



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

LAYANE SERRACENA DA SILVA

**A figuração da crise histórica em *Xambioá: paz e guerra*, de
Carmo Bernardes**

GOIÂNIA

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Layane Serracena da Silva

3. Título do trabalho

"A FIGURAÇÃO DA CRISE HISTÓRICA EM XAMBIOÁ: PAZ E GUERRA, DE CARMO BERNARDES"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **LAYANE SERRACENA DA SILVA, Discente**, em 03/10/2022, às 12:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº](#)



[10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canedo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 04/10/2022, às 10:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3235088** e o código CRC **F74A4548**.

LAYANE SERRACENA DA SILVA

**A figuração da crise histórica em *Xambioá: paz e guerra*, de
Carmo Bernardes**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos literários.
Linha de pesquisa: Literatura, história e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Max Canedo.

GOIÂNIA

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Layane Serracena da
A figuração da crise histórica em Xambioá: paz e guerra, de Carmo Bernardes [manuscrito] / Layane Serracena da Silva. - 2022.
149 f.

Orientador: Prof. Rogério Max Canedo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2022.
Bibliografia. Apêndice.

1. Guerrilha do Araguaia. 2. História. 3. Literatura. 4. Romance histórico. 5. Carmo Bernardes. I. Canedo, Rogério Max, orient. II. Título.

CDU 8+7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº **23** da sessão de defesa de dissertação de **Layane Serracena da Silva** que confere o título de **Mestra** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **trinta e um** dias do mês de **agosto** do ano de **dois mil e vinte e dois**, a partir das **quatorze** horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "**A FIGURAÇÃO DA CRISE HISTÓRICA EM XAMBIOÁ: PAZ E GUERRA, DE CARMO BERNARDES**". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva** (Presidente/PPGLL/FL/UFMG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo** (PosLit/UnB) e **Profa. Dra. Daniele dos Santos Rosa** (PosLit/UnB/IFB), membros titulares externos. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da dissertação tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **trinta e um** dias do mês de **agosto** do ano de **dois mil e vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Daniele dos Santos Rosa, Usuário Externo**, em 31/08/2022, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edvaldo Aparecido Bergamo, Usuário Externo**, em 31/08/2022, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canedo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 31/08/2022, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3103358** e o código CRC **60F2A6AE**.

Referência: Processo nº 23070.040187/2022-70

SEI nº 3103358

A Carmo Bernardes, (*in memoriam*).
A minha avó Domingas, (*in memoriam*).
A Jane Gandra, amiga e incentivadora.
A Tiago, meu esposo e maior apoiador.
Aos meus pais, as bases de minhas conquistas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, doador e regente da minha vida.

Pela paciência, comprometimento, sugestões, cuidado e gentileza, não posso deixar de externar meus sinceros agradecimentos ao meu orientador, professor Rogério Max Canedo, sem o qual não seria possível a realização dessa pesquisa. À professora Daniele dos Santos Rosa, pela leitura dedicada na qualificação e por suas considerações tão precisas e enriquecedoras para esse trabalho. Ao professor Átila Teixeira, pela atenção e indicação de críticas literárias goianas preciosas, que se mostraram essenciais para compreensão da escrita de Carmo Bernardes. A todo o corpo docente da UEG-Campus Posse, onde meus primeiros anseios de pesquisa se manifestaram. À professora Jane Adriane Gandra, por ter me apresentado um mundo maior do que eu vislumbrava. Ao corpo docente da UFG, que por sua excelência, driblou todos os percalços dessa pandemia de COVID-19 e fez chegar a nós um ensino de qualidade. À família de Carmo Bernardes, pelos esforços em publicar suas obras. À Ana Maria do Carmo e Ana Flávia Bernardes de Oliveira, por terem respondido meus questionamentos com tanta atenção, gentileza e carinho. À minha família e aos meus amigos, por compreenderem minhas ausências, perdoarem minhas faltas e ouvirem incansavelmente meus discursos literários. Ao meu esposo, por aliviar os meus fardos, por apoiar cada fase desse processo e por vibrar a cada conquista minha, preciso dizer: como é bom compartilhar a vida com você, amor!

A todos vocês meu carinho e gratidão!

Tarde da noite o rádio colado na cara. A Rádio Tirana a preconizar o socialismo no mundo inteiro em breve, e eu lembrando: que vantagem leva o povo aqui no Lagartixa com o socialismo mandado? Se isso, quando acontecer, tomara que não seja eu a vir tomar o arsenal desses donos da Realeza, prendê-los todos e eu ir ter voz no tribunal popular, passar de montaria a cavaleiro.

Carmo Bernardes

RESUMO

Carmo Bernardes, escritor do cânone goiano, é pouco estudado pela crítica. Pelas especificidades de sua obra *Xambioá: paz e guerra* e seu contexto de produção e publicação, se fez necessário este estudo. O objetivo foi compreender se sua construção literária regionalista também se configurava como romance histórico, e em que medidas se davam essas relações. Para sanar essas inquietações, nos utilizamos do método exploratório de cunho bibliográfico. Para dar conta do romance histórico e sua evolução através dos tempos, nos pautamos em estudos como os de György Lukács (1999; 2011; 2019), Frederic Jameson (2007), Perry Anderson (2007). As reflexões a respeito do regionalismo estão fundamentadas, sobretudo, nas pesquisas de Antonio Candido (1989; 2009). Ao fim de nosso estudo constatamos que o regionalismo, enquanto tendência, traz para o centro problemas periféricos. No caso do nosso objeto de estudo, o regionalismo evidencia como a ditadura civil militar brasileira impactou a vida dos habitantes da região do Araguaia. Portanto essa tendência contempla e reforça os traços essenciais para se figurar um romance histórico. Ainda que muitos aspectos importantes dessa obra carmobernardiana não tenham sido contemplados por essa pesquisa, dadas a riqueza da obra e a necessidade de limitarmos o tema para essa pesquisa, este estudo se faz relevante para as letras porque traz à tona uma obra literária cuja figuração se assenta sobre tempos históricos não tão distantes, mas há muito desaparecidos, sobre os quais precisamos refletir para evitar esses mesmos erros no futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Guerrilha do Araguaia. História. Literatura. Romance histórico. Regionalismo. Carmo Bernardes.

RESUMEN

Carmo Bernardes, escritor del canon de Goiás, es poco estudiado por la crítica. Debido a las especificidades de su obra *Xambioá: paz e guerra* y a su contexto de producción y publicación, este estudio era necesario. El objetivo era comprender si su construcción literaria regionalista se configuraba también como novela histórica, y en qué medida se producían estas relaciones. Para responder a estas preguntas, utilizamos el método de exploración bibliográfica. Para dar cuenta de la novela histórica y su evolución en el tiempo, nos basamos en estudios como los de György Lukács (1999; 2011; 2019), Frederic Jameson (2007) y Perry Anderson (2007). Las reflexiones sobre el regionalismo se basan, sobre todo, en las investigaciones de Antonio Candido (1989; 2009). Al final de nuestro estudio encontramos que el regionalismo, como tendencia, trae al centro problemas periféricos. En el caso de nuestro objeto de estudio, el regionalismo destaca cómo la dictadura cívico-militar brasileña impactó en la vida de los habitantes de la región de Araguaia. Por tanto, esta tendencia contempla y refuerza los rasgos esenciales de una novela histórica. Aunque muchos aspectos importantes de esta obra carmobernardiana no han sido tratados en esta investigación, dada la riqueza de la obra y la necesidad de acotar el tema para esta investigación, este estudio es relevante para las letras porque saca a la luz una obra literaria cuya figuración se basa en tiempos históricos no tan distantes, pero sí muy lejanos, sobre los que hay que reflexionar para evitar estos mismos errores en el futuro.

PALABRAS CLAVE: La guerrilla de Araguaia. La historia. Literatura. Novela histórica. Regionalismo. Carmo Bernardes.

Sumário

CAPÍTULO 1	10
Os caminhos do romance na perspectiva teórica de György Lukács	10
1.1. Primeiros passos: <i>A teoria do romance</i>	13
1.2 Outros caminhos, mesma jornada: <i>O romance como epopeia burguesa</i>	23
CAPÍTULO 2	38
Literatura e História: Pacto firmado	38
2.1 A peregrinação do romance rumo à história.....	39
CAPÍTULO 3	92
Na gaveta de Carmo Bernardes	92
3.1. O pacto na periferia cultural: o caso Latino-americano	95
3.2 Breve história do romance histórico brasileiro.....	101
3.3 A escrita carmobernardiana como frente de luta	104
3.4 O elemento especificamente histórico em <i>Xambioá: paz e guerra</i>	109
3.5 O herói mediano e os personagens históricos carmobernardianos	117
3.6 O regionalismo como intensificador da especificidade histórica	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
“Será que a guerra acabou?”: algumas reflexões.....	140
APÊNDICE	146

INTRODUÇÃO

O romance *Xambioá: paz e guerra*, de Carmo Bernardes, trata do impacto da ditadura militar na região do Araguaia. Escrito em 1979, o livro foi trancado em uma gaveta, o autor recomendou a amigos e familiares que essa produção só deveria ser publicada anos após sua morte. A preocupação de Carmo é compreensível, afinal, apesar da lei da anistia, sancionada em meados daquele ano, o governo totalitário só foi derrubado em 1985. Concluímos que Carmo Bernardes escreve porque esse era seu modo de resistir. Márcia Pereira dos Santos em seu estudo *Relembraças em mingunte: interpretação biográfica da obra de Carmo Bernardes* (2007) já havia apontado que o escritor encarava o ofício como frente de luta. Mesmo sabendo que não veria os resultados, Carmo Bernardes antes de falecer chama sua filha, Ana Maria Bernardes, e a orienta a respeito da publicação dessa obra. O escritor sabia que a maior necessidade do povo era desenvolver uma consciência histórica. Carmo Bernardes escreve *Xambioá: paz e guerra* para a posteridade.

Dadas as peculiaridades da obra, seu contexto histórico de produção e os cuidados do escritor para que ela fosse publicada postumamente, tona-se evidente a necessidade de estudar e compreender essa narrativa. Movidos por esse anseio, debruçamo-nos na leitura e surgiram inquietações que passaram a mover essa pesquisa. Precisávamos compreender o modo de figuração de Bernardes, para assim conseguir interpretar o conteúdo narrativo.

Nosso objetivo foi identificar o caráter estético de nosso objeto, o qual comprovamos ser um romance histórico. Em seguida percebemos tratar-se também de uma obra regionalista. Por fim, nos dedicamos a analisar o texto carmobernardiano, concluindo que o autor escreve utilizando o regionalismo como recurso que evidencia e intensifica do drama humano advindo das catástrofes históricas.

Nossa pesquisa foi disposta em três capítulos. No primeiro tratamos de compreender a tradição do romance, de seu surgimento até consolidação enquanto gênero. Para isso, fez-se necessário recorrer aos estudos *A teoria do romance* e ao *O romance como epopeia burguesa*, ambos de György Lukács. Partindo destes apontamentos, tornou-se clara a ideia de que o romance sempre manteve proximidade com a vida material, em maior ou menor grau, desde seu nascedouro.

No capítulo subsequente, analisamos detalhadamente o estudo *O romance histórico*, de Lukács. Essa teoria foi a base da compreensão da aproximação entre literatura e história.

Percebemos que essa relação consolidou uma espécie de pacto que só é possível pela realização estética proposta pelo romance histórico. É esse pacto que possibilita a convergência da vida material e da ficção.

Sucessivamente, foram realizados alguns apontamentos a respeito do romance histórico na América Latina e no Brasil. Logo após, evidenciamos como e porque *Xambioá: paz e guerra* é um romance histórico que utiliza as tendências regionalistas para potencializar as características destacadas como essenciais para a realização da proposta estética do gênero romance histórico.

Deste modo conseguimos compreender as peculiaridades figurativas de *Xambioá: paz e guerra*, e conseqüentemente os motivos que moveram o autor a insistir tanto para que seus amigos e familiares publicassem a obra postumamente. A abordagem carmobernardiana põe no centro da discussão os problemas específicos da região remota do Araguaia. De outro modo, essas especificidades jamais seriam notadas, já que os holofotes da história estão, quase sempre, focados nas grandes metrópoles.

Há poucas pesquisas a respeito das obras carmobernardianas. Boa parte delas são de cunho histórico, sociológico e ambientalista. Distintamente, nossa pesquisa contribuirá para evidenciar a trajetória do escritor dentro das letras, suas particularidades de escrita, figuração e conseqüentemente a relevância de suas obras para o cânone literário. Por fim, como testemunho pessoal, podemos afirmar que grata será a surpresa do leitor que se debruçar sobre as obras daquele senhorzinho simples, morador da casinha verde localizada onde hoje é o setor Pedro Ludovico, na cidade de Goiânia, capital do Estado de Goiás. Nas linhas escritas por Bernardes se revela um mundo desconhecido ou despercebido por nós.

CAPÍTULO 1

Os caminhos do romance na perspectiva teórica de György Lukács

Também para ele o caminho é mais do que um incontornável agravamento do ideal – é o necessário desvio sem cuja travessia o objeto permaneceria vazio e abstrato, e a consecução perderia seu valor.

György Lukács

Neste capítulo evidenciamos como o pensamento de György Lukács com relação ao romance se desenrola com o passar dos anos. György Lukács nasceu em 1885 em Budapeste. O crítico húngaro se tornou filósofo e historiador literário, foi um dos teóricos mais influentes do século XX, reconhecido como o um dos importantes estudiosos do materialismo histórico no âmbito da literatura. Percebemos em seus primeiros escritos a abordagem da obra de arte sob a perspectiva estético-filosófica. Essa abordagem se expande com o passar do tempo e ganha contornos sócio-históricos.

No campo da teoria literária, seus escritos buscam teorizar o romance desde seu surgimento até sua consolidação e desenvolvimento de suas características enquanto gênero literário. Compreender o gênero romance é primordial para nossa pesquisa, uma vez que estudaremos o romance histórico *Xambioá: paz e guerra* (2005), do escritor goiano Carmo Bernardes, e para categorizar e compreender a estética desta obra são necessários estudos teóricos que deem conta da forma e conteúdo próprios desse gênero, nos levando deste modo a uma interpretação mais ampla do texto literário sob análise. Dadas essas explicações, fica mais evidente porque partimos dos estudos teóricos Lukácsianos.

No entanto, vale informarmos que nosso objetivo não será produzir um estudo sobre a influência de Hegel, Kant e Marx nos textos Lukácsianos, ainda que seja necessário citá-los no decorrer dessa pesquisa, uma vez que tais filósofos são a base do pensamento de György Lukács. Nosso objetivo, nesse particular, é evidenciar a progressão do romance no pensamento de lukácsiano à medida que ele traça sua trajetória na filosofia, história e literatura. Evidenciada essa progressão, será possível observarmos como o crítico chega a uma compreensão gradativa de que o gênero romance está vinculado às relações e necessidades histórico-sociais. Nesse ponto de nossa análise, conseguiremos abordar *Xambioá: paz e guerra* como objeto de análise literária. Mais sistematicamente, os estudos de Lukács a respeito do romance partem da obra *A teoria do romance* (1916)¹. É válido elucidar que o crítico, ainda jovem, se dedicava a preocupações mais filosóficas acerca do romance², o que fará com que essa obra não integre os escritos que contemplam a fase madura³ do autor. Não queremos dizer, com isso, que já não houvesse uma atenção às questões de ordem social

¹ Ler *A teoria do romance* e *O romance como epopeia burguesa* é imprescindível para nosso estudo, uma vez que essas obras compõem a tradição do gênero romance. É somente lendo essa tradição que vemos, a cada etapa da história, o romance se aproximar da vida, se tornando histórico. *Xambioá: paz e guerra*, nosso objeto de pesquisa, é um romance histórico, e só o é porque a tradição compeliu o gênero a representar a vida material.

² Reconhecemos que Lukács realiza um estudo anterior, intitulado *A Alma e as Formas* (1911), não necessariamente sobre o romance, mas que o discute também.

³ Maturidade é como a crítica denomina a fase em que o teórico, aderindo abertamente ao Marxismo, tem uma compreensão melhor de como, baseados em fatores socioeconômicos, ocorrem as transformações sociais.

e histórica nessas reflexões, mas elas se acentuarão, substancialmente, nos textos posteriores. Portanto, esclarecemos que o pensamento do crítico no decorrer da trajetória de Georg Lukács vai se construindo gradativamente, e é essa construção gradativa do seu entendimento do romance enquanto gênero que buscamos analisar no primeiro capítulo de nosso estudo.

Dividido em duas partes, *A teoria do romance* abarca um estudo do gênero, atribuindo sua origem à grande épica. Ao que nos parece, a grande preocupação do teórico é empreender uma teoria que seja capaz de explicar por si só o surgimento e desenvolvimento do romance. Esse empreendimento tem por aporte teórico a filosofia hegeliana e kantiana. Fica claro que para Lukács: “Épopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a sua configuração”. (LUKÁCS, 2019, p. 55).

Anos depois, György Lukács publica *O romance como epopeia burguesa* (1935). Os escritos desta época já integram as obras da maturidade do teórico, como assinalam seus intérpretes. Essa visão pode ser compreendida como uma extensão da compreensão de Lukács e não deve ser vista como um abandono à estética clássica alemã que funcionou como base para *A teoria do romance*. Afinal, nas palavras do próprio György Lukács, “para a teoria marxista do romance, são realmente interessantes as ideias que sobre ele foram desenvolvidas pela estética clássica alemã”. (LUKÁCS, 1999, p.89).

Destarte, *O romance como epopeia burguesa* é uma obra indispensável para nossa discussão, pois é a partir dela⁴ que György Lukács passa a empregar o marxismo na discussão da teoria do romance enquanto gênero. Assim sendo, seria impossível termos uma compreensão completa da perspectiva lukácsiana a respeito do romance estudando apenas a obra de 1916. As ideias iniciadas em *A teoria do romance* ganham nova perspectiva e novo fôlego nos estudos teóricos posteriores, essas mudanças serão assinaladas em nosso capítulo, e permitirão um estudo mais completo de nosso objeto literário, *Xambioá: paz e guerra* (2005) no último capítulo dessa dissertação.

Esclarecido que as duas obras são antes complementos que teorias em oposição, ainda é primordial aludirmos ao fato de que em *O romance como epopeia burguesa*, Lukács busca evidenciar como Hegel foi assertivo em considerar o romance como gênero literário que, no período do desenvolvimento da burguesia, se equiparava a epopeia para os clássicos. Para isso ele recorrerá às ideias de Marx, mostrando como o materialismo histórico afeta a sociedade

⁴ Sabemos que há uma importante discussão de viés marxista em *História e Consciência de Classe*, de 1923. No entanto, o viés só passa a ser empregado para a teorização do gênero romance a partir de 1935.

burguesa, como as lutas de classes ganharão as páginas do romance e o sustentarão como gênero necessário para a sociedade vigente do século XIX.⁵

1.1. Primeiros passos: *A teoria do romance*

Iniciaremos nossa análise pela ordem cronológica de publicação, abordado primeiramente o período jovem de Lukács explicitado através das ideias expostas em *A teoria do romance* (1916). Como elucidamos anteriormente, György Lukács, em sua juventude, conta com a influência da filosofia de Kant e em sequência de Hegel. É alicerçado nessa influência sucessiva que o teórico passa do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo. De acordo com Ana Aguiar Cotrim: “Marx foi compreendido inicialmente como um economista e sociólogo, insuficiente para responder as questões que então preocupavam Lukács”. (2009, p. 13). Daí o motivo de somente após a iminência da primeira guerra mundial e a exigência que essa trazia de perceber a totalidade do mundo como problemática, depois de entrar para o partido comunista húngaro e passar décadas em atividade revolucionária e estudo, que Lukács passa a compreender e adotar o complexo filosófico marxista que neste primeiro momento ele não havia alcançado. O jovem Lukács estrutura sua teoria em duas partes, a primeira busca discutir as relações entre o caráter fechado da cultura e a relação com a forma da grande épica, a segunda aborda a tipologia da forma do gênero romance.

Entendamos que na visão de Lukács a filosofia “[...] tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior”. (2019, p.27). Eis a importância de entender a literatura sob uma perspectiva filosófica. Na epopeia, por exemplo, o teórico observa que não há alteridade para a alma, isso porque ao sair e vencer a aventura, a alma desconhece “o real tormento da procura e o real perigo da descoberta”, ela não está em jogo, e não sabe que pode perder-se, logo a pergunta que move a epopeia tem por resposta configuradora: “como pode a vida tornar-se essencial? ”. O mundo grego, que é o habitat natural e ideal para a epopeia, é o mundo da perfeição, nele não há cisões, esse estado do mundo grego não permite o caos entre exterior e interior. Todo esse mundo ideal não poderia gerar uma alma diferente: o herói da epopeia foge da imperfeição, ele busca fazer de todos os seus problemas lições que forjam e melhoram seu caráter. Todos seus conflitos são superados positivamente, deste modo, todas

⁵ Ainda que as reflexões em torno do romance estejam alicerçadas sobre essas duas obras, György Lukács, anos mais tarde, faz ponderações em torno da forma no estudo *Estética* (1966).

as suas feridas permanecem escondidas enquanto ecoam seus atos de heroísmo. Nas palavras de Lukács a grandeza dos heróis épicos está no fato de eles serem:

Espíritos mais profundos, empenhados em coagular em aço purpúreo o sangue que lhes brota e forjá-lo em couraça, para que suas feridas permaneçam eternamente ocultas e seus gestos de heroísmo tornem-se o paradigma do verdadeiro e futuro heroísmo, a fim de que o novo heroísmo seja por ele desperto, comparam a fragmentariedade de sua figuração com a harmonia grega, e os próprios sofrimentos, de que brotaram suas formas, com os sonhados martírios que precisam da pureza grega para ser pacificados. (LUKÁCS, 2019, p. 27, 28).

Somente o espírito grego consegue tornar possível e necessária essa forma. A ausência da psicologia no herói grego faz com que os caminhos da adequação sejam concretizados através da “ascensão ao mais elevado e a descida ao mais vazio de sentido”, o que explica o acolhimento da pátria ser “passivo-visionário de um sentido prontamente existente”. (LUKÁCS, 2019, p.28). A alma e as coisas não são fronteiriças, e por não haver separação entre homem e mundo é que a homogeneidade é mantida. Para o homem da epopeia:

O dever-ser é para ele apenas uma questão pedagógica, uma expressão de que ainda está a caminho de casa, mas não exprime ainda a relação única e insuperável com a substância. E também no próprio homem não há nada que o obrigue ao salto: maculado pelo afastamento da matéria em relação à substância, deverá ele purificar-se na proximidade à substância da ascensão imaterial; um longo caminho jaz diante dele, mas dentro dele nenhum abismo. (LUKÁCS, 2019, p. 29, 30).

Entretanto, essa homogeneidade que torna a totalidade da epopeia possível não existe mais. No mundo grego, o círculo no qual os homens viviam era menor e conseqüentemente homogêneo. Esse círculo rompeu-se para nós. Não é mais possível vivermos em um mundo fechado, afinal nossas experiências e vivências não possuem mais fronteira. Somente a tragédia conseguiu responder à pergunta que move a epopeia (“como pode a vida tornar-se essencial?”), pois só ela foi capaz de mostrar como a essência pode se tornar viva, como o “dever-ser suprime a vida”. Segundo Lukács isso ocorre:

No destino que dá forma e no herói que, criando-se, encontra a si mesmo, a pura essência despertada para a vida, a simples vida aniquila-se perante a única realidade verdadeira da essência; para além da vida, foi alcançado um nível do ser repleto de uma plenitude ricamente florescente, diante do qual a vida cotidiana não serve nem de contraste. (2019, p. 32).

Pela sua superioridade é que a vida do herói épico se mantém distante da vida corriqueira. Na vida do herói romântico o cotidiano é o foco principal, em seu mundo faltam homogeneidade e totalidade que jamais serão recuperadas, essa ausência alterou para sempre as artes, tornando-as independente. Já não se pode mais dizer que a arte é uma cópia, afinal os modelos desapareceram, ela se torna uma totalidade criada “pois a unidade natural das esferas

metafísicas foi rompida para sempre”. (LUKÁCS, 2019, p. 34). A transformação do conceito de vida influirá também na forma dos gêneros.

A epopeia cria distâncias entre homem e coisas, por isso, nela, o gênero acaba se convertendo em plano de vida, ao passo que no romance a totalidade extensiva da vida não é mais evidente, ou seja, o sentido da vida é problemático. Deste modo, o verso aparece na epopeia como sintoma, e não como constituinte. Por dar conta do distanciamento entre homem e coisas, além de suprimir a trivialidade, o verso aproxima-se da própria essência. No romance, pelo fato do sentido da vida se tornar problemático, a trivialidade é fundamental para tornar evidente a totalidade extensiva da vida, e é por isso que o gênero elegerá a prosa como forma, pois:

Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desenvoltura ductibilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto. (LUKÁCS, 2009, p. 58).

Se a epopeia buscou compreender como a vida tornar-se essencial, sem conseguir de fato encontrar uma resposta satisfatória, o romance será, nas palavras de Lukács “[...] a epopeia de uma era para qual a totalidade da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido da vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. (2019, p.55). As diferenças entre estes dois gêneros vão além da estrutura verso e prosa, a forma na verdade é antes um sintoma. Como já dissemos, a epopeia dá conta da totalidade de uma vida fechada, possível em um mundo fechado, nessa perspectiva o herói épico,

[...] construído a partir de um ser do dever-ser não será mais que uma sombra do homem vivo da realidade histórica – a sua sombra, mas nunca seu arquétipo, e o mundo que lhe é dado como experiência e aventura não será mais que um diluído molde do real, e jamais núcleo ou sua essência. (LUKÁCS, 2019, p. 46).

No entanto, a cultura fechada não sendo mais possível por ter se rompido para sempre a totalidade, surgirá uma nova cultura, que aqui nomearemos aberta. Nela essa cisão de um ambiente perfeito para a totalidade será perfeita para o surgimento do romance. Obviamente o romance almejará e buscará a totalidade, no entanto, para esse gênero ela é uma categoria estrutural constitutiva, e não regulatória. A busca da totalidade no romance é utópica, isso porque “O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva, uma resignação”. (LUKÁCS, 2019, p. 71).

Os elementos que constituem o romance são abstratos, interiores ao mundo subjetivo, e recusam a imanência do sentido em penetrar na vida empírica. A diferença entre o romance e os demais gêneros é que enquanto nos outros gêneros a dissonância é anterior a figuração, no romance a dissonância é a própria figuração. As relações entre ética e estética, importantes no processo formador dos gêneros, assumem contornos distintos. Para Lukács, nos demais gêneros:

[...] a ética é um pressuposto puramente formal que, por sua amplitude, por sua profundidade, torna possível um avanço até a essência formalmente condicionada, por sua extensão possibilita a totalidade igualmente condicionada pela forma e que, por sua amplitude, realiza o equilíbrio dos elementos constitutivos – de que a justiça é só uma expressão na linguagem da pura ética. No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. (2019, p. 72).

Se a ética realiza o equilíbrio dos elementos constitutivos nos demais gêneros, no romance ela funciona de modo distinto, ela configura cada detalhe, construindo um conteúdo mais concreto. Depois de assinalar essas diferenças, o crítico esclarece que o romance se opõe à forma consumada dos demais gêneros, recusando repousar sobre ela. Isso ocorre porque o romance apresenta-se com algo em devir, como um processo. Este é o motivo pelo qual o romance foi considerado por muitos como uma semi-arte. Ele é a “equiparação entre problemática e ser problemático”. (LUKÁCS, 2011, p. 72). Esta semi-arte se estabelece enquanto gênero que abarca a contemporaneidade não apenas pela imperfeição problemática que lhe confere legitimidade, mas também porque sua completude é excluída somente no conteúdo. Enquanto forma o gênero demonstra um equilíbrio que oscila entre ser e devir. Lukács explica: “como ideia do devir, ele se torna estado, e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir: ‘iniciando o caminho, consumada está a viagem’”. (LUKÁCS, 2009, p.73). Essa oscilação do romance entre ser e devir, ser e tornar-se é o que mantém o gênero sempre contemporâneo, por isso ele é o gênero que melhor abarca a modernidade, pois por não ser um gênero fechado, é capaz de atender as mudanças e a diversidade imposta pela era moderna.

A concepção da forma interna do romance é concebida pela “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”, o indivíduo inicia seu caminho pela realidade opaca, traçando uma jornada até atingir o autoconhecimento, quando atingido, esse ideal se difunde como sentido vital e inseparável da vida. Para Lukács essa “[...] discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa

iluminação do homem pelo sentido de sua vida”. (2019, p.82). Por isso o sentido, inerente à própria forma do romance, se realiza pela experiência de que essa amostra de sentido é o máximo que a vida poderá dar, e que vale a pena dedicar-se a buscar esse sentido por toda a vida. Esse é o caminho rumo ao autoconhecimento que o herói do romance precisa percorrer.

Na busca pela totalidade oculta da vida, o romance consegue, ao mesmo tempo, manter a dualidade do mundo e dar amostra, configurar, um mundo unitário, mesmo sendo essa unidade apenas formal. As divergências entre interior e exterior não serão superadas pelo romance, mas sim acolhidas pelo gênero como necessárias. Nesse contexto, o herói e suas ações no romance serão compostos por um “caráter ilimitado da autêntica matéria épica”, ainda que estruturalmente o romance seja completamente distinto da epopeia. Daí o porquê de Lukács afirmar que tanto o romance como a epopeia serão objetivações da grande épica que não se distinguirão por suas intenções configuradoras, mas sim pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para sua configuração. O romance pertence há outro tempo, outra filosofia, outra cultura, uma cultura aberta, onde é perfeitamente possível conciliar as cisões entre interior e exterior, pois a totalidade não é a essência do gênero, sua essência é a jornada do herói em busca dessa conciliação entre interior e exterior. Sendo a conciliação impossível a totalidade permanece como busca utópica. O enredo do romance é a busca, o enredo da epopeia é a totalidade. Em consonância, “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência”. (LUKÁCS, 2019, p. 91).

Deste modo, buscando o romance narrar o percurso do herói rumo à totalidade inatingível, acabará por incorporar na narrativa aspectos da vida individual desse herói. Assim o romance é de algum modo a biografia do herói, e essa biografia cumprirá importante papel no gênero, afinal:

A forma biográfica realiza, no romance, a superação da má-infinitude: de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema vital simbolizado por sua biografia. (LUKÁCS, 2019, p. 83).

Em outras palavras, a visão e a vida individual do herói, narrada pelo romance encontrará a universalidade temática e fará sentido para o leitor por serem os problemas narrados e simbolizados na biografia do herói, problemas comuns a todos os homens. Essa

biografia será essencial para a forma do romance, afinal nela “[...] equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático”. (LUKÁCS, 2019, p. 78,79). Em contraste, os traços do herói épico nunca o permitirão representar um ser individual, afinal seu destino não é pessoal e sim comunitário, seus problemas são os da comunidade, não há individualidade no herói épico. O objetivo comunitário se cristaliza nele:

Portanto, o significado que um acontecimento pode assumir num mundo de tal completude é sempre quantitativo: a série de aventuras na qual o acontecimento é simbolizado adquire seu peso pela importância que possui para a fortuna de um grande complexo vital orgânico, de um povo ou de uma estirpe. Que os heróis da epopeia, portanto, tenham de ser reis tem causas diversas, embora igualmente formais, da mesma exigência para a tragédia. Nesta, ela é fruto apenas da necessidade de remover do caminho da ontologia do destino todas as causalidades mesquinhas da vida: porque a figura social culminante é a única cujos conflitos, preservando a aparência sensível de uma existência simbólica, resultam exclusivamente do problema trágico; porque somente ela, já em sua forma de manifestação externa, pode cercar-se da atmosfera indispensável à significação isolada. O que era símbolo na tragédia torna-se realidade na epopeia: o peso da vinculação de um destino com uma totalidade. O destino universal, que na tragédia não passava da sequência necessária de zeros transformados em milhão pelo acréscimo da unidade, é o que, na epopeia, confere conteúdo aos acontecimentos; *e o fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta do herói épico; antes, prende o com laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida.* (LUKÁCS, 2019. p. 67 e 68, grifos nossos).

Se o herói épico é um ser praticamente comunitário, o herói do romance é um ser solitário. Se ao herói do romance é permitido falhas e imperfeições, ao da epopeia não, ele tem a obrigação de ser exemplar, a “sombra de um homem vivo da realidade histórica”. Essas distinções ocorrem porque “o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior”, típico de um mundo heterogêneo. Porém o mundo da epopeia é homogêneo e:

Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. (LUKÁCS, 2019, p. 66).

A homogeneidade do mundo épico não garante, no entanto que seu herói não tenha problemas, aliás, o problema será a falta de problemática interna, e como consequência a “capacidade de experimentar distâncias como realidades”. Claro que a posição dos deuses como guias permite ao herói tomar consciência de que sem esses guias estaria ele desamparado perante inimigos superiores. Essa consciência é que permite equilíbrio entre o mundo objetivo e subjetivo, o teórico explica:

[...] o herói sente na exata medida a superioridade do mundo exterior com que se defronta; apesar dessa modéstia íntima, ele pode triunfar ao final, pois sua força, em

si mais fraca, é conduzida à vitória pelo supremo poder do mundo, de modo que não apenas as relações de força imaginárias e verdadeiras correspondem uma à outra, mas também as vitórias e derrotas não contradizem a ordem de fato nem a do dever-ser do mundo. (LUKÁCS, 2019, p.100).

Sintetizando as semelhanças e divergências dos gêneros derivados da grande épica, epopeia e romance, é necessário compreender que:

Enquanto lá a perfeição do ciclo da vida era a repetição variegada da mesma aventura e o seu ampliar-se em centro que tudo contém da totalidade, aqui o movimento da vida segue uma direção clara e determinada rumo à pureza da alma que chegou a si mesma, que aprendeu com suas aventuras que somente ela própria – num rígido encerramento em si mesma - pode corresponder a seu instinto mais profundo e que tudo domina; que toda vitória sobre a realidade é uma derrota para a alma, já que a enreda cada vez mais, até a ruína, no que é alheio a sua essência; que toda renúncia a um fragmento conquistado à realidade é na verdade uma vitória, um passo rumo à conquista do eu livre de ilusões. (LUKÁCS, 2019, p.116).

Deste modo, o romance como novo gênero acaba permitindo que a interioridade do sujeito seja desmedida, isso ocorre porque a alma passou a ser mais ampla que os destinos oferecidos pela vida. A luta do romance é a luta entre dois mundos, interior e exterior, e não entre realidade e representação, por sua vez consequências do próprio gênero. Essas mudanças farão com que o herói romântico não tenha seu núcleo essencial resguardado, o que provoca uma perda de significado de traços como trabalho, relacionamento conjugal e familiar, posição social dentre outras relações. Isso se sucede porque esses traços não são mais intrínsecos para o destino do homem isolado. Em consonância:

Ora, aqui cada uma dessas relações está desde o início interrompida. Isso porque a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior - uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação. (LUKÁCS, 2019, p.119, grifo do autor).

Para que a elevação do sujeito do romance ocorra é necessário que seja renunciado todo papel configurador do mundo exterior. Como podemos observar, nisso o herói romântico se contrapõe ao herói épico. Lukács faz questão de acentuar essas distinções, ele recupera os traços épicos utilizando o terno “naquele”, e os traços românticos utilizando “neste”, uma forma de evidenciar que a epopeia para nós é um gênero passado, enquanto o romance é um gênero situado no presente, sendo por tanto próximo a nós:

Naquele, da subjetividade aflorou o heroísmo combativo da interioridade; neste, o homem obtém a habilitação para herói, personagem central da criação literária, em virtude de sua aptidão intrínseca de vivenciar e configurar a vida à semelhança do escritor. Naquele, o mundo exterior devia ser recriado à imagem dos ideais; neste, uma interioridade que se aperfeiçoa como criação literária exige do mundo exterior que ele se consagre a ela como material apropriado à configuração de si mesma. (LUKÁCS, 2019, p.123).

Olhando por essa perspectiva, observamos que a função da interioridade do herói é exigir que o exterior se alargue o suficiente para se tornar adequado a sua alma, sendo assim digno de representação literária. Contudo esse alargamento da exterioridade não vai ocorrer, herói e mundo jamais voltarão a ser da mesma medida, como já ficou claro quando discutimos a cisão entre os mundos da interioridade e exterioridade no início deste tópico.

