para além de seus horizontes ideológicos de classe, tanto Lukács quanto Adorno são categóricos em que, entre os traços da grande obra artística, está a abrangência da “totalidade das contradições” sociais: daí que autores monarquistas como Balzac filiem-se à perspectiva da decadência inevitável da aristocracia; ou autores

Após desferir petardos a Nietzsche e, mesmo, à *Nona Sinfonia*, escreve Carpentier em *LPP*, tendo agora visto o que temia (e previa) há cerca de vinte anos:

“Pero los horrores de la guerra son obra del hombre. Cada época ha dejado los suyos burilados en el cobre o sombreados por las tintas de aguafuerte. Lo nuevo aquí, lo inédito, lo moderno, era aquel antro de horror, aquella cancellería del horror, aquel coto vedado del horror que nos tocara conocer en nuestro avance: la Mansión del Calofrío, donde todo era testimonio de torturas, exterminios en masa, cremaciones, entre murallas salpicadas de sangre y de excrementos, montones de huesos, dentaduras humanas arrinconadas a paletadas, sin hablar de las muertes peores, logradas en frío, por manos enguantadas de caucho, en la blancura aséptica, neta, luminosa, del las cámaras de operaciones. A dos pasos de aquí, una humanidad sensible y cultivada – sin hacer caso del humo abyecto de ciertas chimeneas, por las que habían brotado, un poco antes, plegarias aulladas en yiddish – seguía coleccionando sellos, estudiando las glorias de la raza, tocando pequeñas músicas nocturnas de Mozart, leyendo *La Sirenita* de Andersen a los niños”. (p. 270-271)

Se é possível afirmar que parte da obra de Thomas Mann era uma tentativa (pelas circunstâncias, colossal) de resgatar o passado humanista da nação germânica frente à barbárie das guerras mundiais; *LPP* é, com efeito, uma tentativa de Carpentier de resgatar o *futuro* da América Latina, tentativa essa que passa por esta condição: afirmá-la como território de *alteridade*, um ‘outro’ que se alojaria além do binômio ocidente X não-ocidente.

Este ponto de vista rompe com certa visão teleológica de *progresso*, presente tanto à direita quanto à esquerda do espectro político da época. Rompe também, em alguma medida, com o próprio Mariátegui. No artigo intitulado “Existe um pensamento marxista latino-americano?”⁶⁶, Bernardo Ricupero ressalta que o grande tema do pensador peruano (junto com Gramsci e Caio Prado Jr.) é o passado colonial. Deriva do

burgueses como Flaubert não deixem de mostrar a ordinariade da burguesia decadente do pós-1848. Adorno menciona o seguinte em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”: “Mas dizer de grandes obras de arte, que têm sua essência no poder de configuração e apenas por isso são capazes de uma reconciliação tendencial de contradições fundamentais da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia” (2003, p. 68). Adorno quer dizer com isso que “ideologia” não é somente o que uma classe particular deseja fazer passar por universal: o que se chama “ideologia” já é o desmascaramento do “determinado a ser falso” e, também, da própria necessidade dessa condição. O que Echeverría apontaria, portanto, como uma ideologia da literatura burguesa não é mais do que a condição necessária a partir da qual o romance alça voo a fim de desmascarar o próprio universo que o produziu.

⁶⁶ Em *América Latina – História, ideias e revolução*. Organização de Paulo Barsoti e Luiz Bernardo Pericás. Xamã Editora: São Paulo, 1998.

“reconhecimento de que na Itália, no Peru e no Brasil o passado é (...) antes de tudo um obstáculo, isto é, algo que impede a realização do presente e do futuro” (p.59).

Em *Los Pasos Perdidos*, arriscaríamos a dizer que tal visão se aproxima mais da dialética de Walter Benjamin, em que o passado emerge como uma possibilidade aberta pelo presente. Em sua quinta tese sobre o conceito de História, Benjamin ressalta a relação especial que enxerga entre passado e presente, onde a “verdadeira imagem” daquele, que “relampeja irreversivelmente”, apenas se deixa fixar se recuperada por este. O “irreversivelmente” se deve ao fato de que o “agora”, a cada novo significado que tece, faz o mesmo por toda a massa de fatos humanos às suas costas. Por isso “irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (2010, p. 224).

Carpentier sabe do perigo em deixar que tal imagem passe pelos olhos, sem que a reconheçamos: “(...) Me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo. (...) Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces” (p. 447).

Presente, portanto, é este reconhecimento mútuo e pleno de significados entre dois momentos apartados no tempo. Para Carpentier, tal reconhecimento é o único caminho para um projeto de continente.

Se ele representa um “obstáculo”, é antes como *medida que separa o destino da América Latina daquele da própria Europa em crise*. Tal é a “aura” do passado colonial latino-americano, que agora relampeja um instante. Pois “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”⁶⁷. Com *LPP*, Carpentier insufla vida no presente, arremessando seus personagens ao seio de tempos considerados perdidos.

Reviver esta “verdadeira imagem” é sua aposta:

“Muy justo – me respondía un abogado de levita, chapado a la antigua, que parecía aceptar los acontecimientos con su sorprendente calma –; piense que nosotros, por tradición, estamos acostumbrados a ver convivir Rousseau con el Santo Oficio, y los pendones al emblema de la Virgen con El Capital.” (p. 224)

A América Latina é ainda terra de possibilidades, de onde se entrevê que a modernidade pode assumir feições talvez diversas daquela que conduziu a Europa ao

⁶⁷ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”.

desastre. Sim, porque de modernidade se trata. Retardatária, quem sabe. Ameaçada a todo instante por “cetáceos arrojados a las playas, sucesos de brujería”. Uma modernidade sem tradição, despida de ornamentos feudais⁶⁸. Mas, modernidade sem dúvida:

“El Adelantada ha fundado una ciudad. No me canso de repetírmelo, desde que esto de *una ciudad* me fuera confiado, hace pocas noches, encendiendo más luminarias en mi imaginación que los hombres de las gemas más codiciadas. Fundar una ciudad. Yo fundo una ciudad. Él ha fundado una ciudad. Es posible conjugar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad. Crear y gobernar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Época, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del Génesis. La primera ciudad. La ciudad de Henoch (...)”. (p. 366)

Este território, onde a possibilidade de ação (“Él ha fundado una ciudad”!) ainda é facultada aos homens; onde a sociedade burguesa, em sua conformação catastrófica, pode ser colocada em xeque; onde o destino de toda a humanidade volta a estar em jogo, mesmo através dos atos de resistência mais tímidos... Este território representa, em termos de perspectiva de mundo, a “possibilidade do socialismo” tão prezada por György Lukács⁶⁹.

Não é necessário – dizia o filósofo – que um escritor seja socialista. Sequer é necessário que um escritor conheça o que é socialismo. Sem dúvida, Lukács colocava a questão em termos de “socialismo” devido ao contexto político da época em que viveu. No entanto, seguindo uma carta de Lênin a Gorki, chegou a aceitar que mesmo uma

⁶⁸ Seria necessário, para o diz respeito ao *realismo maravilhoso*, investigar ainda este aspecto: o fato de que a sociedade destruída pela modernidade burguesa foi aquela de traço cultural indígena ou africano e não uma sociedade aristocrática feudal, como na Europa. Em seu *Literatura e Revolução*, León Trotski se preocupa em apontar elementos que considera conservadores nos escritores russos que se prendem, após 1917, ao universo da Rússia czarista. Nas suas *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*, Sandra Guardini Vasconcelos lembra que o estilo gótico, que resgatava temas feudais, nasce no século dezenove como expressão das contradições (potenciadas pelas convulsões sociais) que a própria modernidade havia libertado. Ou seja, que o passado possa ser unido ao presente para constituir uma aposta de futuro, como delineado por Carpentier em *LPP*, apenas reforça o caráter específico do *realismo maravilhoso* latino-americano sob o conceito de *realismo* de György Lukács. Por sua vez, Adorno consegue encontrar uma posição progressista em um poema de Stefan George que reproduz certa nobreza da “condição feudal” como recusa à ordinariedade burguesa: “(...) Por mais que seu gesto seja hostil à sociedade, ele é fruto da dialética social que nega ao sujeito lírico a identificação com o *status quo*...”. (2003, p. 85). Aqui, entretanto, Adorno analisa a lírica, não a forma romanesca.

⁶⁹ Esta ideia está presente em inúmeros textos de Lukács. Porém, para ficarmos com um livro dedicado quase inteiramente à questão da perspectiva de mundo, veja-se *Realismo Crítico Hoje*.

perspectiva filosófica idealista, por exemplo, poderia produzir grande arte (a obra de Lev Tolstói, analisada por Lênin, é sua referência nesse aspecto)⁷⁰.

No que diz respeito ao artista, trata-se de colocar-se contrário à perspectiva do pós-1848, essa “concepção solipsista de que o homem está isolado, sem nenhuma esperança, numa sociedade inumana” (LUKÁCS, 2010, p. 206). É dizer: trata-se de seguir admitindo a possibilidade de *ação*, núcleo central do *realismo* lukácsiano. Isto porque apenas através da ação é possível abarcar a atividade ontogenética, fundamento da própria humanidade: o homem se (auto)constrói ao (re)construir o mundo.

Acreditamos que este papel central da categoria de ação dentro do conceito de *realismo* pode ser depreendido de proposições como: “A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade de criação épica” (2009, p. 202).

Uma época sem épica, daí advém o gênero romanesco. Adorno chamará a isto de uma “epopéia negativa”⁷¹, querendo dizer que o indivíduo volta a encontrar-se com a sociedade que o formou, porém por meio de sua própria anulação como indivíduo. Lukács não pode concordar com esse julgamento. Como vimos, para Lukács, a possibilidade de ação residia na convicção oposta à de “mundo acabado”, tornado impenetrável a qualquer resistência ou contra-ofensiva.

Nesta perspectiva se posiciona Carpentier. *Los Pasos Perdidos* é seu depoimento sobre o que o continente latino-americano representa diante de horrores como aqueles do fascismo e do nazismo. “Es posible conjugar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad”. O épico é inerente à América Latina carpentieriana. Aqui, como dito anteriormente, a arte retoma o nó com a história e o tema do pós-1848 (“resistência do mundo à vontade humana”) vê-se dis-torcido: o *realismo crítico* cede passo a traços do *grande realismo* novamente.

⁷⁰ Tal carta é citada em *Realismo Crítico Hoje*: “Um marxista tão rigoroso como Lênin confessava, numa carta a Gorki: ‘No entanto, julgo que um artista pode tirar grande proveito de qualquer filosofia’. E referindo-se ao caso do seu correspondente, precisava: ‘... mesmo de uma filosofia idealista’”. (1969, p. 183)

⁷¹ Theodor Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”.

6.2 A perspectiva dominante em Mia Couto

Mia Couto encontra-se diante de uma realidade bem diversa. O processo de afirmação e consolidação da modernidade em seu país – talvez na África subsaariana, de maneira geral – se dá sob o sinal da crise estrutural generalizada do sistema de reprodução do capital, o que não levou as regiões mais pobres do globo à industrialização, senão a: 1. superexploração de mão-de-obra intensiva por meio da instalação de indústrias de baixa tecnologia; 2. superexploração dos recursos naturais e poluição ambiental por meio da instalação de poucas indústrias de capital intensivo, onde o capital móvel (mão-de-obra) é reduzido pelo uso de capital fixo (instalações e maquinário) e cujo produto é voltado inteiramente para o mercado externo⁷².

Porque a política de industrialização para substituição de importações foi breve⁷³; porque o Estado-nação moçambicano não pôde afirmar-se completamente sobre outras nações internas ao seu território⁷⁴; porque a burguesia do país é fraca e dependente, reproduzindo a debilidade da dinâmica do próprio capital⁷⁵ etc; a modernidade moçambicana nunca pôde se impor da mesma maneira e com a força comparável àquela da Venezuela.