Se a epopeia é o mundo da realidade, o romance é claramente o mundo das ideias. O tempo é um dos grandes responsáveis pela discrepância entre esses dois mundos. A epopeia é o gênero que conhece a duração do tempo, obviamente esse tempo não mantém uma duração real, nos moldes do estabelecido pelo *chronos*, em sua acepção moderna. Para esclarecer, a epopeia está situada em um período, as narrativas possuem um tempo de duração preestabelecido, no entanto a duração não é real porque homens e destinos parecem intocáveis, de modo que não envelhecem, não morrem e nem mudam. Vale ressaltar que “Envelhecimento e morte, o doloroso saber de toda a vida, também os homens da epopeia sem dúvida o possuem, mas só como saber; o que eles experimentam e como experimentam tem o venturoso desprendimento temporal do mundo divino”. (LUKÁCS, 2019, p.128). O problema é que esse enredo não encontra correspondência na realidade do mundo aberto, aqui envelhecimento e morte acontecem, causam limitações e mudam o destino do herói.

O tempo no romance funciona de outra maneira, ele está implicado na forma, deste modo, ele “[...] é a resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada”. (LUKÁCS 2019, p.129). O tempo precisa ser unificador no romance porque o destaque está na realidade exterior fragmentada, heterogênea, que por assim ser gera um herói tão fragmentado que nem o número de personagens, nem sua personalidade serão capazes de destacá-lo no romance, ele não sobressai aos demais, afinal, “[...] a sua interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor essa insignificância”. (LUKÁCS, 2019, p. 132).

Deste modo, o sentido (essência) e a vida (tempo), são aspectos separados no romance. No entanto, vale destacar que o tempo degenera a essência. Destarte, chegamos à conclusão de que quase toda a ação interna do romance, será na verdade, uma “luta contra o poder do tempo”. Não obstante, o tempo ao conseguir tornar-se o conciliador, trazendo equilíbrio entre subjetividade e objetividade épica, será o regulador do romance, afinal:

É o tempo que torna possível esse triunfo. Seu fluxo desenfreado e ininterrupto é o princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, se bem que irracional e inexprimível. É ele que ordena o caos aleatório dos homens e lhe empresta a aparência de uma organicidade

que floresce por si; sem outro sentido que não o evidente, personagens emergem e, sem evidenciarem nenhum sentido, submergem novamente, travam relações com os demais e as rompem a seguir. Mas os personagens não estão simplesmente mergulhados nesse devir e perecer alheios ao sentido, que precede aos homens e a eles sobrevive. Para além dos acontecimentos ou da psicologia, ele lhes dá a qualidade própria de sua existência: por mais casual que seja o surgimento de um personagem em termos pragmáticos ou psicológicos, ele emerge de uma continuidade viva e existente, e a atmosfera desse arrastar-se pela corrente de vida singular e única supera a casualidade de sua experiência e o isolamento dos acontecimentos em que figura. (LUKÁCS, 2019, 132).

A totalidade tal qual conhecemos na epopeia não poderá ser recuperada no romance. Mas essa regulação realizada pelo tempo oportunizará uma totalidade de vida capaz de sustentar todos os personagens do romance. Deste modo a totalidade será viva e dinâmica. Portanto a consciência de tempo no romance englobará a divisão dos homens em gerações, integrando suas ações a um contexto sócio-histórico, assim o romance torna-se orgânico, concreto e contínuo, construindo uma totalidade da vida:

Essa totalidade só é um retrato verdadeiro da vida na medida em que também com relação a ela todo o sistema valorativo de ideias permanece regulativo, na medida em que a ideia que lhe é inerente com imanência é apenas a da própria existência, a da vida em geral. (LUKÁCS, 2019, p.133).

No entanto, essa assertiva acaba por explicitar a distância entre sistema de ideias transformados em ideais humanos, isso resulta em fragmentação. No romance tudo que ocorre é triste e sem sentido, no entanto esse objeto fragmentado é circundado por esperança e recordação. A esperança é parte da vida, responsável por orná-la e impulsionar a busca pela vitória, é dela que brota a força do herói para ir adiante e mudar seu destino. A recordação é a responsável por transformar a luta inacabável em um caminho “interessante e incompreensível”, preso ao presente e que por ser rico em duração tem a capacidade de “fluir e refluir”. A recordação é o congelar do tempo que permite ao herói uma “contemplação consciente”, tanto que “[...] essa riqueza comunica-se também ao passado e ao perdido, e chega mesmo a adornar com valor de vivência o que então passou despercebido”. (LUKÁCS, 2019, p.133). Deste modo, mesmo o fracasso do herói se torna um momento valoroso, afinal ter vivido e poder refletir a respeito do que a vida lhe tirou é de algum modo a própria plenitude de vida, pois confere a ela verdadeira totalidade. Dado o exposto, explicita-se a concepção do jovem Lukács, para ele a plenitude de vida está no tempo, ainda que o tempo seja a “autossuperação da vida” e do próprio tempo.

Conforme dito anteriormente, o mundo romanesco apresenta uma estrutura objetiva, onde a totalidade heterogênea é guiada por ideias regulativas que não são um sentido fechado em si mesmo, mas uma proposição. Para Lukács:

Eis por que a unidade entre personalidade e mundo – unidade que alvorece na recordação, embora fundada na experiência – é o meio profundo mais genuíno, em sua natureza subjetivo-constitutiva e objetivo-reflexiva, de efetuar a totalidade exigida pela forma romanesca. É o regresso do sujeito a si mesmo que se revela nessa experiência, assim como a premonição e a exigência desse regresso estão na base das experiências da esperança. Esse regresso é que, em retrospecto, integra em ações tudo quanto foi iniciado, interrompido ou abandonado; no estado de ânimo de sua experiência, supera-se o caráter lírico do estado de ânimo, já que este é relacionado ao mundo exterior, à totalidade da vida; e a percepção que apreende tal unidade, graças a essa relação com o objeto, eleva-se de sua análise dissociativa: torna-se ela a apreensão premonitivamente intuitiva do sentido da vida inatingido e portanto inexprimível, o núcleo tornado manifesto de todas as ações”. (2019, p. 135).

O que fizemos até aqui foi mostrar como o jovem Lukács discute o romance na obra *A teoria do romance*. Com base no exposto, afirmamos que nessa fase de seu pensamento filosófico, o teórico expõe o gênero romance como devedor da forma épica, por esse motivo sua análise parte de diferenças e aproximações entre epopeia e romance, daí o porquê de nosso teórico iniciar o estudo evidenciando as distinções entre o mundo grego, que tornará possível a epopeia, e o mundo recente, não mais fechado em si mesmo, que abriga e se apropria do romance. Esses dois mundos geram objetos literários que vão diferir em forma, personagens e conteúdo.

Seus heróis terão perfis diferentes, afinal de contas são oriundos de mundos distintos. O herói épico vem de um mundo onde interioridade e exterioridade estão unidas. O herói romântico vem de um mundo onde a harmonia entre interior e exterior não é mais possível, afinal o mundo abandonado por deus saiu de controle, nele o mau triunfou, e é contra esse triunfo do mau que o herói romântico terá de lutar. É verdade que nem sempre sairá ele vencedor, mas ainda quando derrotado seu fracasso será valoroso, pois distintamente da epopeia, o valor está no caminho e não no fim. Logo o conteúdo do romance será a busca, enquanto o conteúdo da epopeia foi sempre o ideal.

Em *A teoria do romance*, Lukács, através da filosofia, cria teorias que justificam e explicam o nascimento e desenvolvimento do gênero recém-surgido (romance). Essas teorias ajudam a estabelecer e sistematizar características as estéticas do romance. Conforme temos sinalizado, elas estão fundamentadas na realidade sócio-histórica do mundo. O estudo é ontológico, ou seja, trata-se de uma investigação teórica do gênero romance. Constatamos que o crítico buscou nessa obra teorizar e estabelecer critérios que caracterizem o romance. Por tudo, podemos considerar *A teoria do romance* como os passos iniciais do jovem Lukács rumo à uma série de estudos que a distância temporal nos permite comparar e nomear como uma genealogia do gênero romanesco, uma vez que se ocupa de um trabalho praticamente historiográfico que investiga o nascimento e desenvolvimento do romance enquanto gênero.

Na obra em análise observamos ainda que Lukács vincula o surgimento do romance a situação histórico social, uma vez que aponta para o processo de mudança cultural, (no mundo grego fechado e agora aberto) como um dos desencadeadores do romance. O teórico também salienta uma mudança impregnada no perfil heroico que evidencia as mudanças dos padrões sociais: o herói antes, (na epopeia) era um ser no qual se cristalizava o interesse comunitário; depois, (no romance) um ser individual que trilha o próprio caminho. Todos esses apontamentos lukácsianos, como já dissemos, são iniciais, afinal se desenvolverão ainda mais em seus estudos posteriores acerca do romance, que passaremos a analisar nos tópicos seguintes.

1.2 Outros caminhos, mesma jornada: *O romance como epopeia burguesa*

Publicado originalmente em 1935, portanto pelo menos dezenove anos após *A teoria do romance* (1916), na *Enciclopédia Literária*, vol. IX em Moscou, *O romance como epopeia burguesa*, de György Lukács, evidencia a ascensão do marxismo na estética lukácsiana⁶, antes devotada a Hegel e Kant. Neste tópico, nosso objetivo será evidenciar a perspectiva de Lukács em sua fase madura a respeito do romance.

Lukács inicia seu texto já esclarecendo que o romance só desenvolverá seus caracteres típicos na sociedade burguesa. Deste modo, percebe-se que em seu texto os fatores sócio-históricos ganharão maior relevância na construção do gênero romance. Essa nova abordagem se deve à influência de Karl Marx. Após estudar o filósofo, Lukács consegue estabelecer relações entre as teorias filosóficas e a literatura, chegando a afirmar em seu texto: “A lei geral da desigualdade entre o desenvolvimento espiritual e o progresso materialista, estabelecida por Marx, manifesta-se claramente também no destino da teoria do romance”. (LUKÁCS, 1999, p.87).

Observemos que apesar do teórico vincular o desenvolvimento dos caracteres do romance à sociedade burguesa, ele se preocupa em esclarecer que os críticos literários dessa sociedade não conseguirão investigar o desenvolvimento do gênero. O motivo é que eles se ocuparam dos gêneros literários cujo princípio estético já estava consolidado pela poética clássica. O apego aos modelos antigos impedia-os de perquirir o romance, pois para eles o que

⁶ Referimo-nos ao âmbito do romance. Reconhecemos que a virada marxista de Lukács se dá em *História e consciência de classe*, de 1923.

não correspondia aos modelos antigos não era arte. Portanto, as primeiras tentativas de estudar o romance e sua estética só ocorrerão a partir do século XVIII, com a filosofia clássica alemã, que acaba por criar uma estética geral do romance. Esses estudos, no entanto, só se intensificarão na segunda metade do século XIX.

O romance no cenário do século XIX tornou-se a expressão dominante da consciência burguesa na literatura, e é nesse contexto também que as tentativas de trazer a epopeia antiga novamente à tona se cessam. Surge também uma vasta produção de críticas literárias a respeito do romance, entretanto, essas críticas não são teórico-sistemáticas, na maioria das vezes o tom é jornalístico e atual, pouco se importando com a estética. Ao longo do pensamento de Marx a respeito do desenvolvimento desigual contribuem para que essas produções acabem fundando o “novo realismo”. Contudo, nada disso servirá para resolver os problemas principais do romance, sua autonomia como gênero, caracterização particular e outros princípios artísticos que o distingue dos gêneros que integram a literatura antiga.

Sendo a estética do idealismo clássico alemão a primeira a sistematizar a teoria do romance de modo histórico, as ideias por ela desenvolvidas se tornarão interessantes para a teoria marxista do romance. A definição do romance como “epopeia burguesa” levanta uma problemática, explica Lukács:

Quando Hegel define o romance como “epopeia burguesa”, coloca uma questão que é estética e histórica: ele considerava o romance como o gênero literário que no período de desenvolvimento da burguesia corresponde a epopeia. O romance apresenta, de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro lado, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, cujo caráter é extremamente original. Isso determina, primeiramente, o lugar do romance no sistema dos gêneros literários: ele deixa de ser um gênero “inferior”, que a teoria evita acintosamente, e seu significado típico e dominante na literatura moderna é inteiramente reconhecido. Em segundo lugar, a partir da oposição histórica entre época antiga e o tempo moderno, Hegel desenvolve o caráter específico e a problemática específica do romance. A profundidade dessa abordagem do problema manifesta-se no fato de que Hegel, acompanhando o desenvolvimento geral do idealismo clássico alemão posterior a Schiller, sublinha energeticamente a hostilidade da moderna vida burguesa à poesia e constrói sua teoria do romance baseado exatamente na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, burguesa. (1999, p. 89).

Dado o exposto, podemos observar que apesar de Lukács considerar anteriormente o romance como um gênero devedor da grande épica, agora apesar de assinalar que o romance mantém sim traços do antigo gênero, não deixa de apontar que o romance sofre modificações por conta dos fatores sócio-históricos que, nesse contexto, se sintetiza na burguesia. No trecho acima é confirmada a ideia timidamente explicitada em *A teoria do romance*, de que os gêneros são transformados em decorrência das mudanças, materiais, que ocorrem na cultura do mundo. Deste modo, o gênero poético épico está para os gregos assim como o gênero

prosaico romance está para a sociedade burguesa, em ambos os casos os gêneros atendem em forma e conteúdo às exigências de seu tempo, cultura e sociedade. A visão teórica de Lukács de 1916 passa por uma reequação em 1935, afinal agora ele consegue identificar a exata circunstância social que inspirará essas mudanças, a burguesia do século XIX. Dada essa constatação nosso teórico enxergará, a partir daqui, o romance pelo prisma da sociedade burguesa. O empreendimento de Lukács permanece o mesmo: um estudo sistemático do romance. No entanto, a proposta já não é um estudo teórico do ser onde o primado é o gênero, a proposta é enxergar o romance partindo da vida social. Em sua maturidade, o teórico, agora reconhecidamente marxista, olha para a obra de 1916 de outro modo. Ele escreve em 1962 um prefácio para uma nova edição de *A teoria do romance*, onde podemos ler:

O autor da Teoria do romance não vai tão longe. Ele buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias - dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela por ele encontrada no próprio Hegel; buscava apreender intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência. *Seu método, no entanto, permanece muitas vezes extremamente abstrato, precisamente em contextos de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas.* Por isso, com exagerada frequência ele conduz, como foi apontado, a construções arbitrárias. *Só uma década e meia mais tarde me foi possível - já em solo marxista é claro - encontrar um caminho para a solução. Quando nós, com M. A. Lifschitz, em repúdio à sociologia vulgar, da mais variada extração, do período stalinista, tencionávamos desentranhar e aperfeiçoar a genuína estética de Marx, chegamos a um verdadeiro método histórico-sistemático. A teoria do romance permaneceu uma tentativa que fracassou tanto no projeto quanto na execução, mas que em suas intenções aproximou-se mais da saída correta do que seus contemporâneos foram capazes de fazê-lo.* (LUKÁCS, 2019, p.13, grifos nossos).

Logo, observamos que o próprio teórico reconhece sua mudança de perspectiva, afirmando que só foi capaz de chegar a um “verdadeiro método histórico-sistemático”, após estudar Marx. Na fase de maturidade, a abordagem do teórico muda, em *O romance como epopeia burguesa*, Lukács está mais preocupado em detalhar a influência histórico-social e sua importância para o desenvolvimento do gênero romance. Passaremos a apontar em nosso estudo os traços desenvolvidos pelo romance segundo o método “histórico-sistemático” de Marx, do qual se apropria Lukács em 1923, na obra *História e Consciência de Classes*. É sobre esse aspecto que passamos a considerar o gênero sob a perspectiva lukácsiana, apresentada a partir da obra de 1935 em “O romance como epopeia burguesa”.

Como já sinalizamos, *O romance como epopeia burguesa*, não é uma obra que se opõe à concepção hegeliana e seu idealismo clássico alemão. Isso se torna evidente na própria construção textual, onde vemos antes de tudo uma recapitulação breve das contribuições e também das limitações dessas teorias para o campo literário. Tenhamos em mente que é

partindo das ideias apoiadas pelo idealismo de Hegel, desenvolvidas por Lukács em *A teoria do romance*, que o próprio teórico constrói uma nova reflexão capaz de superar as limitações de seus estudos anteriores. Nas palavras do teórico:

Na teoria do romance de Hegel os grandes valores da estética do idealismo clássico encontraram sua mais luminosa expressão, mas, junto com os valores, se revelaram também suas limitações. Embora de forma falsa e idealista, a estética clássica alemã aproxima-se da compreensão de uma contradição essencial da sociedade burguesa, uma sociedade em que o progresso técnico-material é alcançado ao preço do rebaixamento de muitos aspectos essenciais da atividade espiritual e social e, em particular, da arte e poesia. Por esta razão, a estética conseguiu fazer uma série de importantes descobertas, que representam seu mérito imperecível. (LUKÁCS, 1999, p.90).

Entre as descobertas exaltadas pelo teórico, podemos destacar “o elemento comum que liga o romance à epopeia” e a consciência de que há uma “diferença histórica entre epopeia antiga e romance”. (LUKÁCS, 1999, p.91). Por tudo isso, afirmamos que o teórico não descarta o texto de 1916, ao contrário, para ele o mérito da liquidação das ideias de se criar uma epopeia moderna, é mais uma evidência da importância da estética clássica alemã. Quanto à limitação dessa estética:

Uma atitude teoricamente correta com relação à forma do romance pressupõe uma compreensão teoricamente correta das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista. A filosofia clássica alemã jamais poderia atingir essa compreensão. Para Hegel, Schelling etc., o desenvolvimento burguês era o último grau “absoluto” do desenvolvimento da humanidade. Portanto, eles não podiam conceber que o capitalismo estava historicamente condenado, e a compreensão da contradição fundamental da sociedade capitalista (a contradição entre a produção social e apropriação privada) estava além de seu horizonte. (LUKÁCS, 1999, p.92).

Por isso, a estética clássica alemã não faz mais que diferenciar especificamente epopeia e romance, falta a seus teóricos visão. A falta é justificável, dado o momento em que elaboraram essas teorias. É bem verdade que Hegel chega a antecipar algumas das contradições do capitalismo, no entanto, sua filosofia não pode compreender a “verdadeira unidade dialética dos opostos sociais”. (LUKÁCS, 1999, p.92). Dado o exposto, restará aos teóricos burgueses apenas o dilema: fugir da degradação do homem pelo capitalismo voltando, para o passado e exaltando romanticamente o período heroico; ou disfarçar a contradição do capitalismo. Nem a opção de Schelling nem a de Hegel, respectivamente, serão eleitas. Para os intelectuais burgueses, o dilema não será superado.

Dadas essas explicações iniciais, passaremos a analisar a forma específica do romance desenvolvida diante da sociedade burguesa. Lukács aponta para a explicação materialista de Marx como chave para compreender, além da desigualdade entre progresso material e desenvolvimento da arte, a desigualdade do desenvolvimento de formas e gêneros de poesia. György Lukács considera as ideias de Karl Marx acerca do desenvolvimento da forma épica,

esclarecedoras, e aponta para o romance como ápice desse desenvolvimento. Não obstante, o romance se apropria de todos os elementos épicos para se desenvolver, e esse é o motivo deste gênero apresentar tantos traços em comum com a epopeia. Se os gêneros se assemelham em seus elementos, não podemos dizer o mesmo quanto seus resultados. É verdade que o romance aspira aos mesmos fins que a grande épica, no entanto jamais poderá alcançá-los:

[...] porque nas condições da sociedade burguesa, que representa a base do desenvolvimento do romance, os modos de realização das finalidades épicas são tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica. Mas esta circunstância, que, como vemos, constitui a causa principal dos defeitos artísticos do romance em comparação com a epopeia, confere-lhe, porém, uma série de prerrogativas. O romance abre caminho para um novo florescimento da epopeia, de cuja dissolução ele nasce, e revela possibilidades artísticas novas, que eram desconhecidas da poesia homérica. (LUKÁCS, 1999, p. 93).

Portanto, o romance pode ser visto como o gênero que ao mesmo tempo aniquila a epopeia e continua a representá-la, uma vez que se apropria de muitos de seus elementos. É claro que os elementos épicos no romance não serão plenamente desenvolvidos e acabados, no entanto, dada a condição sócio-histórica, podemos afirmar que a própria sociedade burguesa será o empecilho para que o novo gênero seja a reprodução da antiga épica. Estes esclarecimentos Lukácsianos não diferem das ideias já apresentadas na obra de 1916, pelo contrário, parecem ser o desenvolvimento da teoria a respeito da influência sócio-histórica no surgimento e desaparecimento dos gêneros.

Na teoria da forma do romance veremos como ponto central o problema da ação. A ação se torna problemática porque as relações sociais se tornam abstratas, deixando de interessar a narrativa. Toda a descrição permanece “morta e vazia”, pois aparenta ser a descrição de um espectador e não um momento decisivo para controlar o desenrolar da ação. A centralidade da ação não é resultado de uma opção estética, é na verdade consequência da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível. Na visão do teórico, o único caminho adequado é o da representação:

Tratando-se de representar a relação real do homem com sociedade e a natureza (isto é, não somente a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento desta consciência, em sua ligação dialética com ela), o único caminho adequado é a representação da ação. Porque somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, quer ele saiba disso ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência. (LUKÁCS, 1999, p.95).

Empregando a teoria lukácsiana à estética literária realista brasileira, poderíamos destacar inúmeros personagens que em suas ações destoavam de seus discursos, a exemplo o

personagem machadiano Bentinho, que na centralidade de sua ação deixa escapar que as provas contra Capitu não são cabais, enquanto seu perfil inseguro e casmurro se mostra decisivo para o desfecho, mesmo o personagem não tendo essa clareza e insistindo em culpar a esposa pela traição. Machado de Assis faz em *Dom Casmurro* (1899), o percurso dos grandes narradores, pois cria um quadro de sua sociedade mais profundo e mais complexo do que aquele que poderemos encontrar nos livros historiográficos da época. Aí está a “fantasia poética do narrador”, que ao inventar sua história acaba por retratar a “essência” do homem, “o elemento típico de seu ser social”. (LUKÁCS, 1999, p. 95).

É indispensável à compreensão levar em consideração que a centralidade da ação, sua forma e conteúdo, serão determinadas pela evolução da luta de classes. Nessa perspectiva, tanto a epopeia quanto o romance revelarão as particularidades essenciais da sociedade através da “representação de destinos individuais das ações e dos sofrimentos de seres humanos individualizados”. (LUKÁCS, 1999, p.95). Apesar disso, a epopeia entra em desuso, porque a ação que busca representar retrata a luta de uma sociedade coletiva. O problema é que a sociedade, representada nessa forma completamente uniforme, não existe na vida real, fazendo com que um indivíduo jamais consiga representar as características, ações e situações de toda uma sociedade de maneira típica. Ainda neste sentido, Lukács esclarece que no romance,

Cada indivíduo representa apenas uma das classes em luta. E são a profundidade e validade com que é apreendida uma dada luta de classes em seus aspectos essenciais que definem a essência típica dos homens e de seus destinos. Quanto mais elevado for o nível de desenvolvimento social sobre o qual nascem as tentativas posteriores de renovar os elementos formais da epopeia antiga, tanto mais será falsa a representação dessas tentativas. Uma vez surgida a sociedade de classes, a grande epopeia não pode extrair sua grandeza épica a não ser da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica. (LUKÁCS, 1999, p. 95).

Deste modo, não podemos negar que é a sociedade capitalista que cria “a base econômica de uma ligação plurilateral recíproca que envolve toda a vida humana (produção social)”. (LUKÁCS, 1999, p. 96). Assim, no período no qual impera o capitalismo, o romance foi capaz de retratar a sociedade em sua totalidade, sem negligenciar suas contradições motoras. No entanto, retomando o desenvolvimento desigual da arte, observaremos que as contradições que criam a “verdadeira ação no romance” e o transforma em gênero predominante, também o conduz a condições desfavoráveis para a solução de seu problema central, que é o problema da ação. Neste aspecto, para os grandes romancistas, o maior desafio será superar essa condição desfavorável do material, conseguindo desta maneira, criar situações em que a luta recíproca seja “concreta, clara e típica”. Se falharem nesse desafio, a

luta aparecerá no romance como choque casual, e não será capaz de manter a ação épica de modo satisfatório.

Na era burguesa, o destino do herói reflete tipicamente e com fidelidade os momentos decisivos da luta de classes. Destarte, para que a luta entre indivíduos na sociedade alcance a objetividade e a veracidade necessária, o herói precisa ter “caracteres típicos em circunstâncias típicas”. É resgatando essa definição de Engels sobre a essência do realismo que Lukács discute os significados dessa tipicidade, sustentando que, para arte, precisará existir uma distância da realidade cotidiana, somente deste modo surgirá situações e ações épicas, “para que as contradições fundamentais da sociedade sejam representadas concretamente em destinos humanos e não apareçam simplesmente como um abstrato comentário a respeito deles”. (LUKÁCS, 1999, p. 96).

“Representação concreta das forças sociais”, é assim que o teórico húngaro define a criação de caracteres típicos. Nessa criação é primordial fazer “renascer” o original, não há espaço para imitação, naquele sentido épico. Para este feito, os autores realistas começarão a enxergar a vida privada como matéria prima para o romance, e para manter suas narrativas longe da “crônica banal” precisarão articular suas histórias de modo que “no fenômeno individual se manifeste concretamente as grandes forças históricas da sociedade burguesa”. (LUKÁCS, 1999, p. 97). É nessas condições que os personagens, com seus caracteres típicos, poderão ser representados em uma relação viva onde se destacarão as grandes contradições das relações sociais na burguesia. Os conflitos são vividos individualmente, mas por seu caráter típico terão um caráter social, deste modo há a identificação do leitor para com a obra literária.

Vale ressaltar que, é apenas na ação que se manifestará a unidade entre o individual e o típico. Se apropriando dos conceitos hegelianos, Lukács afirma ser a ação a mais clara revelação do indivíduo, deste modo compreendemos que é na ação que o mais íntimo do homem salta aos olhos. Só podemos ver realidade na ação, como já dissemos anteriormente. Assim, podemos concluir que a tipicidade não será apenas na representação dos caracteres individuais comuns à sociedade, mas também na representação do caráter e do destino, e é nesse sentido que se manifestam “traços objetivos” com suas forças, todos impressos no destino individual. Contudo, a característica épica será mantida na capacidade do romance de tornar-se a base de uma ação em relação a qual se manifesta o mundo inteiro.

É importante salientarmos que apesar do romance conservar esse traço épico, não se trata de cristalizar no herói a luta e o destino de uma nação. Trata-se de, pela tipicidade, tornar

os personagens, suas ações e por consequência, seu destino, universais, comuns a todos, ou pelo menos a maioria dos integrantes da sociedade burguesa. Sendo assim, aproveitamos para esclarecer que a epopeia buscou retratar o mundo ideal, servindo como exemplo, já o romance buscou retratar a condição histórico social burguesa.

A realidade é impregnada ao romance aos poucos. A princípio as narrativas não iam ao encontro da visão filosófica pessimista de que a sociedade capitalista estava degradando o homem. Deste modo, o tom dos escritores desse momento era, “a vitória da persistência e da força burguesa sobre o caos e o arbítrio”. (LUKÁCS, 1999, p. 102), não obstante, as obras terminavam em finais felizes, todavia, o teórico acentua:

Os escritores adotam então uma atitude positiva em face a sua época e de sua classe, que está realizando uma grande virada histórica. Mas esta autoafirmação da burguesia está ligada a uma boa dose de autocrítica: todos os horrores, todas as abominações da acumulação primitiva na Inglaterra, todo o desmoroamento moral e o arbítrio do absolutismo na França são desmascarados em imagens impiedosamente realistas. Pode-se dizer até que, com a representação dessas dores de parto da sociedade capitalista, aparece o romance realista no sentido estrito da palavra e que, pela primeira vez, a realidade quotidiana é conquistada na literatura. (LUKÁCS, 1999, p. 102).

Nesse sentido, podemos chegar à compreensão de que o romance, que a princípio busca retratar positivamente a realidade sócio-histórica, passará a criticar as mazelas de uma sociedade controlada pelo capital. Não obstante, o gênero passará de fantástico a realista. É nessa época que o escritor se tornará um “historiador da vida privada”. Em consequência, a temática do gênero será mais restrita. Perdendo a região ilimitada do fantástico, restará somente o cotidiano burguês. Nem mesmo as grandes contradições que movem o desenvolvimento histórico social, poderão constituir uma temática recorrente, uma vez que o propósito de tornar a arte representação do real, restringirá as aparições dessas contradições a suas manifestações concretas e ativas no cotidiano. Desta maneira, o romancista só retratará os conflitos que já estão em ocorrência, ficando impossibilitados de navegar pelo mar das possibilidades. O teórico faz uma ressalva:

Portanto, esse realismo está bem longe de ser uma simples cópia da realidade quotidiana, de simplesmente reproduzir seus traços exteriores, contrariando deste modo uma exigência da estética oficial da época. Os romancistas tendem, conscientemente, à representação realista do típico, a um realismo que utiliza a reprodução minuciosa dos detalhes somente como meio. [...] O princípio do típico, que está na base desse grande realismo, não se manifesta porém somente nessa escolha negativa. Fielding continua: “Embora todo bom autor deva manter-se nos limites da verossimilhança, não é absolutamente necessário que seus caracteres e suas peripécias sejam quotidianos, ordinários, vulgares, como os que ocorrem em qualquer rua, em qualquer casa, ou que se pode achar nos enfadonhos artigos dos jornais”. (LUKÁCS, 1999, p. 102, 103).

É por meio dos heróis típicos que os escritores realistas conseguirão vencer a crescente prosa da vida. Esses escritores chegaram ao entendimento de que, em uma sociedade capitalista o homem se converte em “joguete das forças econômico sociais”, sendo assim, ele não possuirá o controle de seu destino e nada poderá fazer para alterá-lo, seu destino pertence ao capital. A sociedade capitalista faz surgir o domínio do homem sobre a natureza, a princípio as forças sociais ainda não conseguiam alcançar o “absoluto estranhamento da vontade e do pensamento do indivíduo” que conseguirá um pouco mais adiante, com a sociedade capitalista já consolidada e automatizada. As mudanças sociais provocadas pelo capitalismo também refletirão na figura do herói, nesse sentido:

A vitoriosa energia dos heróis desses primeiros romances realistas apresenta em si alguns traços de “mediação” entre as grandes contradições da época, dando-lhes, sem dúvida, um caráter relativamente “positivo”. Mas o estreitar-se do horizonte, em comparação com os grandes romancistas do primeiro período, já se manifesta de maneira muito clara na questão do caráter positivo do herói. Esta evolução descendente não deve, de maneira alguma, ser atribuída ao talento inferior dos escritores, mas se explica pela crescente capitalização da sociedade e pela consequente degradação do homem. A representação de um herói “positivo” só é possível dentro de limites estreitos e medíocres. (LUKÁCS, 1999, p.104).

Apesar dos esforços, com o desenvolvimento da burguesia, os padrões de herói positivo estabelecidos deixarão de ser aceitáveis. Não é cabível, dentro de um contexto em que o capitalismo só cresce e o homem, em consequência, somente se degrada, prosseguir na criação daqueles modelos de romance realista da primeira metade do século. Posta essa impossibilidade, o protesto possível no romance passará a ser realizado por meio de “reificação capitalista”, “standardização do modo de vida” e “nivelamento dos indivíduos”. (LUKÁCS, 1999, p. 104).

Não obstante, é por meio da expressão desse protesto subjetivo que os escritores realistas, juntamente com a crítica à sobrevivência da antiga sociedade, autocriticarão a sua própria classe, responsável por construir uma nova sociedade. Nota-se então que, quanto maior o combate contra a antiga sociedade, e quanto mais o espírito dos indivíduos representados estiverem engajados nesse combate, mais profunda e ampla será a representação artística. Nos termos do nosso teórico, esta é “a luta que a burguesia conduz em nome de toda a sociedade pela autonomia e pela atividade espontânea dos sentimentos humanos”. (LUKÁCS, 1999, p. 104). Contudo, é necessário elucidar que quanto mais intenso for esse protesto subjetivo contra a opressão material, mais intensa será a desagregação narrativa, e consequentemente a desagregação romântica da forma do romance. Essa dissolução terá por base o deslocamento relativista das contradições reais da vida social burguesa para a interpretação do escritor realista. Claramente,

A impotência prática do homem para dominar interiormente o mundo cada vez mais fetichizado da sociedade capitalista conduz a tentativa de encontrar para a subjetividade humana um ponto de apoio dentro de si própria, criando para ela um universo particular da vida interior, não reificado e “independente”. Em Laurence Sterne esta tendência encontra pela primeira vez uma expressão muito clara. Ele transforma o fantástico objetivo dos velhos romances em fantástico subjetivo e as combinações dos traços autênticos da realidade em extravagante ornamentação da forma. Ele destrói conscientemente a unidade da forma narrativa para criar, por meio de arabescos fantásticos, uma unidade subjetiva entre os estados de espírito contrastantes da emoção e da ironia; neste contraste refletem-se as contradições objetivas. (LUKÁCS, 1999, p. 105).

Se na primeira metade do século XIX o romance realista alcança sua melhor realização, não poderemos dizer que essa melhoria será mantida no período pós-revolução burguesa, pelo contrário, nesse período o gênero se tornará “mero procedimento artístico”, uma expressão praticamente “épico-monumental” da incapacidade conciliatória das contradições ocasionadas pelo capitalismo. O gênero se pautará pelo naturalismo próprio dessa época, estabelecendo uma espécie de produção que não capta as contradições evidentes desta sociedade burguesa.

O herói positivo se torna problemático porque apesar de ser ele proposto como modelo, não passa de “filisteu”, ou seja, nossos escritores passam a enxergar e admitir que o protagonista tem defeitos, podendo apresentar falhas de caráter comuns aos demais homens, sendo uma espécie de anti-herói, pois apesar de ser o centro da história, não é o melhor exemplo de força, moral e conduta. Sintetizando as críticas de Engels, Lukács capta a situação dos escritores deste período: “Saídos em busca de uma fantástica e geralmente reacionária utopia do ‘meio termo’, no caminho esses escritores descobriram e representaram todo um vasto reino, o reino das contradições histórico-universais da sociedade capitalista”. (1999, p.108). Mesmo em busca de um homem que possa ser modelo, acabam encontrando nele a realidade de qualquer homem sucumbido a sociedade capitalista. Lukács explica a crise do herói positivo destacando que:

Quanto mais profundamente o artista descobre as contradições da sociedade burguesa, quanto mais cruamente desmascarada a baixeza e a hipocrisia da sociedade capitalista, tanto menos realizável se torna a cínica exigência de Hegel de um herói-filisteu “positivo”. Já vimos que os heróis “positivos” do romance do século XVIII, heróis livres e vigorosos, embora limitados, tornaram-se no século XIX cada vez mais inaceitáveis na qualidade de heróis positivos. A exigência de criar um herói “positivo” se torna, para a burguesia do século XIX, uma exigência dirigida ao escritor para que ele não revele as contradições, mas as disfarce e as concilie. (1999, p.108).

Logo, para a burguesia do século XIX, o herói não pode ter defeitos evidentes, eles almejam por uma narrativa onde se faça necessário uma interpretação mais profunda, para que o caráter problemático desse herói seja descoberto pelo leitor, ainda assim, os defeitos descobertos não minarão as vitórias deste herói, antes serão conciliados com sua vitória. O

herói no romance moderno não vence por ser perfeito, vence apesar de sua imperfeição, como diz Lukács (1999). De todo o exposto até aqui, depreendemos que o que torna o romance um grande clássico é o mesmo que o isola de sua classe: os anseios de seu caráter revolucionário que acabam sendo impopulares na burguesia pós 1848. Nessa nova ordem das coisas a produção do romance buscava não se envolver com os problemas sociais, seu único objetivo era replicar um mundo que só existia no imaginário da média burguesia. A partir desse momento, se iniciará uma dissolução da forma do romance realista.

O apologismo passa a ser “o traço predominante da ideologia burguesa, e quanto mais nitidamente emergem as contradições do capitalismo, tanto mais grosseiros se tornam os meios utilizados para glorificá-lo de maneira falsa e para caluniar o proletariado revolucionário e os trabalhadores rebeldes”. (LUKÁCS, 1999, p. 109). Esse contexto faz com que o romance sério se levante contra essa tendência. O preço desse posicionamento é a impopularidade, visto que a posição não vai ao encontro dos ideais dos leitores dessa nova classe. Tudo isso coloca o escritor burguês na situação de ou escolher o lado do proletariado, ou entrar em uma atmosfera cada vez maior de isolamento artístico e social. (LUKÁCS, 1999, p. 109).

Estando os escritores na situação que descrevemos anteriormente, restará a eles se renderem ao naturalismo. Daí cabe a nós esclarecer que a essência dessa herança é o dilema entre objetivismo e subjetivismo. Lukács faz questão de esclarecer que esse dilema é falso, visto que ambos, objetivismo e subjetivismo, são exagerados e vazios. Apesar disso o teórico reconhece que o dilema é inevitável, afinal “[...] não nasceu por causa de uma singularidade, ou de uma ausência de honestidade, ou ainda de uma carência de talento dos escritores, mas foi gerado pela situação social do intelectual burguês no período da decadência ideológica da burguesia”. (LUKÁCS, 1999, p. 110). É certo que os escritores desta época procuraram um terreno sólido e objetivo para suas criações realistas, no entanto, esses esforços não foram suficientes e o prosaísmo sem profundidade tomou esse espaço para si.

Como já dissemos, diversos escritores de intensão realista seguiram lutando, buscando novos e distintos métodos para sustentar o realismo no romance, dentre os métodos, destacamos a tentativa de produzir um romance científico, convertendo o texto em um experimento, em um documento. Sendo assim, o trabalho do escritor consistiria, para eles, em observar, anotar e descrever. Não houve sucesso nesse empreendimento de investida pelo científico. Todas as tentativas não passaram de boas intenções, recaindo no modelo do romance naturalista. Nos termos Lukácsianos: “A inutilidade da luta, mesmo dos melhores

escritores, contra o avanço cada vez maior da prosa burguesa da vida é muito bem ilustrada pelo fato de que a representação das ações humanas no romance é suplantada pela descrição das coisas e dos estados”. (LUKÁCS, 1999, p. 111).

Estando a centralidade narrativa na descrição das coisas e dos estados, a decadência do romance é inevitável. Isso porque, o “detalhe simplesmente observado” e o “símbolo puramente lírico”, contribuem para a ideia do falso objetivismo, uma vez que eles não aparecem no romance de modo natural e inerente, pelo contrário, aparecem com um “caráter inorgânico”, atravessando toda a composição. Obviamente, isso ocorre porque o mundo foi descrito e não criado. Ora, no romance onde o mundo é criado as coisas se dão por motivos justificados nas sucessões de ações humanas; no mundo descrito as coisas simplesmente acontecem, não há ações para justificar os resultados, o mundo aqui é “[...] uma espécie de recipiente, de ambiente construído de forma abstrata, em que os homens são inseridos a *posteriori*, desaparece a ligação necessária entre o caráter e a ação: para o mínimo de ação aqui indispensável são suficientes alguns traços extraídos da média”. (LUKÁCS, 1999, p. 112, grifo do autor). Zola foi o criador e também o maior representante deste método. É analisando suas obras que Lukács traça as reflexões acima e conclui:

A cientificidade do método de Zola, cujo o objetivismo mal esconde o empobrecimento dos elementos sociais no quadro do mundo por ele desenhado, não pode levar, portanto, nem a um reflexo cognitivo correto das contradições da sociedade capitalista nem à criação de obras narrativas compactas. Lafargue mostra justamente que Zola, mesmo com toda a precisão de suas observações isoladas, passa, sem as ver, ao lado de determinações sociais decisivas (o alcoolismo dos operários em *A Taverna*, a oposição de capitalismo velho e novo em *O Dinheiro*). Por outro lado, com relação ao desenvolvimento do romance, não são tão relevantes os erros efetivamente cometidos por Zola na interpretação dos fenômenos sociais [...] mas é relevante o fato de que esses erros aceleraram a dissolução da forma romanesca. (LUKÁCS, 1999, p. 112, 113, grifos do autor).

Em vista disso, chegamos à conclusão de que a falta da centralidade da ação será decisiva para o gênero, e que da tentativa de manter o gênero romance compacto e objetivo, não restou mais que a dissolução da forma romanesca. Não nos esqueçamos de que, apesar do que expomos até aqui, o gênero continuará se desenvolvendo pautado em aspectos como “o falso dilema entre objetivismo e subjetivismo”, e que esses dilemas podem ser observados, inclusive, nos problemas delineados por Flaubert e Zola em suas obras. Lukács acentua que “[...] de acordo com esse falso dilema, o romance moderno oscila entre dois extremos, igualmente falsos, da ‘cientificidade’ e do irracionalismo, do fato bruto e do símbolo, do documento e da ‘alma’ ou atmosfera. Não faltam, é claro, as tentativas de volta ao verdadeiro realismo”. (LUKÁCS, 1999, p. 113). Assim sendo, Flaubert e Zola serão decisivos no desencadeamento de um romance tendencialmente naturalista e provocando em contradição,

em certa medida, o que posteriormente surgirá como romance socialista. Enquanto o capitalismo se contradiz e degrada cada vez mais, o socialismo surge e os anseios intelectuais se expandem, a situação sócio-histórica novamente faz despontar um novo tipo de romance.

À medida que a classe proletária amadurecia sua consciência e avançava em sua revolução, novos problemas e métodos artísticos emergiam. Obviamente, burguesia e proletariado enxergarão os problemas sociais por perspectivas diferentes. Se para a burguesia o foco narrativo estava na degradação do homem na sociedade capitalista, para a classe proletária o foco narrativo estará na revolta contra essa degradação:

Por isso o proletariado, com sua consciência revolucionária de classe, tem condições de compreender toda a dialética do desenvolvimento capitalista; a classe operária vê na miséria de sua posição o aspecto revolucionário “destruidor” que subverterá toda a velha sociedade; ela sabe também que o capitalismo é o lado ruim que suscita o movimento, que faz a história gerando luta. (LUKÁCS, 1999, p. 115).

Por tudo isso, surgem novos problemas de forma no romance, todos eles ligados as mudanças temáticas propostas ao gênero pelo novo modelo histórico social. Para o proletariado, e para o romancista “a sociedade não é um mundo ‘feito’ de objetos cristalizados: a luta de classes do proletariado faz surgir um mundo em que a atividade espontânea dos homens se pode desenvolver com heroísmo”. (LUKÁCS, 1999, p. 115). Essa luta também precisa ser pela organização revolucionária da classe, pois apenas desta maneira o proletariado terá sucesso no empreendimento de derrubar o capitalismo. A organização revolucionária passa a ser, nesse modelo social de luta, “produto da atividade heroica do proletariado”, visto que essa luta também é um processo de humanização da classe que sofre com a opressão por conta do capitalismo. Nesta situação, o indivíduo proletário que conduz a luta se converte em herói “positivo”.

Com base no que acabamos de discorrer, podemos observar que existirá nesse novo modelo de romance, uma aproximação clara com a epopeia, evidente no fato de que “[...] no heroísmo coletivo dos operários, manifesta-se um elemento de estilo próximo da essência da epopeia antiga: a luta de uma formação social contra a outra”. (LUKÁCS, 1999, p. 115). Essa aproximação dos gêneros epopeia e romance nasceria da sociedade sem classes, onde a luta proletária ascendeu ao poder estatal impondo a “ditadura do proletariado”, ocasionando uma transformação socialista no modelo econômico e causando a tentativa de dissolução das contradições capitalistas. Nesta sociedade a hostilidade às massas trabalhadoras desaparece. Sendo assim, a luta de classes também é ideológica em oposição aos “resíduos da velha sociedade na consciência dos homens”. (LUKÁCS, 1999, p. 116).

Por conseguinte, a aproximação entre epopeia e romance também se refletirá no herói. O indivíduo convertido em chefe das massas, ao ascender ao poder estatal, buscará promover uma “edificação social”, assim sendo esse indivíduo adquire de forma crescente os traços característicos dos heróis épicos. Na perspectiva de György Lukács:

A tarefa do romance no período da edificação do socialismo consiste em representar concretamente essa riqueza, essa “astúcia” do desenvolvimento histórico, essa luta pelo homem novo e pela extirpação de toda degradação humana. A literatura do realismo socialista luta efetivamente com tenacidade e lealdade por esse novo tipo de romance, e nessa luta por uma nova forma artística, por um romance que se aproxime da majestade da epopeia, mas que conserve também os caracteres essenciais do romance, o realismo socialista já alcançou sucessos relevantes (Sholokov, Fadeev etc.). (LUKÁCS, 1999, p. 117).

Discutimos neste tópico o desenvolvimento do gênero romance na perspectiva de György Lukács. Visitando as ideias do teórico em sua fase madura, e com base nela, fica evidente como a adesão ao marxismo contribuiu para seus estudos histórico-literários. De fato, Lukács só poderia fazer um estudo genealógico tão completo do gênero romance partindo das teorias de Marx a respeito das estruturas e classes capitalistas. Isto porque, para tal empreendimento, é indispensável a compreensão da sociedade e da história. O que podemos observar é que através do tempo o romance passou por múltiplas mudanças, todas elas oriundas das transformações histórico-sociais. Apesar disso, o gênero sempre conservou em maior ou menor grau seus traços épicos.

Em *O romance como epopeia burguesa*, o romance não aparece como devedor da épica, e sim como herdeiro de suas características. Nesse sentido, ressaltamos que apesar de passar por transformações histórico-sociais, o romance ainda preserva em sua essência características épicas. Aliás, o romance foi o único gênero capaz de configurar em sua forma a herança épica sem se tornar obsoleto para a sociedade moderna. É por tudo isso que o romance tem sinalizado há tempos que é um gênero capaz de se adaptar, e por essa sua capacidade ganhou ascensão e estabilidade no campo literário.

Ainda nessa perspectiva, vale assinalar que o herói romântico acompanhou as transformações pelas quais o gênero passou, se adequando sempre às necessidades e exigências histórico-sociais, incorporando em seus perfis as lutas, mazelas, necessidades e anseios sociais despertados pelo capitalismo e socialismo. Todas as crises enfrentadas pelo romance, em um determinado espaço de tempo, foram superadas, quando não pode ser realista, passou a ser naturalista, quando não pode ser naturalista, ressurgiu como romance socialista.

Apesar de seu identificável teor filosófico, a obra *O romance como epopeia burguesa* não conserva o caráter um tanto mais abstrato que vemos em *A teoria do romance*. Isso ocorre porque o teórico, agora alinhado às questões materialistas, preocupa-se em aplicar a teoria à prática, mostrando como as crises sociais burguesas são absorvidas no campo artístico, mais especificamente na literatura. Podemos observar ainda que aqui Lukács não busca estabelecer critérios que caracterizem o romance, talvez porque sua visão, agora mais ampla, compreende que esse gênero ainda não está acabado, o que o teórico busca é compreender as variações do gênero através dos tempos e identificar a origem de suas transformações, que pelo que constatamos, estão no desenvolvimento histórico-social.

Por tudo isso que, como já falamos no início deste tópico, o que ocorre entre a *Teoria do romance*, de 1916, e *O romance como epopeia burguesa*, de 1935, não é simplesmente uma mudança na perspectiva teórica lukácsiana, e sim uma ampliação e desenvolvimento de suas teorias. Ambas as obras dão conta do amadurecimento teórico literário de Lukács a respeito do romance. Ainda que ambas possuam caminhos distintos, o escopo permanece o mesmo, estudar, sistematizar, compreender o desenvolvimento do romance enquanto forma literária.

CAPÍTULO 2

Literatura e História: Pacto firmado

Assim, criam-se possibilidades concretas para que os homens apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, veja na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente.

György Lukács

Até aqui nos preocupamos em tornar clara a ligação intrínseca entre história e literatura como fator decisivo no desenvolvimento do romance. No caminho traçado pelos estudos lukácsianos, o teórico nunca negou essa relação, pelo contrário, desde sua fase inicial em *A teoria do romance*, ele aponta como as mudanças históricas foram decisivas para a transformação social, ditando o que seria aceitável ou não no campo das artes como representação da realidade.

Nítidamente, observamos a visão do teórico, a respeito das relações entre história e literatura, se aprofundar ainda mais em sua fase madura, a partir de 1923. No tópico anterior discutimos as reverberações dessa maturação na teoria do romance, explicitada em seu escrito de 1935, nomeado como *O romance como epopeia burguesa*. Em sua fase madura, observamos Lukács aproximar ainda mais história e literatura. Não nos restam dúvidas de que toda a análise literária lukácsiana, pautada nos estudos marxistas, aponta para a realidade histórico-social como chave para compreensão e desenvolvimento do romance enquanto gênero.

Por ser a pretensão desta pesquisa analisar um romance histórico, faz-se necessário a compreensão da relevante relação entre história e literatura, abordada por Lukács. Para discutirmos essa forma literária continuaremos nos pautando em estudos de György Lukács, mais especificamente na obra *O romance histórico*, publicada entre 1936 e 1937, originalmente em russo e posteriormente, em 1954, em alemão, em espanhol na década de 50 e em português em 2011.

2.1 A peregrinação do romance rumo à história

Como já observamos, desde seus estudos primários Lukács sinaliza a relação entre história e literatura. Para o teórico, a temática histórica surge naturalmente da própria vida. Portanto, seu nascimento era, praticamente orgânico, e partia “[...] do nascimento, da expansão e do aprofundamento do sentimento histórico”. (LUKÁCS, 2011, p. 282). Apontando para Walter Scott como percussor do romance histórico, Lukács abre o capítulo inicial de seu estudo com a seguinte assertiva:

O romance histórico surgiu no início do século XIX, por volta da época da queda de Napoleão (*Waverley**, de Scott, foi publicado em 1814). É obvio que, já nos séculos XVII e XVIII, havia romances de temática histórica, e quem desejar pode até considerar as adaptações de histórias e mitos antigos na Idade Média “precursoras” do romance histórico e ir além, retrocedendo a China e à Índia. Mas por essa via não se encontrará nada que possa de algum modo iluminar, em sua essência, o fenômeno

do romance histórico. Os chamados romances históricos do século XVII (Scudéry, Caprenède etc.) são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem. (LUKÁCS, 2011, p.33).

Assim, para o teórico, as obras de Walter Scott serão o marco inicial do gênero, já que se diferenciam das obras literárias anteriores, que apesar de apresentarem certo grau de proximidade entre literatura e história, falham por colocar os fatos históricos como simples roupagem. O problema de utilizar a história apenas como plano de fundo é que ela se torna exterior, funciona como ambientação para as ações, mas não como temática ou essência decisiva para o desfecho do romance. Ainda nessas declarações iniciais, podemos perceber que, se em suas teorias anteriores Lukács abordou a história como elemento externo que modifica a sociedade e conseqüentemente suas manifestações artísticas. Aqui, o que ocorre é a abordagem da história como elemento que precisa ser interior ao romance. Logo, esta obra não somente tratará de discutir as influências do contexto histórico social para surgimento ou desenvolvimento do gênero literário, mas também buscará teorizar a respeito de como a história se mescla à ficção nas manifestações artísticas individuais.

Lukács esclarece que o romance histórico clássico é oriundo do romance social. Apesar disso, nosso estudioso faz questão de destacar que o romance histórico ultrapassa o romance social, e que à medida que esses dois tipos se elevam, mais difícil fica a identificação das diferenças entre seus estilos. Se o romance histórico clássico surgiu do romance social, o romance histórico recente surge das fraquezas do romance moderno, reproduzindo-as de modo mais amplo. Isso só é possível porque na modernidade, no caso do romance histórico, o reconhecimento do gênero lhe confere autoridade.

Como se evidenciou no capítulo I de nossa pesquisa, desde seus primeiros estudos sobre o gênero romance, György Lukács assinala as condições sócio-históricas como força motriz das mudanças sofridas pelos gêneros literários. Essa força motora que transformou a epopeia em romance é também a mesma força que continua movendo as transformações do romance na contemporaneidade. Portanto, não poderíamos iniciar as discussões desse tópico por outro tema que não fosse as condições sócio-históricas que desencadearam o surgimento do romance histórico.

Para Lukács, o romance histórico surge no século XIX, e tem por marco a obra *Waverley* (1814), de Walter Scott. Apesar dessa assertiva, conforme já foi dito, o crítico esclarece que nos séculos XVII e XVIII já havia narrativas que tinham por temática a história, no entanto essas obras tratam a história apenas como roupagem, o que não seria suficiente para assegurar o título de romance histórico a essas obras. Lukács explica:

O mais famoso “romance histórico” do século XVIII, *O castelo de Otranto***, de Walpole, trata a história apenas como roupagem; somente importa aqui a exposição da curiosidade e da excentricidade do meio, e não o retrato artístico fiel de uma época histórica concreta. O que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o *elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo*. (LUKÁCS, 2011, p. 33, grifos nossos).

Claramente observamos a importância da história nesse tipo de narrativa, mas também é acrescentada a particularidade dos homens como derivação da especificidade histórica de seu tempo, logo, podemos compreender que além de estar situado no período histórico, para ser um romance histórico é necessário que a narrativa também destaque o fator humano, levando à luz quais serão as peculiaridades dos homens dentro dos acontecimentos desencadeados pela especificidade histórica.

É possível dizer que os escritores que antecederam Walter Scott tinham a intenção de produzir obras cuja principal finalidade seria fornecer um retrato realista de seu próprio tempo, no entanto “Esses escritores captam os traços essenciais de seu presente histórico com um realismo ousado e perspicaz, mas não veem historicamente aquilo que é específico de seu próprio tempo”. (LUKÁCS, 2011, p.34). Apesar da pretensão, esses escritores falhavam por não conseguirem captar a história em movimento. Seus textos não conseguiam identificar as causas fundamentais das mudanças sociais, muito menos passar a seu leitor a compreensão desses acontecimentos.

Como escritores realistas, o que conseguiram foi retratar a sociedade, os costumes e até as circunstâncias históricas com fidelidade. Aqui reside o problema, afinal escrever a história com fidelidade é o papel do historiador, o escritor do romance histórico, distintamente, precisa compreender e fazer reverberar ficcionalmente como as grandes revoluções podem afetar cada indivíduo, daí a importância de nos atentarmos para a condição dos personagens dentro do romance, observando como sua vida e suas ações são afetadas pela especificidade histórica. Se a História narra os fatos, a Literatura coloca em discussão como cada um desses acontecimentos afeta e interfere na vida social.

Até aqui falamos da origem do romance histórico atrelado ao romance social, no entanto, Lukács também localiza a origem do romance histórico no contexto da revolução francesa, que dá a Europa uma nova percepção acerca da história. Tomando a revolução francesa como ponto de partida para a origem do gênero em estudo, Lukács aponta a luta de classes e as grandes revoluções como desencadeadoras de momentos históricos que impulsionaram a produção do romance histórico, já que esses momentos desencadeiam uma consciência histórica rigorosa. Para ele, essas duas situações engajam exércitos de

massa, esses exércitos se constituem de forma distinta, “[...] o conteúdo e a finalidade da guerra têm de ser expostos à população de maneira clara, na forma de propaganda”. (LUKÁCS, 2011, p. 38). O engajamento só ocorrerá se a propaganda fizer sentido para o povo, portanto:

Essa propaganda, no entanto, não pode limitar-se a uma única guerra isolada. Ela tem de revelar o conteúdo social, os pressupostos históricos e as circunstâncias da luta, estabelecer a conexão da guerra com a vida em sua totalidade e com as possibilidades de desenvolvimento da nação. (LUKÁCS, 2011, p.39).

Ao analisar o romance histórico Scottiano, Lukács indica que ele é uma espécie de continuação do grande romance social realista do século XVIII, mas que ainda assim apresenta traços inteiramente novos se comparado aos demais romances de seus contemporâneos. György Lukács lança mão da crítica de Balzac para evidenciar quais são esses novos traços estéticos introduzidos na literatura épica por Walter Scott. Nos termos do crítico húngaro: “[...] Walter Scott introduziu na literatura épica: o amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com isso, o novo e importante papel do diálogo no romance”. (LUKÁCS, 2011, p. 47). Além disso, o primeiro romance histórico scottiano estabelece um novo modelo de herói que destoa do perfil épico, mas se encaixa perfeitamente na narrativa histórica. Ao figurar na ficção as crises da história inglesa, Walter Scott escolhe sempre o “caminho do meio”. O autor evita os extremos, e isso se evidencia no modo como o autor escolhe a trama e o personagem principal:

O “herói” do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre. Em geral, este possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa. (LUKÁCS, 2011, p.49, grifo do autor).

Talvez pela dificuldade em superar o romantismo, os críticos à época não compreenderam o novo modelo de herói proposto por Scott, no entanto, Lukács afirma que esses modelos “apenas corretos e nunca heroicos” é que tornam evidente o talento do romancista inglês. É verdade que falta a Walter Scott um entendimento mais profundo a respeito dos problemas do presente. É pela ausência desse entendimento que ele não consegue resolver os processos de marginalização, mantendo em sua narrativa a “objetividade histórica do épico legítimo”. Contudo, nenhum desses traços diminui o fato de que Walter Scott “[...] se esforça para figurar as lutas e as oposições da história por meio de homens que, em sua psicologia e em seu destino, permanecem sempre como representantes de correntes sociais e potências históricas”. (LUKÁCS, 2011, p.50).

Retomando nossa discussão a respeito do herói mediano e prosaico de Scott, é preciso ter em mente que para que ele seja a figuração das lutas e das oposições históricas será necessária uma construção que, como já dissemos, se distinga dos padrões dos heróis românticos e também dos padrões dos heróis épicos. Para isso, é indispensável que os “tipos sociais históricos” ganhem traços humanos típicos. Se isso não ocorrer, o herói conservar-se-á acima dos homens comuns, ou seja, estará mais para a epopeia que para o romance. Antes de Walter Scott “jamais essa tendência da figuração havia sido trazida conscientemente para o centro da representação da realidade”. (LUKÁCS, 2011, p.51). Somente o romancista inglês consegue perfis heroicos insuperáveis do ponto de vista da representação da realidade, pois neles se sintetizam, além dos traços honrados e cativantes, os limitados da classe média inglesa.

Se o tipo heroico promove distância entre os gêneros, o romance histórico conserva algo que os reaproxima novamente. É que tanto o herói épico quanto o herói mediano do romance histórico não são o cerne das narrativas, isso ocorre porque assim como o herói da epopeia é a vida, e não o homem, o herói do romance histórico é o “elemento especificamente histórico”. Enquanto gênero é mais importante para o romance histórico entender “o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo”. Deste modo, os protagonistas do romance histórico são representantes do que há de típico nos homens da sociedade que representam. Para que fique ainda mais clara a distinção, ainda que tanto na epopeia quanto no romance histórico os heróis sejam de algum modo representações sociais, os dois gêneros possuem concepções opostas:

É fácil perceber como essas concepções opostas de heróis brotam dos requisitos fundamentais da epopeia e do romance. Do ponto de vista da composição, Aquiles não é só a figura central da epopeia, como também é superior a todos os outros coadjuvantes; ele é de fato o em torno do qual giram os planetas. *Os heróis scottianos têm, como personagens centrais do romance, uma função oposta. Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si.* (LUKÁCS, 2011, p. 53, grifos nossos).

Como o romance histórico tem por pretensão apresentar as grandes crises da vida histórica, terá que evidenciar o choque entre potências sociais inimigas que visam destruir-se mutuamente:

Como os representantes dessas potências são em geral partidários apaixonados de suas tendências, há o perigo de que a luta se torne apenas uma destruição externa, incapaz de despertar no leitor a compaixão e empatia humanas. Aparece aqui a importância composicional do herói mediano. Scott escolhe sempre personagens que, por seu caráter e destino, põem em contato os dois lados do conflito. O destino que cabe ao herói mediano, que na grande crise de seu tempo não se alia a nenhuma

das partes em conflito, pode fornecer facilmente, do ponto de vista da composição, esse elo. (LUKÁCS, 2011, p.53).

Além do herói medíocre, teremos no romance histórico os personagens históricos. Em Walter Scott, eles sempre serão inseridos no romance de modo que sua real grandeza histórica seja preservada. No entanto, Lukács destaca que o texto nunca inspira um sentimento de culto ao herói, como no caso da epopeia e narrativas pertencentes ao romantismo. A personalidade histórica é captada no texto scottiano como representante de uma corrente importante, que por ser tão significativa inclui boa parte da nação. Sobre essa corrente Lukács ainda esclarece:

Ela é grande porque sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, porque reúne em si os lados positivo e negativo de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal. (2011, p. 55).

No romance scottiano o personagem histórico só entra em cena depois que as condições reais de vida, e as crises da nação são expostas. O personagem histórico não é construído por sua narrativa, mas já aparece pronto. O trabalho do escritor, nesse sentido, será tratar os personagens históricos de modo que eles apareçam como representantes efetivos da crise histórica. Neste método de composição scottiano, os personagens históricos surgem a partir do ser da época, “jamais explicando a época a partir de seus grandes representantes, como faziam os adoradores românticos dos heróis”. (LUKÁCS, 2011, p. 56). Portanto estes personagens nunca poderão ser o centro do enredo, afinal a apresentação só será suficientemente clara se figurar as situações vivenciadas pelos homens medianos. Deste modo, a personagem histórica é a síntese de uma corrente histórica em determinado plano de abstração. Nos termos do estudioso húngaro: “Ao retratar antes o caráter complexo e sinuoso da vida nacional, Scott retrata aquele ser que receberá na personagem historicamente importante sua forma abstrata, sua universalização intelectual e sua concentração em um ato histórico singular”. (LUKÁCS, 2011, p. 56).

É a consciência histórica de Walter Scott que o conduz a esse modo de figuração. Sendo a tarefa, fazer reviver tempos há muitos desaparecidos, acaba sendo natural retratar amplamente a correlação entre homem e seu ambiente social. Deste modo, o elemento dramático, a concentração dos acontecimentos e a importância dos diálogos que é a inclusão do conflito imediato entre concepções opostas que se manifestam na conversação, serão incluídos no romance e terão “íntima conexão com o empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntico e a torne passível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior. Trata-se aqui de uma concentração caracterizadora”. (LUKÁCS, 2011, p. 58). Portanto, não se trata de acumular

traços históricos representativos isolados, mas sim de evidenciar como as crises que atingem o destino de uma série de homens estão entrelaçadas, condicionadas a uma crise histórica. Por isso Lukács recorda que:

[...] a forma de figuração da crise histórica nunca permanece abstrata, a fratura da nação em partidos beligerantes sempre se mostra nas mais íntimas relações humanas. Pais e filhos, amados e amadas, velhos amigos etc. são confrontados como inimigos, ou a necessidade dessa confrontação introduz o conflito em sua vida pessoal. Mas esse destino se abate sobre grupos de homens correlatos, ligados uns aos outros, e nunca é uma catástrofe única, mas uma cadeia de catástrofes, em que a solução de uma traz consigo um novo conflito. De modo que a compreensão profunda do momento histórico na vida humana força uma concentração dramática da composição épica. (2011, p. 58 e 59).

O estudioso ainda destaca o fato de que os escritores do século XVIII tinham mais liberdade para criar seus textos porque os costumes de seu tempo eram óbvios, o que supunha uma compreensão imediata do tempo por parte do leitor. Essa obviedade permitia que a composição se estruturasse tendo por foco principal a evidenciação das determinações essenciais, tanto humanas quanto sociais. Deste modo, menos trabalho era dispendido para atingir a completude extensiva da descrição, a enumeração dos elementos constitutivos de um objeto, e ainda a série de acontecimentos que forma a vida de um homem. No entanto, isso simplificava apenas o trabalho de composição, e não o de figuração de acontecimentos históricos singulares. Como já dissemos, para atingir a figuração é necessário incluir no romance os elementos dramáticos, a concentração dos acontecimentos e dar importância ao conflito imediato entre concepções opostas manifestadas nos diálogos.

É por conseguir fazer tudo isso com perspicácia que Walter Scott escapa da tentação de reproduzir meramente um painel histórico. Obviamente, ao tratarmos do romance histórico, é necessária a compreensão de que a fidelidade histórica não será atingida somente através da reprodução total dos fatos históricos. Esclarecemos que a figuração que ocorrerá no romance histórico tem por finalidade relatar o despertar ficcional dos homens que protagonizaram os acontecimentos históricos. Lukács é categórico, para ele no romance histórico:

Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional – lei que em primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial. (LUKÁCS, 2011, p.60).

Portanto, o conteúdo do romance histórico não será a apresentação completa de uma campanha militar. György Lukács, apoiado na crítica de Balzac, evidencia que nem Scott,

nem Cooper, nem os representantes clássicos que vieram depois deles, conseguiram retratar a guerra com total fidelidade através da literatura, isso seria impossível, pois há limites que a literatura não consegue ultrapassar. Utilizando Tolstói como exemplo, o teórico húngaro destaca ainda que ao tentar entender os problemas políticos e estratégicos da guerra “[...] Tolstói perdeu-se em efusões históricas e filosóficas, e não apenas por atribuir a Napoleão uma atitude historicamente falsa, por não o compreender historicamente, mas também por razões literárias”. (LUKÁCS, 2011, p. 61). Deste modo, para Lukács, o maior problema é que o material de Tolstói “ultrapassou o ficcionalmente figurável, ele abandonou os meios de expressão da literatura e procurou tratar o tema por meios conceituais”. (2011, p. 61). Se por um lado a literatura não consegue, nem pretende captar as complexidades políticas e estratégicas da guerra, por outro ela, por meio do romance histórico, consegue com maestria evidenciar através da ficção o “ser-precisamente-assim” da personagem histórica e das circunstâncias.

Retomando as discussões a respeito do personagem histórico, Lukács acrescenta que na maneira de compor scottiana, só será possível figurá-lo de modo satisfatório se o personagem histórico for “rebaixado ao nível geral da vida figurada”. Destarte, é necessário que o escritor componha esse personagem de forma estilizada e forçada, só assim será possível produzir entre ele e as outras personagens a distância necessária que o permitirá agir no primeiro plano. Esse recurso é uma renovação das leis antigas da épica. Perceba que o herói da epopeia não pode estar no mesmo nível dos demais homens, suas qualidades precisam estar acima da moralidade comum para que ele se eleve em meio à multidão. O personagem histórico, por sua condição histórica, já se encontra tão elevado que para que sejam destacadas as peculiaridades humanas despertadas pela situação histórica, ele precisa ser rebaixado ao nível geral da vida figurada. Caso contrário, como poderia esse personagem sintetizar uma corrente histórica envolvida e atingida pela circunstância histórico-social? Por isso, a distância necessária entre herói histórico e demais personagens, no caso do romance histórico, é menor do que na epopeia. Em consonância, Lukács justifica:

E é renovando com originalidade as antigas leis da ficção épica que ele encontra para o romance histórico o único meio possível de espelhar de maneira adequada a realidade histórica, sem monumentalizar romanticamente as personagens significativas da história nem as lançar à vala comum das miudezas psicológicas. Assim, Scott humaniza seus heróis históricos, porém evita aquilo que Hegel chama de psicologia do criado de quarto, isto é, a análise minuciosa de pequenas qualidades humanas que não possuem nenhuma relação com a missão histórica do homem em questão. (2011, p. 66).

Esse modo de composição é o equilíbrio perfeito, já que nem presta culto ao personagem, nem o reduz a simples representante de correntes históricas. Os personagens históricos de Scott são construídos de modo que os traços peculiares e individuais de seu caráter se relacionam perfeitamente com o tempo em que eles vivem e com a corrente que representam, ou seja, “Scott apresenta, ao mesmo tempo, a necessidade histórica que liga essa individualidade particular ao papel que ela desempenha na história”. (LUKÁCS, 2011, p.66). Assim sendo, não estão figuradas no romance histórico somente as derrotas e vitórias das lutas, mas também seu caráter e seu valor historicamente singulares. Explicitando a figuração scottiana e a intrínseca ligação entre o caráter do personagem com a crise histórica representada e seu desfecho, Lukács sintetiza nos seguintes termos:

[...] Scott figura as grandes convulsões da história como convulsões da vida do povo. Seu ponto de partida é sempre a figuração do modo como mudanças históricas importantes afetam a vida cotidiana do povo, quais mudanças materiais e psicológicas elas provocam nos homens, que, não compreendendo suas causas, reagem de forma imediata e veemente. Apenas a partir dessa base é que ele figura as complicadas correntes ideológicas, políticas e morais que nascem necessariamente dessas mudanças. O caráter popular da arte de Scott não consiste, portanto, na figuração exclusiva da vida das classes oprimidas e exploradas. Isso significaria uma concepção estreita desse caráter popular. Como todo grande ficcionista popular, Walter Scott parte da figuração da totalidade da vida nacional em sua complicada interação entre “alto” e “baixo”; aqui, a enérgica tendência ao caráter popular se manifesta no fato de que ele enxerga no “baixo” a base material e a explicação literária da figuração daquilo que ocorre no “alto”. (2011, p. 68).

Walter Scott deixa de lado o descrever por descrever, ele não constrói em suas narrativas o “colorido local”, o que ele faz através de seus romances é, em sua autenticidade histórica, marcar época na história da literatura. O romancista compreende e se afunda na autenticidade histórica, que para ele é a “singularidade temporalmente condicionada da vida psicológica, da moral, do heroísmo, da capacidade de sacrifício, da perseverança etc.”. (LUKÁCS, 2011, p. 69). Ao figurar com maestria as crises históricas da vida nacional, Scott alcança seu objetivo ficcional, que é mostrar “a *grandeza humana* que se desnuda em seus representantes significativos a partir da comoção de toda a vida da nação”. (LUKÁCS, 2011, p. 70, grifos do autor). Logo, o romance histórico, em oposição a epopeia, traça um modelo de herói que pode ser alcançado pela massa popular, e que só não se mostrou antes porque as condições sócio-históricas não o exigiam, “Precisamente por isso é que as revoluções são as grandes épocas da humanidade, porque nelas e por meio delas ocorrem os movimentos de ascensão das capacidades humanas”. (LUKÁCS, 2011, p.72).

Scott consegue dar vida a história em sua figuração ao apresentar a história como uma sucessão de grandes crises. Essas crises sempre serão revolucionárias, sem elas não há

progresso. No entanto, apesar de evidenciar o progresso nacional, o escritor não ignora o tortuoso caminho que conduziu a essa grandeza. A narrativa histórica tem sucesso porque consegue trazer o passado para perto, tornando-o “experienciável”, assim, um bom romance histórico vai além, ele não utiliza o passado apenas como referência, mas o apresenta como “[...] revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo do desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos”. (LUKÁCS, 2011, p.73, grifo do autor).

Até aqui nos pautamos nas considerações que Lukács faz a respeito das obras de Walter Scott. Essas considerações evidenciam o quão bem realizada é a escrita scottiana, de modo que é inegável o título de precursor do romance histórico que lhe atribuí György Lukács. Reconheçamos ainda, que o escritor desempenhou um papel decisivo para a consolidação do pacto literatura e história, pacto esse que faz surgir o gênero romance histórico. O seu modo peculiar de figuração, que dá espaço a todas as classes e tipos sociais, a sua capacidade de captar e manter a história como elemento vivo, o seu tom realista, o herói medíocre (capaz de transitar entre dois mundos opostos), entre outros elementos de sua figuração, se transformarão em elementos típicos do romance histórico, tanto que ainda hoje, em pleno século XXI será possível encontrar muitos desses traços em romances históricos contemporâneos. Contudo, Lukács ainda destacará:

Assim, Walter Scott torna-se um grande poeta da história: porque tem um sentimento mais profundo, legítimo e diferenciado da história que qualquer outro ficcionista antes dele. A necessidade histórica é, em seus romances, da mais rigorosa implacabilidade. Contudo, não é um fado além do humano, mas uma interação complexa de circunstâncias históricas concretas em seu processo de transformação, em sua interação como homens concretos, que crescem nessas circunstâncias, são influenciados por elas de formas muito diferentes e atuam individualmente, de acordo com suas paixões pessoais. Na figuração, portanto, a necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto; ela é, de modo figurado, a atmosfera trágica do período, não o objeto das reflexões do escritor. (2011, p. 79).