Como ressalta Bellucci, a crise do socialismo nos países subdesenvolvidos (entre eles, Moçambique) é, no fundo, a expressão da crise da modernidade: é a *modernidade tardia* que entra em declínio no mesmo momento em que se agudiza, por causa dela, a crise das sociedades tradicionais. É uma modernidade débil, que tenta a tarefa inglória de – parafraseando um ditado africano, citado por Mia Couto – “subir à árvore pelos ramos”.

⁷² Novamente, aqui, nos valem das pesquisas de Harvey, Antunes e Bellucci.

⁷³ “A política desenvolvimentista foi impulsionada na pós-independência com os projetos industrializantes na cidade e no campo. Seus efeitos foram de médio prazo e se materializaram no início da década de 80.” (BELLUCCI, 2007, p. 259)

⁷⁴ Ainda nas eleições nacionais de 2009, acordos entre o governo central e os régulos do interior do território foram travados a fim de realizar o pleito. Como afirmou, à época, o antropólogo Luiz Henrique Passador: “A idéia de que existe um Estado moderno em Moçambique é verdadeira e é falsa”. Vale citar: “Moçambique: Governabilidade depende de relação com líderes tradicionais”, na página do site Opera Mundi, publicado em 28/10/2009. O último acesso ocorreu no dia 20/09/2013 e o endereço é: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/1764/mocambique+governabilidade+depende+de+relacao+com+lideres+tradicionais.shtml>

⁷⁵ Vale lembrar o relevo que tanto Antonio Candido quanto Ángel Rama atribuem à relação entre classe média e qualidade romanesca. Grande difusora de uma ideologia ilustrada na América Latina e celeiro de intelectuais, a classe média passou a compor também o sistema literário que ampliou e complexificou os horizontes do escritor. Além disso, seu forte nacionalismo – menos ligada como estava às elites estrangeiras – contribuiu para a emancipação da forma artística de suas antigas tutoras européias.

Falamos no capítulo cinco⁷⁶ de um problema estético que se colocava ao escritor moçambicano: a representação da “modernidade frágil”, da “ausência de modernidade”. Podemos dizer agora, no entanto, que não se trata disso.

Na realidade, por constituir-se como processo mundial, nenhum território está fora da modernidade ou pode viver sua “ausência”. Moçambique, colônia, já é *por definição* moderna. O problema de Mia Couto, portanto, não é representar a “ausência de modernidade”, senão a plena modernidade em seus efeitos periféricos: cidade sem indústrias, telefonia sem rede de distribuição, universidades sem produção científica, língua nacional sem Estado-nação, liberalismo sem poder econômico, cidadania sem cidade⁷⁷ etc.

É a presença da modernidade no que ela tem de contradição: seu *signal negativo*. Por isso, acreditamos, trata-se em África mais de uma *modernidade negativa* do que de uma “modernidade tardia”, visto que o termo “tardio” sugere implicitamente que os fenômenos ocorridos em primeira mão no centro do capitalismo possam ou devam voltar a ocorrer no continente, embora *tardiamente*.

Além disso, se julgarmos que o espírito de uma época se mostra mais claramente onde não encontra “amarras do passado” (sindicatos estruturados, *Welfare State*, indústrias), podemos afirmar que a modernidade atual, expressa sob a forma de sua crise generalizada, encontra-se mais em Maputo do que em Londres, Nova York ou Paris. Não possuiria, portanto, nada de “tardia”.

No entanto, se a expressão de sua crise está, por exemplo, na destruição das forças produtivas e na precarização das condições laborais, o reconhecimento pela consciência não deixa de ser mais claro nos países centrais, onde contrasta com as bases já lançadas. Na periferia, o trabalho precarizado tende a aparecer não como um fator da crise, senão apenas como condição “natural” de trabalho, visto que algo como o *Welfare State* jamais existiu ali.

⁷⁶ “Tendência objetiva e tendência subjetiva: realismo e a modernidade”.

⁷⁷ A expressão foi cunhada pelo próprio Mia Couto em seu artigo “Uma cidadania à procura da sua cidade” (2004): “A história da cidade está ligada a processos humanos que muitas vezes nós, os maputenses, desconhecemos”. (2005, p. 94) Em “Águas do meu princípio” (2003), ele comenta também: “As cidades foram progressivamente ocupadas não apenas por gente vinda do campo mas pela própria ruralidade. Contudo, Lourenço Marques não me afastava da minha cidade natal [Beira]. Nos dois lugares testemunhei o modo como o espírito rural toma conta das cidades e se apropria de uma rede de relações que lhe é estranha e, mais que isso, lhe é adversa. Esta é a tensão básica da Beira e de toda a cidade africana. A cidade foi inicialmente erguida em função de outra lógica. Surgiu como um transplante da Europa em solo alheio. O corpo do continente recebeu estes enxertos sem se converter à sua racionalidade”. (2005, p. 152)

Há, assim, um impasse para o escritor africano: *menos no movimento objetivo de modernização – que segue adiante em suas modalidades mais precarizadas e predatórias – do que no reconhecimento subjetivo da tendência histórica da modernidade negativa.*

Visto isso, lembramos também que uma coisa é a consciência da modernidade em suas contradições categoriais (“cidadania sem cidade” etc.) na periferia do capitalismo. Outra, bem diferente, é a representação artística da aparição fenomênica dessas contradições. Ou seja: no que concerne ao ofício do escritor, a apreensão do fenômeno só é completamente fixada na representação de como essas contradições estão presentes na experiência vital dos seres humanos.

O problema estético, portanto, reconfigura-se em complexidade: Couto deve representar no seu romance a *negação da modernidade*, quando o romance é, de fato, uma *positividade da modernidade* (sem dúvida, uma positividade contraditória em si, como demonstra Adorno: mas uma positividade⁷⁸). Daí porque, em sua luta estética com uma contradição insolúvel, Mia Couto se veja conduzido a soluções particulares: não a figuração do campo ou do vilarejo, mas da *anti-cidade*.

Este é um problema a ser estendido à maioria dos romancistas africanos e seguramente a todos os romancistas de Angola e Moçambique.

É também a dificuldade de representar no romance uma *tendência histórica* hostil à forma romanesca que leva Mia Couto muitas vezes a “citar” os conflitos sociais existentes, sem propriamente inseri-los na narrativa. Assim, alguns dos grandes conflitos dessa *modernidade negativa* estão expressos em *OPS* como meras passagens:

1. Fome e violência: “Perante o silêncio e a apatia geral, Constança chorou enquanto comia. O haver alimento, assim disposto para todos: era esse o verdadeiro milagre apenas em sonho acontecido” (p. 172); “A mais cruel das memórias de Manuel Antunes era a de um escravo que, desesperado de fome, cortou a língua e a comeu. Mais do que uma recordação, era um símbolo da condição da gente negra” (p. 260);

⁷⁸ Diz Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”: “O romance foi a forma literária específica da era burguesa”.

2. Ciência Vs. Obscurantismo: “Arcanjo Mistura repensou na vida, nas crenças que o sustentavam. Ele fora longe de mais na adoção dos chamados conceitos científicos” (p. 277);
3. Colaboracionismo com os colonos portugueses: “O alfaiate rejubilou: o negócio não ia bem e a encomenda vinha mesmo a calhar. Pouco importavam os rumores maledicentes, os olhares incriminadores: Agnelo ignorava a gentalha. Dos fracos não pesa a História” (p. 280).

Se reproduzimos tais passagens é porque nenhum desses temas constitui-se como eixo estruturador da narrativa. É impossível, por exemplo, afirmar que a questão essencial da “fome” articula um conjunto de conflitos em *OPS*. Tampouco conseguimos dizer em que medida Casuarino foi “longe de mais na adoção dos chamados conceitos científicos”, ainda que este seja um ponto fulcral no embate entre sociedades modernas e sociedades tradicionais.

Tais temas não são, como dissemos, *representados*. Antes *mencionados, lembrados*. Isto ocorre, segundo acreditamos, não porque não haja fome de fato (o que seria absurdo), mas porque a *experiência da fome* como mal social já não pode ser representada de igual maneira como, por exemplo, a representou Charles Dickens.

Na Inglaterra do século dezenove, esta miséria social era peça de acusação do progresso econômico, apoiado na expansão industrial. Mostrava a contradição inerente ao enriquecimento capitalista. Para o que interessava a Dickens romancista, o tema era um acesso à experiência vital do ser humano que resumia as tensões sociais e dinâmicas de um momento singular da nação inglesa. Afinal, os pais do órfão Oliver Twist existiam: ocupavam os escritórios corporativos das primeiras *british railroads*.

O que quer que seja a experiência da fome em Moçambique, a partir desse exemplo vemos que a solução estética pede, obrigatoriamente, outros procedimentos representacionais. Se ela é ainda (como fato sociológico) uma *experiência vital* do moçambicano, para o que diz respeito ao romance seu pólo de tensão oposto – o enriquecimento de uma parcela nacional – não compõe a contraparte do processo social.

Isto porque, diferentemente da Inglaterra, os beneficiários da miséria em Moçambique residem fora do espaço nacional⁷⁹.

Ou seja: a experiência da fome, como representação social em África, é privada de sua totalidade. Parte dela está alienada para o centro do sistema mundial. Para a forma romanesca, o desafio da representação da fome tem de lidar não apenas com um *sentido obscurecido*, senão também com a ausência das *tensões sociais e dinâmicas*, facultadas a Charles Dickens pelas circunstâncias.

Daí que passagens com temas importantes – fome, violência de classe, destruição da sociedade tradicional – apareçam muitas vezes sob a forma de citações, lembranças, menções etc.

Por isso afirmamos, um pouco antes, que “uma coisa é a consciência da modernidade em suas contradições categoriais (‘cidadania sem cidade’ etc.) (...) outra, bem diferente, é a representação artística da aparição fenomênica dessas contradições”.

É impossível pensar no problema do romance sob o aspecto do subdesenvolvimento (ou da catástrofe) sem levar em conta a historicidade de suas categorias-irmãs: Estadação, burguesia, trabalho etc.

Não bastasse, poderíamos investigar também as mudanças que a falta de representação opera na linguagem. Apenas como exemplo, notemos (no excerto 3) que a ausência de ação no conflito entre o alfaiate Agnelo e os moradores de Vila Longe obriga Mia Couto a situar a psicologia e o caráter do personagem por meio de expedientes lingüísticos exagerados: no caso, a “gentalha”, os “fracos”.

Dissemos que o impasse com o qual se depara Mia Couto, como escritor, é menos no movimento objetivo de modernização do que no reconhecimento subjetivo da *tendência histórica*. Podemos finalmente afirmar que é disso que se trata a chamada *opacidade do mundo*. Afinal, representar a experiência da miséria do homem – ao que atende toda arte que se quer redentora – depende da leitura feita da *tendência histórica* que rege o desenvolvimento das sociedades⁸⁰.

⁷⁹ Vide nosso relato sobre os Programas de Ajuste Estrutural e seus credores.

⁸⁰ Na *tendência histórica* há uma cisão importante entre Adorno e Lukács. Para o primeiro, “essas epopéias [romances do século vinte] compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 62). Para o alemão, era a experiência da barbárie o traço dominante, o que justificava sua defesa da arte moderna. Para Lukács, era impensável que a representação da vida humana passasse pela completa barbarização (seu protesto contra Beckett é o melhor exemplo). Como escrevemos na Introdução, seu ponto é que toda reificação é parte de

O obscurecimento dessa tendência significa – Lukács menciona o fato – um obstáculo suplementar à conquista do verdadeiro *realismo*, visto que dificulta a representação arguta das “tensões profundas” (Friedrich Engels) existentes numa determinada sociedade.