Assinaladas e reconhecidas as contribuições de Scott e o valor delas para o desenvolvimento do romance histórico, passemos a compreensão de que, sendo o romance um gênero aberto e em constante evolução, certamente sofrerá mudanças e variações em sua estrutura, assim, salientamos que o pacto entre literatura e história continuou, e ainda continua, em evolução. Feita a ressalva, passaremos a apontar essas mudanças e variações que, como veremos, podem ser notadas, a cargo de exemplificação, de Púchkin a Balzac.

Apesar de Scott exercer grande influência sobre a literatura na Europa, a grande onda de romances históricos da primeira metade do século XIX não evoluiu tendo por base apenas

os seus princípios. Lukács destaca que seria impossível esgotar a caracterização de outras correntes do romance histórico, por isso o teórico destaca em sua obra apenas os escritores que servem como exemplos importantes de “continuidade e combate aos princípios ficcionais do romance histórico”. Logo, salientamos que, na visão do estudioso húngaro, os escritores que passaremos a citar doravante são “significativos por exercerem influência direta sobre o desenvolvimento posterior, ou, em contraste com esse desenvolvimento, por possuírem, assim como Scott, uma grande atualidade na atual crise do romance histórico”. (LUKÁCS, 2011, p. 85). A crítica Lukácsiana desconsidera, nesse sentido, os contemporâneos a Scott e também seus discípulos ingleses.

É certo que Cooper foi discípulo de Scott. Ele não passa despercebido pela análise de Lukács. O estudioso reconheceu que, apesar de Cooper adotar os parâmetros do prógono do romance histórico, ele não se detém nestes moldes, mas os desenvolve, dando continuidade aos princípios temáticos e formas de figuração scottianos. O aperfeiçoamento do “herói mediano” é sem dúvida a maior singularidade ficcional de Cooper, além disso, ele mostra em seu romance que:

[...] tal tragédia se expressa de modo muito mais comovente, do ponto de vista poético, quando é representada em um meio em que as contradições econômicas imediatas e as contradições morais decorrentes brotam organicamente dos problemas cotidianos. A tragédia dos pioneiros vincula-se grandiosamente ao declínio trágico da sociedade gentílica e, assim, uma das grandes contradições do movimento de progresso da humanidade alcança aqui uma esplêndida forma trágica. (LUKÁCS, 2011, p. 86, 87).

Lukács reconhece essa concepção das contradições do progresso humano como produto do período pós-revolucionário. Ele destaca que a figuração scottiana da história representa uma nova era para Shakespeare e Goethe. Apesar de este último ter sido um defensor apaixonado do progresso, sua relação com a figuração de Scott é problemática, a influência exercida pelo modelo scottiano não foi decisiva. O fato é que todas as tendências de figuração que se formam em Goethe antes do período scottiano serão conservadas e intensificadas em sua velhice, assim como a tradição lessiana. (LUKÁCS, 2011, p.87, 88).

Por tudo isso é que György Lukács declara:

Assim, o essencial da realização de Goethe situa-se no nível da concretização histórica pré-scottiana. Apesar disso, como também vimos, Goethe reconheceu determinadas condições para o surgimento e a tematização do romance histórico mais claramente que qualquer outro de seus contemporâneos alemães. Com plena razão, reconheceu o significado da história da Inglaterra, em sua continuidade e em seu aspecto glorioso para a geração presente. Essa base real do romance histórico é algo que falta em alguns países importantes da Europa, sobretudo na própria Alemanha e na Itália. (LUKÁCS, 2011, p. 88).

Segundo Lukács, ainda que na Alemanha, por não existir condições ideológicas, faltem bases reais para o romance histórico, será possível aproximar Kleist ao gênero, ainda que apenas uma de suas obras (*Michael Kohlhaas*), possa ser considerada como uma narrativa histórica. Entender essa obra como narrativa histórica é possível porque nela estão presentes, ainda que de modo inconsciente e instintivo, elementos e ideias de um trágico caráter crítico. Além disso, Kleist se vale de uma grande crise da história alemã, à época da Reforma. Sendo assim, pautados em Lukács, podemos afirmar que tanto em Kleist quanto em Goethe “[...] é característico, na formulação do juízo acerca do desenvolvimento alemão, que o desenvolvimento democrático posterior da Reforma, a Guerra dos Camponeses, seja excluída do quadro ou apareça apenas como tendência negativa”. (2011, p.89) No entanto, Kleist e Goethe se distinguem no modo como evidenciam os traços ideológicos da transformação histórica em suas narrativas,

[...] enquanto neste último a Reforma e, com ela, Lutero mostram um aspecto exclusivamente progressista (a libertação da ascese e da coerção medievais), em Kleist as tendências problemáticas, senão declaradamente negativas, e a conexão como o absolutismo dos pequenos Estados aparecem em primeiro plano e tornam-se momentos decisivos do conflito central. (LUKÁCS, 2011, p. 89).

Talvez por faltar à Alemanha as condições sócio-históricas necessárias para desenvolver o romance histórico é que a linha dominante de sua ficção histórica seja uma reação romântica que glorificava a apologética da Idade Média. Lukács sinaliza que essa literatura surge no contexto alemão muito antes de Walter Scott, deste modo, se houve influência scottiana, essa não fez mais que fortalecer as tendências realistas de figuração, como exemplo o teórico húngaro cita as obras tardias de Arnim e Tieck, e conclui que os românticos reacionários, na melhor das hipóteses, podiam ter aprendido exterioridades com Scott. Ainda falando sobre as tendências progressistas, o romantismo liberal e liberalizador posterior não estão em melhor situação, os escritores dessas tendências não conseguiram se apropriar de nenhum traço essencial desenvolvido por Walter Scott.

Para Lukács o único representante de Scott na Alemanha é Willibald Alexis, aos olhos do teórico o escritor é um verdadeiro contista, com talento para a autenticidade histórica dos costumes e dos sentimentos dos homens. A história, para Alexis, é mais que roupagem. Em seus romances ela determina a vida, o modo de sentir, de agir e o pensamento das personagens, portanto o mundo medieval deste escritor está distante do mundo romântico e reacionário. No entanto, é exatamente por ser um realista histórico na Alemanha, que como já dissemos não tinha uma condição sócio-histórica ideal para o romance histórico, que Alexis

não consegue, ainda que suas obras sejam bem concebidas, alcançar a universalidade e a força de penetração das obras de Walter Scott.

Na Itália o problema é o mesmo, insuficiência da temática histórica. Ainda assim, Manzoni consegue criar uma obra que segue as tendências scottianas com grandiosidade e originalidade que, na percepção de Lukács, chegam não só a dar continuidade, mas também a superar Scott em muitos aspectos. O estudioso húngaro sinaliza que esta superação está na “[...] variedade e profundidade da caracterização, nesse esgotamento de todas as possibilidades psicológicas extraídas dos grandes conflitos trágicos que Manzoni chega a superar Scott. Como figurador de indivíduos, ele é um escritor maior que Scott”. (LUKÁCS, 2011, p.92). Portanto, o fato de que Manzoni escreveu apenas uma obra prima, enquanto Scott escreveu um número maior de romances com a temática centrada na história da Inglaterra e da Escócia, não diminuem, nem limitam o talento individual do romancista italiano.

Na obra prima de Manzoni, *Os noivos*, György Lukács observa que o ficcionista encontrou uma temática capaz de superar a insuficiência histórica italiana, criando assim um verdadeiro romance histórico, que por sua completude é capaz de “[...] mover o presente e fazer seus contemporâneos senti-lo como representação de sua própria história”. (LUKÁCS, 2011, p.92). Contudo, se a temática de Scott gira em torno de uma determinada crise histórica, e como já frisamos, a Itália carece desta condição. Então Manzoni colocará no cerne de sua narrativa a situação crítica da vida do povo italiano, ocasionada pela fragmentação, e o caráter feudal e reacionário que desencadeia pequenas guerras que dependerão de intervenções de grandes potências externas, os seja, o tema é a degradação e fragmentação nacional. Se por um lado a história italiana não deu a Manzoni temáticas variadas, por outro precisamos admitir que sua sobriedade é tamanha que ele foi capaz de reconhecer e compreender que apenas um acabamento era possível (LUKÁCS, 2011, p. 92, 93).

De acordo com Lukács, as distintas possibilidades de criação de romances históricos na Rússia se devem ao fato de o país ser o mais atrasado da Europa no que se referia à cultura, economia e política. O absolutismo czarista, que não mostrava condições para que a Rússia saísse do atraso, forneceu personagens para a narrativa histórica, que o presente pode sentir como base real de sua própria experiência. A situação sócio-histórica russa conferiu às grandes lutas de classes um pano de fundo histórico considerável. Deste modo, a decisiva reviravolta na figuração da história que Walter Scott realizou pode ser compreendida mais rápido e profundamente na Rússia que em outros países da Europa. Púchkin, Belinski e

Balzac conseguem a mais exata análise dos princípios de ficção estabelecidos por Scott (LUKÁCS, 2011, p.94).

Em Púchkin, Lukács destaca a clara compreensão de que Scott e o romance pseudo-histórico dos românticos franceses são diametralmente opostos. Além disso, o romancista russo luta contra toda forma de modernização da figuração histórica, contra o vício de utilizar a história como roupagem. Ele também não aprova que os personagens tenham sentimentos modernos que destoem das circunstâncias sócio-históricas das quais eles fazem parte, busca combater a maneira romântica de colocar grandes homens como centro das narrativas e caracterizá-los como “anedotas verídicas” ou inventadas. Contudo, à luz lukácsiana, não podemos considerar Púchkin como simples discípulo de Scott, pois apesar do romancista ter estudado e se apropriado do modo scottiano de figuração, ele não o fez apenas por questões formais. O que podemos afirmar com base nos estudos de György Lukács é que, por meio da obra de Walter Scott, Púchkin “pôde fortalecer sua tendência ao caráter popular concreto” e assim criar um romance histórico esteticamente superior ao modelo. Em outros termos,

[...] ele supera Scott na figuração artística dos homens, na figuração estética da trama. Por mais genial que Walter Scott seja nos grandes traços históricos de sua trama, na profunda sociologia sócio-histórica de suas personagens, em muitos casos ele não atinge, como artista, sua própria altura. [...] Walter Scott, se comparado a um Goethe ou a um Púchkin, é muitas vezes leviano e superficial. Seu olhar genial faz com que ele descubra nos acontecimentos históricos uma pletera quase invisível de traços histórica e socialmente corretos, humanamente significativos. Mas em geral ele se contenta em reproduzir o que vê sob uma forma épica clara e agradável, demonstrando alegria em narrar, porém não ultrapassa esses limites do ponto de vista artístico. (LUKÁCS, 2011, p.96).

Ainda no contexto russo, Lukács destaca Gógol, que apesar de ser contemporâneo a Púchkin, aborda o romance histórico de modo distinto. Nikolai Gógol dá continuação a figuração do declínio trágico das sociedades pré-capitalistas e a derrocada do sistema gentílico. Ressaltamos que essa foi a mais importante linha temática dos romances scottianos. Podemos destacar dois elementos figurativos da narrativa gógoliana que são mais destacados e aprimorados do que em Walter Scott, são eles: temática mais nacional, utilitária e épica; a realidade histórica própria fornece uma possibilidade figurativa mais grandiosa. Para Lukács essa aprimoração resultara em “[...] uma amplidão temática grandiosa, épica nacional, por vezes quase homérica, cujas possibilidades Gógol, como artista extraordinário que é, bem pode esgotar”. (2011, p.97).

Na França o contexto sócio-histórico impulsiona o desenvolvimento do romance histórico. Tanto que, mesmo reconhecendo não haver escritos franceses que seguissem as tendências scottianas nessa época, Lukács afirma que foi na França que ocorreram as lutas

espirituais decisivas e, conseqüentemente, o desenvolvimento posterior do romance histórico. Para ele, isso não ocorre por acaso, mas é resultado “[...] do fato de que na França, [...], a luta em torno da concepção progressista ou reacionária da história foi, de modo muito mais direto que em qualquer outro lugar, um problema social e político central de todo o desenvolvimento nacional”. (LUKÁCS, 2011, p.98). A exemplo do desenvolvimento do Romance histórico na França, o teórico húngaro destaca Vigny e Victor Hugo.

Para Vigny a historiografia romântica terá por propósito principal permitir um olhar retrospectivo aos erros da história, localizando os enganos e evitando que eles sejam repetidos no futuro. O romancista francês buscou se aprofundar nos fatos, apreendendo seus “nexos intrínsecos” e encontrando neles a trama e os personagens de seu enredo. Para ele sempre falta ligação visível que possa levar à conclusão moral, Lukács explicita: “Assim, o defeito dos fatos históricos é, para Vigny, que eles não podem oferecer nenhum amparo suficientemente esclarecedor para as verdades morais do autor”. (2011, p. 99). Por isso, Alfred de Vigny defende a liberdade do escritor para transformar os fatos e os homens históricos. Para ele a verdade da ideia é mais importante que a verdade dos fatos. Nesse escritor se expressa as tendências específicas do romantismo, por isso e por tudo que abordamos ao seu respeito, fica claro sua oposição ao modelo de composição do romance histórico proposto por Scott.

Assim como Vigny, Victor Hugo constrói seus romances sobre a base de subjetivação e moralização da história. No entanto sua posição sobre Scott é mais positiva do que a de Vigny, tanto que ele reconhece com clareza as tendências realistas e o conhecimento de Scott no que diz respeito à prosa dominante. Destacamos que para Victor Hugo o aspecto realista do romance scottiano deve ser superado pela práxis do romantismo. O escritor ainda lança um programa de sua própria atividade ficcional. Lukács esclarece que Victor Hugo “Ao rejeitar ‘a prosa’ de Scott, renuncia à única maneira verdadeira de se aproximar da grandeza épica, a figuração fidedigna das condições e movimentos do povo, das crises na vida do povo, fatores que contém em si os elementos imanentes da grandeza épica”. (2011, p.101). É certo que o romancista francês vai muito além de seus contemporâneos românticos politicamente, socialmente e nas finalidades reacionárias, contudo, ele não abre mão de um conteúdo modificado cuja finalidade é o subjetivismo moralizador. Essas peculiaridades na narrativa de Victor Hugo farão com que “[...] ele transforme, justamente essa obra de Scott, um modelo de representação objetiva das forças históricas em luta, em uma trama moralista, que deve provar a supremacia da virtude sobre o vício”. (LUKÁCS, 2011, p.101).

Ainda sobre a condição da literatura na França, Lukács sinaliza que apesar de haver fortes tendências antirromânticas, estas nem sempre transitavam de modo direto e simples, a ponto de auxiliar uma nova concepção de história e conseqüentemente a continuação do romance histórico. Isso porque o apego ao Iluminismo contribuiu para uma resistência ideológica que defendia as tradições do século XVIII e conseqüentemente as tradições da Revolução contra as intenções do romantismo restaurador. Entre os defensores da continuidade dessas tradições iluministas destaca-se Mérimée, que se opõe à concepção romântica do romance histórico. Ele se posicionou contra a necessidade dos grandes personagens históricos serem os heróis principais da história, contra a “monumentalização” e a desumanização dessas personagens. Sua oposição ao romantismo reacionário é visível em todos os pontos, ele é contrário as convenções classicistas, ao modo retórico e “heroificante” de representação e às tradições estilísticas restritivas. É por meio destas oposições que Mérimée consegue comunhão com parte dos românticos, no entanto, sua rigorosa crítica ao classicismo limitante não foi suficiente para neutralizar as diferenças que apareceram posteriormente.

Todavia, o apego à tradição filosófica iluminista trouxe desvantagens ao romance histórico, pois mantinha o dualismo entre as leis gerais, abstratas e a realidade empírica, tanto ideologicamente quanto artisticamente. Lukács viu, no apego intenso aos detalhes e traços singulares e no fato das conseqüências gerais serem extraídas dos fatos históricos de modo mais imediato do que em Scott, que Mérimée havia se tornado mais empirista que o próprio precursor do romance histórico. O estudioso húngaro ainda aponta outros prejuízos que o apego ao Iluminismo causou nas narrativas de Mérimée, entre eles: o privado curso da história, (causado pela retirada do caráter heroico das personagens históricas principais); a história privada não se vincula de modo “suficientemente estreito à vida real do povo”; a narrativa se desenrola nas esferas sociais mais elevadas, (como conseqüência disso, torna-se “sutil descrição psicológica dos costumes dessas classes”, com isso, não fica claro o nexo da história com os problemas reais e decisivos da massa); não há ligação “orgânica real” entre os grandes acontecimentos apresentados e os destinos privados dos heróis, cuja conseqüência é a não figuração da necessidade histórica do herói. (LUKÁCS, 2011, p.104 e 105).

Stendhal também integra o grupo dos escritores defensores das tradições iluministas. Lukács afirma ser ele o “último grande representante dos ideais heroicos do Iluminismo e da Revolução”. (2011, p. 105). Deste modo, em suas narrativas será possível encontrar a crítica do presente e representação do passado, ambas alicerçadas no contraste crítico entre as duas

fases do desenvolvimento social burguês. No entanto, “[...] a paixão e a retidão de sua crítica do presente ligam-se mais intimamente com a limitação iluminista de sua concepção da história, com sua incapacidade de ver o “período heroico” do desenvolvimento burguês como uma necessidade histórica”. (LUKÁCS, 2011, p.105). Ainda nessa perspectiva, Lukács afirma que o psicologismo abstrato das personagens históricas de Stendhal vem dessa fonte, uma “paixão de si e para si”. Também vem dessa fonte a inclinação à abstração do ser das circunstâncias históricas até conseguir a essência universal e apresentar as circunstâncias na forma desta universalidade. Contudo, como salienta o estudioso do romance histórico, dessa postura de Stendhal resulta:

[...] sobretudo o fato de concentrar sua energia na crítica do presente. Em Stendhal, o contato com os problemas históricos da época produz menos um romance histórico que uma continuação do romance da crítica social do século XVIII, na qual determinados elementos do novo historicismo operam para elevar e enriquecer seus traços realistas. (LUKÁCS, 2011, p.105).

Balzac também optou pela concepção conscientemente histórica do presente, Lukács chega a afirmar: “Balzac é o escritor que desenvolveu da maneira mais consciente o impulso que Walter Scott deu ao romance, criando assim um tipo superior e até então inédito de romance realista”. (2011, p. 106) Ele foi um digno sucessor de Scott. Assim, como no romance histórico de Walter Scott, Balzac busca não ocupar a centralidade do enredo nem com os chefes aristocráticos da revolta reacionária camponesa, nem com os líderes da França republicana. A centralidade da narrativa opta por dar destaque ao povo, que é massa primitiva da Bretanha, e ao soldado convicto e modestamente heroico da República. Apesar da concepção do romance histórico Balzaciano estar alicerçada em Scott, precisamos admitir que ele supera seu mestre na figuração realista, “[...] extraindo a desesperança da revolta contrarrevolucionária do contraste social e humano das duas classes em luta”. (LUKÁCS, 2011, p.106). Ele também supera Scott na psicologia mais livre e diferenciada das paixões e na concretude histórica.

Assumidamente influenciado por Scott, Balzac reconhece um problema em sua própria época de transição, que é a tarefa de representar a história moderna da França na forma de ciclo coerente de romance que evidenciasse o surgimento da nova França como uma necessidade histórica. Eis um ponto de divergência, Honoré de Balzac enxerga e crítica a carência de sistemas em seu antecessor, isso devido à ausência de conexão cíclica no romance scottiano. Lukács explica que:

Essa crítica, ligada àquela de que Scott seria muito primitivo nas representações das paixões, porque estaria preso à hipocrisia inglesa, é o momento estético formal em

que a transição de Balzac da figuração da história passada para a figuração do presente como história se torna visível. (2011, p. 107, grifos do autor).

Lukács ainda destaca que a “[...] experiência mais profunda de Balzac foi a necessidade do processo histórico, a necessidade histórica do ser-precisamente-assim”, e que ele soube, com inigualável maestria, “distinguir a rede infinita de contingências que forma os pressupostos dessa necessidade”. (2011, p.107). Aqui o teórico húngaro sinaliza que a tendência consciente Balzaciana de figurar a necessidade histórica do passado é um impulso adquirido em Scott. Observamos então que Balzac consegue não somente conservar as características do precursor do romance histórico, como também consegue aprimorá-las. Sua concepção unitária de sociedade e da história, alinhadas a concentração temporal é que tornaram o ciclo bem estruturado e exequível, transformando-o em um perfeito herdeiro dos traços scottianos. Apesar da construção do ciclo coerente de romance ter sido a bem-sucedida fórmula do sucesso de Balzac, como já dissemos, a fórmula só era exequível naquela concentração temporal, e os romancistas que tentaram trilhar os mesmos caminhos posteriormente não conseguiram obter os mesmos resultados, o modelo tornou-se impróprio para a nova condição temporal.

Sendo a grande experiência juvenil de Balzac a “[...] intensidade vulcânica das forças sociais que se encontravam adormecidas sob a aparente calma do período da Restauração”. (LUKÁCS, 2011, p. 109), não é de se admirar que ele tenha conseguido igualar as contradições entre as tentativas de restauração feudal e absolutista e as forças do capitalismo em rápida ascensão. Essa percepção altera a sua figuração, ele deixa as influências scottianas e passa a focar na história presente. Essa mudança coincide com a Revolução de Julho de 1830, período em que essas contradições eclodiram com grande força. Lukács sintetiza:

Assim, o romance histórico, que em Scott teve origem no romance social inglês, retorna com Balzac à representação da sociedade contemporânea. Com isso, a era do romance histórico clássico acaba. Mas isso não significa que o romance histórico clássico se tornou um episódio encerrado da história da literatura, um episódio de importância apenas histórica. Muito pelo contrário: o ponto culminante que o romance do presente atingiu com Balzac só pode ser entendido como continuação dessa etapa de desenvolvimento, como elevação a um patamar superior. No momento que, em consequências das lutas de classes de 1848, desaparece a consciência histórica que caracteriza a concepção balzaquiana do presente, inicia-se a derrocada do romance social realista. (2011, p.109).

Lukács finaliza as discussões do seu primeiro capítulo assinalando que Tolstói, apesar de ter criado *Guerra e paz*, obra que pode ser considerada um romance histórico clássico, não deixa evidente em sua figuração indícios de que recebeu alguma influência de Scott. Portanto, podemos destacar que seu romance histórico possui um caráter peculiar, se aproximando do

tipo clássico scottiano apenas nos princípios mais gerais e últimos de figuração e é nesse sentido que *Guerra e paz* renova e dá continuidade ao precursor, isto porque estes princípios comuns são o princípio de caráter popular do gênero. Ainda sobre Tolstói, é coerente apontarmos que os traços reais e decisivos de sua arte aludem ao período clássico do realismo burguês, afinal “[...] as forças sociais e a visão de mundo que moviam sua personalidade extraíam sua força do vínculo profundo com os problemas centrais da vida do povo em uma grande época de transição e sua arte ainda tem como tema central o sentido contraditoriamente progressista desta época de transição”. (LUKÁCS, 2011, p. 111).

Lukács considera a obra *Guerra e paz*, ainda mais decisiva do que os demais romances históricos de Scott e Manzoni. Para ele a narrativa tolstoiana se distingue por tornar o retrato da vida do povo mais amplo, rico e colorido. Nela a vida do povo é destacada conscientemente como verdadeira base para os acontecimentos históricos, e é essa concepção de história que determina a grandeza e os limites da figuração do romancista russo. Tolstói foi assertivo ao criar um herói popular,

[...] significativo por não ser e não querer ser mais do que um simples órgão que resume e põe em ação as forças do povo. Por seu caráter muitas vezes contraditório e até paradoxal, suas qualidades mais pessoais, mais íntimas, reúnem-se esplendidamente em torno dessa sua fonte de grandeza social. Seu caráter popular no “baixo” e sua posição ambivalente no “alto” explicam-se sempre de modo evidente e decisivo por sua situação. (LUKÁCS, 2011, p. 112).

Tolstói utiliza a passividade para deixar a história, o curso natural das coisas, e o movimento espontâneo do povo, agirem por conta própria. É sensato reconhecer que *Guerra e paz* introduz nessa figuração o problema tolstoiano da questão camponesa, da relação entre distintas camadas, indivíduos e classes. A concretude histórica da figuração do presente que é observada em *Anna Kariênina* supera toda a literatura russa anterior, tal como a figuração de Balzac do capitalismo francês faz com seus antecessores. Ao fim de várias reflexões, Lukács reconhece: “Com *Guerra e paz*, Tolstói tornou-se “seu próprio Walter Scott”. Mas, enquanto *Guerra e paz* surgiu do romance social realista da Rússia e da França, a figuração scottiana da história surgiu do realismo inglês crítico social do século XVIII”. (2011, p. 113).

O cenário sócio-histórico europeu passa por transformações no século XIX. Essas transformações são resultantes dos processos de revoluções ocorridos por todo o território europeu. Graças a essas revoluções, pela primeira vez a classe proletária aparece na história mundial, enquanto a burguesia luta para manter seu domínio político e econômico. A batalha de junho foi, sem dúvida, o momento em que ocorreu a virada decisiva do terreno da burguesia, afinal essa batalha acelerou o processo interno de diferenciação, e

consequentemente a transformação da democracia revolucionária em um liberalismo de compromisso.

Lukács sinaliza desde seu primeiro capítulo a vivência da própria história que as massas passam a ter a partir das revoluções. Ser e se perceber como sujeito que pode alterar o curso da história, influencia a vivência e as ideias da massa, ainda que esta não entenda a ciência da história. Mesmo assim, essa reviravolta não influenciará de imediato a práxis dos escritores de romances históricos. Isso não é problema para Lukács, já que o teórico afirma: “Mas o que importa não é essa influência filologicamente comprovável, mas sim o *conjunto de tendências de reação à realidade* que, na ciência da história e da literatura, produzem formas e conteúdos análogos da consciência histórica”. (2011, p. 213, grifos do autor). É certo que alguns historiadores e filósofos exerceram influência sobre estas tendências, no entanto, é inegável o fato de que essas tendências, antes de tudo, são resultantes das novas tendências ideológicas despertadas pela evolução sócio-histórica em escritores e leitores.

Sendo a burguesia, o principal guia ideológico do desenvolvimento social no período que antecede as revoluções de 1848, é válido assinalar que a concepção de história da massa proletária se desenvolve como aperfeiçoamento crítico e conflituoso das últimas etapas da ideologia burguesa, propondo uma superação de seus limites. Grandes foram as influências da ideologia burguesa no movimento proletário e nas suas correntes democráticas. No entanto, a luta de classes e a separação do povo em “duas nações” era inevitável. Assim, as ideologias da burguesia não são somente as ideologias dominantes, mas também a ideologia de classes.

No período precedente a 1848, os grandes escritores e pensadores avançaram na formulação histórica da ideia de progresso. Eles concluíram que o progresso humano tinha um caráter contraditório, mas essa percepção era incompleta e relativamente correta. Eles não conseguiram ter uma percepção completa porque nesta época, o movimento dos trabalhadores se desenvolvia permeado de ideologias da decadência burguesa. Apesar da incompletude, estes estudos, no contexto da luta de classes, mostraram-se ameaçadores para a burguesia. Logo, o medo de que essas pesquisas evidenciassem as fraquezas da ideologia progressista de sua classe, fez com que os intelectuais burgueses suprimissem a imparcialidade destas pesquisas e consequentemente as contradições do progresso. Por todas essas circunstâncias, as ideias de que o progresso era contraditório, sofre uma regressão. Lukács capta a questão da seguinte forma:

Na medida em que uma ideologia do progresso continua a dominar – e ainda será, por um bom tempo, a ideologia dominante da burguesia liberal –, todo elemento de contradição é eliminado; daí resulta a concepção da história como evolução contínua, linear. Por muito tempo e cada vez mais, essa foi a ideia central na Europa

da nova ciência da sociologia, que substitui as tentativas de superar dialeticamente as contradições do progresso histórico. (2011, p. 215).

Lukács enxerga nesses acontecimentos um abandono ao idealismo exagerado da filosofia hegeliana ou ainda um retorno à ideologia do Iluminismo e até materialismo mecânico, o teórico ainda assinala que o retorno a essas ideias levantou obstáculos à apreensão científica adequada da história (LUKÁCS, 2011, p. 215). Correntes iluministas somadas a uma sociologia e filosofia anistóricas provocaram um negacionismo do passado. Tudo isso vai impactar diretamente a estrutura sócio-histórica necessária ao romance histórico, afinal:

Visto que a história, em medida cada vez maior, não é mais apreendida como pré-história do presente – ou, se é, então é de modo tão raso, unilinear, evolucionista –, o esforço do historicismo dos períodos anteriores para compreender as etapas do processo histórico em sua verdadeira peculiaridade, tal como se deram na realidade objetiva, perde seu interesse vital. Quando não se expõe exclusivamente a “singularidade” do acontecimento passado, a história é *modernizada*. Isso significa que o historiador parte da convicção de que a estrutura fundamental do passado é econômica e ideologicamente a mesma do presente. Portanto, para compreender o presente bastaria atribuir aos homens e aos grupos de épocas anteriores as ideias, os sentimentos e as motivações dos homens atuais. [...] com elas, a história dissolve-se em uma coleção de curiosidades e excentricidades. Se o historiador renuncia à resoluta aplicação desses métodos, tem de permanecer no plano da simples descrição de curiosidades: transforma-se em um contador de anedotas históricas. Se leva a efeito essa modernização, então mais do que nunca a história se torna uma coleção de curiosidades. Pois, se na história antiga, por exemplo, tivesse havido realmente capitalismo e socialismo em sentido moderno, a relação entre exploradores e explorados seria a mais curiosa, excêntrica e anedótica que se pode conceber. (LUKÁCS, 2011, p. 217 e 218, grifo do autor).

Com base nesta explicação, é possível compreendermos os riscos das correntes anti-históricas que ganharam a Europa a partir da revolução de 1848. Imersos nestas circunstâncias, só restará um modo pelo qual será possível compreender o passado, esse modo consistirá em aplicar as nossas faculdades de representação, ou seja, somente a literatura poderá, através da representação, auxiliar na compreensão do passado. Nesse sentido, a visão de Taine, Burckhardt e Nietzsche contribuiram para a evolução da literatura.

Burckhardt, parte de uma concepção subjetiva de história, para ele somente a força animadora da subjetividade permitirá alcançar os fatos puros dados pela tradição. O estudioso suíço reconhece a importância das anedotas históricas na vivificação da história, assumindo que as representações históricas dizem o que é característico e de que são capazes os homens. Lukács afirma que “A consequência mais importante dessa concepção da história é que, por meio dela, os grandes homens da história são separados do curso próprio de suas ações, isolados e alçados ao plano do mito”. (2011, p. 220). Aqui pensamos ser válido lembrar que se o personagem histórico for alçado ao plano do mito estaremos mais próximos da epopeia

do que do romance histórico, e talvez seja essa a falha de Burckhardt. György Lukács destaca que essa característica introduz na visão da história um duplo e contraditório subjetivismo, que na verdade é um reflexo da inconsistência do ponto de vista do observador e não tem nada a ver com a história. Falta a Burckhardt a capacidade de subjetividade para captar a realidade histórica de maneira contínua em seu movimento.

Lukács reconhece a influência extraordinária de Nietzsche, e para ele essa influência “[...] repousa fundamentalmente no fato dele enfrentar sem nenhum temor o agnosticismo e o subjetivismo de sua época”. (2011, p.221). Mas o teórico húngaro também tece críticas duras. Para ele o fato de Nietzsche considerar impossível viver com a verdade, considerando a arte como um arranjo, uma “falsificação essencial” é na verdade uma filosofia cínica da apologética que serve para esconder a história detrás da máscara da objetividade. A burguesia da época tem a necessidade de descartar ou ainda falsificar os fatos históricos, e isso em Nietzsche aparece como verdade da vida. Lukács faz questão de destacar:

Tudo isso é, desde já, a filosofia da mentira como modo necessário da reação do homem vivo à realidade efetiva. Quanto à história, isso se manifesta de forma ainda mais enérgica em Nietzsche. Ele combate o academicismo da historiografia, o isolamento da vida de uma tal ciência histórica. Contudo, a relação que ele estabelece entre a ciência da história e a vida é a de distorção consciente da história e, sobretudo, do expurgo dos fatos desagradáveis e desfavoráveis à “vida”. Porque quer pôr a história em relação com a vida, Nietzsche apela para o seguinte fato da vida: “A toda ação pertence o esquecimento”. (2011, p. 221).

Burckhardt se recusa a captar o movimento da história, acabando por transformá-la em simples mito. Nietzsche corroborou com o descarte, falsificação e esquecimento da história. Logo, ambos contribuíram com a tendência anti-histórica e conseqüentemente com o idealismo objetivo. Além dessa tendência negacionista, há um esforço dos ideólogos que representavam a classe burguesa para encontrar uma justificativa razoável para esses desvios. Lukács realça as conseqüências dessa tendência, nos termos do teórico:

A história desaparece como processo total e, em seu lugar, resta apenas um caos qualquer a ser ordenado de modo arbitrário. O historiador aproxima-se desse caos com pontos de vista conscientemente subjetivos. Apenas os grandes homens da história constituem pontos fixos em meio ao caos e, de maneira misteriosa, sempre salvam a humanidade do colapso. (LUKÁCS, 2011, p. 223).

Nesse período, como resultado do que explicitamos, a história passa a ser vista apenas como anedota, deste modo os contextos históricos reais passam a não ser compreendidos, assim sendo, ganham o primeiro plano da narrativa os traços humanos sensíveis, selvagens e bestiais. Lukács afirmará que a “mística biológica” disfarça a brutalidade na figuração dos processos corporais. Em contrapartida os grandes problemas da época não são sequer compreendidos. Os escritores deste período não possuem relação com o período clássico do

romance histórico, afinal “Sua concepção da história é, com todo o seu arbítrio subjetivista, um protesto sincero contra a feiura e a mesquinhez abjeta do presente capitalista”. (LUKÁCS, 2011, p. 224). Essa literatura tem seu valor e importância no que se refere ao seu conteúdo, no entanto, não se sustenta como figuração da história, pois a separação entre o presente e a história, assim como sua temática aleatória, mística e inconsequente, a torna apenas uma leitura de entretenimento.

A obra de Gustave Flaubert, intitulada *Salambô*, é destacada por Lukács como modelo representativo dessa nova etapa do desenvolvimento do romance histórico. Para o teórico essa obra “[...] mostra de modo muito mais claro que o produto dos escritores medianos ou diletantes desse período as contradições não resolvidas, a insuperável problemática interna do novo romance histórico”. (LUKÁCS, 2011, p. 226). Os principais representantes da nova corrente do naturalismo não aceitaram completamente a ideia Flaubertiana de aplicar à Antiguidade o procedimento, o método do romance moderno. No entanto, apesar de tecer críticas, Zola reconhece que o romancista francês aplica corretamente os métodos do novo realismo ao material histórico. Para Lukács o problema é que Flaubert quer figurar o mundo com os mesmos modos de figuração que ele havia desenvolvido na criação de *Madame Bovary*. Nesse sentido o estudioso húngaro destaca:

Todavia, esse realismo dos detalhes observados em minúcias e descritos com exatidão não pode ser aplicado agora à sombria realidade cotidiana do provincianismo francês, mas deve fazer surgir diante de nós o mundo estranho e distante, incompreensível, porém pitoresco, decorativo, pomposo e colorido, horrível e exótico de Cartago. Daí surge a luta desesperada de Flaubert para conferir uma imagem pictórica aos detalhes arqueológicos da antiga Cartago – obtidos e transmitidos com exatidão. (LUKÁCS, 2011, p. 229).