Lukács chega mesmo a formular, em *Realismo Crítico Hoje*, uma concepção importante em suas obras filosóficas: “sabemos que toda a realidade só é completamente ela própria em relação ao sentido de sua evolução” (1969, p. 157). Para a sua filosofia da história – apenas como exemplo – tal significa que Descartes é um avanço fundamental para o pensamento humano no século dezessete, mas que o seu racionalismo significa um retrocesso no contexto europeu do (digamos) século dezanove.

Ou seja, reconhecer a tendência histórica da modernidade em África passa por reconhecer a tendência mundial: somente daí se depreende seu significado real.

A dificuldade em apreender este significado real se expressa, por exemplo, na concepção coutiana da poesia como “saída do mundo”, como mencionamos no início deste trabalho⁸¹.

Ao ler as intervenções de Mia Couto, percebe-se que tal discussão da técnica narrativa – como uma dialética entre forma e conteúdo – lhe é estranha: “Na verdade, a escrita não é uma técnica e não se constrói um poema ou um conto como se faz uma operação aritmética. A escrita exige sempre a poesia. E a poesia é um outro modo de pensar que está para além da lógica que a escola e o mundo moderno nos ensinam” (2005, p. 45). Em *E Se Obama Fosse Africano?*, explica: “O que advogo é um homem

um processo ainda acessível à inteligência e, como tal, não redutível à *imediatez* (superfície, aparência) do mundo. “Não se narra como um homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo ‘pronto e acabado’, mas o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer como resultado de todo o processo. (...) Não estamos diante de um homem vivo, que compreendemos e amamos como tal e que, no curso do romance, é espiritualmente destruído pelo capitalismo; vemo-nos, ao contrário, diante de um morto (...) com consciência cada vez mais clara de que está morto.” (2010, p. 183)

⁸¹ No início do capítulo 3, escrevemos: “Pelo mesmo, não existe, entre outras coisas, uma ‘poesia’ como ‘saída do mundo’, como às vezes afirma Mia Couto em seus ensaios. A linguagem dita ‘poética’ apenas existe (e apenas pode existir) em relação à linguagem dita ‘funcional’, ‘clichê’, ou mesmo ‘morta’, contra a qual se insurge. Entra aqui, portanto, o problema do romance como gênero. O trabalho estético sobre a linguagem romanesca – este de uma luta contra as forças de uma linguagem ‘morta’, saturada de símbolos exauridos que já nada exprimem – mostra-se tão árduo por uma única razão, cara a Lukács: não basta tudo (re)criar e nada comunicar. É dizer: o artista só pode ministrar o ‘poético’, o ‘extraordinário’ valendo-se, ao mesmo tempo, do que é reconhecido como signo social, partilhado e, por isso, ordinário. É preciso ganhar o diamante ao carvão, sem o qual não há de onde logr-lo”.

plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser do mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo” (2009, p. 26).

A noção da arte como algo “além/fora do Mundo” também surge em passagens como: “Tal como um *shaman* da comunidade rural africana que faz ‘descer’ as vozes dos antepassados, o segredo está em disponibilizar-se de modo que os deuses falem através da sua arte” (2005, p. 76).

Lukács era da opinião de que a poesia jamais nascia de uma fuga para dimensões outras, senão o contrário: a fonte da poesia estava justamente na capacidade do artista de penetrar nas profundezas da realidade. Quanto mais argutamente consegue enxergar as formas de reprodução da vida, melhor pode alcançar seus semelhantes poeticamente. Nas suas palavras (que repetiam as de Lênin): a poesia nasce da apreensão da “astúcia do mundo”⁸².

Por sua vez, Adorno escreve toda a sua “Palestra sobre lírica e sociedade” justamente para se contrapor à noção de “uma esfera da expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização” (2003, p. 65-66).

Mesmo Alejo Carpentier, em *Los Pasos Perdidos*, registra a seguinte reflexão:

“Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema”. (2008, p. 387)

O que marca a diferença entre Couto e os demais? Ora, como vemos, o moçambicano se depara justamente com o desafio maior de apreender esse elo social da poesia: a modernidade que vive surge – ao contrário da dos outros – despida de algumas de suas características principais. Isto se reflete em seu julgamento sobre o caráter da linguagem poética: sendo a “astúcia do mundo” um apanágio dos momentos transformadores, como colher dessa flor fora do tempo o mel do movimento?

Em Mia Couto, a cidade “fora do Tempo” (sua *anti-cidade*) e a poesia “fora do Mundo” são irmãs siamesas, rebentos do mesmo problema social e estético⁸³.

⁸² Lênin, vale notar, recobrava por sua vez a expressão hegeliana de “astúcia da razão”.

⁸³ A ideia de uma poesia “fora do Mundo” aparece também no capítulo quatro, quando tratamos da questão da tendência subjetiva: “Tudo é nada, recebido o nome e iniciada a jornada da alma. De fato, sequer importa se ele sobe um rio. Poderia ser uma ravina, uma estrada ou a escadaria de serviço de um

Pedra angular da teoria marxiana, o problema da *tendência histórica* é caro a Lukács em sua teoria do *realismo*. Não há *Don Quijote* sem que Cervantes reconheça a tendência histórica de sua época. Tampouco há o *Fausto*, de Goethe. Nesse reconhecimento reside a representação correta dos dilemas dos personagens, de suas experiências singulares, dos obstáculos enfrentados ao longo da existência. Desse reconhecimento depende também uma *perspectiva de mundo* definida, que organize a obra de arte como uma totalidade coerente.

“Toda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critério de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo. (...) Sem uma concepção do mundo, não se pode narrar bem, ou seja, construir uma composição épica ordenada, variada e completa. A observação e a descrição constituem precisamente um sucedâneo, destinado a suprir a falta, na mente do escritor, de uma imagem da dinâmica da vida.” (LUKÁCS, 2010, p.178-181)

Talvez uma das tarefas mais difíceis na teoria do *realismo* de Lukács seja determinar, na construção da obra de arte, o momento em que se encontram a perspectiva de mundo do autor e a supremacia da autonomia do objeto. A leitura de seus escritos dos anos 1930 nos dá a impressão de que tal momento é, na verdade, indeterminável, mas que ambos os estímulos se favorecem mutuamente: uma perspectiva de mundo *realista*, por exemplo, joga pela atividade ontogenética na relação homem-mundo; por sua vez, a *ação* contida aí empurra a representação artística em direção aos principais dilemas de sua época⁸⁴.

Podemos regressar à discussão entre Benjamin Southman e Arcanjo Mistura (no tópico 2.1). Naquele princípio de exposição, afirmamos: “A ‘consciência desarticulada’, limitada pelas condições históricas objetivas em sua ausência de perspectiva, determina que todas essas questões – ainda que abordadas pelos melhores escritores – não alcancem seu ponto de fuga”. Ou seja, a “ausência de *perspectiva de mundo*” por parte

bordel: não haveria diferença alguma. Se o leito do rio é a decisão de seu rumo, vale pelo que tem de simbólico”.

⁸⁴ Por diversas razões (que escapam à nossa discussão), o problema da *perspectiva de mundo* do artista tem outro peso para Adorno: “Tudo isso dificilmente tem lugar nas elocubrações conscientes do romancista, e há razão para supor que, onde essa intervenção ocorre, como nos romances extremamente ambiciosos de Hermann Broch, o resultado não é dos melhores (...). As modificações históricas da forma acabam se convertendo em suscetibilidade idiossincrática dos autores (...)”. (2003, p.58)

do autor resultava, na obra, em apostasia do grau máximo de tensão entre Southman e Arcanjo, impedindo a apreensão “por completo [da] postura de qualquer dos personagens”.

Após compreender todo o contexto que envolve, não uma “ausência de modernidade” em Moçambique, mas mais bem uma *modernidade negativa*, devemos por certo rever este aspecto também: a tal “ausência de perspectiva”.

No que diz respeito a Couto e a *O Outro Pé da Sereia*, podemos perguntar: a dificuldade de apreensão da *tendência histórica* na *modernidade negativa* da periferia do capitalismo implica, necessariamente, uma ausência de *perspectiva de mundo*? Pensamos que não. Isto porque pode simplesmente implicar uma *perspectiva de mundo* diversa daquela do *realismo* lukácsiano.

De fato, uma modernidade que elide seus nexos objetivos porque se expressa principalmente em sua própria negação pode conduzir a uma perspectiva de mundo que desvalorize, igualmente, o lastro concreto.

Como tal característica aparece em Mia Couto?

Ao desafio de residir na periferia do capitalismo (cujas dificuldades apontamos), soma-se a história contemporânea de Moçambique marcada fortemente pelo combate ao inimigo “externo”: sobretudo aos portugueses, durante a guerra de libertação nacional (1961-1975). Esse histórico auxiliou no fortalecimento de um ambiente mental que vê nos elementos estrangeiros as causas constantes das misérias moçambicanas.

Como intelectual dissonante, disposto a chamar a atenção para a elite que aparelha o Estado⁸⁵, Mia Couto privilegia a dimensão *interna* do contexto periférico àquela, *externa*:

“Os moçambicanos estão vivendo com perplexidade um momento muito particular da nossa História. Até aqui Moçambique acreditou dispensar uma reflexão radical sobre seus próprios fundamentos. A nação moçambicana conquistou um sentido épico na luta contra monstros exteriores. O inferno era sempre fora, o inimigo estava para além das fronteiras. Era Ian Smith, o *apartheid*, o imperialismo. O nosso país fazia, afinal, o que fazemos na nossa vida quotidiana: inventamos monstros para nos desassossegarmos. Mas os monstros também servem para nos tranquilizar. Dá-nos sossego saber que eles moram fora de nós. De repente, o mundo mudou e somos forçados a procurar os nossos demônios dentro de casa. O inimigo, o pior dos inimigos, sempre esteve dentro de nós.

⁸⁵ No fim do capítulo 6, mostramos que essa elite nacional aparece em *O Outro Pé da Sereia* figurada no personagem Casuarino.

Descobrimos essa verdade tão simples e ficamos a sós com os nossos próprios fantasmas. E isso nunca nos aconteceu antes”. (2005, p. 22)

Pese a importância dessa crítica, não é preciso dizer que tal separação tão marcada entre “interno-nacional” e “externo-mundial” mostra-se falsa na prática. Nem o *apartheid* promovido pelo governo racista da África do Sul – que dava suporte à RENAMO – era um “monstro inventado”. Parece-nos que há certo exagero nessas proposições, talvez com intuito político. Com o objetivo (justo) de chamar a atenção para o papel das elites nacionais e combater a vitimização herdada do período da guerra, Couto sobrevaloriza o âmbito *interno* da questão.

No entanto, terá essa valorização uma amplitude maior? Seria possível dizer que a valorização do lastro *interno* em detrimento do lastro *externo* atende a uma concepção ainda mais ampla de mundo? A palavra-chave do trecho acima, pelo que contém de sentencioso e filosófico, parece ser “o inimigo, o pior dos inimigos, sempre esteve dentro de nós”.

Uma leitura atenta de textos de intervenção pode nos fornecer mais uma pista sobre a *perspectiva de mundo* coutiana. Seleccionamos apenas algumas passagens, suficientes para captar este aspecto:

“Não digo nada de novo: o nosso país não é pobre mas foi empobrecido. A minha tese é que o empobrecimento de Moçambique não começa nas razões económicas. O maior empobrecimento provém da falta de idéias, da erosão da criatividade e da ausência de debate produtivo. Mais do que pobres, tornamo-nos inférteis”. (2005, p.11)

“O que nos separa da riqueza são, sobretudo, questões de natureza não técnica. São atitudes, vontades, uma determinação política e uma postura do domínio da cultura”. (2005, p. 66)

“O que é que nos separa desse futuro que todos queremos? Alguns acreditam que o que falta são mais quadros, mais escolas, mais hospitais. Outros acreditam que precisamos de mais investidores, mais projetos económicos. Tudo isso é necessário, tudo isso é imprescindível. Mas para mim há uma outra coisa que é ainda mais importante. Essa coisa tem um nome: é uma nova atitude. Se não mudarmos de atitude não conquistaremos uma condição melhor. (...) Há muito que venho defendendo que o maior fator de atraso em Moçambique não se localiza na economia, mas na incapacidade de gerarmos um pensamento produtivo, ousado e inovador”. (2009, p.31)

“O adversário do nosso progresso está dentro de cada um de nós (...). Só avançamos se formos capazes de olhar para dentro e de encontrar em nós as causas dos nossos próprios desaires. (...) Uma grande potência não começa nos recursos naturais. Começa nas pessoas e na capacidade de essas pessoas de serem produtoras de felicidade”. (2009, p. 138-139)

Está dado o cerne da questão. O exemplo que Lukács fornecia sobre uma perspectiva *idealista* – citando a carta de Lênin para Gorki – reproduz-se aqui nos textos de Mia Couto. O último excerto tem o mérito de mostrar como se dá, no pensamento do escritor, a síntese da prevalência do *interno* no âmbito nacional e no âmbito da existência individual.

Vemos que o desaparecimento paulatino do *lastro objetivo* no romance coutiano não se deve somente à dificuldade de representar uma modernidade tardia, que se expressa precisamente em suas contradições. Tampouco se limitaria à valorização do contexto nacional em detrimento do contexto mundial por razões históricas. Há, no âmbito mesmo da ideologia, uma perspectiva que vê o ser humano e o mundo a partir de uma ótica voluntarista: onde “são atitudes, vontades, determinação” o que “nos separa da riqueza”.

A respeito disso, Karl Marx e Friedrich Engels escrevem em *A Ideologia Alemã*:

“A ‘libertação’ é um ato histórico e não um ato de pensamento, e é ocasionada por condições históricas, pelas condições da indústria, do comércio, da agricultura, do intercâmbio [...] e então, posteriormente, conforme suas diferentes fases de desenvolvimento, o absurdo (...) da autoconsciência e da crítica pura, assim como o absurdo religioso e teológico, são novamente eliminados quando se encontram suficientemente desenvolvidos. É claro que na Alemanha, um país onde ocorre apenas um desenvolvimento histórico trivial, esses desenvolvimentos intelectuais, essas trivialidades glorificadas e ineficazes, servem naturalmente como um substituto para a falta de desenvolvimento histórico”. (2007, p. 29-30)

O que chamamos de “consciência desarticulada da catástrofe” também assume nova feição. Ela não é apenas aquela que busca na cultura um sentido que dê unidade aos percalços históricos do país. Essa forma de consciência se expressa aqui, mirando presente e futuro, na sua auto-extensão sobre o mundo, na prevalência do idealismo sobre o materialismo. Daí porque “o pior inimigo sempre esteve dentro de nós”.

Se este idealismo tem matriz subjetiva (Kant) ou objetiva (Hegel), seria necessária uma abordagem mais cuidadosa. O mais certo, entretanto, é que persista a dialética entre ideal e material, onde o sócio-econômico não cumpre papel de fator determinante em última instância. Como *perspectiva de mundo*, no entanto, sua gênese está intimamente relacionada ao problema da *tendência histórica*.

Afinal, o debate entre Arcanjo Mistura e Benjamin Southman não renuncia às grandes tensões por uma “ausência de perspectiva”. Ao contrário: tais tensões não se concretizam justamente porque a *perspectiva de mundo* de Couto não favorece seu desenvolvimento no âmbito representacional⁸⁶.

– [Mistura] O que me faz sentir pena não é o que você procura em África, mas o que perdeu lá de onde vem.
– [Southman] O que é que eu perdi?

A falta de resposta a esta pergunta aparentemente simples não se deve a qualquer outra razão, senão a esta: o que Southman perdeu lá de onde vem é exatamente o que perdeu *dentro de si mesmo*. Onde os problemas mais complexos de uma nação têm o fundamento penhorado “na capacidade de essas pessoas de serem produtoras de felicidade”, toda tragédia da *polis* se vê transformada numa tragédia da *psique*.

Porém, no que importa o estudo do romance, a consequência última dessa *perspectiva de mundo* é outra e bem mais séria. Assumido que o ser humano é, sobretudo, produto de um “olhar para dentro”, rompe-se com a categoria *trabalho* como atividade ontogenética central, onde prevalece a dialética máxima segundo a qual o homem faz a luta e a luta faz o homem⁸⁷.

Tal ruptura na representação romanesca corresponde a: 1. uma ação com ênfase subjetivista em detrimento da *causalidade* dos acontecimentos objetivos (como já vimos); 2. uma ausência de ação, normalmente levada a cabo às custas de ação-movimento (périplos) que não conduzem a nenhuma ação-processo (transformação real)⁸⁸.

⁸⁶ Talvez seja possível afirmar que os casos em que a *perspectiva de mundo* do artista é divergente ou mesmo contrária àquela da obra (o exemplo clássico de Lukács é Balzac) são perpassados por uma *tendência histórica* mais contundente do que aquela acessível a escritores como Mia Couto.

⁸⁷ Para usar as palavras de Antonio Candido sobre Riobaldo, personagem de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

⁸⁸ Veja nota sobre a categoria de *ação* no primeiro capítulo deste trabalho.

O romance *O Outro Pé da Sereia* reúne ambas as soluções. As relações entre seus personagens giram constantemente em falso, porque a ênfase recai na revelação íntima, no “encontrar em nós as causas dos nossos próprios desaires”. Aqui, aquela revelação da linguagem poética – o “*shaman* da comunidade rural africana que faz ‘descer’ as vozes dos antepassados” – encontra-se com a revelação de Mwadia, Southman, Constança.

Enquanto o viajante de *Los Pasos Perdidos* tece a epopeia *realista* de uma consciência que desperta, a cada passo, da alienação disseminada que a gerou; Mwadia Malunga, a viajante de *O Outro Pé da Sereia*, é a imagem daquela “epopeia negativa” mencionada por Adorno, que encontra seu sentido épico no fato de que retorna a Antigamente (local de onde saiu) tão idêntica a si mesma quanto Ulisses regressado a Ítaca.

Justamente pela intersecção da *perspectiva de mundo* de Mia Couto com o caráter de Mwadia Malunga seguimos. No próximo capítulo, investigamos algumas das implicações estéticas de tudo o que expusemos até aqui.

7. Alguns problemas estéticos

Em resumo, as ideias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis. (...) Por isso pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira.

Roberto Schwarz – Ao Vencedor as Batatas

Chegamos enfim a algo que se parece – ou gostaríamos que se parecesse – com a maturidade de nossa reflexão. A partir daqui seria necessário começar a crítica comparativa sistemática de *Los Pasos Perdidos* e *O Outro Pé da Sereia*.

Nos capítulos anteriores, nos preocupamos em expor o que nos parecia mais importante no que diz respeito ao conceito lukácsiano de *realismo*, aos condicionamentos sócio-econômicos na periferia do capitalismo, à perspectiva do autor.

Aqui, nos dedicaremos exclusivamente a temas representacionais que conjugam, de alguma maneira, essas três dimensões.

Se este final está focado principalmente na obra coutiana, é unicamente porque vemos na impossibilidade de resolução da forma romanesca um assunto mais rico para os possíveis problemas estéticos enfrentados hoje.

7.1 O problema da identidade

Foi dito que a ideia central no romance de Alejo Carpentier é a *tensão* existente entre o mundo pré-moderno e o moderno, bem como a representação do desaparecimento do primeiro (sua “tragédia necessária”, como escreve Lukács dos clãs de Walter Scott) pelo reconhecimento claro da *tendência histórica* de seu tempo.

Para Mia Couto, em *O Outro Pé da Sereia*, sugerimos que a ideia central é justamente a *distensão* entre ambos os mundos e a representação de sua convivência numa mesma sociedade, onde o reconhecimento da *tendência histórica* se faz muito mais problemático como consequência dos processos de negação da própria modernidade.

Ainda que Mia Couto, como intelectual, note a tensão existente entre pré-modernidade e modernidade em Moçambique⁸⁹, não deixa de reconhecer que: “o que podemos dizer no nosso caso é que essas crenças possuem ainda um *peso determinante*. E esse peso entra em contradição com exigências do mundo de hoje” (2009, p. 92).

A expressão mais clara dessa *distensão* entre pré-modernidade e modernidade e da disposição de Mia Couto em representar a *convivência* entre as duas culturas está num fator estruturante de *OPS*: a existência do personagem Mwadia.

⁸⁹Em *E se Obama fosse africano?* (2009), Mia Couto menciona algumas vezes a extinção da cultura oral e o declínio da cosmogonia rural. Veja-se, por exemplo, as páginas 108, 109 e 190.

Com efeito, vale notar a coincidência não somente de temas entre os romances – o problema da racionalidade ocidental, o conflito de identidade, o elo perdido etc. –, mas igualmente de tipos de personagens: o intelectual frustrado que viaja para longe (o herói anônimo em *LPP* e Benjamin Southman em *OPS*); a mulher forte e telúrica (Rosário em *LPP* e Constança em *OPS*); o(a) amante frívolo(a) (Mouche em *LPP* e Matambira em *OPS*); o ambicioso por riqueza fácil (o Grego em *LPP* e Casuarino em *OPS*); o falastrão de falso conhecimento (a pintora e seu séquito em *LPP* e Jesustino em *OPS*).

Mesmo personagens aparentemente sem par (como Mestre Arcanjo Mistura de *OPS*) possuem traços importantes reconhecíveis em outros de *LPP*: no caso de Arcanjo, seu antiamericanismo e sua erudição são dimensões que compõem a personalidade do herói anônimo carpentieriano⁹⁰.

Entre os personagens principais de *O Outro Pé da Sereia*⁹¹, o único que não possui correspondente em *Los Pasos Perdidos* é Mwadia Malunga. À luz do exposto até aqui, tal fato é compreensível visto que Mwadia representa, literalmente, a personificação da pré-modernidade e da modernidade que vivem, *juntas*, no mesmo indivíduo.

Como vimos, tal ideia é inconcebível em *LPP* e o desenlace do romance, do qual tratamos, expressa esta condição.

Ao longo de *OPS*, mais de uma vez o leitor é advertido de que o nome Mwadia significa “canoa”, aquela que coloca em contato as “margens apartadas”. Nascida em Vila Longe, foi enviada ainda jovem para um seminário cristão no Zimbábue, onde recebeu educação nos moldes ocidentais (o nome do local é “Seminário de Darwin”).

Elucidativa é a passagem em que sua tia Luzmina vai alertá-la para que não retorne à Vila Longe no período de férias, porque a família – acossada por “sete demónios” – necessita da presença de uma curandeira que atenda-lhes os pedidos.

“ – Veio-me visitar, Tia Luz?”

⁹⁰ Fica claro que tais semelhanças entre os personagens possuem, no entanto, uma diferença essencial e que supera qualquer âmbito que possam ter em comum: a *qualidade* que cada escritor pôde dar a essas características e com que profundidade conseguiu marcar seus personagens (e o universo que os cerca) a partir delas.