Recuperando as críticas de Sainte-Beuve à *Salambô*, György Lukács destaca o fato das descrições flaubertianas serem exageradas. Para o teórico, apesar dos detalhes serem brilhantemente descritos, falta o essencial, em seus termos “[...] Flaubert descreve portas, fechaduras etc., todas as partes que compõem as casas, mas não vemos o arquiteto que concebe o todo”. (LUKÁCS, 2011, p.229). Talvez por manter vivos certos elementos da tradição do romance histórico, Sainte-Beuve duvida da exequibilidade da ideia de Flaubert. Seria mesmo possível trabalhar a Antiguidade de modo artístico, transformando-a em objeto de um romance histórico capaz de impactar o leitor? Para o crítico literário a resposta é não, afinal reconstituir a antiguidade não é o mesmo que despertá-la. O método de Flaubert falha porque não consegue manter a relação viva e contínua da temática histórica com o presente, (como genialmente fez Walter Scott) o leitor de Flaubert até poderá conhecer o passado histórico através de suas descrições, mas conhecer é diferente de vivenciar. Por isso, em

resposta a crítica e Sainte-Beuve, Flaubert admite a possibilidade de ter fracassado em seu empreendimento.

Charles Augustin Sainte-Beuve ainda fala sobre a modernização das personagens e uma modernização da psicologia. Ambos os recursos são necessários na obra de Flaubert para se produzir uma obra minimamente realista, que tenha um ponto de ligação como o leitor, já que o material histórico por ele escolhido não possui uma essência sócio-histórica interessante. Deste modo, na narrativa flaubertiana o centro será a moderna psicologia das personagens, única fonte de movimento e de vida no romance. A vida retratada por ele é ilusória, o texto não se sustenta no material histórico, a realidade objetiva é suprimida e dá espaço a mera descrição despropositada que mais parece pano de fundo do que elemento essencial ao enredo. Ou seja, seu modo de figuração é completamente distinto do de Scott, pois:

Quando Walter Scott descreve uma cidade medieval ou a casa de um clã escocês, esses objetos são componentes da vida e dos destinos de homens cuja psicologia se situa no mesmo nível de desenvolvimento histórico desses objetos ou, em outras palavras, cuja psicologia é um produto dos mesmos conjuntos sociais e históricos que constituem tais objetos. Assim, nos épicos antigos, surge a “totalidade dos objetos”. Em Flaubert, não há esse nexos entre o mundo exterior e a psicologia das personagens principais. E, por causa dessa falta de conexão, a exatidão arqueológica do retrato é rebaixada: torna-se um mundo de trajes e decorações historicamente exatas, uma mera moldura pitoresca no interior da qual se desenrola um enredo puramente moderno. (LUKÁCS, 2011, p. 232).

Explicitamente, o resultado desse modo figurativo foi uma narrativa onde não há relação entre ação política e tragédia humana. Ainda assim o romance despertou o interesse no público leitor, o que se justifica na mudança sofrida pelo sentimento histórico deste período. O leitor de *Salambô* não faz ideia de quais forças sócio-históricas e humanas reais transformam o conflito em guerra, isso ocorre porque “[...] os motivos humanos não surgem organicamente de um fundamento sócio-histórico, mas são introduzidos em figuras isoladas sob uma forma modernizada, eles distorcem ainda mais o quadro geral e deprimem ainda mais profundamente a realidade social de todo o acontecimento”. (LUKÁCS, 2011, p. 234). Sainte-Beuve destacará ainda o contraste entre o perfil dos apaixonados dos antigos romances e o perfil do personagem Mâtho, cujos traços são figurados como brutais e animais, assim como aparecerão mais tarde nas obras naturalistas.

Podemos dizer que Flaubert antecipa o espelhamento distorcido da vida moderna típico dos escritos naturalistas. Lukács é assertivo quando sugere que Mâtho revela em seu modo de agir os mesmos traços do bêbado e do louco decadente de Zola, isto é, a personagem flaubertiana é um “modelo profético” da estética naturalista. Entretanto, precisamos

reconhecer que a figuração da história como uma mistura de exotismo exterior e modernidade interior, ainda que não seja o melhor produto para o romance histórico, é importante para a evolução artística desta época, afinal ela faz parte do processo de dissolução do romance histórico clássico.

A monumentalidade do romance histórico contemporâneo a Flaubert, está na brutalidade dos acontecimentos, já que, como vimos até aqui, o acontecer histórico perde sua grandeza. No entanto, como não advém do acontecer sócio-histórico, Lukács a denominara como “pseudomonumentalidade”. Taine e Brantes sentem e criticam essa ausência de brutalidade em Scott. Contrapõe-se a percepção lukácsiana, na concepção do teórico, não há atenuação ou minimização, o que acontece é que, no romance histórico do período clássico, a brutalidade dos acontecimentos está em seu devido lugar no contexto geral. Em outros termos, a brutalidade não é a essência da narrativa e sim as grandes paixões humanas, conflitos e formas de lutas de classes desencadeadas pelos acontecimentos da história. As cenas brutais históricas e a desumanidade não seriam a finalidade dos escritores do romance histórico clássico, e sim o meio que desencadeia o drama humano. O romance, que nesse período tem por finalidade atender ao anseio do homem moderno de escapar da monotonia cotidiana, se torna cada vez mais extremo, anormal e perverso, afinal o escritor precisa buscar extremos que fujam ao comum, e esse extremo é projetado como pseudomonumentalidade.

Lukács também criticará a linguagem usada por Flaubert. Os problemas assinalados pela crítica são consequências dessas tendências que evidenciamos até aqui. Em *Salambô*, é o narrador atual que fala a um leitor atual, em virtude disso, a obra deveria rejeitar o arcaísmo como um esteticismo supérfluo, afinal para aproximar o leitor atual de um período passado esse recurso não é o mais eficaz e nem o mais necessário. O adequado, na visão do estudioso húngaro,

E é lei geral da narrativa que isso ocorra a partir de episódios apresentados de maneira plástica, que a compreensão e a aproximação do ser das personagens, das condições sociais e naturais, dos costumes etc. sejam o caminho pelo qual a psicologia dos homens de tempos remotos se torne compreensível para nós. (LUKÁCS, 2011, p. 240).

A observação é perspicaz, logicamente para que um romance histórico faça sentido para seu leitor, mais importante que figurar um modo de linguagem seria figurar com exatidão as minúcias sócio-históricas, elas sim serão decisivas na psicologia dos homens. Deste modo, fazer com que o leitor entenda bem os costumes, as condições sociais e políticas, a compreensão e aproximação do ser das personagens, será a chave para tornar esse leitor capaz de assimilar o homem e sua psicologia em tempos históricos. Em consonância, sobre a

linguagem arcaica no romance histórico, Lukács irá afirmar “Essa é tão pouco útil quanto a autenticidade arqueológica das coisas exteriores, se as relações essenciais, sociais e humanas não forem trazidas ao leitor de modo verdadeiro. E, quando isso ocorre, a autenticidade naturalista é, em ambos os casos, supérflua”. (2011, p.241). Por tanto, a linguagem arcaica não passa de outra tendência naturalista que substitui a figuração essencial por “pitorescas bagatelas”. *Salambô* é a sintetização das tendências do declínio do romance histórico clássico, uma vez que concentra em seu enredo a monumentalização decorativa, privatização de alma e desumanização, e privatização da história.

Por incorporar essa tendência, a narrativa flaubertiana tornou-se simples moldura de um evento privado, íntimo e subjetivo. A privatização da história e a excessiva decoração do cenário enquanto tendências do romance histórico deste período serão ainda incorporados por outros escritores, a exemplo Conrad Ferdinand Meyer, Guy de Maupassant, Jacobsen e Thackeray. Dentre estes autores, Lukács destaca Thackeray e sobre ele afirma: “Esse autor é um realista crítico extraordinário, profundamente ligado às melhores tradições da literatura inglesa e aos grandes retratos sociais do século XVIII, dos quais tratou em detalhes em estudos críticos muito interessantes”. (2011, p. 247). Apesar disso, ele não consegue atingir a forma clássica do romance histórico. Por ser um realista consciente demais ele também não consegue adotar a proposta naturalista.

Ao buscar um estilo que concilie o romance histórico com o romance de crítica social, Thackeray acaba se refugiando em uma renovação artificial do estilo do Iluminismo inglês. Mas esse arcaísmo vai ser problemático, afinal a busca de um estilo leva à uma estilização que realçará as fraquezas de sua concepção geral da vida social. Na tentativa de desmascarar um pseudo-heroísmo, o que ele consegue é reduzir, aniquilar o significado da personagem histórica. Quando tenta destacar a grandeza da modesta moralidade, acaba criando personagens positivas que aparecem como enfadonhos puritanos. A coesão de suas obras, conferida pela adoção das tradições literárias do século XVIII, é apenas estilística, e por tanto apenas escondem a problemática que surge da privatização da história, mostrando-se incapaz de solucioná-la. (LUKÁCS, 2011, p. 252 e 253).

György Lukács estudou esse contexto histórico e identificou que as tendências artisticamente desfavoráveis para a literatura surgem do desenvolvimento social e político da burguesia após a Revolução de 1848. Essas tendências privaram o romance histórico de seu caráter popular. A literatura deste período perde a capacidade de figurar as forças motrizes

essenciais da história de modo vivo e dinâmico, e mesmo renomados escritores como Flaubert e Maupassant não conseguem, pelos motivos que já explicitamos, vencer a superficialidade.

Na contramão, surgem escritores que permanecem ligados ao povo, estes tomam como fio condutor de sua visão de mundo o sofrimento deste povo e o utiliza como ponto de partida para a figuração artística. Estes escritores desprezam o mundo dominante da prosa burguesa. As obras literárias produzidas por eles não são meros protestos éticos e estéticos, e sim protestos permeados pelo ressentimento das massas que não tiveram seus anseios atendidos pelas revoluções burguesas ocorridas em série, entre 1789 a 1848.

A fidelidade dos escritores aos ideais burgueses produziu um alheamento aos problemas sociais. Infelizmente nesse período a figuração contemplou apenas os anseios e expectativas da burguesia. Como uma espécie de combate a esse alheamento que muitos romancistas passarão a direcionar sua atenção para a classe proletária. Lukács evidencia que este estreitamento da visão dos escritores, que se limitam a enxergar apenas duas classes, terá por consequência uma literatura empobrecida. Eis a distinção entre o romance histórico clássico e o romance histórico contemporâneo a Flaubert. O romance histórico produzido no contexto da revolução burguesa evidencia a luta burguesa, seus dramas e necessidades, no entanto os escritores burgueses apresentam obras que defendem o ponto de vista desta classe. Em contrapartida os escritores inconformados com o sofrimento imposto à classe proletária produzirão uma literatura que figura estas circunstâncias. O problema da figuração destes romancistas é que, por figurarem apenas um dos lados, suas narrativas apresentam uma supressão dos conflitos históricos causados pela interação dessas duas classes. No romance histórico scottiano temos a totalidade histórica, há multiplicidade, há a luta de classes e a reação das massas a essas lutas, nessas obras é possível conhecer o abismo que separa as classes, pois elas são figuradas simultaneamente, suas interações desencadeiam choques, conflitos, afinal abrange todas as esferas sociais em luta em uma mesma época.

É analisando os romances históricos de Erckmann-Chatrion que Lukács passa a evidenciar os traços desse empobrecimento literário. Suprimindo o mundo burguês, o romancista francês construiu sua narrativa excluindo os protagonistas históricos da figuração. Não podemos ignorar que este modo de figurar resulta da mudança de visão de mundo em relação a história, ocorrida pós-revolução. Lukács justifica estas ocorrências explicitando que a revolução será retratada na história de dois modos distintos, o teórico detalha:

Nos historiadores e escritores burgueses liberais, ela aparece como “história da civilização”, isto é, como a concepção de que as guerras, os tratados de paz, as revoluções políticas e etc. constituem apenas a parte exterior e menos importante da história; o fator verdadeiramente decisivo e revolucionário, o “interior” da história, é

formado, ao contrário, por arte, ciência, técnica, religião, moral e visão de mundo. As mudanças ocorridas nessas manifestações caracterizam o verdadeiro caminho da humanidade, ao passo que a história “exterior”, a história política, descreve apenas a espuma que se forma na superfície. (LUKÁCS, 2011, p. 257 e 258).

No período que antecede o surgimento do socialismo, artistas e pensadores que passam a enxergar o proletariado como parte do povo, passam a desconfiar da grande política, retratada pela história exterior. A desconfiança é justificada, dadas as circunstâncias sócio-históricas, o problema é que ela empobrece a imagem da vida social e distorce a vida econômica. Conseqüentemente a realidade histórica figurada também acaba empobrecida, afinal “O desprezo abstrato da história “exterior” rebaixa o acontecimento histórico a um cotidiano monótono, à mera espontaneidade”. (LUKÁCS, 2011, p. 258).

Lukács prossegue na análise do romance de Erckmann-Chatrion, apontando que falta ao seu enredo concretude. Em sua obra, a guerra não tem seu conteúdo político figurado. É nítida a limitação da figuração naturalista, ela é unilateral, restrita apenas o que é imediato na vida dos homens medianos. Este é um problema no romance histórico deste período, a figuração naturalista debilita os movimentos e os sentimentos populares privando de objetividade histórica e consciência. Logo, a figuração se torna pura abstração. As disposições sociais são apagadas pela imediatidade naturalista. A concretude histórica é dissolvida pelo modo de figuração naturalista e transformada em simples abstração.

Ao se debruçarem nas grandes questões da vida e da história, os escritores naturalistas conseguem conservar o caráter concreto, sensível e imediato da observação naturalista da vida. À medida que a imediatidade figura os traços singulares desta vida, acabam promovendo em seus textos uma generalidade abstrata, que capta momentos sem relevância e profundidade, convertendo-os em conexões abstratas e universais. Nesses casos o naturalismo aparece como símbolo que sintetiza o empirismo inorgânico grosseiro e o universalismo abstrato. Charles De Coster incorpora esse modo figurativo em suas composições. Em seus romances ele incorpora a tendência popular, nacional e democrática. Para construir uma ponte entre passado heroico e revolucionário do povo belga e o presente, ele introduz em seus romances históricos, histórias e tradições populares, dando a elas uma nova vida. Apesar dos esforços, essa ponte não é verdadeiramente construída, e tanto a relação com o presente quanto a figuração do passado heroico permanecem abstratas.

O herói popular de De Coster é transfigurado em personagens lendários, mas falta a ele os traços heroicos e a ligação com a guerra, desta maneira o herói não pode ser figurado do mesmo modo artístico e orgânico que as personagens populares. Lukács explicita essa

fragilidade. Ele nos mostra que De Coster quer manter os traços ingênuos e grosseiros da personagem primitiva e ao mesmo tempo extrair deles os traços de um herói popular holandês. Sobre o romancista belga, o teórico húngaro afirmará “Ele se comporta diante das antigas tradições literárias mais ou menos como os naturalistas diante de seus documentos: quer conservar sem nenhuma alteração os acontecimentos empíricos e fundi-los com sua própria elevação e generalização. Mas isso nunca poderia dar certo”. (LUKÁCS, 2011, p.266).

Ainda que De Coster tenha sido contra as tendências esteticistas de arcaização, o fato é que ele acaba, ainda que inconscientemente, adotando esse modo de figuração. Seu herói popular não tem fundamento histórico material, concreto e espiritual. Tudo isso ocorre porque o romancista deixa de lado as mediações históricas concretas. Ele recorre à síntese naturalista de patologia, no entanto só consegue figurá-las em episódios isolados onde o excesso de animalismo, crueldade e brutalidade são mais minimamente detalhados do que em Flaubert. No entanto, as causas desse excesso são distintas nos dois escritores, já que em De Coster a crueldade tem origem plebeia e resultam de “[...] excessos explosivos do ódio popular, da vingança popular, da raiva acumulada dos que são brutalmente oprimidos”. (LUKÁCS, 2011, p. 269). Apesar disso, não podemos desconsiderar o fato de que no ódio e na vingança do plebeu há raízes sociais do naturalismo. Logo, apesar das causas serem distintas, os defeitos são os mesmos e afetam o romance histórico. Em síntese, o que Lukács quer é fazer com que entendamos que:

Se os clássicos do romance histórico evitaram o mergulho no animalesco no prazer e na dor [...], eles o fizeram porque suas personagens podiam viver no mundo das “mediações” históricas, no mundo daquelas determinações que, em seus voos mais elevados, apresentam os homens como crianças de seu tempo. O prazer da glotonaria, da embriaguez e da devassidão, os gemidos do torturado diferenciam-se pouco na história. Mas a elevação psicológica de uma Jeanie Deans, de Scott, ou a dura fortaleza de um Lorenzo e de uma Lúcia, de Manzoni, estão ligados ao aqui e agora de certo período histórico por inúmeros laços que, com frequência, é impossível perceber de imediato. E, precisamente por isso, seu raio de influência pessoal é mais amplo e mais profundo, mais duradouro e mais concreto do que o dessa imediatidade abstrata do puramente elementar. (LUKÁCS, 2011, p. 270).

Para György Lukács, é evidente a presença de traços ideológicos do realismo decadente na obra de Conrad Ferdinand Meyer. Muitos dos traços identificados pelo estudioso húngaro também são encontrados na obra de Flaubert, por tanto Lukács faz questão de assinalar que a experiência histórica dos dois romancistas foi distinta. Para Gustave Flaubert a Revolução de 1848, para Meyer a luta e a realização pelo advento da unidade alemã, o que justifica o fato da temática histórica deste último ser menos contingente que a do primeiro.

Apesar de reconhecer a relevância de Meyer, Lukács declarou: “[...] a superioridade de Meyer é uma superioridade do gosto, da sensibilidade moral, da fineza psicológica, e não da visão política ou de um vínculo mais profundo com o povo”. (2011, p. 272). Ao figurar os problemas de seu tempo, o romancista escolhe utilizar o distanciamento histórico, mas essa remodelação é puramente estética, obedecendo apenas seus próprios gostos. Meyer vincula sua concepção de herói a uma visão fatalista a respeito dos caminhos impossíveis de conhecer da história. Em sua narrativa, estes caminhos estão isolados do insondável dos homens que agem na história, como se estes homens escondessem suas verdadeiras intenções atrás de uma máscara impenetrável para nós, por trás das quais podem existir os mais variados motivos.

Para Lukács, essas escolhas figurativas justificam os heróis de Meyer, que possuem o caráter de uma solidão e comportam-se de maneira cada vez mais excêntrica em relação aos acontecimentos históricos nos quais eles figuram como heróis. Os conflitos destes heróis não estão vinculados às condições históricas retratadas, nem da vida popular dessa época, estes conflitos são entre paixão e consciência no indivíduo artificialmente isolado pela vida capitalista. Seus heróis não são agentes de mudanças, seus interesses são movidos por escrúpulos morais e metafísicos. A narrativa de Meyer coloca de lado a força real da história, o povo e sua vida. A história se torna irracional, afinal:

Os grandes homens são personagens excêntricas e solitárias, envolvidas em uma sucessão sem sentido de eventos que se passam também no centro de sua personalidade. A história é apenas um conjunto de quadros decorativos, de grandes momentos patéticos em que a solidão e a excentricidade dos heróis de Meyer ganham uma expressão de uma força lírica muitas vezes tocante. Meyer é um escritor importante, na medida em que não oculta artisticamente sua problemática; a incapacidade burguesa moderna de seus heróis nunca deixa de se revelar por baixo da roupagem histórica. Mas são justamente essa sinceridade e retidão artística que prejudicam a estrutura artística geral de sua obra. A história que ele figura sempre se revela, em sua narrativa, uma simples roupagem. (LUKÁCS, 2011, p. 276 e 277).

As obras desse escritor estão inclinadas para o psicologismo. Por mais que Meyer tenha tentado escapar dele, a sua tomada de posição sobre a vida interior da personagem acaba o guiando para essa figuração. Contudo, Lukács destacará que apesar de ele estar inconscientemente inclinado para essa tendência, sua obra será distinta das dos seus contemporâneos abertamente inclinados para a análise psicológica, pois “[...] nele, há uma maior discrepância entre a ação histórica exterior, pomposa e decorativa, e a psicologia moderna das personagens”. (LUKÁCS, 2011, p. 278).

É certo que as produções de Meyer se situam acima das obras alemãs de sua época, contudo a vida do povo desaparece em seus romances, em primeiro plano estarão isoladas artificialmente as camadas mais elevadas. Sua independência do ponto de vista social e sua

honestidade no ponto de vista pessoal e artístico são o que impedem sua rendição total aos excessos da burguesia nacional-liberal alemã. Ainda assim, em suas obras o alheamento ao povo aparece expresso nos fatos de que “[...] os eventos históricos se desenrolam exclusivamente no “alto”; o curso inescrutável da história se manifesta nos atos de poder político e nos escrúpulos morais de indivíduos que, mesmo na classe alta, são totalmente isolados e incompreendidos”. (LUKÁCS, 2011, p. 279 e 280). Enquanto isso o povo é figurado como uma massa amorfa e alienada, que mesmo quando figuradas com alguma independência, esta é cegamente devotada e manipulada de acordo com a vontade do herói solitário.

Analisando a personagem Gertrudre da novela *Plautus im Nonnenkloster* de Meyer, Lukács destaca que neste romancista, o modo como a coragem é retratada é excêntrico e decorativo, além disso o heroísmo aparece isolado, ou até em oposição a vida, e mesmo o retorno ao cotidiano é pela oposição entre o demoníaco e o cotidiano. Todos esses modos figurativos anulam o instante heroico nas obras de Meyer. Assim, é possível observar que, apesar da importância desse artista em um ambiente de decadência, ele já se mostra suficientemente contaminado, apresentando defeitos semelhantes aos de Flaubert e outros romancistas contemporâneos. O escritor suíço emprega a história como roupagem decorativa que tem por finalidade ocultar as atitudes das personagens.

A burguesia traiu a revolução democrática de 1848 e passou a ser nacional-liberal. Essa mudança impactou a arte. Vemos na literatura alemã as influências ideológicas. Observando pelo prisma artístico, é nítida a derrocada das tradições clássicas e a incorporação superficial de um realismo europeu-ocidental inferior. Por concentrar suas obras no gênero romance histórico e desenvolver um método próprio de criação literária que Conrad Ferdinand Meyer está acima de seus contemporâneos. Contudo, é inegável que ele também foi influenciado por todo esse contexto histórico e suas tendências. Prova disso são os problemas psicológicos e artísticos de sua obra, que são reflexos claros desses processos. Mesmo assim, nele o romance histórico se constitui como gênero particular, e nisso reside a sua importância para a evolução literária.

É indispensável para o nosso estudo entender a distinção que há entre o modo de figurar a história scottiano e os modos de figuração dos escritores contemporâneos à revolução burguesa de 1848. Para Scott a temática histórica era orgânica, e expressa “[...] apenas o sentimento de que a verdadeira compreensão dos problemas da sociedade do presente só pode surgir da compreensão de sua pré-história, da história do surgimento dessa

sociedade”. (LUKÁCS, 2011, p. 282). Essa visão conduziu o romance de temática contemporânea a uma forma elevada, como se observa em Balzac e Tolstói. Em contrapartida, a situação do período em que escrevem Flaubert, Meyer e seus contemporâneos é distinta. Estes romancistas não partem do pressuposto scottiano, e sim do repúdio ao presente histórico, e é isso que reduz estes autores a um modo de ser subjetivista, moral e estético. Por isso neles o conteúdo histórico é figurado como roupagem, decoração, “um meio de expressar sua subjetividade de forma mais adequada do que seria possível com um material do presente”. (LUKÁCS, 2011, p. 283).

O que Lukács evidencia ao analisar esses escritores é que a visão da história neles é problemática. Muitos modos de figuração são criados na tentativa de amenizar este problema, no entanto ele permanece evidente, nem mesmo os excessos estéticos foram capazes de suprimi-los ou atenuá-los. A relação destes autores com o passado é comparada à fuga do romantismo para a Idade Média, que funcionava como protesto anticapitalista, talvez ineficaz por não explicitar conteúdo político-social reacionário. Lukács é assertivo quando afirma que a “fuga” neste caso é mais essencial que o “para onde”. Até nisso observamos que estes romancistas possuem uma visão completamente equivocada com relação ao passado, visão perfeitamente sintetizada nos seguintes termos: “O passado não é mais a pré-história do desenvolvimento social da humanidade, mas a beleza inocente e para sempre perdida da infância, para a qual se dirige apaixonadamente, porém em vão, o desesperado e irrealizável anseio de uma vida que fracassou”. (LUKÁCS, 2011, p. 284). Com essa percepção a respeito do passado, seria impossível figurá-lo de outro modo que não fosse decorativo.

Nesse período de decadência do romance histórico, é evidente a incompreensão do presente como fundamento do material histórico. Passado e presente perdem sua ligação, tornando-se polos opostos. Não raro percebemos que o romance histórico se transforma em um modo narrativo que enxerta ideias ao material histórico. Muitas tendências burguesas surgiram tendo por base essa percepção, elas propuseram um ideal filosófico e artístico pautado na perplexidade, na renúncia aos problemas essenciais, no nivelamento do essencial e não essencial, entre outros. Lukács esclarece que isso afetará profundamente a figuração, levando a distintos problemas da forma, todos eles justificados como única maneira de tratar essas questões dentro da narrativa. A escolha da temática histórica foi um desses problemas. Passado e presente contemplados e replicados como mortos, inanimados, sem nenhuma força orgânica, são oriundos de romances escritos por homens que perderam a capacidade de ver

suas experiências humanas vinculadas ao tempo e à história. Segundo o teórico, esses escritores:

Acreditam que os modos espaciais e temporais de manifestação dos sentimentos e dos pensamentos humanos dizem respeito exclusivamente a seu aspecto exterior, são apenas sua roupagem, enquanto sentimentos e pensamentos se encontram eles próprios fora do curso da história e, por isso, podem ser transferidos para a época anterior ou posterior que se quiser, sem que isso provoque neles quaisquer modificações essenciais. (LUKÁCS, 2011, p. 289).

Sendo esta a crença geral, é justificável o fato de que, os romances escritos no período de decadência do realismo burguês, explicitem a separação entre história e literatura. Nessa perspectiva, também não é de se estranhar as concepções que aparecem em 1934 na União Soviética em um debate sobre o romance histórico, todas elas, que para Lukács estão fundamentadas em teorias sociológicas que preconizavam uma completa separação entre história e presente. Conforme aborda György Lukács, uma dessas concepções reduzia o gênero à “ciência de rudimentos”, que por não possuir influência sobre o presente poderia ser acionado e incorporado pelo ficcionista do modo que ele achasse melhor. A outra corrente separava o gênero em duas vertentes, ou se tratava de um romance histórico onde a ideia da época passada era imanente, ou tratava-se de uma introjeção, onde o romance contemporâneo está sobre um material histórico. Ambas as teorias são tidas pelo teórico húngaro como “[...] filhas bastardas da decadência burguesa da sociologia vulgar. São teorias que surgiram no decorrer da degeneração da democracia revolucionária em liberalismo nacional e foram contrabandeadas da sociologia vulgar para o marxismo como novas conquistas do progresso”. (LUKÁCS, 2011, p. 290).

Em consonância com o estudioso húngaro, destacamos que essa crise no realismo está atrelada a mudança dos ideais burgueses, antes democráticos, revolucionários e progressistas; depois convertido em um liberalismo de compromisso cada vez mais reacionário e covarde. Ao passo que na história político-social da revolução a burguesia trai o povo, no realismo decadente observamos um romance histórico que está distante da vida do povo e das forças que a movem. A arte que transforma os sentimentos populares em abstratividade caminha para o empobrecimento e estilização.

No cenário sócio-histórico encontra-se uma burguesia hipócrita, que trai, mas que precisa continuar figurando como guia do progresso, representante e defensor do povo para conseguir manter-se em ascensão. Trata-se de uma classe egoísta, interesseira e mentirosa, que se esforça para manter as aparências, (estratégia para que a classe proletária permaneça alienada e não instaure a temida revolução), ao mesmo tempo em que faz acordos covardes

com os poderes remanescentes do absolutismo feudal. Apesar de muitos escritores se posicionarem contra a burguesia liberal, criticando sua depravação, mesquinhez e baixeza, o fato é que ao fazerem isso, acabam limitando seus horizontes sócio-históricos. É exatamente isso que ocorre com Flaubert e com Meyer. Lukács explica:

É verdade que a arma da sátira, o contraste apaixonadamente romântico do passado com o presente, impedem que esses escritores se tornem apologistas da burguesia liberal, torna sua obra literariamente significativa e interessante, porém não os ajuda a se libertar da maldição do alheamento ao povo. Por mais depreciativa ou crítica que sejam suas considerações a respeito das consequências ideológicas dessa situação histórica – e essa é sua atitude –, o conteúdo e a forma de suas obras devem refletir os mesmos fatos sócio-históricos cujas consequências ideológicas eles combatem. (2011, p. 292).

A fraqueza ideológica desses escritores foi a incapacidade de reconhecer as raízes do processo de decadência burguesa, e isso repercute na literatura, desencadeando o surgimento de um novo romance histórico. As debilidades artísticas não atingem apenas esse gênero, elas também reverberam no romance social, embrutecendo os sentimentos humanos e tornando-os predominante na literatura vigente nesse período. Nesse sentido, é válido assinalar que os problemas ideológicos que acometem a burguesia ecoarão toda a continuidade histórica e social do desenvolvimento literário. Nos autores realistas analisados por Lukács, se evidenciam problemas de construção ou caracterização que seriam notórios ainda que seus romances não fossem históricos. Isso nos dá a real dimensão de como o contexto histórico-social do idealismo burguês impacta a arte, mas especificamente a literatura.

As tendências de dissolução do realismo se fortalecem no período imperialista. Os problemas de figuração da história, que abordamos até aqui, se convertem em um jogo decadente de formas, uma violação consciente da história. Essas tendências de dissolução do realismo se desenvolverão em duas vertentes: a primeira é alimentada pela descrença na possibilidade do conhecimento da realidade social e histórica, e transforma a literatura em mística. O ápice dessa tendência estará na falsificação bárbara e na mitificação da história; a segunda busca representar os fatos históricos com o máximo de exatidão, isolando e destacando de seu contexto os fatos singulares. Em ambas o fascismo buscará falsificar os fatos históricos. Surgem então correntes pseudorealistas, pautadas no culto dos fatos isolados de seus contextos. Essas correntes favorecerão ainda mais o desenvolvimento do misticismo, da biologia e da psicologia na literatura. Esses traços poderão ser observados na literatura naturalista pré e pós-guerra. (LUKÁCS, 2011, p. 307).

Surge no período pós-guerra, com base na teoria e práxis do niilismo de diferentes orientações dadaístas, a arte de montagem. Durante a relativa estabilização essa corrente se

consolida como fundamental e perfeito substituto artístico, afinal também aceita, (sob o pretexto de que a originalidade criativa particular se expressa nesse arranjo e portanto é arte), uma colagem inorgânica de fatos desconexos na figuração. Lukács vê a arte de montagem do seguinte modo:

[...] por um lado, o ápice das falsas tendências do naturalismo, pois a montagem renuncia até mesmo àquele tratamento superficial, linguístico e temperamental da empiria que o velho naturalismo ainda considerava sua tarefa, e, por outro, a montagem é o ápice do formalismo, pois a junção de elementos singulares com a dialética interna e objetiva dos homens e de seus destinos já não tem absolutamente nenhum elemento em comum e a montagem aproxima-se do arranjo “original” apenas do exterior. Com base nesses pressupostos, esse folhetim histórico, essa reportagem histórica foi anunciada como uma forma particular de arte histórica. Nessa beletrística, a teoria da montagem, a declaração da reportagem como forma particular da arte teve uma influência forte e direta. (2011, p.308 e 309).

Ainda que essa tendência apresente fraquezas, ela influencia escritores significativos intelectualmente e artisticamente, talvez por serem estes autores alheios em relação a vida do povo. É no imperialismo que acontece a revolução proletária, nessa época que ocorre a luta decisiva entre capitalismo e socialismo. Todavia, seria leviano reduzir essas lutas a mera oposição de duas classes, burguesia e proletariado. Estaríamos suprimindo, por exemplo, as tendências parasitas do imperialismo que adentram o movimento operário, produzindo aristocracias e burocracias operárias que criam bases para o menchevismo, que através da refutação da hegemonia do proletariado, incentiva a classe operária a submeter-se à burguesia liberal. Também estaríamos omitindo a formação da oposição pequeno-burguesa democrata que surge como resistência ao imperialismo e suas tendências antidemocráticas. Essa pequena oposição é confusa e impregnada de tendências reacionárias que tem por intenção a regressão do país. Isto posto, torna-se nítido o caráter contraditório dos protestos democráticos contra o capitalismo imperialista.

Antidemocrático por natureza, o imperialismo compreenderá tanto o caráter antidemocrático do capital monopolista e dos partidos por ele influenciados, quanto as tendências antidemocrática no liberalismo e suas reverberações nos partidos operários e sindicatos oportunistas. Desencadeada por essas tendências, surge uma literatura de propaganda antidemocrática focada na sociologia, psicologia e filosofia. Também surge, em oposição a esta literatura, uma crítica esquerdista à democracia burguesa nos partidos revolucionários. Esta crítica desnuda a democracia burguesa, mostrando como ela é insuficiente e apenas formal. (LUKÁCS, 2011, p. 310 e 311).

As circunstâncias contraditórias da época têm um efeito igualmente contraditório sobre os romancistas, afinal, como György Lukács afirma: “Todo escritor é filho de seu

tempo”. (2011, p. 311). Em outros termos, mesmo aqueles que conseguem se desvencilhar destas influências, acabam revelando contradições durante esse processo. Eis a importância de estudarmos essas correntes, elas são centrais para que compreendamos as oscilações políticas e ideológicas destes autores como reflexo do tempo em que viveram. Paralelamente, uma parcela deles mostrava-se incapaz de separar suas aspirações democráticas do decadente liberalismo de compromisso de suas classes, enquanto muitos outros tornaram-se vítimas da crítica romântica à democracia.

Sobre a visão de mundo desses romancistas, Lukács assinala que a complexidade é expressa no fato de que os escritores importantes, apesar de terem por finalidade a reprodução da realidade, acabam fazendo concessões amplas às teorias céticas da classe burguesa da época. Para a análise, o desafio será investigar de onde vem e para onde vai esse ceticismo. Se apoiando nas ideias de Lenin, o estudioso húngaro destacará duas tendências: a primeira é “o ceticismo que acompanha e estimula ideologicamente a transição da classe burguesa da democracia revolucionária para o liberalismo decadente e traidor”; e a segunda é “uma crítica cética da sociedade burguesa que parte da democracia burguesa e segue na direção do socialismo”, em muitos casos, ambas as tendências aparecerão misturadas. (LUKÁCS, 2011, p.313). Esse movimento impacta o tratamento literário da história e através dele surge um novo tipo de romance histórico.

Na perspectiva lukacsiana, a obra tardia de Victor Hugo seria possivelmente a primeira ficção histórica significativa que trata da história passada dentro do novo humanismo contestador, e é isso que o diferencia de seus contemporâneos. Ainda destacamos que o romancista busca conservar sua técnica de substituir o movimento interno defeituoso da vida por contrastes grandiosos, decorativos e retóricos. Em Victor Hugo encontramos tendências progressistas de reavivamento da democracia revolucionária, isto porque o escritor retrata conflitos realmente trágicos, oriundos da revolução. Entretanto, é válido assinalar que em sua figuração há mais retórica que realismo. Sobre isso Lukács esclarece:

E essa retórica é não um mero resquício do período romântico, mas a expressão clara dos limites de sua concepção humanista, da abstratividade metafísica de seu humanismo. É dessa abstratividade que surgem os conflitos finais que arrastam os heróis para sua ruína trágica. Os conflitos reais, humanos e históricos dos aristocratas e dos padres que foram a favor da revolução são convertidos, no âmbito desse humanismo abstrato, em conflitos de dever. (2011, p.314).

Portanto, na obra de Victor Hugo a concepção humanista é que desencadeia a ação. É nela que reside a força motriz da narrativa. Anatole France também representa essa nova e independente posição, no entanto ele não se apoiará no Iluminismo como uma visão de

mundo abstrata e fechada, fato que o distinguirá de seus sucessores. A atitude cética e defensiva em relação às tendências reacionárias vigentes e aos problemas e limites da democracia burguesa, serão em France a origem da figura histórica autêntica e brilhantemente humanista, tornando-a inesquecível. É perceptível que através desse ceticismo, France opõe-se a todo tipo de lenda histórica medieval e moderna, ele as dissolve com um autêntico espírito histórico raramente encontrado em seus contemporâneos. Nas obras desse escritor o princípio de humanidade não é abstrato:

[...] pois o autor acolhe de modo muito pessoal o materialismo epicurista do século XVIII; e o elemento humano que nele é triunfal, nunca deixa de ser de carne e osso. Ao contrário, é um princípio que desmascara toda ascese presunçosa. Justamente por isso, France mantém-se longe das lendas históricas reacionárias que equiparam o materialismo ao egoísmo. Assim, em seu romance *Os deuses têm sede*, a personagem de Brotteaux não só é humanamente verdadeira, como também é figurada segundo uma compreensão correta das contradições históricas desse período. (LUKÁCS, 2011, p. 315).