⁹¹ *OPS* possui diversos eixos temporais. Referimo-nos, obviamente, ao eixo temporal da contemporaneidade. Daquele que trata sobre a viagem da nau portuguesa, no século dezesseis, poderíamos talvez elencar também a figura de Padre Antunes.

– Venho para lhe dizer o seguinte: nestas férias não vá para Vila Longe.

– E porquê?

– Querem que você interrompa os estudos...

– Quem?

– Todos.

(...)

Luzmina esperava que a sobrinha reagisse com estrépito. Contudo, a moça exibiu um sorriso doce quando indagou:

– Querem que eu seja curandeira outra vez?

(...)

– Foi o que mandou Lázaro, foi o que ele disse: só você pode tomar conta daqueles maus espíritos.

Se ela regressasse naquelas férias, não teria maneira de recusar: seria enviada para a lagoa de Mbenga e se converteria numa nzuzu, um espírito das águas. Submergiria para o fundo do lago e ali viveria meses consecutivos sem aflorar à superfície. A declaração de Mwadia estremeceu a sua delicada Tia:

– Era isso que, agora, eu mais queria ser: um espírito do rio.

Ser água na água, ficar longe do mundo, mantendo-se no seu centro. E ter poderes que nasciam de nenhum confronto, coroada pela simples aceitação de um mando sem voz. Era isso o tudo que ela queria.

O desespero sobrava em Tia Luzmina. O que se passava na cabeça de Mwadia? Tantos meses num lugar de culto, e ela se apaixonava pela ideia pagã de se converter numa nzuzu? (2006, p. 84-86).

Interessa notar que, aos olhos do narrador (e de tia Luzmina), o contraste está entre um “lugar de culto” cristão e a opção de Mwadia pelas crenças africanas. O embate entre religião e ciência sequer é mencionado.

O excerto revela mais que a convivência de ambas as culturas – ocidental e não-ocidental – em Mwadia: revela também que ambas coexistem *harmoniosamente*, o que cria um problema estético para o escritor.

Com efeito, Leandro Konder disse algures (e com outras palavras) que, no que toca a realidade, “o harmonioso é o falso”. Lukács, tratando sobre a representação *realista* dos personagens no romance, expressa essa ideia da seguinte maneira:

“Se o homem, como dissemos, é essencialmente um ser sociável, cada pormenor só tem valor significativo na medida em que constitui, ao mesmo tempo, a unidade contraditória e a tensão dialética entre o aspecto individual do homem e o seu aspecto social, condensados em um único fenómeno intenso e particularmente evocador”. (1969, p. 118)

Ou seja, não basta experienciar o mundo como um ser humano cindido: é preciso que essa cisão se expresse “em um único fenômeno intenso”, como “sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo, transformando-o em *nosso* mundo” (BERMAN, 2007, p. 21-22).

Semelhante a esse é o sentimento do personagem central de *Los Pasos Perdidos*.

“O histórico contém em cada indivíduo uma plethora de motivos contraditórios, em cada grupo uma vacilação e um tatear ambíguo” (AUERBACH, 1976, p. 16).

Sem que haja essa unidade contraditória, um ser apenas irreduzivelmente cindido resvala no patológico: é um esquizofrênico.

Reside aí o resultado paradoxal de um personagem em quem convivem *distensionados* dois mundos não apenas contrastantes, mas que se opõem como forças históricas contrárias: sua subjetividade, ao invés de exprimir a experiência particular do jogo entre essas forças, exprime na verdade *as forças em si*, como se existissem objetivamente separadas.

O “aspecto individual do homem” descola-se assim de “seu aspecto social” e o personagem recai em uma forma de “esquizofrenia induzida”. Tal é a situação de Mwadia – essa canoa que tudo deseja abarcar – como o protótipo coutiano da *convivência* entre pré-modernidade e modernidade, entre ocidental e não-ocidental, entre ordinário e extraordinário.

Lukács, a quem a dialética entre autor e obra é um princípio caro, defendia que a “correta” representação de determinados aspectos da realidade permitia que a própria obra indicasse ao escritor, no desenvolvimento da escrita, respostas aos dilemas de seus personagens.

Isto fica claro ao observarmos as reações de Mwadia quando Mia Couto a coloca diante de situações em que sua racionalidade precisa fazer uma escolha: entre a razão ocidental e a razão não-ocidental.

Por tê-la representado como personagem em quem ambos os mundos coexistem harmoniosamente, *como forças em si*, diante de tais circunstâncias não há outra saída senão a *evasão*.

“Sacudido por um ataque de tosse, Arcanjo Mistura enroscou-se na bata branca. Mwadia desviou o rosto, fitou o espelho e, de

repente, estranhou: não se vislumbrava o reflexo do homem no grande espelho. Ela apenas se via a si mesma. E pensou que talvez fosse por causa das teias de aranha que cobriam quase tudo. Colocou as mãos nos joelhos como se brigasse com alguma indecisão e voltou a declarar:

– Já vou, Mestre.” (p. 124)

“A mulher anuiu, engolindo o canto. Permaneceu calada até que, ao fim da tarde, chegaram ao rio Mussenguezi. Contemplava o marido caminhando como uma queimada na extensão da savana. De repente, ela se alvoroçou. Porque lhe pareceu que Zero não deixava pegada atrás de si.

– Zero?

– Diga?

– Nada, era só para escutar a sua voz.” (p. 33)

O visível rebaixamento no desenlace dessas situações, como dito, resulta do rebaixamento análogo do conflito em Mwadia. O objeto “empurra” Couto para essa solução: como representação dessa convivência harmoniosa, Mwadia se transforma no *locus* de distensão das forças objetivamente tensionadas (vide nota 91). Sua tranqüila renúncia à dúvida e à angústia constitui a base daquela convicção de que pode “ter poderes que nasciam de nenhum confronto”.

Inútil lembrar que essa distensão expressa as diversas forças desagregadoras do romance presentes em África, das quais falamos até aqui.

Porém, ainda é possível observar: se Mwadia é a representação da possível convivência entre a cultura moderna ocidental e a cultura pré-moderna não-ocidental, qualquer conflito desse tipo em sua subjetividade é sinal de tensão indesejada. É dizer: a fim de preservar a coerência entre o mundo objetivo e a subjetividade do personagem, a falta do reflexo ou das pegadas (nos excertos citados) não pode ser objeto de sua atenção⁹².

Isso é plenamente verdadeiro.

E, no entanto, deparamo-nos em ambos os trechos com a seguinte expressão: “de repente”. O que é este “de repente” senão a assunção implícita (talvez inadvertida) de que a racionalidade que preside a consciência desse personagem é ocidental e moderna?

“De repente, estranhou: não se vislumbrava o reflexo do homem (...).”

“De repente, (...) lhe pareceu que Zero não deixava pegada atrás de si.”

Em nenhum momento lemos:

⁹² Em suas reflexões de juventude (os Manuscritos de 1844), Marx diria apenas: não seria um objeto, “porque o meu objeto só pode ser a manifestação de uma das forças do meu ser”.

“De repente, perplexidade: o homem possuía uma sombra”.

Se em Carpentier tal prevalência da razão moderna ocidental surgia como um elemento construído do enredo e abarcava a mentalidade de todo o continente⁹³, aqui representa o índice de contradição que rompe com a harmonia interna da forma.

“De repente” aponta para a dificuldade de “ser água na água, ficar longe do mundo, mantendo-se no seu centro”. Pretender-se “canoa” que unifica todas as margens é pretender-se imune a “de repente”, por onde as forças históricas emergem em sua oposição.

“De repente” é a luz que se filtra do exterior, expondo a fenda da obra.

Fenda incontornável, consequência dessa circunstância histórica (muito bem observada por Mia Couto) em que “essas crenças possuem ainda um peso determinante (...) em contradição com exigências do mundo de hoje”.

No fundo, tal “canoa” que se quer *universal* resulta em sua negação: ela é, a cada momento, uma das forças em jogo, sem poder compreendê-las simultaneamente em contradição. Torna-se parcial, facciosa.

Adorno dizia que o que existe de ideológico em uma obra é sua mentira⁹⁴, com o que concordaria Lukács. A esta ideologia atendem outros personagens, além de Mwadia: Padre Antunes, Benjamin Southman, Jesustino. A imagem sagrada (vista a cada momento como Kianda, Nzuzu, Mamma Wati, Nossa Senhora) responde ao mesmo problema.

Novamente, vemos como a *perspectiva de mundo* de Couto – em que o ser humano advém da vontade interior⁹⁵ – participa do romance.

Uma visão da identidade como algo com autonomia para fundar-se por sobre as coerções externas representa o que há de ideológico em *O Outro Pé da Sereia*.

⁹³ No tópico 3.2, escrevemos: “As palavras-chave do último excerto são ‘periódicos viejos’ e ‘sucesos de brujería’. Somente através delas podemos desvendar o contexto cultural que ultrapassa a mera perspectiva pessoal do personagem (discutida linhas acima). Podemos, por assim dizer, penetrar na mentalidade coletiva dessa América Latina e registrar algo central: nesse território, o que se impõe é a razão moderna ocidental. Ela comanda o barco. Afinal, é porque tal razão prevalece que se torna compreensível que narrativas de ‘sucesos de brujería’ encontrem lugar nas páginas de um jornal. É dizer: que possam aparecer como um acontecimento estranho, atípico”.

⁹⁴ “Pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica.” (2003, p. 68)

⁹⁵ Em “As vozes da foto”, artigo de 2003, ele escreve: “O fotógrafo assume um trabalho pioneiro num ambiente onde tudo corre o risco de ser novo, tão recente que é preciso pedir emprestados a outras línguas termos para nomear essas inovações. Há aqui gente que inaugura a sua imagem, no exacto momento em que estréia como cidadão, como fazedor da sua modernidade” (2005, p. 81).

Esta visão da identidade é ideologia – no sentido marxiano de falsa consciência – em dois níveis: 1. na reprodução da dinâmica da identidade com ênfase na escolha do indivíduo, sem atender aos complexos processos de coerção⁹⁶; 2. na consequente ruptura interna com a coerência da visão de mundo da personagem Mwadia (seu “de repente”), índice da fenda que irrompe na harmonia de toda a obra.

7.2 O problema do princípio formal

Em *O Outro Pé da Sereia* existe um âmbito de subversão da razão ocidental tão ou mais poderoso que em *Los Pasos Perdidos*: é onde jogam as noções de *aparência* e *essência*.

E, atado a elas, está o binômio *agir e nomear*, respectivamente. É dizer: não apenas a *aparência* está continuamente se passando por *essência*, como a *ação* é própria da *aparência* e o *nome* é próprio da *essência*⁹⁷.

Alguns exemplos desse jogo complexo:

1º.

“O espaço era aberto, devassado. Mesmo assim, o velho barbeiro continuava fechando à chave, com rigor religioso, a única porta da única parede. A ironia do destino ali se espelhava: sendo ele o guardião do espírito revolucionário, Arcanjo Mistura vigiava agora uma fortaleza sem muros.” (p. 121)

2º.

“– É uma entrevista. É só isso que ele quer.

– Ai quer? Pois diga-lhe que eu é que o vou entrevistar.

– Por amor de Deus, Mestre, não é a mesma coisa?

– Não, não é. Eu é que determino as condições.

– E quais são as condições?

– O local é na barbearia, e a hora é esta manhã.

Mwadia sorriu: nada havia mudado nas circunstâncias.” (p. 186)

⁹⁶No texto “Em uma cidadania à procura de sua cidade”: “Um homem não é uma margem que apenas existe de um ou de outro lado. Um homem é uma ponte ligando as diversas margens. (...) Pode ser na realidade várias coisas ao mesmo tempo. Só ele sabe medir o quanto isso é verdade”. (2005, p. 91)

⁹⁷ Em um de seus artigos de opinião, Mia Couto escreve: “Em Moçambique não é preciso ser rico. O essencial é parecer rico. Entre parecer e ser vai menos que um passo, a diferença entre um tropeço e uma trapassa. No nosso caso, a aparência é que faz a essência” (2005, p. 27)

3º.