A crítica à democracia burguesa não é um tema estritamente do período imperialista. Aliás, tanto na teoria quanto na literatura, as mais distintas tendências românticas anticapitalistas e ainda as tendências reacionárias buscam incorporá-lo. No entanto, Anatole se distingue por não abordar essa temática de modo romântico. Ao enxergar o heroísmo jacobino como problemática trágica, o escritor opta por encerrar a narrativa adotando uma perspectiva de futuro não declarado. A respeito disso Lukács apontará: “E porque vê a crise de transição desse modo France pode se permitir uma objetividade criadora diante dos opositores da revolução, sem precisar atenuar minimamente que seja os fundamentos de sua tomada de partido”. (2011, p.316).

Enquanto o romance histórico entra em decadência, surgem autores que vão na direção contrária, dentre eles Lukács destaca para seu estudo Wilhelm Raabe, e realça traços peculiares das obras deste romancista. Em Raabe, a temática histórica tem um papel simplesmente episódico, sua visão histórica é ao mesmo tempo virtuosa e limitada. Virtuosa na medida em que ataca o provincianismo alemão e figura as causas da degeneração burguesa e a possibilidade de renovação da classe proletária. Tudo isso mostra que o escritor possui uma sensibilidade saudável e plebeia, além de uma revolta apaixonada contra a miséria alemã. Ainda assim, precisamos reconhecer que as limitações advindas das idealizações a respeito das cidades independentes da Idade Média, ofuscam sua visão, impossibilitando a produção de um passado à altura de sua figuração crítica do presente.

Dando prosseguimento a sua análise, Lukács evoca ainda Theodor Fontane, cuja obra também trata a temática histórica como papel episódico em relação a temática contemporânea.

Ao centralizar sua narrativa em um reacionário excêntrico e não sem interesse, “[...] Fontane veda a si mesmo a figuração das tendências realmente progressistas das guerras de libertação, tendências que encontram sua expressão em Scharnorst e Gneisenau, assim como nos rebeldes plebeus do movimento, cuja peculiaridade Raabe entendeu tão profundamente”. (LUKÁCS, 2011, p.318). Fontane demonstrará maturidade e autenticidade em seu estilo na sua produção posterior. Nessas obras a oposição entre material histórico e social se inverte, “[...] é o tema histórico que demonstra uma resistência mais forte e decisiva às opiniões, às inclinações e ao temperamento do escritor que o tema contemporâneo, compelindo-o a tomar posição”. (LUKÁCS, 2011, p. 319). Apesar de serem escritores subjetivamente distintos, Raabe e Fontane incorporam o mesmo conteúdo intelectual e tendência, ambos se convertem em precursores do humanismo militante característico deste período imperialista.

Lukács também elege para a análise Ricarda Huch sob a justificativa de que suas obras sintetizam todas as tendências do humanismo combatente, antifascista. Para o teórico húngaro, analisar essas obras é também analisar as formas típicas do romance histórico deste tempo. Nas narrativas dessa escritora alemã nota-se a influência ideológica exercida pelo humanismo socialista da União Soviética sobre os intelectuais ocidentais. Como resultante dessa influência podemos apontar na obra de Huch as tendências antibárbaras do período, que podem se desenvolver no capitalismo moribundo, evidenciadas também em outros autores deste período através da crítica ácida à barbárie fascista, crítica esta que adota uma perspectiva clara e esperançosa quanto ao futuro. Em consonância:

O protesto humanista contra a barbárie da era imperialista é mais claro aberto e combativo na medida em que ela encontra de maneira clara e aberta seu mais brutal apogeu no fascismo. Com o avanço do fascismo, e na luta contra ele, o humanismo da oposição democrática torna-se cada vez mais amplo e profundo politicamente, cada vez mais social; seus representantes significativos erguem-se a posições cada vez mais elevadas na crítica de seu tempo. É verdade que, no decorrer desse mesmo processo, dá-se necessariamente uma diferenciação no interior da oposição democrática. A agudização das oposições assusta uma parte de seus combatentes iniciais, chegando algumas vezes a empurrá-los para o campo dos inimigos do progresso humano. Mas a linha principal do desenvolvimento pode ser reconhecida justamente no crescimento ideológico e artístico das personalidades fortes, tais como Romain Rolland ou Heinrich e Thomas Mann. (LUKÁCS, 2011, p. 320 e 321).

Portanto, não podemos negar que a resistência ao fascismo alemão é mais que um acontecimento histórico-político mundial, afinal ela também reverbera na ideologia e na literatura, inaugurando uma nova era. Não raro, poderá se observar na oposição humanista antifascista uma “[...] evolução da clareza da visão de mundo, da larga e ampla concepção histórica dos acontecimentos do presente e dos caminhos que conduziram a ele”. (LUKÁCS, 2011, p. 321). Essa evolução se dará de maneira orgânica e contínua nos escritores, e ocorrerá

na medida em que estes despertam e se apropriam do espírito revolucionário democrático que surge em resposta a catástrofe alemã desencadeada por Hitler. É válido esclarecer que, em outros países, esse momento literário é despertado por outras crises, a exemplo o: “[...] sucesso da Frente Popular na França e na luta revolucionária de libertação do povo espanhol, e da vitória do socialismo na União Soviética”. (LUKÁCS, 2011, p. 321).

Nesse contexto os defensores burgueses convencerão os escritores da necessidade de uma crítica ao liberalismo que parta do ponto de vista da democracia revolucionária. Lukács pontua que esta crítica também deve funcionar como autocrítica. Partindo dos estudos de Heinrich Mann, o estudioso húngaro afirma que o despertar do espírito democrático revolucionário ocorre hoje sobre condições particulares, e este é o problema atual da democracia revolucionária. Logo, não bastam os apelos da classe oprimida pelo capital aos instintos democráticos revolucionários, é necessário que exista uma democracia revolucionária autêntica e verdadeira, e essa só poderá ser despertada pela discussão dos problemas do socialismo. Mesmo reconhecendo as debilidades da tradição democrática revolucionária alemã, György Lukács destaca:

[...] a história da política – e sobretudo a história da literatura – do século XIX nesse país mostra democratas revolucionários que realizam discussões interessantes e significativas sobre o problema do socialismo e sempre concluíram com uma resposta positiva às grandes questões da época. Assim é com Georg Büchner, Heinrich Heine e Johann Jacobi. Foi esse o caminho trilhado por importantes escritores antifascistas da Frente Popular alemã; são essas as tradições que encontram em eco contemporâneo em seus escritos. (2011, p. 322 e 323).

Obviamente este problema também atinge outros países onde ocorreram revoluções. A discussão não é teórica, afinal afeta os problemas reais da vida. Essa discussão precisa ser coerente, sincera e viva. O caminho para a democracia revolucionária é contraditório e irregular, o desdobramento da revolução produz grandes dificuldades que assustam escritores e intelectuais. A visão liberal desses pensadores se cristaliza e acaba se convertendo em aura ideológica. (LUKÁCS, 2011, p. 325).

A partir do momento em que a burguesia alemã se submeteu ao bonapartismo bismarckiano, o humanismo foi privado de conteúdos democráticos revolucionários. Rebaixado a respeitabilidade rasa, burguesa e liberal acaba convertendo-se em uma espécie de pseudo-humanismo. Essa tendência estava fadada ao fracasso, isso não somente pelo fato de ser alheio aos problemas do povo, mas também por está reduzido nas questões humanistas essenciais, que estão sempre abaixo daqueles que desenvolvem suas ideias partindo do contato vivo com os problemas das massas. Há ainda os preconceitos com relação ao povo, preconceitos estes dissimulados pelas ideias cientificistas do Iluminismo que afirmavam que o

povo era massa irracional. A respeito destes preconceitos modernos que surgem da decadência da ideologia burguesa Lukács advertiu:

Tais preconceitos consistem sobretudo em considerar que o povo, a massa são os representantes do princípio da irracionalidade, do elemento meramente instintivo em comparação com a razão. Com essa concepção do povo, o humanismo destrói suas melhores armas antifascistas. Pois o ponto de partida do fascismo é precisamente a “irracionalidade” da massa, e ele utiliza sua demagogia implacável para extrair logicamente as consequências dessa concepção. Portanto, para desmascarar de fato a hostilidade contra o povo como característica fundamental do fascismo, devemos nos concentrar no caráter insustentável e mentiroso desse argumento, devemos proteger as forças criativas do povo contra a calúnia fascista e mostrar que todas as grandes ideias e atos que a humanidade produziu até hoje surgiram da vida do povo. Se, ao contrário, contrapomos a razão humanista à irracionalidade do povo de modo exclusivamente metafísico, então deve necessariamente resultar daí uma ideologia da renúncia, o humanismo deve se retirar da arena em que o destino da humanidade é decidido. (2011, p. 326 e 327).

A intolerância e o fanatismo criticados pelo humanismo também são por ele incorporados, visto que a exigência política e social de tolerância é fanaticamente defendida pela corrente. O “pacifismo abstrato” proposto por essa corrente é, como vimos, utópico e tem origem na desconfiança e no desconhecimento das massas. Resulta disso um falso e abstrato aristocratismo do espírito facilmente detectado nos humanistas do Renascimento e até mesmo do Iluminismo. É válido ressaltar que essas tendências não eram dominantes, e que elas são reflexos da necessidade histórica da fraqueza dos movimentos populares nos quais os ideologias e exigências sociais humanistas se apoiaram. Contudo, o próprio Lukács reconhece que nas lutas das massas pelos ideais humanistas ocorridas em seu tempo. Seria impossível haver inspiração em táticas humanistas desta situação histórica pioneira sem contradizer o conteúdo real do humanismo iluminista. Ele sintetiza a situação nos seguintes termos: “A aplicação ao pé da letra de certas doutrinas humanistas é, hoje, um grave pecado contra o verdadeiro espírito do humanismo”. (LUKÁCS, 2011, p.328).

Superando essas visões, o humanismo antifascista evolui. Longo foi o caminho percorrido pelos intelectuais alemães nesses primeiros anos após Hitler usurpar o poder. Nesse caminho eles recuperaram a confiança de que por meio das forças do povo alemão, a renovação radical da Alemanha aconteceria. A democracia revolucionária encontra forças revigorantes na alma do povo alemão em luta. Com isso, as letras antifascistas ganham traços humanos e heroicos, humanisticamente e culturalmente significativos. Esse amplo desenvolvimento ideológico traz o romance histórico para o centro da literatura alemã. Às condições mais importantes da luta antifascista reverberam no romance, fazendo com que a temática histórica assuma a posição central na narrativa.

O fascismo domina e manipula o povo partindo dos sucessivos erros de todos os partidos e correntes de esquerda e do estreito modo como estes apelam a todos os homens com suas aspirações e necessidades, além da “[...] concepção estreita que faziam da história alemã, a incapacidade de estabelecer a conexão entre os problemas atuais do povo alemão e o curso histórico de seu desenvolvimento”. (LUKÁCS, 2011, p. 329). Em consonância, observamos que o fascismo se aproveita das intenções, dos sentimentos de justiça, e das tradições revolucionárias das massas, e atua intensificando preconceitos e falsificando a história, “E, a partir desse campo, é compreensível que o problema da história e em especial de seu tratamento literário tenha de ocupar cada vez mais o centro da luta antifascista”. (LUKÁCS, 2011, p. 330). O humanismo declara guerra ao fascismo, por isso a temática dos escritores humanistas antifascistas será combatente e terá origem nas reivindicações político-sociais vigentes. Logo, se no romance histórico realista e naturalista o defeito principal seria a falta de relação entre passado histórico e o presente, aqui, no romance histórico humanista, esse problema será superado. A respeito disso György Lukács acrescenta:

É claro que aqui o passado também é contrastado com o presente, porém não se trata mais de uma confrontação decorativa entre a poesia pitoresca e a prosa enfadonha. A oposição tem antes um objetivo político e social: a partir do conhecimento das grandes lutas do passado, da familiaridade com as grandes lutas do progresso em épocas passadas, deve-se dar aos homens do presente, que vivem os selvagens horrores da vida fascista, a coragem e o consolo na luta atual e os objetivos e os ideais necessários para a luta que virá, mostrando-lhes o caminho que a humanidade percorreu e deve continuar a percorrer. (2011, p. 331).

Como observamos, a literatura produzida nesta época busca reforçar e renovar as lutas ideológicas de 1830 e 1840. Portanto, de certo modo a história alemã estará sempre subordinada à temática humanista antifascista alemã. Os romancistas deste período tenderão a um acentuado internacionalismo. Além disso, a pobreza histórica também terá papel importante nos eventos democráticos revolucionários, impactando os escritores, que por ambicionarem uma ação monumental acabam atraídos por temas que retratam a luta humanista de modo glorioso, extraordinário e abrangente. Concernente a isso, é válido salientar: “Essa tendência se une à intenção de buscar contrapartidas assustadoras do hitlerismo na história e desmascará-las de maneira patética ou satírica”. (LUKÁCS, 2011, p. 332). O estudioso húngaro aponta Feuchtwanger e Heinrich Mann como exemplo de escritores que incorporam essas intenções em suas narrativas.

Essa literatura apresenta um “caráter de transição”, os escritores alemães vão de um liberalismo tímido até o democratismo revolucionário. Como resultado, temos um caminho literário irregular, cheio de recuos e flutuações, preocupado em mostrar não apenas os

resultados alcançados, mas também o percurso. Os sucessivos acontecimentos exigem dos autores desse período uma tomada de posição súbita e dramática. Pressionados pelas exigências e responsabilidade, esses romancistas acabam amadurecendo rapidamente. Dadas essas circunstâncias, é natural que o desenvolvimento ocorra de modo desigual, afinal: “Um passo adiante em direção à democracia revolucionária não pode trazer de imediato, em um único golpe, a revisão de todo um conjunto de visões filosóficas e estéticas que estavam associadas no escritor ao estágio político que ele acabou de superar”. (LUKÁCS, 2011, p. 332). Por se tratar de um processo demorado, à medida que um romance é construído, também pode acontecer dessas obras estarem permeadas por marcas que aludem a uma fase já superada pelo próprio escritor. A explicação para isto é que:

Nos romances históricos, esse caráter de transição se expressa sobretudo no fato de que o democratismo revolucionário permaneceu como uma reivindicação e não assumiu uma forma concreta. Há um desejo de aliança interna com o povo, um reconhecimento do significado do povo em sentido político, da vida do povo em sentido figurativo, mas ainda não há uma figuração concreta da vida do povo como base da história. [...] Aqui, devemos apenas apontar brevemente o fato de que esse caráter de transição, essa superação figurativa literária ainda inacabada do alheamento da literatura burguesa moderna em relação ao povo afeta profundamente a peculiaridade artística dessas obras. (LUKÁCS, 2011, p.333).

Deste modo, mesmo na literatura antifascista, será possível encontrar princípios literários da decadência burguesa. O caráter transitório do romance histórico humanista também é evidenciado pela relativa contingência de sua temática. Lukács se apoia nas concepções de Döblin para assinalar que o romance histórico humanista formula um falso dilema, se dividindo entre forma da trama, onde há muita elaboração para pouco material; e forma do romance, onde há muito material e pouca elaboração. Com essa visão, Alfred Döblin combate a teoria burguesa decadente que insistiu em classificar o romance histórico como gênero próprio. Para o romancista alemão, não há distinção entre os princípios do romance comum e os do romance histórico. Ele afirma ser repugnante essa desvalorização do material histórico, se voltando contra a falsificação histórica que muitos romancistas deste tempo realizaram, defendendo uma concepção veraz e autêntica dessa história.

O problema é que, se o papel do autor é figurar com realidade, não seria ele um ficcionista ou escritor, e sim um cientista. Ao descartar o talento inventivo da ficção Döblin não consegue elevar a literatura à ciência, de modo que ele mesmo reconhece que seria impossível para a literatura concorrer com a realidade do jornal. No tocante a isso Lukács advertiu: “Aqui, Döblin cai no preconceito naturalista amplamente propalado de que a fotografia (e o jornal!) é mais fiel à realidade que a profunda figuração artística da realidade”. (2011, p. 335). O estudioso húngaro ainda comprova que o próprio Döblin foi incapaz de

conciliar sua teoria e sua práxis, já que sua fidelidade aos fatos foi comprometida por seu caráter combativo e participação na luta social.

A hipótese de resolução para tal problema é que os escritores deixem de lado seus preconceitos teóricos enquanto atuam na prática. Lukács refuta a própria hipótese quando admite que esses escritores não são realmente capazes de se desvencilhar de seus preconceitos. Recuperemos a ideia do teórico húngaro que já citamos anteriormente, “todo escritor é devedor de seu tempo”. Por conseguinte, o maior dilema do escritor contemporâneo à Lukács será entre a concepção fiel da realidade e a intervenção nos acontecimentos. Dilema que só poderia ser dissolvido pela conexão com a vida do povo, no entanto:

O escritor que tem intimidade com as tendências ativas da vida do povo - de certo modo, vivendo-as na pele - sente-se apenas um órgão realizador dessas tendências; a seus olhos, sua figuração da realidade é somente uma reprodução dessas mesmas tendências, mesmo quando ele não reproduz nem um único fato da realidade tal como esta se apresenta a ele de imediato. (LUKÁCS, 2011, p. 335).

A contingência temática ainda não foi superada. Mesmo no romance histórico antifascista não será possível encontrar como objeto a história alemã, o que evidencia a fraqueza desta luta no combate do fascismo. Paralelo a isso, encontraremos por parte dos fascistas uma falsificação histórica que tem por finalidade a propaganda e a política. A esquerda enfraquecida não atinge seus objetivos, pois além de não conseguir revelar a falsificação histórica, também não consegue reestabelecer cientificamente e ficcionalmente as tradições da democracia revolucionária na Alemanha. Ademais, falha em mostrar que as ideias da democracia revolucionária são oriundas das lutas de classes ocorridas no próprio país, e não ideias importadas.

Reconhecendo o papel que o romance histórico pode desempenhar nesse contexto, Lukács aponta qual seria o propósito da literatura: “Portanto, a grande tarefa das letras antifascistas é levar ao povo alemão as ideias da democracia revolucionária, as ideias do humanismo combatente, justamente porque são vistas como produtos necessários e orgânicos do próprio desenvolvimento alemão”. (LUKÁCS, 2011, p.338). Em outros termos, a finalidade literária é provar ficcionalmente e cientificamente que a democracia revolucionária é a única possibilidade de salvação para a Alemanha, afinal ela também é uma luta decidida contra a barbárie hitlerista.

Não podemos deixar de esclarecer que este período de transição do romance histórico antifascista, também é acometido por um anseio pela monumentalidade histórica. Mas esta não pode ser compreendida no mesmo sentido pictórico e decorativo da monumentalidade que acometeu o período passado do romance histórico. Esta monumentalidade é oriunda das

tradições iluministas que buscaram combater os ideais humanistas, reduzindo as grandes lutas da história a uma luta entre razão e desrazão, progresso e reação sob a justificativa de torná-las mais compreensíveis para si mesmos e seus leitores. O que eles conseguem com essa volatilização é fazer com que as lutas de classes percam a conexão com a vida efetiva do povo. Na literatura vemos o impacto destes fatos no distanciamento da vida na figuração concreta, que em muitos casos acaba ocasionando uma distorção dos objetivos ansiados pelo autor.

Os meios artísticos com os quais o povo é figurado na história, também revelarão o caráter de transição do romance histórico do humanismo antifascista. Ao contrário do romance histórico burguês, as narrativas desse período rompem com as tendências de privatização da história, se recusando a transformá-la em exotismo baseado em psicopatologia peculiar e autêntica. Apesar de tanto problematizarem o romance histórico clássico, não podemos dizer que os romancistas mais recentes tenham rompido completamente com essas tendências, isso fica claro na forma e nos modos de figuração de todas as épocas. Ainda que os autores modernos busquem se distanciar dos escritores do passado, não reafirmando o legado clássico deixado por eles, o fato é que muito da essência clássica está preservada nas manifestações literárias mais recentes.

Lukács compara a forma clássica, do período scottiano, e a forma contemporânea do romance histórico, produzida nas primeiras décadas do século XX, e a partir disso aponta que Heinrich Mann, Feuchtwanger e Bruno Frank, apesar de representarem destinos populares, não partem da vida do povo. Não obstante, mesmo sendo os escritores clássicos mais conservadores, eles mostraram em suas figurações uma proximidade maior da vida real das massas, isso porque eles tinham concepções vivas e concretas da história, o que falta nos escritores mais recentes. Os autores humanistas antifascistas se esforçam para romper esse isolamento em relação a vida comum, isso se explicita no fato de que eles se mostram mais atraídos por esse tema do que os clássicos. Entretanto, não podemos negar a reformulação radical pela qual passa os princípios ficcionais do romance histórico. Esta tem por finalidade fazer com que a voz do povo seja ouvida. Isso só poderá ocorrer de modo gradual, após profundas discussões artísticas, ideológicas e históricas. Todavia, György Lukács elucida:

Hoje, a situação ainda é tal que esses escritores escrevem para o povo e sobre os destinos do povo, mas o próprio povo tem apenas um papel secundário em seus romances, é apenas um objeto para a demonstração artística dos ideais humanistas (cujo conteúdo, no entanto, tem estreita ligação com importantes problemas da vida do povo). Do ponto de vista artístico, fornece apenas o cenário para a ação principal, que se desenrola em outro nível, sem conexão imediata com a vida do povo. (2011, p.345).

Nesse sentido, podemos compreender o romance histórico do novo humanismo como uma continuação do romance histórico burguês tardio, ainda que haja oposições entre eles no que se refere ao conteúdo social e psicológico. A dificuldade de figurar de baixo, partindo do povo, faz com que o romance tenha dificuldade em cumprir o que é mais importante para ele enquanto gênero, “[...] figurar destinos individuais em que os problemas vitais da época ganhem uma expressão *direta* e, ao mesmo tempo *típica*”. (LUKÁCS, 2011, p. 346). O efeito é exatamente o contrário, ao figurar partindo do alto, das classes privilegiadas, os romances modernos acabam retratando uma excentricidade social dos destinos figurados. Esta se revela no fato de que essas altas camadas sociais deixam de ser condutoras do progresso nacional. Nessas obras o destino figurado não está conectado às grandes questões típicas da vida do povo.

Entretanto, figurar de baixo não garantirá a conexão com a tipicidade da vida do povo. A exemplo, Lukács citará a obra *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, que apesar de no início figurar de baixo, acaba, na evolução do enredo, apresentando uma psicologia e um destino que nada tem a ver com a classe operária, e conseqüentemente com o povo alemão no período pós-guerra. O teórico húngaro ainda considera que o conteúdo é excêntrico demais para o povo alemão, e chega a comparar estes traços do romancista aos traços de Joyce e Musil, estabelecendo uma espécie de parentesco entre as obras desses escritores. Também nos é apresentado a obra de Thomas Mann, sobre ela Lukács afirma atuar no alto. Todavia, o estudioso não deixa de reconhecer: “Os mais importantes problemas psicológicos e morais da transição da Alemanha para o capitalismo moderno e desenvolvido encontram aqui uma expressão literária grandiosa e típica. E essa transição é uma mudança no destino de todo povo alemão”. (LUKÁCS, 2011, p. 347).

Contudo, podemos concluir que a figuração da história no romance ultrapassa seu ponto de partida, alto ou baixo. Ao final, é o fato do conteúdo social e psicologicamente típico ser adequado ou não ao ponto de partida, que definirá se a obra figura ou não os traços tipicamente sociais, os problemas e os destinos das massas. Não obstante, isso seria apenas o início da discussão. Seria imprescindível que a figuração conseguisse unir o destino pessoal ao sócio-histórico de modo orgânico sem perder as particularidades de seu caráter e nem a imediatidade da vida. Desta maneira, os aspectos primordiais e universais do destino do povo se expressariam diretamente na vida pessoal. Aliás, esse é o segredo para que, no romance histórico clássico, mesmo os personagens oriundos do alto se pareçam populares.

Apesar do romance histórico humanista antifascista não cair nessa armadilha, ele corre o risco de cair em outra. Os autores que representam essa corrente pecam por tratar seu material em um grau muito elevado de abstração do início ao fim. Soma-se a este equívoco, a escolha de heróis protagonistas que em suma são intelectualmente e sentimentalmente adequados para encarnar os ideais humanistas. A consequência disso é a ameaça ou perda da imediatidade da vivência histórica. Para György Lukács, “[...] esse é um traço positivo importante no romance histórico do humanismo antifascista, um passo rumo a superação da falta de ligação entre o passado e o presente que acometia o romance histórico dos períodos passados, mesmo em seus representantes mais significativos”. (2011, p. 349). Mesmo assim o teórico admite que essa ligação é direta, conceitual e geral demais. O perigo é claro, a vivificação da história pode acabar se convertendo em:

[...] uma forma demasiadamente conceitual, ou melhor, que o caminho que conduz da vivência imediata da história a universalização e ao resumo dessa vivência seja demasiado curto e, por isso, demasiado abstrato. Ele é curto e abstrato porque o processo inteiro se desenrola em um homem, no próprio protagonista histórico, no representante dos ideais humanistas. (LUKÁCS, 2011, p. 349).

Como consequência disso, a vivência imediata perde a amplitude e a multiplicidade. Para tornar-se universal, haverá apenas um caminho que conecta a vivência à universalização, ele é concretizado na alma de um homem singular. Certamente esse caminho se mostrará mais simples, curto e linear do que o modelo que buscava sintetizar, no protagonista histórico, caminhos divergentes extraídos de personagens humana e socialmente diferentes. A respeito disso, Lukács assinala que a elaboração universalizadora da própria vivência necessita possuir um caráter abstrato.

Tratando-se do romance histórico alemão, estejamos cientes, neste momento o destino do povo ainda não era sentido como concreto, e sim como um destino histórico abstrato, onde o papel desse povo é contingente. Portanto, o passado histórico é convertido em material ilustrativo dos problemas do presente. Na figuração o resultado será destinos especificamente históricos e desfigurados, sem identidade e sem significado independente. À exemplo disso, Lukács citará os primeiros romances históricos de Lion Feuchtwanger, afirmando que neles a história é roupagem decorativa para problemas psicológicos especificamente modernos. Na obra analisada pelo teórico húngaro, o sofrimento e o espezinhamento de um povo aparecem apenas como pano de fundo. O estudioso ainda acusa Feuchtwanger de distanciar-se da verdade histórica e por consequência, da verdade ficcional do romance, ressaltando que:

O ficcionista que trabalha com a história não pode manipular o material histórico de maneira arbitrária. Eventos e destinos têm seu peso objetivo natural, sua proporção objetiva natural. Se o escritor é bem-sucedido ao inventar uma trama que reproduz

corretamente essas relações, essas proporções entre os diferentes pesos, eis que surge, com a verdade histórica, a verdade humana e ficcional. Se, ao contrário, a trama distorce essas proporções, então também distorce o retrato ficcional. É algo ofensivo que décadas de sofrimento de um povo apareçam como “pretexto” para a conversão psicológica de um homem que nem é tão importante. (LUKÁCS, 2011, p. 353).

Por ansiar um verdadeiro realismo, Feuchtwanger acaba desrespeitando essas proporções. Ainda assim, esse traço é o que lhe confere importância literária, já que ele apresenta grande paixão humana e literária pelo pretexto e pelo destino do povo retratado. Lukács sintetiza o problema deste romancista na seguinte sentença: “Feuchtwanger é um humanista sincero demais e um realista convicto demais para dominar esse tema de modo adequado”. (2011, p.354). Com essas peculiaridades figurativas, este romancista consegue fazer com que o grande conflito se desenvolva a partir da história passada, evitando um deslocamento temporal. Em outros termos, para esse autor, melhor do que retornar aos problemas do passado é mostrar como esses conflitos estão reverberados na história presente.

Para György Lukács, “Isso significa um enorme passo na direção de um verdadeiro romance histórico; ao mesmo tempo, aguça a contradição entre a teoria do romance histórico defendida por Feuchtwanger e sua própria práxis literária”. (2011, p. 355). Destarte, reconhecemos que ainda que a obra deste escritor alemão apresente problemas de figuração, ocasionados por resquícios ainda não superados da ideologia liberal, ela é parte importante do desenvolvimento do romance histórico. Isso porque, o que seriam seus “defeitos figurativos”, acabam por impulsionar o gênero para uma nova fase, como esclareceremos mais adiante. Porém, antes faz-se necessário compreendermos quais os defeitos apontados pelo teórico húngaro a obra de Lion Feuchtwanger.

Lukács faz questão de assinalar duas dificuldades na figuração do romancista alemão. A primeira seria o fato de os destinos concretos da vida dos homens singulares do povo não serem figurados com base nas categorias abstratas por ele adotadas, o que resulta em uma vida determinadamente econômica, revelada menos na vida e na figuração da vida de suas personagens que nas reflexões a respeito dela. A segunda seria o fato de essas categorias abstratas fetichizadas possuírem um caráter fatalista, que duelam com a práxis do escritor sensível e experiente que ele era, a ponto de ele não poder se conformar com esse fatalismo. Para clarificar, “[...] o escritor tem ou de figurar esse fatalismo, ou negá-lo – e, com ele, a determinidade econômica da vida -, ou, enfim, impor-lhe um limite mecânico. Este último foi o caminho que Feuchtwanger seguiu até agora”. (LUKÁCS, 2011, p. 360). É exatamente esse dualismo que propulsiona a modernização da história na narrativa. Lukács afirmará:

Para tornar compreensível de fato os problemas ideológicos de uma época, o cientista deve investigar concretamente as implicações das condições econômicas das classes e das alterações dessas condições, descobrir elos distintos, extremamente complexos e muito pouco diretos.

Já o autor de romances históricos deve trilhar outro caminho. Ele só pode desvelar e figurar essas mediações quando é capaz de ver nos problemas econômicos problemas ontológicos [Seinsprobleme] concretos de homens concretos. (2011, p. 358).

Portanto, não é do interesse do ficcionista catalogar ou registrar uma época, ainda que inconscientemente ele também o faça. O que será competência do autor do romance histórico é captar os problemas essenciais do ser em si mesmo, em sua dimensão ampla e fundamental. É deste modo que o escritor conseguirá compreender, figurar e mediar as implicações dos eventos sócio-históricos na vida dos indivíduos de determinada época. No entanto, desenvolver essa capacidade de enxergar os problemas ontológicos não é tarefa fácil. Para conseguir tal feito o romancista precisa se conectar profundamente com a vida do povo, isso em todos os níveis de divisões, contemplando todas as classes da sociedade. Por conseguinte, o romance adquirirá uma verdade literária da obra de arte, mesmo que esteja permeado por falsas teorias, afinal a figuração partiu de observações corretas da vida de um povo. Mas, mesmo que o escritor consiga fazer todo esse processo corretamente, ainda será difícil transpor as verdades abstratas da economia e chegar aos problemas concretos do povo. Em consonância, se:

[...] os fundamentos ontológicos são apreendidos de modo abstrato, a vivificação das personagens só pode de efetuar por seu lado psíquico, e com isso ela é necessariamente submetida a uma modernização. Pois falta a função controladora dos fatos concretos do ser, a única que pode mostrar ao escritor que sentimentos e ideias são possíveis em um homem de determinado período, como filho de seu tempo. Acrescenta-se a isso o fato de que as categorias econômicas abstratas são muito apropriadas para apagar as diferenças específicas entre os representantes “da mesma” classe em distintos períodos. Se o escritor parte do ser, a diferença ontológica entre um mercador do século XIII e outro do século XVIII é gigantesca. (Em Walter Scott podemos observar marcas muito sutis dessas diferenças.) Ao contrário, se o capital, por exemplo, é não uma forma de ser, mas um conceito abstrato, então a psicologia do capitalista ou financista romano será muito mais próxima da psicologia do atual rei da bolsa de valores do que da realidade. (LUKÁCS, 2011, p. 360 e 361).

O romance histórico deste período é de autoria de escritores antifascistas que estão aos poucos se convertendo em democratas revolucionários. Consequentemente, as obras por eles produzidas oscilaram entre as duas correntes e é isso que enfraquece a base dessas narrativas. Lukács vê distinções entre os traços do romance histórico clássico e os traços do romance histórico vigente em seu tempo. O romance histórico do humanismo antifascista apresenta estreita relação com o presente; já superou a decadência burguesa; ele não fornece uma pré-

história concreta do presente, somente os reflexos dos problemas atuais da história; a casualidade temática ainda não foi completamente superada por ele; não parte do ser, e sim da representação, do problema ou da reflexão. Todas essas características justificam a frequente transposição do elemento histórico pela exposição, que ocasiona a modernização ou a universalidade abstrata. Também é por isso que o papel concreto do destino do povo é enfraquecido. György Lukács nos leva a enxergar que a deficiência central da evolução do romance histórico desse período, é que nela “o povo continua a ser apenas o objeto, não o sujeito agente ou o protagonista”. (2011, p.361).

Por tudo que elucidamos até aqui a respeito das tendências literárias desta época, podemos afirmar que os escritores deste período criam obras que são apenas quadros simbolistas. Nestas a biografia dos homens singulares e os acontecimentos são agrupados de acordo com a evolução psicológica. O povo aparece figurado de modo caótico e místico, isto porque os romancistas ainda não são capazes de captar as revoltas populares como continuação e elevação da vida do povo, logo, a narrativa simbolista fetichista é inevitável. Todos esses problemas resultam do fato destes autores não terem ainda superado as ideologias estéticas e políticas do período imperialista e a realização do espírito popular democrático na literatura.

Segundo Lukács, “A grandeza histórica de um material depende justamente da grandeza interna dos movimentos populares que ele figura”. (2011, p. 365). Partindo deste pressuposto, ficam explicadas as fragilidades figurativas comuns mesmo aos grandes escritores deste período. Estes homens não tiveram condições de figurar de modo que a grandeza histórica fosse preservada. Por isso é que recorreram a meios substitutivos diversos. No entanto, esses meios nem sempre alcançam seu fim, como ocorre com os traços brutais, que ao inundar a narrativa de descrições cruéis, como torturas e execuções, acabam normatizando-as como peculiaridades necessárias da época. O resultado é o leitor se acostumando com a barbárie e não conseguindo entender o relato como empenho contra a desumanidade. Nos romances históricos clássicos também há descrições de execuções e torturas. No entanto, elas são utilizadas comedidamente e destacam o caráter humano não o caráter brutal da ação. Para Lukács, esses traços ainda não foram superados, e são por ele considerados com “herança daninha do desenvolvimento ideológico do capitalismo tardio”. (2011, p. 366).

No romance histórico mais recente, a biografia aparece como tendência. Apesar de entendermos esta vertente como parte importante na evolução deste gênero literário, não nos

aprofundaremos nesta análise. Isto porque a narrativa biográfica apresenta características que nosso objeto de estudo, *Xambioá: paz e guerra*, não contempla. A começar pelo propósito, no texto de natureza biográfica: “A tarefa seria figurar a gênese do gênio, isto é, fazer surgir *geneticamente* o caráter genial de um grande homem e suas realizações geniais e singulares, expondo, narrando, descrevendo fatos e episódios tirados da vida”. (LUKÁCS, 2011, p. 369). Apesar de muitas semelhanças entre o enredo e a biografia de Carmo Bernardes, a obra não se enquadraria nessa tendência, afinal não há a pretensão de criar esse homem singular e genial, antes vemos o contrário disso. Marquinhos, o narrador personagem de *Xambioá: paz e guerra*, é o típico herói mediano, como evidenciaremos em nossa análise. Ademais:

O retrato de um homem importante em uma boa figuração histórica resulta do fato de que sua peculiaridade pessoal, sua fisionomia intelectual, a peculiaridade de seu método, o valor desse método em relação as correntes mais importantes da época – que conduziram do passado ao futuro, em cuja encruzilhada ele se encontra e cujo desenvolvimento ele influenciou de modo peculiar – são figurados de forma muito generalizada e, precisamente por isso, de forma cientificamente concreta, com os meios científicos corretos. (LUKÁCS, 2011, p.370 e 371).