“– Jesustino! Agora, chamo-me Jesustino.

No ano passado, ele tinha sido Ildefonso. Já fora Agnelo, Ambrósio, Epifânio, Cesaltino, Ascolino, Salvador. (...) O argumento era que, em trânsito nominal, acabaria vivendo mais tempo.

– Ter um só nome: é isso que apressa a morte. Você, Mwadia, devia também mudar...” (p. 71)

4º.

“Era Singério – o ajudante de costureiro que adoptou o nome inspirado na máquina a pedais – que agora fazia de guarda do estabelecimento.” (p. 119)

Em *O Outro Pé da Sereia*, a subversão da/oposição à razão ocidental se dá na própria forma do romance. No romance carpentieriano, essa subversão encontra resistência diante da consciência do narrador e por isso é transformada em *tema* de sua obra. Nesse caso, o ato de *tematizar* a racionalidade não-ocidental já denota, por si, um *tensionamento* com algo estranho à cultura de origem do narrador.

Em *A Ascensão do Romance*, Ian Watt nos chama a atenção ao fato de que Fielding se propõe, em um de seus romances, a descrever o processo de fatura do pão. E comenta argutamente: o fato de que Fielding se houvesse proposto a tarefa de descrever a preparação do pão denota, por si, que a divisão do trabalho na sociedade burguesa ascendente já havia progredido o suficiente para que este tipo de ação pudesse se tornar um *tema* da literatura.

O mesmo se passa com a racionalidade não-ocidental em *Los Pasos Perdidos*: ali o narrador – e aqui o narrador tem muito do próprio autor – acessa essa lógica somente em sua exterioridade. Que a mesma racionalidade não-ocidental *não seja tema* do romance de Mia Couto, mas o modele *por dentro* como matéria interna, diz muito sobre a relação de ambos os autores com o que é pré-moderno, *maravilhoso*.

A isso já nos referíamos no final do tópico 3.2, quando escrevemos: “Em *O Outro Pé da Sereia*, o ‘maravilhoso’ não pode ser *tema* da narrativa, visto que constitui ali fator estruturante. O ‘maravilhoso’ em Mia Couto é – como diria Roberto Schwarz sobre a relação patriarcal em Machado – ‘princípio formal’”.

Por isso, segundo nossa visão, é um erro afirmar, por exemplo, que a cosmogonia africana é um *tema* em *O Outro Pé da Sereia*: sendo estruturante da obra, ela não chega a constituir-se como tal⁹⁸.

Porque a racionalidade não-ocidental lhe é íntima – tão íntima quanto a casa materna e a cidade de origem que revisita –, o escritor moçambicano não a transforma em *tensão* (como o faz Carpentier), mas a insere na própria estrutura narrativa sob o mesmo sinal de *harmonia* presente em Mwadia.

Como consequência, vemos que esse conteúdo, orgânico ao romance coutiano, nos leva aos mesmos problemas que encontramos ao analisar o personagem, ou seja: ao *descolamento da realidade* e à *evasão*.

Vê-se, por exemplo:

No 1º excerto: o tema da destruição de Vila Longe pela guerra civil, latente na imagem da barbearia sem paredes, cede o primeiro plano a essa racionalidade não-ocidental que o “soluciona” pelo jogo entre *aparência* e *essência*.

O ato de seguir fechando a porta, como se fosse necessário, mostra-se na verdade necessário *de fato*: apenas por ele se escapa à imagem profunda da guerra, verdadeira tragédia histórica de Moçambique que parece minar tudo ao redor enquanto é seguidamente elidida.

A *aparência* (o ato de fechar a porta da única parede que restou em pé na barbearia) assume o lugar da *essência* (a destruição quase completa do local) fazendo predominar o *aspecto cultural* sobre o *aspecto material*.

É neste âmbito, ubíquo na literatura de Mía Couto, que o autor possui muito das preocupações da teoria pós-colonial, a tal ponto centrada sobre o caráter cultural que Terry Eagleton chegou a criticar seus epígonos pelo “culturalismo exuberante”⁹⁹.

No 2º excerto: a oposição de interesses entre Southman (que deseja entrevistar o barbeiro) e Arcanjo (que não deseja submeter-se às vontades do norte-americano) é

⁹⁸ Retornaremos a isso logo adiante, ao tratar sobre o tempo mítico.

⁹⁹ “O que dá forma às relações entre nações ricas e pobres não são, em última instância, as questões da cor da pele ou identidade, mas sim do preço dos produtos primários, das matérias-primas, dos mercados de mão de obra, das alianças militares e das forças políticas. Em resumo, o pós-colonialismo tem sido, entre outras coisas, exemplo de um ‘culturalismo’ exuberante que (...) vem assolando a teoria cultural no Ocidente, enfatizando em demasia a dimensão cultural da vida humana”. (EAGLETON, 1997, p. 324)

resolvida, como se pode perceber, por uma supervalorização do aspecto lingüístico: *o discurso se torna o real*.

Tal característica é também muito forte na literatura de Mia Couto e pode ser tão vinculada a certas correntes do pós-estruturalismo quanto o *culturalismo* a correntes da teoria pós-colonial¹⁰⁰.

Há dezenas de exemplos em que as palavras assumem o primeiro plano, unindo imagens e símbolos afastados por mera empatia de sonidos ou de significados: *sem pisar nem pesar* (p. 17); *o sagrado e o segredo* (p. 23); *o lume vem do volume* (p. 88); *de animal a pior* (p. 91); *antes à tarde do que nunca* (p. 214); *pulga atrasada na orelha* (p. 222); *amenopausa* (p. 228); e assim indefinidamente.

O que nos importa é perceber que esse não é apenas (como muito se diz) um trabalho com a linguagem, onde Mia Couto emula o processo de apropriação coletiva de uma língua estrangeira, processo esse realizado objetivamente por seus concidadãos moçambicanos durante e após a colonização portuguesa. Essa constatação, se tem o mérito de apontar um procedimento frequente na escrita de Mia Couto, não deve, contudo, parar aí.

É preciso notar que esse mesmo procedimento possui implicações para a forma romanesca, das quais um escritor não sai incólume. É somente nesse âmbito, onde o retrabalhar da língua ocorre dentro de uma forma que possui exigências, que se pode tentar uma comparação consequente com Luandino Vieira e Guimarães Rosa.

É um problema complexo que pressupõe uma relação: impossível de ser esclarecido sem isso.

No âmbito que nos interessa aqui, notamos que o protagonismo da língua colabora novamente para burlar conflitos gerados dentro do romance, mas apenas porque ele vem acompanhado de uma lógica cultural constitutiva.

Um exemplo disso foi dado no capítulo 5, quando o destino de Benjamin Southman é selado pela aquisição de seu “novo nome africano”:

¹⁰⁰ Como mencionamos na *Apresentação* deste trabalho, por se tratar de uma dissertação de mestrado, a abordagem de tais temas é demasiado extensa para que possamos empreendê-la satisfatoriamente. No entanto, não resta dúvida de que esses vínculos existem e a marginalização – sobretudo na passagem de 1970 a 1980 – do conceito de *trabalho* (bem como da Economia Política) em favor das análises discursiva e cultural possui conseqüências também para a literatura. O *realismo* lukácsiano é, como conceito, um crítico dessas “atualizações” pós-modernas, pós-estruturalistas e pós-coloniais.

“ (...) Southman entregou o molho amarfanhado das notas ao mesmo tempo que insistiu: *o nome, depressa, o nome!*

(...) Southman tomou o caminho do rio...

– Dere Makanderi, repetia como se tivesse medo de esquecer a sua nova identidade.

Parou, olhou o céu e riu-se, Já não sou africano, pensou. Agora que tinha um nome novo, pouco lhe interessava pertencer a uma identidade maior. Ao fim ao cabo, o Mestre Arcanjo Mistura estava com a razão. Ter pátria, ter raça, nacionalidade: que importância tinha? Bastava-se assim, Dere Makanderi, criatura muito pessoal e intransmissível.”

Vê-se que o poder do discurso se mescla com o poder do nome. Poderíamos dizer: o verbo criador. Novamente, nos deparamos com o *maravilhoso* como *princípio formal*. No *Grande Sertão: Veredas*, em nenhum momento o discurso de Riobaldo, por simples pronunciar, assume o lugar da realidade.

Em *O Outro Pé da Sereia* – no 2º excerto – é exatamente isso o que ocorre.

No 3º excerto: algo parecido se passa com o nome de Jesustino, que reserva a si a prerrogativa mágica de livrar o homem de seus demônios.

Aqui, a mudança do nome é uma maneira não apenas de escapar à morte, mas à recordação do passado. O *tema* esquecimento, presente em todo o livro¹⁰¹, permanece ao mesmo tempo uma grande ausência. Isso se deve a duas razões principais, que servem para fechar essa parte de nossa argumentação.

A primeira razão é seu caráter aleatório nos personagens. No entanto, mostrar este fato não nos interessa aqui, uma vez que não estamos analisando – e isto é fundamental para este capítulo – a técnica literária do escritor.

A segunda razão que torna o *tema* do esquecimento uma ausência na obra é esta: *os que esqueceram jamais choraram*. Aqueles que supostamente (se) olvidaram não vivem de fato as conseqüências desse ato. Tais conseqüências – e isto, sim, nos interessa porque ultrapassa o escritor para adentrar seu âmbito histórico e cultural – estão obstaculizadas pelo mesmo substrato cultural que age sobre as outras situações.

Ao figurar a anti-cidade Vila Longe onde o tempo cessou ou (o que é o mesmo) roda infinitamente em círculos, esquecer-se do passado não pede catástrofe alguma. Fora do

¹⁰¹ Há inclusive, lembramos, uma “árvore do esquecimento”: dá-se voltas ao redor de seu tronco e já não é possível recordar o próprio passado.

Tempo não existe o gesto humano do esquecimento. É dizer: a anti-cidade habita mais seus moradores do que o contrário.

Neste ponto, dois fatores se coadunam em *O Outro Pé da Sereia*: o tempo mítico e a presença dos mortos. É interessante tentarmos explorá-los para mostrar como aspectos profundamente pré-modernos podem, contudo, compor um romance *realista*, da mesma forma que o “tempo do Gênesis” compõe *Los Pasos Perdidos*.

Veremos outra vez que o problema nos leva a uma relação de *tensão* com o *maravilhoso*, nunca a uma relação de *distensão*.

Em *Cien Años de Soledad*¹⁰², o tempo mítico está igualmente presente, mas com uma notável diferença: o distanciamento. Para abordá-lo, García Márquez afasta-se o suficiente para narrar um século de história dos Buendía, após o qual todo o universo de Macondo parece regressar ao início. Ou seja, Márquez faz do tempo mítico uma porta, através da qual desfia sua saga até que ela se cerre novamente.

O que acontece antes ou depois não importa ao romance. É estranho a ele.

Em *Pedro Páramo*¹⁰³, de Juan Rulfo, a presença dos mortos é constitutiva da paisagem de Comala, para onde o mexicano arrasta seu herói. No entanto, naquela cidadela são os vivos que seguem assombrando os mortos, visto que suas tragédias permanecem para serem livradas após a morte.

Por isso a tarefa do personagem é, nos dois sentidos, uma tarefa *vital*. Comala, tão deserta quanto Vila Longe, colhe seu visitante inesperadamente, dubiamente, mas não naturalmente. O tom de horror que subjaz àquela jornada atende ao sentido do *maravilhoso* como elucidado por Carpentier no início: é o extraordinário, ainda que violento e sinistro, como as cruéis historietas infantis.

O tempo mítico é um *tema* em *Cien Años de Soledad*, assim como a presença dos mortos é um *tema* em *Pedro Páramo*, embora nenhum dos dois componha um *tema* em *O Outro Pé da Sereia*. No romance de Mia Couto, tanto um quanto outro estão próximos demais, internalizados demais na estrutura para que os vejamos bem.

Como sabê-lo? Basta verificar que o esquecimento não tem efeito algum. Para os destinos, medos e dúvidas inerentes a toda experiência humana, é como se não tivesse existido: “Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O que se perde em amnésia, ganha-se em amnistia” (p. 276).

¹⁰² MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. Madrid: Alfaguara, 2007.

¹⁰³ RULFO, Juan. *Pedro Páramo & Chão em Chamas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.

Poder-se-ia adjuntar: o que se ganha em *amnistia*, perde-se em *tensão* romanesca.

Não à toa, a verdadeira dimensão do esquecimento não está no enredo, senão na estrutura. O real esquecimento em *OPS* reside, não em seus personagens, mas na luta brutal que condenou as paredes da barbearia de Mestre Arcanjo e na história pregressa que expulsou dos Estados Unidos a Benjamin Southman: ambos silenciados.

No entanto, para resgatar tudo isso, seria necessário adentrar o Tempo: verdadeiramente narrar¹⁰⁴.

É como componente da forma romanesca – de estruturas que ultrapassam seus pequenos seres – que o esquecimento marca *O Outro Pé da Sereia*.

No 4º excerto: reside aqui outro índice pelo qual podemos medir como o *maravilhoso* se filtra pela narrativa de Mia Couto, recolonizando as formas ocidentais, cortando-lhe a língua não somente a Camões (como muitos observaram até aqui), mas igualmente a René Descartes, a Adam Smith, a Karl Marx.

Que o nome possua tal poder sobre a coisa e que através dele se possa chegar à coisa em si é apanágio da pré-modernidade resistente nos romances coutianos.

Neste ponto, para elucidar o contraste com a modernidade, achamos interessante lembrar a observação que Marx faz no capítulo III de *O Capital*¹⁰⁵ acerca do caráter do nome.

Ao abordar o desenvolvimento de uma moeda-padrão que pudesse servir, com a expansão do mercado, de elemento comum de troca, escreve o seguinte: “A denominação de uma coisa é totalmente extrínseca à sua natureza. Eu não sei nada sobre um homem sabendo que o seu nome é Jacobus. Do mesmo modo desaparece nos nomes monetários libra, táler, franco, ducado etc. qualquer vestígio da relação de valor (...)” (MARX, 1996, p. 225)

Felizes os Jacobus, alma liberta dos grilhões do nome. Quatro séculos de expansão comercial e duas revoluções industriais os separam de seres como Mwadia e Jesustino. O que Jacobus e seus irmãos têm em comum é este esforço laborioso do capital, que tudo cindiu entre aparência e essência.

¹⁰⁴ Claro está que, neste aspecto, não partilhamos da visão adorniana segundo a qual a narração tornou-se impossível, sobretudo a partir dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Neste ponto, como na maioria dos apresentados neste trabalho, permanecemos com György Lukács. Maior expressão disso é a defesa da categoria *ação* como central para o romance.

¹⁰⁵ Capítulo III: O dinheiro ou a circulação das mercadorias – Tópico 1. Medida dos valores.

Sua libertação do nome significa que o movimento que esvazia os objetos de seus valores de uso (substituindo-os pelo valor de mercado) é o mesmo que esvazia o nome de suas qualidades intrínsecas.

Sim, porque quando Marx afirma que não sabe nada de um homem que se chama Jacobus, refere-se (em termos de período histórico) à era industrial em que vive e à qual dedicará seus melhores esforços.

Tratasse ele de uma fase anterior, transição entre feudalismo e alta modernidade, poderia reparar que ainda havia durante o mercantilismo artesãos que atendiam pelo nome de ofício: Cury, o médico; Kauffmann, o homem de negócios; Carter, o carroceiro.

Tal forma do nome realiza, vale notar, a síntese entre dois períodos da história humana: aquele em que o nome ainda pode dizer algo sobre o sujeito (fornecer sua “relação de valor”) e, por outro lado, o período em que o nome já define o sujeito como devir de seu próprio trabalho¹⁰⁶.

Parte da maestria de Mia Couto se expressa em sua capacidade de atender à situação única – resultado dessa *modernidade negativa* de Moçambique – que o constrange a soluções estéticas particulares.

Daí que ele una período moderno e pré-moderno, onde o nome advindo do ofício se liga, de maneira transversa, à relação da pessoa com o lugar. Fusão heteróclita, sem dúvida, mas que visa dar conta de uma realidade igualmente trincada de tempos.

“Era Singério – o ajudante de costureiro que adoptou o nome inspirado na máquina a pedais – que agora fazia de guarda do estabelecimento.”

Nessa criação surge, *em sua configuração exemplar mínima (como um hai-kai)*, todo o jogo de forças que perpassa *O Outro Pé da Sereia*, senão toda a obra coutiana.

Está aí o homem – Singério – que ganhou seu nome ao ofício, como bom artesão da costura. Detentor ainda de individualidade, não sofreu a reificação do período posterior como aqueles mestres de corporações apartados dos meios de produção e arrastados às indústrias, no centro do sistema capitalista. Sequer tal reificação lhe ameaça, senão outra força, no sentido contrário: novamente o *maravilhoso*.

“Singério (...) que agora fazia de guarda do estabelecimento.”

Brota aqui, com efeito, o sentido de *genius loci*, o “espírito do lugar”.

¹⁰⁶ E não apenas de suas relações de sangue, de seu local de nascimento, de sua filiação religiosa etc.

Como o velho e obscuro bosque do qual se diz “não entre, ali mora um espírito”. Como aqueles a quem Zero Madzero, marido de Mwadia, rogou “peço-vos, meus antepassados, que me concedam autorização para entrar nesta floresta”... Assim Singério cuida o local.

Entra neste ponto – como em nenhum outro lugar de *OPS* – uma crítica à razão histórica em África. E embora a Mia Couto não lhe seja facultado forjá-la com a mesma força que um Machado, um Faulkner, um Kafka, aí ela reside, mesmo subjacente.

Pois o que ameaça Singério não é a tendência à reificação, senão aquela contrária: a desindividualização burguesa, o ante-indivíduo pré-moderno. Não a expulsão aos escuros porões industriais, senão o regresso à rudimentar aldeia. Embora a aldeia jamais seja o estereótipo pintado pelo ocidente, que Couto combate a cada página. Embora a desindividualização burguesa não seja necessariamente espiritualização.

Singério, o ajudante de costureiro, é senhor do local nesses dois sentidos: o do artesão e o do guardião. Tal qual Arcanjo Mistura, “guardião do espírito revolucionário [que] vigiava agora uma fortaleza sem muros”, o ajudante de costureiro está preso ao local e o protege.

Reparte-se¹⁰⁷ entre a perícia e o dom, entre o talento e a dádiva, entre a manufatura e o milagre. Seu possível receio não é perder o local para o grande capitalista, mas para aquele que ascendeu na sua ausência: o burocrata, o régulo, o general, o estrangeiro, a fera, a umidade, o fogo. Em seu nome rangem as contradições históricas que revolvem Moçambique.

Se Carpentier viu essa luta nos distantes “sucesos de brujería” publicados nos jornais.

Aqui a luta jaz no nome dos homens: outra vez no *interno*.

¹⁰⁷ Mia Couto, inspirado em José Craveirinha, costuma repetir que não é um homem “dividido”, senão “repartido” em muitos.

8. Conclusão

En Valencia recibimos nuestro bautismo de fuego; la misma noche que llegamos la aviación nacionalista bombardeó la ciudad; las bombas estremecían el hotel; mi compañero de cuarto dormía en la cama sin hacer caso de las bombas: 'No va pasar nada', me dijo, y volvió a meterse debajo de la colcha. Era el escritor húngaro, hoy famoso, Lukács.

Alejo Carpentier, sobre o congresso de escritores anti-fascistas, ocorrido na Espanha, em 1937.

(...) E este conhecimento pode se tornar o patrimônio espiritual dos que lutam para melhorar a realidade.

György Lukács – 'Tribuno do povo ou burocrata?'

Infelizmente, por nos dedicarmos a solucionar o problema – que consideramos central – da *forma romanesca*, ao longo deste trabalho acabamos por relegar a segundo plano eixos temáticos importantes: a ideia de mestiçagem, cara a ambos os romancistas; o esforço de Couto por destruir estereótipos sobre África; a complexa noção de tempo em *Los Pasos Perdidos*; o forte papel que a figura da mulher assume nos dois romances etc.

Por tudo isso, afirmamos com algum pesar que, alcançado o final, vê-se que ainda resta muito por fazer. No entanto, esperamos que esse “muito” resulte, de alguma forma, mais fácil. Nosso objetivo foi tentar compreender um pouco melhor as implicações da forma romanesca – pese o escopo limitado da investigação – em condições diversas daquelas de seu aparecimento primeiro.

Se essa compreensão puder apontar para aspectos da teoria no sentido de auxiliar o estudo comparativo do romance entre América Latina e África portuguesa, tanto melhor.

Ao iniciar por questões gerais relacionadas à teoria do *realismo* de György Lukács, buscamos mostrar como ao redor do tema da Primavera dos Povos (1848) gira seu profundo historicismo. Todos os traços da forma romanesca são lidos à luz de uma Filosofia da História que vê no momento revolucionário e conservador da burguesia as chaves para o seu entendimento.

A partir daí, nos preocupamos em avançar para o que representaria o conceito de *realismo* no contexto dos territórios periféricos. Nossa investigação a respeito do *realismo maravilhoso* de Carpentier quis elucidar a dialética e o historicismo inerentes ao próprio termo: só existe o extraordinário através do ordinário, o *maravilhoso* através do que é considerado o real pela razão moderna ocidental. O *realismo maravilhoso* é forma latino-americana do *realismo* lukácsiano.

Os apontamentos seguintes, paulatinos, visavam demonstrar como esse *maravilhoso* se expressa em *Los Pasos Perdidos* e *O Outro Pé da Sereia*.

No que diz respeito ao gênero romanesco, percebemos que Alejo Carpentier pôde se valer da afirmação da modernidade – a partir das décadas de 1930 e 1940 – no continente latino-americano, encontrando aqui as condições fecundantes do romance. O fortalecimento das cidades, da indústria, dos padrões de socialização burgueses representaram (nos ensinam Lukács e Adorno) a sedimentação final daquele conteúdo burguês, de onde se autonomiza a nova forma artística.

Sob Carpentier e outros, essa nova forma era o romance latino-americano maduro. Consolidada durante os Trinta Gloriosos anos do capitalismo mundial (1945-1975), a modernidade latino-americana pôde ver a expressão máxima do *maravilhoso* justamente através de sua destruição. Nesta tensão deitava a ponte para o *realismo*, em que o universal vinga através do particular.

Bem diversa a condição periférica de Mia Couto. As pistas deixadas pelas tendências objetivas e subjetivas na sua literatura indicavam – ainda a meio caminho de nosso trabalho – que o trajeto da modernidade não se repete. A crise estrutural do capitalismo (a partir de 1970) garantiu que a expressão maior da modernidade em Moçambique fosse a sua própria negação: uma *modernidade negativa*.