Lukács também faz questão de apontar as fraquezas da forma biográfica do romance histórico. Para o estudioso, nas obras do gênero os traços pessoais, por serem puramente psicológicos e biográficos, acabam tomando uma dimensão desproporcional, falsa e preponderante. As forças motrizes são abreviadas e simplificadas, resumidas na personalidade central e na sua biografia. Consequentemente a figuração se converte em simples retrato situacional. Essas são as limitações impostas pelo método biográfico do romance histórico aos escritores.

Ao analisar o cenário do desenvolvimento do novo humanismo no romance histórico, Lukács conclui que todos os problemas de forma e conteúdo que vemos no romance histórico deste período, são resultantes de problemas políticos e ideológicos. Para o teórico, isso fica evidente na própria genealogia do gênero. Na perspectiva do estudioso húngaro, o romance histórico clássico capta a vida do povo de maneira historicamente mais profunda, autêntica, humana e concreta. Quanto ao modo de composição, ele considera perfeito para expressar a essência, a riqueza e a versatilidade da vida das massas ocasionada pela transformação histórica. Entretanto, a respeito do romance histórico produzido em seus dias, o estudioso afirmará: “[...] encontramos a todo momento um antagonismo entre o conteúdo ideológico – a atitude humana em relação à vida – e os meios de expressão literários. (LUKÁCS, 2011, p. 403).

György Lukács reconhece o direito que a crítica tem de julgar e condenar os produtos artísticos, contanto que reconheça a necessidade sócio-histórica de tais produtos. O teórico

esclarece que este julgamento é feito a partir da medida clássica. Todavia, isso torna a tarefa muito mais complicada. Os romances históricos contemporâneos à Lukács, não são tão alheios aos modelos clássicos, mas não podemos afirmar o mesmo a respeito dos romances que nascem no período da decadência da literatura burguesa. As narrativas de ambos os períodos se esforçam para figurar a vida histórica do povo em sua realidade objetiva e em sua relação viva com o presente. Apesar disso, no que se refere ao caráter popular e a relação com o presente, podemos afirmar que a irregularidade do desenvolvimento histórico torna essa relação complicada, pois do ponto de vista ideológico e político, a visão de muitos humanistas contemporâneos é muito mais radical que a dos clássicos. (LUKÁCS, 2011, p. 404).

Depois destas reflexões, o que fica nítido é que a relação concreta com o presente, ou seja, a familiaridade com a vida do povo, não se deixa substituir por nada, muito menos por abstrações, por mais elevado que seja o conceito ou a expressão literária. A automatização do romance histórico como gênero particular é considerada como sintoma de fraqueza dessas relações, em consonância:

As razões desta fraqueza são totalmente contrárias àquelas que atuam no início do colapso do realismo burguês; mas, dado que é um relaxamento dessa relação que decide tudo, ela traz consequências problemáticas do ponto de vista artístico-formal; contudo, o caráter concreto dessa problemática é essencialmente distinto. Em ambos os casos, assistimos necessariamente ao surgimento de uma modernização e, com ela, um esvaecimento, uma abstração das verdadeiras personagens históricas no romance histórico. (LUKÁCS, 2011, p. 410).

Já abordamos aqui as consequências dessa modernização e as consequências dessa desconexão entre o autor e a vida concreta do povo. Lembremos que todo autor é filho de seu tempo, e, portanto, produzirá romances que são produtos desse tempo. Independente de qual seja o período, luta contra imperialismo ou contra o declínio do realismo no período imperialista, estas obras não sairão ilesas. Elas herdaram as fraquezas e limitações desse declínio. A causa disso não é simplesmente estética, afinal: “[...] a grandeza desses romances se encontra justamente no fato de que eles concebem o presente em um espírito mais histórico, no fato de esse espírito, a partir do amplo conteúdo das experiências e vivências dos escritores, converter-se no fundamento dessas obras”. (LUKÁCS, 2011, p. 415). Walter Scott foi precursor desse espírito histórico, deixando este legado à Balzac, que por sua vez o transmitiu aos grandes escritores do moderno romance social. Sendo assim, é preciso restaurar a ligação entre o romance histórico atual, o romance histórico clássico e o romance social moderno. Na perspectiva de György Lukács, essa restauração é artisticamente necessária e conduz a um renascimento do tipo clássico do romance. Renascimento este que vai além da estética, reformulando o tipo clássico e transformando-o em um gênero acabado.

A principal diferença do modelo clássico para o romance histórico mais recente é a perspectiva histórica, “A diferença das perspectivas históricas determina também uma diferença nos princípios artísticos da composição e da caracterização”. (LUKÁCS, 2011, p. 421). Isto posto, já que falamos a respeito da história no período clássico do gênero, nos resta esclarecer alguns pontos a respeito da perspectiva histórica dos romances escritos no início do século XX. A nova concepção de história é o ponto de partida e de desenvolvimento do modelo de romance histórico da primeira metade do século XX. É a consciência de que somos agentes da história que reavive e refina as tradições da democracia revolucionária. Por tudo isso,

Encontramo-nos em meio a um período heroico, um período cujo heroísmo não repousa sobre ilusões historicamente necessárias, como o heroísmo dos puritanos na Revolução Inglesa e dos jacobinos na Revolução Francesa, mas cujo fundamento é o verdadeiro reconhecimento das necessidades do povo trabalhador e do sentido evolutivo da sociedade. Esse heroísmo não repousa sobre ilusões porque suas condições históricas não são constituídas de modo que um período de desencantamento prosaico deva seguir a sua vitória. [...] O heroísmo dos combatentes da Frente Popular é, ao contrário, uma luta pelos verdadeiros interesses de todo o povo trabalhador, pela criação de condições materiais e culturais de vida que possam garantir seu crescimento humano em todos os sentidos. (LUKÁCS, 2011, p. 417).

Como já afirmamos, essa perspectiva histórica impacta os princípios artísticos da composição e da caracterização. Deste modo, o romance histórico deste período consegue retratar as lutas heroicas do povo contra a opressão e exploração imperialista de maneira mais verdadeira e profunda do que os percursos fizeram no romance histórico clássico. Isto ocorre porque o escritor consegue se conectar melhor com as massas. Isso muda o perfil heroico, como vimos acima, amplia o campo de figuração de nossa pré-história concreta e, conseqüentemente, dá uma concepção mais aprofundada do passado histórico. O romancista deste período não baseia sua perspectiva de futuro em ilusões ou em despertar desencantado de ilusões revolucionárias perdidas, ele

Não mostra nenhum tipo de degradação das manifestações heroicas e humanas da vida do ponto de vista de um futuro vitorioso; ao contrário, mostra um amplo desdobramento, um grande aprofundamento e a elevação a um novo patamar de todas as preciosas qualidades humanas que surgiram ao longo do desenvolvimento. (LUKÁCS, 2011, p. 418 - 419).

A revolução que libertou do jugo capitalista causa um profundo impulso heroico de ampla proporção. Impulso este que se mostra decisivo, removendo todos os obstáculos que se opunham ao desenvolvimento das energias do povo. A concepção de que a libertação do povo é verdadeira e duradoura transforma a perspectiva de futuro dos romances históricos. O passado é elucidado, isso permite a descoberta de novos traços e tendências. Essas mudanças

vão na contramão de toda a figuração clássica. Alterada a perspectiva histórica, o romance histórico pode ir além, e é nesse sentido que ele nega, supera e renova o modelo clássico.

Contudo, é evidente que o romance histórico do século XX é devedor de uma tradição do romance, que como vimos, nasce da epopeia, propondo uma literatura que melhor se adequasse a uma cultura que então era aberta, cindida de modo que fosse impossível remendar. Desde seu surgimento, o romance buscou atender as necessidades histórico-sociais, e essa busca é que o transformou em um gênero “mutável por natureza”, conforme apurou Mikhail Bakhtin em *Epos e Romance* (1998). Como vimos, ao decorrer da evolução deste gênero, muitas foram as transformações que ele sofreu. O romance histórico é herdeiro de todas essas mudanças, ainda que elas indiquem fraquezas em determinados aspectos. Essa consciência já tinha Lukács em 1936, quando publicou *O romance histórico*, desde então muitas foram as transformações sociais. Consequentemente, muitas foram as mutações desse gênero, como estudaremos a seguir. No entanto, mesmo o romance histórico do século XXI será sempre devedor deste passado histórico do gênero. Eis a necessidade de estudarmos a tradição do romance e, em particular, do romance histórico.

CAPÍTULO 3

Na gaveta de Carmo Bernardes

Todavia, do ponto de vista da pré-história historicamente legítima dos movimentos populares, o que importa é precisamente o modo complexo, contraditório e extremamente individualizado dos pensamentos e sentimentos reais dos oprimidos sobre suas condições.

György Lukács

Vimos até aqui, através do estudo que realizamos sobre a tradição do romance, como a literatura foi se apropriando da história no decorrer da formação desse gênero. Já observamos que é essa aproximação que permitirá o desenvolvimento do romance histórico enquanto forma literária. Destarte, podemos afirmar que o romance histórico carmobernardiano *Xambioá: paz e guerra* nasce como objeto estético que resulta desta relação, bem arquitetada e com consequências importantes para a relação história e literatura.

Cabe ainda salientar que o romance é um gênero inacabado, em constante mutação e desenvolvimento. Em *O romance histórico*, György Lukács reconhece essas particularidades. No prefácio a essa obra o teórico afirma que seu estudo nunca teve a pretensão de fornecer uma história completa e acabada o gênero. O propósito do estudioso húngaro foi tratar as questões teóricas e de princípios mais importantes. Ainda no prefácio, Lukács explica:

Mas a investigação teórica assenta-se aqui em uma base histórica. A diferença fundamental entre o romance histórico dos clássicos e dos autores do período da decadência etc. tem suas causas históricas. E este trabalho pretende mostrar como a gênese e o desenvolvimento, a ascensão e o declínio do romance histórico são consequências necessárias das grandes convulsões sociais dos tempos modernos, e provar que seus diferentes problemas formais são reflexos dessas convulsões histórico-sociais.

Assim, o espírito deste trabalho é histórico. Mas aqui não se aspira nenhuma completude histórica. São tratados apenas aqueles autores cujas obras são representativas em certo sentido, e marcaram pontos de confluência típicos no caminho do desenvolvimento do romance histórico. [...] A atualidade e o caráter modelar dos clássicos são um problema central também para o romance histórico contemporâneo. (LUKÁCS, 2011, p. 31, 32).

Portanto, a finalidade de seu estudo é cobrir, sobretudo, a trajetória e características do romance histórico no período que compreende seu surgimento, início do século XIX, as primeiras décadas do século XX, já que o teórico publica essas considerações entre 1936 e 1937. Com base no estudo lukacsiano entendemos em que circunstâncias se dão o pacto entre história e literatura, e como esse pacto avança.

Na contemporaneidade, tem se proliferado estudos que abarcam as mudanças sofridas pelo romance. Dentre estes poderíamos destacar a discussão proposta por Perry Anderson. O crítico salienta que todas as regras, tais como explicitadas por Lukács, encontram-se invertidas, ignoradas ou suspensas no romance histórico pós-moderno. Ele também identifica uma reorganização geral da ficção em torno do passado, afirmando ser essa a “a mudança singular mais notável” proporcionada pela virada pós-moderna no romance contemporâneo. Anderson ainda elenca os traços desenvolvidos na contemporaneidade:

Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como

personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses. (ANDERSON, 2007, p. 217)

De fato, muitos romances históricos contemporâneos incorporaram essas características. No entanto, não se trata de suspender por completo os moldes clássicos identificados por Lukács. Todas essas características apontam para uma mudança de recursos narrativos, e transformações desta natureza já estavam previstas desde os primeiros estudos lukacsiano acerca do romance. Por isso mesmo defendemos que o projeto essencial do romance histórico desde seu surgimento não foi anulado por essas mutações. A proposta foi e ainda é a figuração autêntica e realista da vida com a finalidade de mostrar como o passado se reverbera no presente. O gênero atua para o desenvolvimento de uma consciência histórica extremamente necessária. Portanto, as novas estratégias narratológicas não inviabilizam o gênero, afinal, não negam o seu projeto essencial, apenas o reequaciona.

O crítico literário Fredric Jameson conclui seu ensaio *O romance histórico ainda é possível?* dizendo: “[...] no que toca ao romance histórico a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos”. (2007, p. 203). Em sua concepção, para que esse tipo de romance ainda seja possível, é necessário que compreendamos que novas formas podem ser produzidas. No entanto destacamos que o projeto estético e político do romance histórico permanece o mesmo desde seu surgimento. O que muda é a situação histórico-social e, em consequência disso, os recursos narrativos. No entanto, a diversificação dos recursos narrativos não coloca em suspensão a forma clássica.

No caso do nosso objeto de análise, *Xambioá: paz e guerra*, podemos afirmar que Carmo Bernardes, ao tecer sua narrativa, não adota nenhuma das estratégias categorizadas por Anderson (2007). O romance carmobernardiano também desafia o argumento de Jameson (2007), já que sua construção foi perfeitamente possível na contemporaneidade, mesmo sem incorporar, de todo, novas formas. O que pretendemos aqui é reconhecer a relevância destes críticos, assim como a importante contribuição de seus estudos. Porém, para as finalidades dessa pesquisa, a análise detida de *Xambioá: paz e guerra*, nos interessa a base teórica expressa nos estudos de György Lukács.

Dadas essas explicações, o capítulo que se inicia será disposto do seguinte modo: No primeiro tópico destacamos o modo como o regionalismo foi incorporado na literatura Latina, a princípio como modo de apropriação e adequação cultural, posteriormente convertendo-se em marca identitária. No segundo tópico abordamos brevemente o romance histórico

brasileiro, evidenciando como nasce o regionalismo nacional. Em seguida apresentaremos uma pequena biografia do autor Carmo Bernardes. Na sequência, iniciando nossa análise do *corpus*, localizaremos o elemento especificamente histórico em *Xambioá: paz e guerra*. Para tanto, o nosso enfoque foi o herói mediano e os personagens históricos da referida obra, que aparecerá no tópico imediatamente posterior. Por fim, no último tópico, explicitamos o modo como os traços regionalistas se relacionam com o romance histórico proposto por György Lukács.

3.1. O pacto na periferia cultural: o caso Latino-americano

A produção de boa parte do romance latino-americano em seu nascedouro requereu a escolha de novos temas e sentimentos, ainda que todos pautados em um extremo nativismo, dado e sentimento de nacionalismo que se busca à época. Mas, mesmo essas afirmações nacionalistas e de independência cultural estavam baseadas nas formulações da Europa. Por outro lado, o modernismo hispano-americano buscou fazer com que a literatura se tornasse mais autêntica, mais próxima da realidade de suas respectivas nações. Os escritores latinos passaram a criar e a manter uma rede de contato e disseminação das obras. Candido sinaliza a importância das iniciativas de Cuba. O país passou a promover intensamente encontro de intelectuais, artistas e escritores latino-americanos com o propósito de mediar experiências, incentivar a produção e o intercâmbio científico e cultural sem a interferência de países imperialistas. Esse processo foi decisivo para que as literaturas se tornassem mais independentes.

É válido ressaltar que mesmo no período em que a literatura brasileira era dependente das tendências de elaboração criadora europeia, sempre fomos colaboradores e participativos no que se refere ao universo cultural do qual fazemos parte:

[...] nas camadas profundas da elaboração criadora (as que envolvem a escolha de instrumentos expressivos), sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência. Aliás, vista assim ela deixa de o ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação de valores. Mesmo porque, nos momentos em que influímos de volta nos europeus, no plano das obras realizadas por nós (não no das sugestões temáticas que o nosso continente oferece para eles abordarem como formas mais ou menos acentuadas de exotismo), em tais momentos, o que devolvemos não foram invenções, mas um afinamento dos instrumentos recebidos. (CANDIDO, 1989, p. 151).

Portanto, ainda que culturalmente dependentes, sempre contribuímos com o sistema literário mundial. Nesse sentido, apesar de não criamos formas, nossa produção afinou o que recebemos. Não foi diferente com o romance histórico. A partir da produção desse gênero em na literatura brasileira, poderemos observar uma tendência para o nativismo, exagerado, utópico e com formas acentuadas de exotismo. Mas, é partindo dessas características que a identidade brasileira começou a ser forjada. Mais tarde esse nativismo se converterá em regionalismo, peculiaridade do modo figurativo dos escritores latino-americano, recurso utilizado para assimilar as formas europeias e ainda assim não perder a capacidade de produzir uma arte que seja o retrato de camadas sociais particulares, da história e dos costumes de cada um dos países da Latino-América.

Os romancistas latino-americanos parecem estar cientes de sua unidade na diversidade. Esta consciência tem impulsionado o surgimento de obras maduras e originais que gradativamente vão sendo assimiladas pelos países imperialistas e metropolitanos, “O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca”. (CANDIDO, 1989, p. 149). A intenção é buscar modificar em seus respectivos países as estruturas que alimentam a situação de subdesenvolvimento. Sobre todas as três fases, vale salientar que:

Em ambas as etapas verifica-se uma espécie de seleção de áreas temáticas, uma atração por certas regiões remotas, nas quais se localizam os grupos marcados pelo subdesenvolvimento. Elas podem, sem dúvidas, constituir uma sedução negativa sobre o escritor da cidade, pelo seu pitoresco de consequências duvidosas; mas, além disso, geralmente coincidem com as áreas problemáticas, o que é significativo e importante em literaturas tão *empenhadas* quanto as nossas. (CANDIDO, 1989, p. 157, grifo do autor).

Portanto, a tendência para o regionalismo é característica comum de todas as etapas do desenvolvimento do romance na América Latina. Mesmo que haja sempre o risco de uma sedução negativa pelo pitoresco, podemos observar que com o passar dos anos a técnica vai sendo aprimorada, na medida em que as preocupações passam a girar em torno da representação autêntica do sujeito mais do que do ambiente externo a ele, “O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”. (CANDIDO, 1989, p. 160). O nativismo pitoresco da primeira fase é superado pelo regionalismo, afinal é essa tendência que faz a literatura focalizar na realidade local, deixando de ser mera cópia do modelo europeu para atender os anseios e curiosidades destes leitores.

Para Candido, “A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante”. (1989, p. 158). Em consonância salientamos que, o regionalismo⁷, ainda que rechaçado por parte dos escritores e atacado pela crítica, sempre esteve entranhado em nossa literatura. É claro que não encontraremos mais a exploração do vocabulário sertanejo ou uma exaltação deste estilo de vida, superamos essa fase naturalista, o que temos agora é “[...] uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo”. (CANDIDO, 1989, p. 161). Depois destas considerações, clarifica-se a ideia de que apesar da América Latina, por sua condição histórica de subdesenvolvimento, ter enfrentado dificuldades para estabelecer uma literatura autêntica no que se refere à criação de estéticas e formas literárias, ela tem importado os modelos e tendências da Europa, adaptando-as às suas realidades. Nesse aspecto, a literatura brasileira vai se fazendo cada vez mais interdependente. Em consonância Antonio Candido afirmará:

Aí, o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu designo, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar: Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência. (1989, p. 154).

Portanto, poderemos apontar o regionalismo como um fenômeno literário latino-americano necessário para conferir à literatura brasileira a sua identidade. É partindo desse ajuste que será admissível fugir das expectativas em torno de modelos europeus para dar conta de nossas análises. Entendemos que o romance latino-americano, nas suas mais diferentes manifestações, é capaz de forjar uma produção que verdadeiramente nos represente e que ponham em discussão nossos problemas, nossa história, nossa cultura. Criado esse espaço, ganhamos liberdade para falar de nós, e mostrar que, apesar de termos uma história distinta, em muitos aspectos padecemos das mesmas mazelas que os países Europeus. Deste modo nossa literatura também ganha universalidade.

Não podemos deixar de salientar que o cenário com relação ao público leitor mudou nos últimos tempos. A alfabetização foi ampliada e em consequência disso temos mais leitores. Na contemporaneidade, há na Latino-América um público leitor que requer representatividade na ficção. Nesse novo cenário, somos abastados de modelos próprios que

⁷ A respeito do regionalismo no Brasil, existem estudos não contemplados por essa pesquisa, à exemplo os trabalhos de Luís Bueno, dentre os quais destacamos *Uma história do romance de 30* (2006) e *O intelectual e o turista: regionalismo e alteridade na tradição literária brasileira* (2013).

inspiram novas produções, já que muitas iniciativas têm promovido o intercâmbio das produções artísticas entre os países periféricos. Carmo Bernardes teve parte de sua obra distribuída não só por grande parte do continente americano como também para alguns países da Europa. No entanto nenhuma das obras, com exceção de *A ressurreição de um caçador de gatos*, foi traduzida. De todo modo, a obra *La resurrección de un cazador de gatos*, é um excelente exemplo de como tem sido realizado o intercâmbio cultural entre os países da América Latina.

A respeito da tradução e publicação desta obra, Ana Maria do Carmo, a filha de Carmo Bernardes, nos relatou⁸ que seu pai não manifestava interesse na tradução de seus livros, pois achava que literatura regionalista não era bem aceita no exterior. Entretanto, a submissão de um original seu ao concurso promovido pela organização cubana *Casa de Las Américas*, localizada em Havana, indica pelo menos uma tentativa de ganhar notoriedade internacional. Ana Maria supõe que Carmo Bernardes, por ser nessa época integrante da Academia Goiana de Letras, deve ter tomado conhecimento do concurso através de panfletos e cartas que eram endereçadas para publicação nesse espaço cultural. Outra possibilidade é que as informações sobre o concurso tenham chegado a ele através de outros escritores goianos, que estavam sempre juntos trocando informações. Retomando a publicação de *La resurrección de un cazador de gatos*, nossa entrevistada declara que os originais foram enviados à *Casa de las Américas*, em português, para participar do concurso literário de 1991 e que, sendo contemplado com o 1º Lugar, teve sua seleção de contos traduzida para o espanhol e publicada, em 1992, em Havana, como determinava o concurso. Posteriormente, o livro foi distribuído a todos os países latinos. Somente depois desses processos que o livro pode ser publicado no Brasil.

A *Casa de las Américas* é uma organização fundada em Cuba em 1959. A sua finalidade é promover o intercâmbio da cultura entre os países latino-americanos. Essa organização, além de promover exposições, festivais e encontros de literatura, artes plásticas, teatro e música, oferece anualmente o Prêmio *Casa de las Américas*, que é dedicado a escritores latino-americanos e caribenhos. Logo, fica claro o interesse dessa organização na publicação da obra de um escritor regionalista brasileiro. Essa é uma das muitas iniciativas que tem tido êxito em promover a consolidação e a difusão da literatura produzida nos países subdesenvolvidos. Através de iniciativas como essa, muitos escritores têm alçado voos cada vez maiores no que se refere à internacionalização de sua obra.

⁸ Entrevista concedida em 01 de dezembro de 2020 e transcrita no apêndice desta pesquisa.

Como percebemos, claramente estamos caminhando para uma interdependência, como disse Candido.

O regionalismo, criticado por muitos e desacreditado mesmo pelos escritores que o utilizaram, tem ganhado espaço no cânone literário nacional. A justificativa para tal feito é que a história também se movimenta nas regiões remotas. Nessas circunstâncias, o regionalismo tem se mantido importante por ser um modo de produção estética capaz de reverberar a substância mais genuína desses locais. É o regionalismo que capta o clima, a topografia, a fauna e flora, entre outros elementos decisivos que afetam exclusivamente a vida humana das sociedades estabelecidas nessas regiões, mas, sobretudo, é a partir desse modo de representação estética que o homem local é visto em seu meio e com ele interagindo de maneira muito substancial. A partir dessa compreensão, entendemos que as peculiaridades regionais ganharão relevo quando elaboradas pelo romance de figuração regionalista. Esse meio figurativo põe no centro narrativo problemas específicos das periferias sócio-históricas, e pode servir ao romance histórico quando se presta a figurar o modo como a história impacta estes lugares, modificando as condições de vida humana. Muitas questões locais talvez fossem negligenciadas senão fossem abordadas pela tendência regionalista, visto que é sobre as grandes metrópoles que se posicionam os holofotes de captação histórica, midiática e cultural. Nesse sentido, ao regionalismo também interessa dar voz e vez a sujeitos e situações marginalizados pela literatura urbana que circula como cânone nacional.

Do ponto de vista da produção do romance histórico na América Latina, destacamos algumas situações importantes. Controlada por regimes totalitários, esse espaço se converteu no cenário perfeito para o florescimento do romance histórico. O tema já nasce em nosso território com aspecto universal, afinal as consequências das duas guerras mundiais ainda reverberavam. No período pós-guerra surgiram tensões políticas que determinaram polos opostos no globo. Estes polos acabaram por comandar uma grande polarização, liderada por Estados Unidos, de um lado e pela antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Entre as ações que advieram daí, poderíamos destacar a vigilância para com os governos da Latino-América e a fomentação de forças conservadoras que apoiavam a instituição de governos militares. As ações dos Estados Unidos resultaram em uma sucessão de ditaduras que se espalharam por todo o continente entre os anos 60 e 70. Guatemala, Paraguai, Argentina, Brasil, Peru, Uruguai, Chile, República Dominicana, Nicarágua e Bolívia, todos foram sucessivamente assolados por golpes antidemocráticos que colocaram no poder regimes

totalitários. Em todos estes casos os regimes totalitários dispuseram de extrema violência para conter grupos esquerdistas.

Os direitos humanos foram violados, prisões, torturas, morte, e desaparecimento são alguns dos crimes cometidos por essas ditaduras. Tristemente, em sua maioria estes crimes permanecem impunes. Mesmo em países onde há processos em andamento, podemos observar que as condenações não correspondem à barbárie cometida. No Brasil, a lei da anistia garantiu desde o início que os responsáveis não fossem julgados e punidos por suas práticas. Mesmo com o estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade⁹, pouco se avançou no esclarecimento destes crimes, corpos permanecem desaparecidos, e os culpados permanecem impunes. Infelizmente o caso brasileiro não é único na Latino América. Por tudo isso, é compreensível a grande dificuldade em reelaborar esses traumas. A história permanece inconclusa, quase nada foi esclarecido. Sem respostas, a ferida permanece aberta e dá sinais de que não irá cicatrizar.

Estas circunstâncias despertam na América Latina a necessidade de compreender o passado na tentativa de solucionar os enigmas que permanecem em nosso presente. Deste modo, fica nítida a razão do romance histórico ganhar espaço. Portanto, compreendemos o posicionamento de Frederic Jameson em *O romance histórico ainda é possível?* e concordamos com ele em certo grau, mas salientamos que suas considerações fazem sentido para o contexto Europeu e Norte Americano. No caso Latino-Americano, o romance histórico não apenas é possível, como tem se multiplicado desde a década de 70. As condições sócio-históricas da Latino-América converteram o nosso território em solo perfeito para a perpetuação do romance histórico. Aqui o projeto do gênero de compreender o presente através do passado se faz extremamente necessário, pelos motivos que até aqui salientamos. Em um contexto em que o que resta é apenas fragmentos da história, o romance histórico é urgente, afinal juntar os destroços e acordar os mortos é parte do impulso deste gênero na contemporaneidade.

Em solo latino-americano o romance histórico contemporâneo surge a partir de 1949, com a obra *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. O formato inventado pela periferia ascenderia nos anos 70. Nesta época os regimes autoritários instaurados por boa parte do território latino-americano ainda estavam em vigência. Sobre as formas literárias latino-americanas deste período, Perry Anderson afirma:

⁹ A Comissão Nacional da Verdade foi criada em 18 de novembro de 2011, pela lei 12.528 com a finalidade de apurar as violações de direitos humanos ocorridas entre 1964 e 1988, pela ditadura militar. Suas atividades foram encerradas em 10 de dezembro de 2014.

O que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota – a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. (2007, p. 218)

Portanto, podemos dizer que a crise totalitária latino-americana corroborou como crescimento do gênero a partir das experiências totalitárias e o número de romances históricos cresceu. As produções literárias da latino-américa ganharam grande notoriedade mundial, provando que éramos mais do que países que produziam golpes de estado, mas também um território literário. Este período de expansão é denominado *Boom* Latino-americano. Corroboram para que ele acontecesse à unidade que a comunidade literária passa a ter a respeito do mesmo programa político, (a revolução), e o modo como eles, influenciados por Sartre, passam a encarar a função da literatura. A visão política dos escritores deste período não é imparcial, eles estão ideologicamente inclinados às ideias socialistas. No entanto, nesse momento, essa politização da arte não resultou em adesão específica ao realismo socialista e a figuração artística ganhou contornos bem mais amplos.

Por fim, podemos concluir que a literatura latino-americana dos últimos tempos tem proposto um romance histórico que não exclui a forma europeia, pelo contrário, admite, adapta e refina o protótipo. Deste modo, o modelo floresce na periferia, afinal nossa história fragmentada permanece insuperada. O gênero é necessário para revisitar nosso passado, compreender nosso presente e buscar evitar os mesmos erros na construção de nosso futuro. O ajuste temático e narratológico foi necessário, no entanto ele não altera a essência do gênero, que como afirmou Weinhardt (1994), sempre foi fazer com que o leitor aprendesse as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens do passado sentissem, agissem e pensassem do modo como fizeram em situações de revolução. O romance histórico latino-americano foca suas lentes nos lugares onde houve mais tensões, figurando através seus personagens o modo como viveram os homens daquele tempo, fazendo com que o leitor consiga compreender suas razões. O regionalismo será um dos recursos utilizados para figurar os ambientes de tensão mais remotos. Enfim, os romances históricos mais recentes ressuscitam poeticamente os homens e mulheres que viveram em meio aos regimes totalitários que assolaram praticamente toda a América Latina.

3.2 Breve história do romance histórico brasileiro

É consenso que a ficção histórica brasileira nasce romântica. Para Pedro Brum Santos “[...] nossa ficção histórica logo firmou um consórcio com os temas de extração indianista e rural, colando-se assim, aos tópicos da nacionalidade”. (2011, p. 284). A tendência inaugurada por Alencar¹⁰, deixa por herança uma consciência histórica que as gerações de romancistas posteriores se empenharão em reanimar. O afloramento dessa tendência de figurar as questões locais, o rural e o campo, também é devedora dos aspectos fundacionais da nação brasileira, essencialmente rural. A influência do ruralismo no romance brasileiro se confirma no fato de que ele está presente em muitas obras significativas para a literatura de nosso país. À exemplo poderíamos citar *O cabeleira* (1876) de Távora; *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875) de José de Alencar; *O mulato* (1881) de Aluísio Azevedo; *O quinze* (1930) de Rachel de Queiroz e *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos.

Revisando as ideias dos críticos brasileiros do romance histórico, Antônio R. Esteves conclui que Teixeira e Souza foi o precursor do gênero em nosso país. Para o teórico, as considerações críticas que classificaram a obra do romancista como novela ou romance se utilizam de critérios pouco convincentes. Logo, “Quatro dos seis romances de Teixeira e Souza podem ser considerados históricos, [...] *Tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta* (1847); *Gonzaga ou a Conjuração de Tiradentes* (1848-1851); *Maria ou A menina roubada* (1852 – 1853); e *A providência* (1854)”. (ESTEVES, 2010, p.47).

Esteves salienta que apenas *Gonzaga ou a Conjuração de Tiradentes* pode ser considerado um estrito romance histórico, apesar disso, não se pode ignorar os traços do gênero nas demais obras. Elas apresentam fatos e personagens históricos, tentativa de reconstruir costumes e localização temporal no passado. De Teixeira e Souza é o mérito de ser o precursor do romance histórico brasileiro, todavia sua figuração possui limitações, de modo que: “A maturidade do romance brasileiro, histórico e não histórico, no entanto, finalmente chega menos de uma geração depois, com a figura do principal romancista do período romântico: José de Alencar”. (ESTEVES, 2010, p.48). Podemos destacar como obras do autor que cooperam para esse *O guarani* (1857), *As minas de prata* (1862 – 6), *Iracema* (1865), *Guerra dos Mascates* (1871) e *Ubirajara* (1874).

O amadurecimento do gênero foi postergado porque, nos anos que antecederem o século XIX, nossa literatura está a serviço da dominação, louvando, defendendo e justificando as ações dos colonos. Esse modelo esforça-se para encarnar o progresso e a memória do passado, mas acaba apenas reduzindo a barbárie em prol da civilização. Na tentativa de copiar o

¹⁰ Mesmo reconhecendo a validade de José de Alencar como precursor, para atender aos aspectos pontuais de nossa discussão, optamos por falar mais detidamente a respeito da tradição do romance histórico no século XX.

modelo europeu, não conseguimos manter a espontaneidade, o popular e o mágico-religioso, restando apenas as exigências formais e eruditas.

É somente a partir do século XIX que o romance histórico se consolidará no Brasil. Essas primeiras manifestações do romance histórico não são por acaso, são antes impulsionadas pela influência da produção do romance histórico nacionalista, advindo do romantismo. Soma-se a isso o legado deixado por Walter Scott, nas primeiras décadas do mesmo século, na Europa.

Esteves aponta que, na segunda metade do século XX, dentre as características incorporadas pelo romance histórico, a principal será dar voz ao vencido, silenciado pela História, ressuscitando-os através dos relatos para deste modo propor uma revisão histórica. Esse traço se perpetuará até a contemporaneidade. Para cumprir essa missão, os ficcionistas brasileiros têm preferido o modelo clássico de figuração. Carmo Bernardes é um destes ficcionistas, filiando-se a tradição do romance histórico brasileiro ele utiliza o regionalismo para corrigir a falsa consciência histórica. Portanto, podemos consentir que:

Mesmo situada geograficamente ao lado da cultura hispano-americana, cuja ficção incorporou exemplarmente essa descrença no poder retificador ou redentor da história, nossa prosa romanesca das últimas décadas do século XX esboçou timidamente tal interesse. Na maioria dos casos, o romance histórico brasileiro conservou os paradigmas anteriores. Nenhuma de suas vertentes deixou de acreditar na história como força de redenção. Agora, como antes, a consciência histórica apontou a mesma direção ao buscar no realismo a autoridade necessária para denunciar e desqualificar o “adversário”. (SANTOS, 2011, p. 301)

Conforme constatou Gilberto Mendonça Teles, “O campo de pesquisa e trabalho em Goiás é amplo e virgem, em todos os setores” (TELES, 1995, p. 45), isso dificulta nosso trabalho, afinal, não dispomos de uma abundância de textos que abarquem as questões específicas do desenvolvimento literário em nossa região. Nesse sentido, muitas de nossas produções culturais ficam isoladas, restritas ao estado. Em consonância Teles desabafa:

Parece que Goiás e Mato Grosso não tem nenhuma importância para os estudiosos do Rio de Janeiro. Veem o nosso processo cultural como se nada houvesse nele de característico, sendo que a própria transplantação (ou incorporação?) cultural (de Minas, de São Paulo, do Norte e do Nordeste, e não simplesmente do “litoral”), por ser exatamente “transplantação”, já condiciona elementos diferenciadores que, afinal, se cristalizarão como traços de cultura regional. (1995, p. 44).

Dentro desses traços regionais desenvolvidos pela transplantação cultural é que Carmo Bernardes escreverá, se filiando à tradição do romance brasileiro. Assim, podemos encarar as produções carmobernardianas como filhas de um sistema literário amplo e, portanto, pensar a literatura regionalista como produção restrita a uma única região é uma proposta ultrapassada.

Além disso, precisamos observar que o regionalismo resguarda as particularidades históricas de um determinado lugar. Assim, trata-se de uma tendência que tem muito a agregar ao gênero romance histórico. Pelas particularidades históricas de uma região remota é possível levar o leitor a compreender especificidades da história nacional, dando a ele uma ampla consciência histórica. Essa, por sua vez, não estará condicionada somente ao que é vivido pelos grandes centros ou narrado pela história oficial, mas ao modo como cada região e indivíduo é afetado pelas circunstâncias históricas de modo único, individual.