Essa modernidade caracteriza-se, em Couto, por deixar filtrar elementos pré-burgueses e pré-modernos estranhos ao romance como epopéia burguesa. Aspectos como a convivência de identidades, a anti-cidade, a primazia da linguagem, o poder criador do verbo (o nome) contribuem para a *distensão* de conflitos essenciais à forma do romance.

Em tal contexto, é válido supor que aquilo que se opõe a um projeto romanesco não reside somente nas condições concretas de produção, senão igualmente na fragilidade de categorias que favorecem a narrativa, tais como nação, classe, trabalho etc. Tais são, com efeito, as categorias-irmãs do gênero romanesco.

Quando um antropólogo como o Prof. Omar Ribeiro Thomaz afirma em palestras que, em Moçambique, conhece-se muito da cultura por meio da literatura do país, isto é profundamente verdadeiro. Seu maior ficcionista, Mia Couto, proporciona de fato um acesso privilegiado a essa cultura na medida em que não a ficcionaliza, mas dela faz uso plenamente, em primeiro plano, como princípio formal.

Em Mia Couto, a realidade não se falsifica em favor da forma, a fim de ser matéria estética. Nos grandes romances, tais falsificações alcançam seu teor de verdade porque estão justificadas na relação com o todo (Remédios subindo aos céus em *Cien Años de Soledad*). Ao contrário, a estética coutiana somente pode ser verdadeira através de sua falsidade: seu teor de verdade reside nas suas falhas e limitações, próprias do tempo histórico.

É dizer: se houvesse um instrumento moçambicano tocando canções moçambicanas, a literatura de Mia Couto estaria mais próxima do instrumento que se toca do que da música escolhida. Se desejássemos nos aproximar ainda mais do significado exato dessa

comparação, poderíamos dizer: um instrumento moçambicano que se propusesse a tocar uma música de Wagner, topando ali com suas limitações.

Seu teor de verdade é sua falha em tocar o tema wagneriano.

Tentamos mostrar também como os projetos literários são resultado de uma perspectiva de mundo determinada e como ambas as perspectivas se assentam em condições históricas específicas.

No que respeita a Couto, tais condições talvez tenham sido (e sejam) muito adversas para que se lance, no interior do *realismo*, um projeto romanesco como o conhecemos. E, no entanto, o reconhecimento das condições adversas não significa aqui uma declaração de fé na impossibilidade desse projeto.

Ao cabo desta dissertação, nos sentimos satisfeitos se for possível responder (agora com maior lucidez) à primeira pergunta que elaboramos e que versa sobre o *problema da forma romanesca na periferia do capitalismo*:

Partimos do conceito de *real maravilhoso* até aqui para perguntar o seguinte: não será a relação dialética entre “extraordinário” e “ordinário”, presente no termo “real maravilhoso”, uma relação *necessária* no interior de outra dialética – entre forma e conteúdo – que compõe o *realismo* lukácsiano na América Latina do século vinte? Em outras palavras, pergunta-se: sendo o romance, como forma, a sedimentação de um conteúdo de matriz historicamente burguesa, não haveria implicações para o gênero romanesco quando tal matriz é elidida ou secundarizada frente a conteúdos não-ocidentais de África ou América Latina? Tais perguntas deverão nos conduzir às obras de Alejo Carpentier e Mia Couto.

*

Para o fim, gostaríamos de regressar ao início: 1848.

Os acontecimentos do começo do século XXI parecem recolocar as preocupações de György Lukács no centro de questões importantes, relativas à democracia, à luta pela igualdade e contra os interesses do grande capital.

A retomada da possibilidade de ação, de resistências, de contra-ofensivas pede, para a esfera da representação romanesca, soluções artísticas adequadas que a reconheçam e auxiliem na forja de seu significado. Se há caminho para a arte *realista* na contemporaneidade, parece ser este.

O que necessita ser recuperado é algo que Marx e Lukács sempre souberam: a ameaça que o *realismo*, como arte burguesa, representa para a própria burguesia. Dolf Oeher, sobre as jornadas de junho de 1848, repara que

“Outros focos do mal são a filosofia e a literatura, nas quais se incluem não só autores engajados como Leroux, Lamennais, Sand ou Sue, mas também autores insuspeitos como Balzac, Lamartine, Musset, Dumas, Hugo e outros, na condição de suspeitos por dispersarem uma semente perversa, desabrochada em junho. O título *Les Fleurs du Mal*, ostentado em letras vermelhas na capa da edição original, pode ser compreendido como uma confirmação ambígua dessa opinião (...). A bem dizer, o processo contra o ‘realismo’ é somente um episódio, ainda que significativo, do longo combate do século XIX contra ‘o mal’”. (1999, p. 42)

Este “episódio” também mostra que, tanto quanto Walter Benjamin, o filósofo húngaro sabe que “o perigo (...) é entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” e que “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer¹⁰⁸”.

Ou seja: é preciso salvar a tradição humanista (inclusive a burguesa) das forças da própria burguesia, não somente do fascismo. Para Lukács, tais forças já estão presentes no naturalismo e em correntes do modernismo, que a seus olhos naturalizam a dilaceração do ser humano e contra as quais é preciso se opor.

Neste ponto de vista, León Trotski mostra quanto ele próprio e outros líderes revolucionários se encontravam com Lukács:

¹⁰⁸ Walter Benjamin, “Sobre o conceito de História”.

“Lênin considerava ainda ‘mais profundamente justas e importantes’ as palavras de Kautsky quando este salientava que ‘não é o proletariado o portador da ciência contemporânea, senão os intelectuais burgueses’. E não somente as ciências, as artes também. O proletariado – explicava Rosa Luxemburgo – ‘nada possuindo, não pode, na sua marcha para a frente, criar uma cultura nova em folha enquanto se conservar nos quadros da sociedade burguesa’. E concluía: ‘Tudo o que se pode fazer hoje é proteger a cultura da burguesia contra o vandalismo da reação burguesa’.” (2007, p. 25)

Em épocas de grandes tensões sociais, o conservadorismo reconhece em sua própria vanguarda humanista uma ameaça à reprodução da estrutura social que domina. Entre essa vanguarda estão seus escritores *realistas*, pouco dispostos a ceder à barbarização e à reificação completas do caráter humano.

“Do ponto de vista do nosso problema, vamos nos contentar em fixar aqui um só princípio, que será, novamente, o princípio do humanismo, o princípio que a luta emancipadora do proletariado herdou dos grandes movimentos democráticos e revolucionários precedentes, herança elevada a um plano qualitativamente superior, ou seja, a reivindicação do desenvolvimento harmônico e integral do homem.” (MARX, 2012, p. 20)

A palavra “herdou” possui um peso especial. Para Lukács, a vanguarda burguesa e proletária é o fator que preserva (conscientemente ou não) o real significado histórico daquela classe que se consolidou no século dezoito, guardando pistas, estímulos, caminhos que conduzem à sua origem revolucionária.

Como Singério guarda a alfaiataria, como Arcanjo cuida sua barbearia, assim o *realismo* faz a vigília pelo humanismo revolucionário de origem burguesa. Esse humanismo que, como os deuses antigos, desdenha o que é caridoso e piedoso, desvelando a violência constitutiva do cotidiano capitalista, e necessária a cada rebelião e a cada gesto de recusa desse mesmo cotidiano.

O poeta britânico Dylan Thomas (1914-1953) tem uma frase que expressa bem a transferência deste legado: “a bola que lancei quando brincava no parque ainda não tocou o chão”.

É dizer: essa relação entre as literaturas que preservam em seu bojo as chamadas revolucionárias de cada período da história, tal relação se dá em seus momentos mais altos (como a bola que é agarrada no ar e passada adiante, sem jamais tocar o solo).

Seguramente, nessa passagem há alterações qualitativas, empréstimos e apropriações. Porém, o profundo humanismo é o que permanece no *realismo* de qualquer época.

Possamos nós estar à altura dessa herança.

9. Referências bibliográficas

- ABDALA Jr., Benjamin. *Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. Benjamin Abdala (org.). São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALVES, Giovanni. *Trabalho e Subjetividade – O Espírito do Toyotismo na Época do Capitalismo Manipulatório*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ANTUNES, Ricardo. *Os Sentidos do Trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BELLUCCI, BELUCE. *Economia Contemporânea de Moçambique*. Rio de Janeiro: Educam, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010 (a).
- _____. *Obras Escolhidas – Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- BENKO, Georges. *Economia, Espaço e Globalização na Aurora do Século XXI*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- BETHELL e ROXBOROUGH. *A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *A Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARPENTIER, Alejo. *Los Pasos Perdidos*. Madrid: Akal, 2008.
- _____. *Crónicas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- CASTELLS, Manuel. *Fim do Milênio III*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- COSTA, Iná Camargo. Palestra sobre o ensaio *O Autor como Produtor*. Marcos Soares e Maria Elisa Cevasco (orgs.). São Paulo: Humanitas, 2008.
- _____. *Nem uma Lágrima*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- COUTO, Mia. *O Outro Pé da Sereia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. *E Se Obama Fosse Africano?* São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- _____. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELLNER, Steve. *Venezuela*. BETHELL e ROXBOROUGH (org.). *A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- ENGELS, Friedrich; Marx, Karl. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.
- FURTADO, Celso. *A Economia Latino-americana – Formação Histórica e Problemas Contemporâneos*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro – Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes, 2001.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARVEY, David. *Neoliberalismo: História e Implicações*. São Paulo: Loyola, 2008.
- HOBBSBAM, Eric. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- _____. *A Era do Capital*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- KONDER, Leandro. *As artes da palavra – Elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- LICHTHEIM, George. *As ideias de Lukács*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- LÖWY, Michael. *A Evolução Política de Lukács (1909-1929)*. São Paulo: Ed. Cortez, 1998.
- LUKÁCS, György. *Existencialismo ou Marxismo?* São Paulo: Editora Senzala, 1967.
- _____. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada Editora, 1969.

- _____. *Marxismo e Humanismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1971.
- _____. *Marxismo e Teoria da Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. *Arte e Sociedade: Escritos estéticos (1932-1967)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- _____. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MARINGONI, Gilberto. *A Revolução Venezuelana*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- MARX, Karl. *A Revolução Antes da Revolução II – Textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- _____. *O Capital – Crítica da Economia Política*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996.
- MAYOBRE, José Antonio. *Política y Economía en Venezuela: 1810-1976*. Caracas: Fundación John Boulton, 1976.
- NETTO, José Paulo. *Posfácio*. In Coutinho, Carlos Nelson. *O Estruturalismo e a Miséria da Razão*. São Paulo: Expressão Popular, 2010
- OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo Desce aos Infernos – auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- PLEKHANOV, George. *A Arte e a Vida Social*. São Paulo: Brasiliense, 1969
- QUIROGA, Jorge. *Alejo Carpentier*. Belo Horizonte: Brasiliense, 1984.
- RAMA, Ángel. *La Novela en América Latina – 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- _____. *Literatura e Cultura na América Latina*. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs.). São Paulo: Edusp, 2001.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em Chamas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SENNETT, Richard. *A Corrosão do Caráter – Consequências do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.
- SOUZA, Nilson de. *O Colapso do Neoliberalismo*. São Paulo: Global, 1995.

TERTULIAN, Nicolas. Lukács/Adorno: a reconciliação impossível. In: Revista Verinotio – Revista on-line de educação e ciências humanas, n. 11, 2010.

_____. György Lukács: Etapas de Seu Pensamento Estético. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

TRÓTSKI, León. Literatura e Revolução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VISENTINI, Paulo. As Revoluções Africanas. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WEGNER, Robert. A Conquista do Oeste – A Fronteira na Obra de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

WATT, Ian. A Ascensão do Romance – Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WIGGERSHAUS, Rolf. A Escola de Frankfurt – história, desenvolvimento teórico, significação política. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e Literatura. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979.