Adiante evidenciaremos os aspectos da obra *Xambioá: paz e guerra*, de Carmo Bernardes, que explicitam sua filiação a tradição do romance histórico. Através de nossos apontamentos o leitor conseguirá compreender como este romancista, através do regionalismo, figura a ditadura civil militar brasileira buscando no realismo a autoridade necessária para contestar perseguições, prisões, torturas, mortes e ocultação de corpos. Todas essas atrocidades cometidas pela operação militar que tinha por finalidade aniquilar a Guerrilha do Araguaia¹¹, movimento guerrilheiro que se opunha à ditadura cívico-militar instaurada no Brasil.

3.3 A escrita carmobernardiana como frente de luta¹²

Integrando o cânone goiano de autores pouco estudados, Carmo Bernardes deixou um legado literário significativo. Para entendermos melhor esse legado, recorreremos à estudiosa Márcia Pereira dos Santos (2005), em seu trabalho intitulado *Literatura e Perseguição Política em Goiás: o caso de Carmo Bernardes*, no qual ela apresenta ter o autor, aqui em tela, dezoito livros já publicados, os quais privilegiam gêneros como a crônica, o conto, a autobiografia e o romance. Para ela, a estreia de Carmo Bernardes na literatura é tardia, afinal

¹¹ Destacam este tema os estudos: *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar* (2004) de Carlos Fico; *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (2010) de Edson Teles e Vladimir Safatle; *A Esquerda em Armas: História da Guerrilha do Araguaia (1972-1975)* (1995) de Romualdo Pessoa Campos Filho.

¹² Não há muitos estudos que abarquem a vida e obra do escritor Carmo Bernardes. Até a finalização dessa pesquisa podemos encontrar a tese *Relembrações em minguaute: interpretação biográfica da obra de Carmo Bernardes* (2007) de Márcia Pereira dos Santos; as dissertações *A recriação do universo goiano por Carmo Bernardes nos contos de A ressurreição de um caçador de gatos* (2008) de Junia Bernardes da Silva Schaefer Paul; *O mundo imaginado, mas nem tanto, de Carmo Bernardes* (2009) de Miryam Moreira Mastrella de Araújo; *Trabalho e natureza no romance Jurubatuba, de Carmo Bernardes: uma leitura geográfica* (2013) de Fernanda Moreira Silva. Quanto aos capítulos de livros, há: *Carmo Bernardes* do livro *Estudo sobre quatro regionalistas* de Nelly Alves de Almeida; e ainda um tópico no capítulo *Romance* da obra *Discursos paralelos: a crítica dos prefácios* (2010) de Gilberto Mendonça Teles. Encontramos ainda o artigo *Literatura e perseguição política em Goiás: O caso de Carmo Bernardes* (2005) de Márcia Pereira dos Santos.

sua primeira coletânea de contos publicada foi *Vida mundo*, em 1966, quando o escritor já tinha cinquenta e um anos de idade. No seu conjunto de escritas literárias estão retratados a fauna, a flora e os costumes do centro-oeste brasileiro, aspectos que fazem dele um importante autor regionalista.

Consultando elementos pré-textuais nas obras de Carmo Bernardes encontramos outros detalhes de sua biografia. O autor nasceu em 1915, em Patos de Minas; sua família mudou-se para o Goiás quando ele tinha apenas cinco anos, vivendo aí até a sua morte, em 1997. Morou a maior parte da vida em Goiânia, onde foi funcionário da Assembleia Legislativa de Goiás, jornalista e escritor. Também ocupou a cadeira 10 da Academia Goiana de Letras, de 1974 à 1996, e foi vencedor de vários concursos literários, dentre os quais é válido mencionar o promovido pela *Casa de las Américas*¹³, em Cuba, em 1991.

Em sua tese de doutorado intitulada *Relembrações em mingunte: interpretação biográfica da obra de Carmo Bernardes* (2007), Márcia Pereira dos Santos faz um levantamento da trajetória do autor. É nesse estudo que apuramos as informações que agora descreveremos aqui. Em 1940 o escritor muda-se para Anápolis. Santos atribui a mudança ao fato de que:

Carmo Bernardes e sua família faziam parte daqueles grupos de despossuídos de terra que iam perdendo lugar nas comunidades rurais – comunidades estas que mantinham essas famílias vinculadas à terra como agregados e meeiros, em função das diretrizes políticas e econômicas que começavam a fazer parte da “interiorização do Brasil”, o que, para o campo, significava o começo das explorações latifundiárias, especialmente, para a pecuária. (2007, p. 35)

É nesse período que Carmo Bernardes se encanta pelo jornalismo, passando a escrever artigos por encomenda. Atuar no jornalismo foi decisivo para Bernardes, afinal foi através desse ofício que ele encontrou pares com quem compartilhar crenças e opiniões políticas. Por meio do jornal ele pode confrontar o mundo através de suas ideias. O jornalismo para Carmo foi escola que ensinou a diferenciar os homens por suas relações com o poder e a riqueza. A partir daí ele, homem simples, aprende interpretar o mundo e as pessoas tendo por medida suas noções de dignidade e valores:

Para o autor o seu pendor para as letras e a sua opção por um ideal de bem (RICOEUR, 1998) e de “humanidade boa”. (TAYLOR, 1997), eram suas medidas de narrar o passado. Narrativas cujo pano de fundo é a transformação maior que implicava a dinâmica que o Brasil, pós Segunda Guerra e, em específico, Goiás, assumiam em relação aos marcos da política nacional varguista, que pregava a

¹³ A *Casa de las Américas* é uma organização fundada em Cuba em 1959, sua finalidade é promover o intercâmbio da cultura entre os países latino-americanos. Essa organização além de promover exposições, festivais e encontros de literatura, artes plásticas, teatro e música, oferece anualmente o *Prêmio Casa de las Américas*, que é dedicado a escritores latino-americanos e caribenhos.

modernização como meio de salvar o Brasil da miséria, da falta de cultura e do arcaísmo. (SANTOS, 2007, p. 39).

Mapeando a vida do romancista, Santos também data ser desta mesma época o contato do escritor com as ideias marxistas e comunistas, passando a escrever para o semanário *A luta*, que compartilhava das mesmas ideias. Carmo Bernardes chega a se filiar ao partido comunista, chegando a ser Secretário de Agitação e Propaganda, do Comitê municipal, mas deixa essa frente por não concordar com alguns aspectos considerados por ele “libertinos”. A partir daí se dedicou ao estudo da ciência social, adotando o jornalismo e a literatura como sua frente de sua luta política. Em 1959 Carmo Bernardes muda-se para Goiânia, onde passa a trabalhar com assessor da Secretaria de Viação e Obras. Posteriormente, ocupa diversos cargos nas Centrais Elétricas de Goiás. O escritor só volta a vincular-se ao jornalismo de forma efetiva em 1965, quando se torna redator do *Jornal Cinco de Março*. Nesse mesmo ano ele é denunciado como subversivo e convocado para depor pelo IPM, presta seu depoimento e é liberado.

A denúncia foi provavelmente impulsionada pelas crônicas e contos que o autor publicava no jornal, reunidas mais tarde em dois livros, *Rememória* (1969) e *Rememória II* (1969). Em 1966, Carmo Bernardes passa a atuar com auxiliar de redator no setor de comunicação da Universidade Federal de Goiás. No mesmo ano publica *Vida mundo*, estreando como escritor no cenário goiano. Em 1967 o Regime Ditatorial Militar intensifica as perseguições ao escritor, que não vê alternativa senão fugir para o interior do país. Ocasão em que Carmo Bernardes se estabelece na Ilha do Bananal¹⁴. O motivo da perseguição e consequente fuga é apontado na nota de abertura escrita por Isanulfo Cordeiro por ocasião da publicação de *Xambioá: paz e guerra*:

Carmo sempre foi um escritor e um cidadão indignado com a exploração do ser humano, com as mazelas sociais, com a justiça que nunca chega aos pobres, com as mentiras da política, com a empulhação dos sabidos sobre os iletrados.

Natural foi, portanto, que no período obscurantista dos governos militares Carmo Bernardes se visse permanentemente às voltas com perseguidores que lhe davam caça, a esse intelectual que insistia em escrever obras desafiadoras.

Do general Krueel dos ferozes IPMs ao cabo da PM que rondava as feiras-livres, todos os grandes e pequenos membros da larga teia inquisitorial da ditadura pareciam estar atrás do escritor. E Carmo, que respondera a um desses Inquéritos Policiais Militares em Março de 1965, viu-se na obrigação de se proteger em um lugar bem distante.

Foi para a Ilha do Bananal onde, fazendo-se passar por “seo-Zé”, atuou durante um ano como guia de turistas no Hotel JK [...] Antes, na condição de funcionário das Centrais Elétricas de Goiás, estivera no Bico do Papagaio à disposição de uma

¹⁴ Localizada no estado do Tocantins, a Ilha do Bananal é a maior ilha fluvial do mundo, cercada pelos rios Araguaia e Javés. Está localizada à 374 quilômetros de Xambioá, onde é ambientada a narrativa de *Xambioá: paz e guerra*, objeto de nossa análise.

empresa encarregada de construir a rodovia que daria acesso a uma hidrelétrica. (CORDEIRO in BERNARDES, 2005, p. 9-10).

Carmo Bernardes, por ocasião de seu trabalho, conhecia muito bem o extremo norte do Goiás. O período em que esteve escondido nesse lugar, os relatos que ele ouvia, as notícias do rádio, tudo serviu como inspiração para que o autor escrevesse a obra *Xambioá: paz e guerra*. De volta a Goiânia o autor decide não a publicar, tranca os originais em uma gaveta e comunica a família e aos amigos que aquele livro só poderia ser publicado tempos depois de sua morte, ocorrida em 1997. Atendendo a recomendação, a obra só sai a luz em 2005, oito anos após a morte do autor. Isanulfo Cordeiro, na mesma nota esclarece:

O motivo de tanta cautela: temia ele que as revelações que faz e a citação de tantos e importantes personagens da vida real acabassem resultando em problemas para sua família querida e também desgostos para amigos que porventura tivessem algum tipo de ligação com os repressores do movimento guerrilheiro. (CORDEIRO in BERNARDES, 2005, p.10).

A lei da anistia só foi sancionada em 28 de agosto de 1979 e o regime militar só foi encerrado em 1985, o que tornam justas as preocupações para o momento. Mas porque não publicar após 1985? Ana Maria do Carmo, filha do escritor, em entrevista nos relatou: “Ele deixou dois livros para serem publicados após sua morte. Era o *Xambioá* e o outro que continua inédito, *Visto do tempo*, estamos tentando publicá-lo ainda esse ano. Ele me chamou e deu essa orientação” A insistência em publicar nos faz pensar que Carmo, vendo a mídia manipulando os fatos, além das pessoas defendendo e se associando ao regime ditador; percebeu ser *Xambioá: paz e guerra* uma obra necessária para corrigir a falsa consciência histórica. Se a história não foi assimilada pela geração que a viveu, pior seria nas gerações posteriores, que só teriam uma história fragmentada.

Conforme já mencionamos, Carmo Bernardes leva sua escrita como frente de luta. Através da ficção carmobernardiana marginalizados, injustiçados e oprimidos são vistos e ouvidos. Crítica a exploração de terras goianas, que era feita a custo de grilagem e expulsão de lavradores e índios de suas terras. Também é via ficção que a fauna e a flora do cerrado brasileiro gritam contra a destruição, principalmente em *Jângala* (1994). Carmo escolhe a escrita como forma de combate porque enxerga sérios problemas nas estratégias propostas pelo partido comunista. Os desagradados com certos aspectos da luta comunista aparecem explicitados em muitas de suas obras, em *Quarta da cheia- textos de Goiás* (1995) ele escreve:

Não tenho hoje – e há muito tempo – militância política nenhuma. Estou no desvio, um trambolho inservível, me comparo a um garrote velho de umbigueira, esperando achar um buraco pra cair dentro. Mesmo assim, aposentado de tudo, vez por outra sou obrigado a intervir nas discussões da mocidade insatisfeita.

Lembro que, depois de 1964, que a rapaziada perdeu a perspectiva histórica e partiu para as guerrilhas urbanas, veio a mim um grupo dizendo que queria a minha orientação. Rapaziada de sangue nas guelras, entusiasmada com os seqüestros dos embaixadores, e eu não tive outra saída senão apagar o fogo deles [...] A História tem que ser feita por homens enérgicos, instrumentados por uma consciência marxista, e não por sonhadores lunáticos e doidos como esses aí, que estão assaltando bancos e seqüestrando embaixadores. [...] saíram enraivecidos e espalharam entre a mocidade rebelde de Goiânia que eu estava vendido ao S.N.I. (Quadra da Cheia: Textos de Goiás, p. 65) in SANTOS, 2007, p. 91).

Em *Xambioá: paz e guerra*, também contesta as estratégias de lutas propagadas pelos comunistas:

Nas reuniões, em São Paulo, da Vanguarda Armada Revolucionária – Geraldão informava – um dirigente, natural dum lugar na Amazônia, propôs criar um foco no Araguaia. Dirigente esse que trazia nas suas reminiscências românticas tudo o que é bom desses lugares: a mata ubérrima, em pouco tempo em se plantando está colhendo, muitas frutas que a mata fornece com dissipação. Nas suas lembranças da adolescência não havia registrado o lado negativo que, para a mocidade de São Paulo, era coisa de horror: o clima rigoroso, quente demais quando quente, e frígido demais quando frio. Cobras venenosas de várias espécies, plantas causticantes; e humanamente insuportáveis, os insetos. Rapazes e moças jogados ali serão sentenciados à morte as prestações. O sacrifício foi imposto por uma resolução, a proposta de um dirigente amazonense que só conhecia a Amazônia por lembranças do tempo de menino, românticas e saudosistas. Propôs que se criasse um foco no Araguaia, e o aparelho aprovou sem discutir, e a moçada estava esmagada pelas consequências. (BERNARDES, 2005, p. 58).

O romancista goiano percebe rapidamente os erros que sentenciam à morte muitos jovens que vão para o combate armado sem preparo algum, munidos simplesmente de sonhos utópicos de liberdade. Carmo Bernardes tem ciência de que o preço é alto demais para o resultado, por isso o autor considera que permanecer na frente de luta é loucura. Santos afirmará que a obra de Bernardes se realiza “[...]como amálgama entre passado e presente dando-lhe um poder de reconfigurar o passado em literatura, e, ao mesmo tempo produzi-la dentro de uma ação política, no intuito de denunciar as injustiças sociais que resultaram do fim da sua cultura rural e da natureza que a fazia existir”. (2007, p.92). A frente de luta de Carmo Bernardes também contempla a destruição da terra e conseqüentemente, do próprio homem, imposta pelo processo de industrialização que buscava modernizar o Goiás:

Para Bernardes, é o homem, na sua ganância e sua aspereza para com o mundo natural, que sofre as consequências de elaborar no meio em que vive, ações incoerentes com uma defesa da vida, dizia que em Goiás “a política aqui não é de conservar. Tudo é para ser delapidado, devastado e liquidado em nome do capitalismo selvagem do lucro imediato a todo custo”. Uma aguda consciência de que o homem se relaciona com a natureza numa posição de predador sempre em benefício próprio. Isto é o que Keith Thomas (1988) identificava na Inglaterra nos séculos pré-industriais: a noção de que a natureza foi criada para servir ao homem, aparece, nos escritos de Bernardes, como a denúncia da exploração não só da natureza como terra, fauna e flora, mas como a exploração do próprio homem pelo homem. (SANTOS, 2007, p. 135).

Por tudo que apontamos até aqui, afirmamos que Carmo Bernardes escolhe ser a voz dos silenciados. Como reconheceu Adovaldo Fernandes Sampaio na orelha do livro *Jângala: complexo Araguaia* (1994):

Enfim, um escritor que sabe que é voz de muitos, em consequência de poder ser, plenamente, essa voz, essas vozes. É por isto que animais e plantas, pessoas e coisas seriamente ameaçadas encontram quem os defenda, num momento em que existem muitas palavras e pouca ação. (SAMPAIO in BERNARDES, 1994, [orelha do livro]).

Trataremos exclusivamente de *Xambioá: paz e guerra*. Essa narrativa de Carmo Bernardes recupera um importante período da história do centro-oeste brasileiro, dando voz aos silenciados e contribuindo para a correção da falsa consciência histórica. Vale ressaltar ainda que Bernardes seleciona a região do Araguaia, local remoto, onde grupos de moradores são fortemente marcados pelo subdesenvolvimento. Deste modo, se configura como romance histórico regionalista. Ressaltamos que por ser um texto literário com enfoque no período da ditadura militar, a obra faz-se inequivocamente relevante para a literatura nacional, visto que os fatos históricos enfocados na microestrutura regional reverberam outros, mais amplos, da macroestrutura do Brasil no período da ditadura civil-militar.

3.4 O elemento especificamente histórico em *Xambioá: paz e guerra*

Xambioá: paz e guerra, de Carmo Bernardes, é dividido em três partes discretamente sinalizadas. O texto é narrado em primeira pessoa, o narrador personagem é o Dr. Marquinhos. A leitura não é fácil, pois inicialmente a narrativa não possui um núcleo central, são muitos personagens, muitos enredos se atravessam, e a única linearidade que podemos encontrar é a respeito das fases da guerra. Mesmo assim, o plano histórico da obra é fragmentado, dando lugar a relatos da vida corriqueira da população que vive às margens do rio Araguaia.

As páginas da obra dão conta da caça, preparo e armazenamento de animais e outras informações regionais e culturais da vivência do povoado, e parecem a princípio tirar o foco da guerrilha em andamento. No entanto, ao longo do texto vamos percebendo mudanças dos costumes, do comércio, da fauna, do espaço e até mesmo do comportamento de pessoas comuns. Todas essas transformações são ocasionadas pela guerra, que não escolhe envolvidos na hora de distribuir consequências. Ressaltamos que essa forma fragmentada de narrar pode ser proposital, e pode funcionar como estratégia para confundir os leitores que talvez não

fiquem muitos satisfeitos com o conteúdo narrativo, uma vez que além de relatar atrocidades, também nomeia os malfeitores, utilizando muitas vezes nomes de figuras conhecidas pela história nacional.

Antes de prosseguir em nossa análise, vale recuperar as ideias de Lukács (2011), explicitadas anteriormente. De acordo com o teórico, para que uma narrativa possa ser considerada um romance histórico não basta que os acontecimentos históricos estejam como plano de fundo da narrativa. Ou seja, que o enredo, os personagens e o cenário estejam construídos tendo por base um acontecimento histórico. Na análise do estudioso há uma dura crítica os romances que antecedem os de Walter Scott, pois estes abordavam a história apenas como “roupagem”. Lukács faz questão de assinalar que o que falta a essas obras é evidenciar as particularidades dos homens ativos como derivadas da especificidade histórica de seu tempo, alcunhando o termo “elemento especificamente histórico” para se referir a essas particularidades.

Para que uma narrativa se configure como um romance histórico é essencial que ela destaque o fator humano, levando à luz quais serão as peculiaridades dos homens dentro dos acontecimentos, desencadeados pela especificidade histórica. Portanto, não nos interessa aqui apenas a identificação mecânica dos acontecimentos históricos e de seus personagens. Mas a compreensão de quais dessas ações derivam exclusivamente das circunstâncias históricas peculiares. Em outros termos, nosso foco é compreender como as circunstâncias históricas impulsionaram os homens do passado agirem e pensarem do modo como fizeram. O escritor precisa compreender como as grandes revoluções podem afetar cada indivíduo, daí a importância de nos atentarmos para a condição dos personagens dentro do romance, observando como sua vida e suas ações são afetadas pela especificidade histórica.

Para os fins dessa análise, também é válido rememorar os apontamentos que György Lukács faz sobre a luta de classes. Conforme suas explanações, a luta de classes e as grandes revoluções funcionarão como desencadeadoras do romance histórico. Ambas as situações engajarão exércitos de massa, cuja constituição se dará através de propaganda do conteúdo e da finalidade da guerra de maneira clara e compreensível para toda a população. O engajamento desses exércitos de massa só acontecerá se a propaganda for um êxito entre o povo. A grande massa precisa perceber que não se trata simplesmente de uma guerra isolada, mas da possibilidade de desenvolvimento da nação, e conseqüentemente de suas próprias vidas. Desta forma, explicita-se a ideia de que, para ser eficaz, a propaganda precisa revelar os

pressupostos históricos, as circunstâncias da luta e principalmente o conteúdo social. (LUKÁCS, 2011, p.39).

Parte da narrativa em *Xambioá: paz e guerra* parece ilustrar a definição de Lukács. No contexto da ditadura civil-militar brasileira, a resistência se organizava em grupos de militantes clandestinos que buscavam se estabelecer no interior do país, prestando assistência à população local, enquanto isso os ideais comunistas eram propagados e iam ganhando força e adeptos que se propunham a lutar por eles. A primeira parte da narrativa trata de colocar o leitor a par das injustiças enfrentadas pelo povo da região, o estabelecimento dos guerrilheiros no local e o modo como iam agindo discretamente para ganhar a simpatia e confiança do povo, que aos poucos entendia a conexão da guerra com suas vidas, passando a enxergá-la como possibilidade de desenvolvimento de uma nação mais justa.

No romance, sucessivas reuniões são organizadas pela liga¹⁵. O que ocorre nesses encontros o leitor só saberá no Capítulo IV: dois novos membros vindos do garimpo se aliam à liga, além disso, uma questão sobre a má alimentação dos garimpeiros é levantada, ficando decidido que os dois novos aliados falarão com os companheiros de trabalho sobre o tema. Fica acertado também levar a liga aos castanhais, pois muitos trabalhadores estão adoecendo por conta da alimentação precária e da insalubridade do trabalho. No Capítulo VII, encontramos: “Seo-Quirino propõe, os companheiros apoiam, eu é quem me acho em condições de viajar para os garimpos, pôr de pé os garimpeiros pela melhoria da comida nas catras”. (BERNARDES, 2005, p. 22).

Dadas as condições de trabalho, os trabalhadores precisam se organizar para reivindicarem seus direitos. A primeira luta que enfrentarão será a de classes, classe trabalhadora contra patrão, e nessa luta os paulistas (como eram chamados os guerrilheiros), vão instruir e auxiliar. Desse modo, notamos que a guerra ganha relevância para os habitantes locais porque eles percebem a conexão dela com as situações de abuso e exploração sofrida por eles, e acreditam, por meio dessa ação, conseguirem melhorar o destino da nação. Vale ressaltar que tanto a formação de exércitos de massas quanto a luta de classes são fatores considerados por Lukács como condição sócio-histórica para o surgimento do romance histórico no cenário europeu. Se analisarmos o diálogo que a obra *Xambioá: paz e guerra* estabelece com o evento histórico brasileiro, a ditadura militar, mais especificamente a

¹⁵ No decorrer da narrativa, Dr. Marquinhos chama de “liga” o grupo que organiza as reuniões clandestinas que tem por finalidade mobilizar grupos de trabalhadores, instruí-los e organizá-los para reivindicarem melhores condições de trabalho. Participam dessas reuniões Marquinhos, Josa, Brito, Seo-Quirino, além de garimpeiros, homens que trabalham nos castanhais entre outros habitantes locais que se simpatizam com a causa.

guerrilha do Araguaia, fica claro que a condição para o surgimento do romance histórico de Carmo Bernardes, resguardadas as especificidades de uma nação periférica, à leste do mundo europeu, não difere dos contextos de revoluções sociais europeias analisadas por Lukács em seu ensaio.

Ao longo do enredo, pessoas antes engajadas na luta passam a agir de modo inesperado. Vemos que Brito fechou o negócio e viajou aparentemente sem motivo; o soldado Vilásio deu baixa. O que mais choca Dr. Marquinhos são as “[...] notícias truncadas e ambíguas correndo que lá fora pega fogo, fulminando guerrilhas e pipocando focos, a rebeldia lavrando nas cidades e nos campos”. (BERNARDES, 2005, p. 48). Preocupado, o personagem compra um rádio e passa a escutar com frequência noticiários nacionais e internacionais para ficar a par da situação do país.

Muitos milicos chegam à região, entre eles o capitão Curió, muito aguardado pelo Dr. Vasconcelos. Eles prendem um vereador na cidade. Ao mesmo tempo se escuta, através do rádio da BBC, o ataque à guerrilheiros de Caparaó, mais um aparelho de guerrilha desmontado, muitos mortos. A partir daí a vida pacata e a paz que reina em Xambioá começam a definhar. E as barbaridades noticiadas no rádio contrastam com a primeira barbárie cometida no lugar. Com riqueza de detalhes Dr. Marquinhos narra:

A gleba, daí Araguaia acima, é domínio do dr. Paulo. Num clarear do dia, antes de o pessoal sair para as lavourinhas de jerimum que iniciavam, o capitão Curió parou seu helicóptero, suspenso no ar, e correu a metralhadora, picotou de cima para baixo homens, mulheres e crianças mal despertos na manhã brumada. Segundo contam, levaram o velho Quintino Capeva com pá e aluvião, fizeram ele abrir um buraco e jogar dentro os defuntos. Depois seo-Capeva fez uma cova, ficou em pé na beira e foi derrubado dentro, costurado de bala. É assim que se faz com invasor da propriedade alheia, e seo-Quintino consumido para não haver testemunha do massacre. (BERNARDES, 2005, p. 51).

Sobre a chacina, o narrador consternado comenta:

Aí eu senti; nem queria acreditar que um ser humano tivesse coragem de fazer uma coisa dessas, tirar a vida de pessoa tão boa veia como era seo-Quintino, que não tinha coragem de ofender uma barata. Uma gente dessa só tem de humano o gesto e a fala. E dona Sinhá, que considerava ele como irmão? Moura veio me contando que ela transtornou-se, mal do coração como anda, acham que não vai resistir ao baque. (BERNARDES, 2005, p. 51).

Esse trecho explora a condição que o teórico do romance histórico nomeia como elemento especificamente histórico (LUKÁCS, 2011). A maldade do capitão ao metralhar famílias invasoras de terra e um homem, simplesmente por serem testemunhas do massacre, é uma particularidade dos agentes de repreensão que deriva da especificidade histórica de seu

tempo. Tanta brutalidade é justificada por se tratar do período ditatorial, que coloca as forças da repreensão acima da lei e da humanidade, permitindo que qualquer barbárie seja praticada em nome da defesa da pátria. Além disso, fica evidente a figura do algoz, que pratica a carnificina sem distinguir entre homens, mulheres e crianças. A reação do narrador em questionar a humanidade dos autores da matança e a preocupação com a perda de dona Sinhá, mostra como a guerra afeta diretamente a vida individual, sem escolher sexo, idade ou sem sequer medir a culpabilidade antes de distribuir sentenças. Em consonância, Lukács aponta:

Para darmos apenas um exemplo, basta ler as memórias juvenis de Heine em *O livro de Le Grand**, em que ele retrata com vivacidade o modo como a rápida mudança de governo afetou o menino Heine. Se a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções ocorrem no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo. (LUKÁCS, 2011, p. 38).

Esse é o cerne da narrativa de Carmo Bernardes, como os processos ininterruptos de mudanças ocasionadas pela história vão impactar a vida individual de cada ser humano em Xambioá. Se provoca a desumanização dos algozes, provoca também perdas para as vítimas, sejam elas jovens com ideais políticos opostos ao governo, ou o homem simples, cuja única luta é tentar tocar a vida colhendo castanha, trabalhando no garimpo e construindo rancharia de plástico preto para abrigar a família.

O elemento especificamente histórico (LUKÁCS, 2011), para se referir às particularidades dos homens desencadeadas pela especificidade histórica de seu tempo, é tema recorrente do romance sob análise. A descoberta de que Brito desapareceu, deixando para trás, em seu depósito, cartazes de terroristas procurados com a imagem e o nome de militantes, confirma que Brito é um traidor que colabora com os militares, se não é um deles. Outro participante da liga que também trai o grupo é Josino Cantídio Noletto Ribeiro, o Josa. O narrador, ao descobrir que os dois amigos estão vinculados aos milicos, tem medo e percebe, consciente do perigo que corre, a necessidade de “desvencilhar-me de certos ganchos, sumir da vigilância da repreensão, de um Brito e sei lá se de outros, pode ser que o Josa também tenha olho comprido em mim”. (BERNARDES, 2005, p. 80).

Na última parte da narrativa, encontramos a declaração de que Brito e Josa viraram sócios em duas firmas e um cabaré, e que sempre são vistos com o capitão Curió, “andando de avião abaixo e arriba, não se sabe fazendo o quê”. (BERNARDES, 2005, p. 131). Não restam dúvidas de que uma das particularidades que a especificidade histórica vai desencadear nos homens é a traição, traem para agradar aos poderosos, para obter privilégios. O narrador do romance de Carmo Bernardes vai ser ainda mais enfático no Capítulo II da terceira parte:

Quando acontece de aparecer novos mandões num lugar aparecem também, logo de imediato, os adutores, os que querem ficar bem com a nova situação que fazem os maiores absurdos para serem mais realistas que o rei, denuncia os conterrâneos, obedecem a ordens para torturar seus próprios conterrâneos. Quando os militares tomaram o poder foi assim: ninguém pensava que na sociedade houvesse tanta pústula humana. Aconteceu de sujeitos abandonarem suas posições, até promotor de justiça fez isso, para irem servir os novos donos da situação. Em Goiânia teve advogado que chegou a mudar para o quartel, para se dedicar exclusivamente ao serviço dos militares. (BERNARDES, 2005, p. 142).

Mesmo homens de moral acabam passando por cima de tudo para estarem do lado do poder, como é o caso de Airton, “que até era ministro da Assembléia de Deus”. (BERNARDES, 2005, p. 143), mas se instala no Xambioá junto com os militares, mesmo sendo um simples informante. Nosso protagonista também não deixa de comentar como a imprensa brasileira parece empenhada em privilegiar a versão dos militares e exaltá-los como heróis da pátria: “A imprensa dita sadia fez um estardalhaço medonho, embandeirou-se toda em exaltação ao ato dos matadores e os declarou heróis, bravos defensores da pátria; pátria que são eles, muito particularmente”. (BERNARDES, 2005, p.65). Tudo está comprado e articulado de forma que quem detém os recursos também detém o poder, comprando a mídia e, conseqüentemente, o posicionamento do povo a favor do governo autoritário por não ter ciência das barbáries ou por compactuarem com os fins da mesma.

O caráter e a moral dos proclamados “heróis” pela imprensa nacional também são questionados pela narrativa e contrastam com as exaltações das reportagens midiáticas. O poder e os recursos ilimitados, tudo em nome da defesa da pátria, promovem exageros e regalias, tudo explicitado pelo modo como vivem os militares em tempos de operação: “A farra do comércio no Marabá é grossa, os homens estão como querem, mais de 600 mulheres da vida, todo avião que sai vai pesado de diambra e muito pó. Vida melhor pra quê?”. (BERNARDES, 2005, p. 104). A posição dos milicos, conferida pelo regime ditatorial, não só confere a eles o título de heróis, mas desencadeia neles particularidades humanas nunca vistas em outro período da história brasileira. Estes homens possuem verbas governamentais ilimitadas, não podem ser punidos, e tudo podem fazer em nome da defesa da pátria. A primeira contestação na narrativa é o motivo que leva as forças do governo a agir:

Correu uma notícia forjada de que era para chegar nas divisas com a Colômbia um carregamento muito grande de armas e munições, procedentes de Cuba, e que combatentes dos guerrilheiros, dos que acampavam nas matas do sul do Pará, sigilosamente já se encontravam no litoral para receber a carga. Foi quando em Brasília as forças do governo se alvoroçaram, coronéis e generais pularam pra cima e se mobilizaram, ocasião, que não podiam perder, de *receberem soldo redobrado*. (BERNARDES, 2005, p. 63, grifos nossos).

Além do verdadeiro motivo que move as forças do governo, seu comportamento põe em xeque sua moralidade, pois ao se estabelecerem no maior armazém do lugar, nomeando-o de Casa Azul, “juntou rapariga de toda parte do mundo, só estrangeiras dizem que havia trinta e duas, cabaré e bordéis a riviria, nunca se viu tanta mulherzinha de menor, delas até de 14 anos”. (BERNARDES, 2005, p. 63-64).

Em contraposição, vemos guerrilheiros retratados como jovens que estão sempre ajudando o povo com medicação, alfabetizando as crianças e mobilizando os trabalhadores para se unirem, reivindicando melhores condições de trabalho. Até mesmo a sede dos guerrilheiros é construída de forma que seja proveitosa também para ajudar a comunidade, como vemos na descrição do lugar:

Um barracão muito grande, coberto de capa e bica de tronco de coqueiro, que um velho tirador de castanha havia ensinado o pessoal a fazer, bem repartido em quartos e salas, de paredes enchimentadas.

Num cômodo grande, com bancada toscana na beira das paredes, era o salão da escola, com trinta ou mais meninos do povo das matas do Pará recebendo aulas. Numa outra peça menor era a farmácia sortida dos medicamentos mais necessários, estoque sempre grande de sulfato de quinino para as malárias. Ao lado o armazém sempre farto de gêneros que uns amigos do Marabá, interessados no dinheiro, forneciam chegando por vias travessas, cortando pelos furos ocultos que só a gente natural do lugar conhece. (BERNARDES, 2005, p. 145).

As sedes não tinham luxos, eram construídas com as técnicas de construção ensinadas pelos locais, e priorizava assistência à comunidade. Encontramos ainda na narrativa outro trecho que ilustra a situação dos guerrilheiros: “Alguns daqueles jovens nem pele possuía mais, comida pelos pernilongos, piuns, maruins, mutucas de variadas espécies, muitos esvaindo-se em disenterias amebianas silvestres”. (BERNARDES, 2005, p. 58). Mesmo nessas condições completamente desfavoráveis, e contrastantes com a condição dos repressores da guerrilha, o grupo é unido, comprometido com os seus ideais, sem bom armamento, sem boas condições, ainda assim não desertam, não traem, e obtêm êxito sobre os militares na primeira fase da guerrilha.

Na última parte da narrativa encontramos “Ali estão os restos mortais de um pugilo de jovens que teve abortadas as esperanças de construir um Brasil liberto das injustiças de que eles mesmos foram vítimas”. (BERNARDES, 2005, p. 149). Encontramos aqui outro contraste: esses jovens foram capazes de perder suas vidas lutando por um Brasil liberto das injustiças, enquanto o sentimento que move os milicos é o salário dobrado. As situações e ações opostas que a narrativa expõe fazem questionar quem de fato representa o herói e o subversivo.

O fim da narrativa funciona como o ápice das particularidades humanas derivadas da especificidade histórica. João Silva dos Santos, foragido, aparece no Caiano, lugar do maior acampamento guerrilheiro da região, acolhido pelos militantes, se mostra bonzinho, humilde e serviçal, ajudando nos afazeres diários. Os guerrilheiros estão tranquilos, pois os militares recuaram, e aproveitam o momento de paz para reorganizarem a resistência. Enquanto isso, Joãozinho cuidava de todos com zelo, especialmente de Ana Rosa, farmacêutica de boa família de São Paulo, que se apaixona pelo foragido da cadeia do Marabá, se relaciona com ele e engravida. Quando ela está com cinco meses de gravidez, ele desaparece e a angústia toma conta do acampamento, até que:

Numa tarde clara daqueles dias sinistros o Caiano é atacado por um pelotão de homens fardados de uniforme usado nas selvas, um padrão de tecido que era uma tentativa boçal de mimetismo com a folhagem do meio ambiente. As doze pessoas, foram surpreendidas recebendo rajadas e mais rajadas de fuzil automático leve, tombavam um por um sem o menor esboço de reação. *A primeira a ser picotada no tórax foi Ana Rosa, que caiu sobre a chapa do fogão onde preparava o jantar.*

Mesmo nas vascas da morte provavelmente se assustaram em ver que *o comandante da chacina era João Silva dos Santos, que acionava a sua arma e dava voz fortíssima de comando.* Trazia nas ombreiras da farda a estrela patente de capitão, e a ordem de Brasília era de exterminar a todos, como já haviam exterminado os camaradas do Igarapé Jurupensém e os da Borda da Mata. (BERNARDES, 2005, p. 147-148, grifos nossos).

Descobrimos no capítulo seguinte que João Silva dos Santos é, na verdade, o capitão Robson de Sá Bizarria, que se infiltra no acampamento, onde permaneceu por cinco meses. Chocante notar que nada que viveu ali foi capaz de sensibilizá-lo, nem mesmo o amor de Ana Rosa e o filho. Para o capitão, a defesa da pátria está acima de tudo e de todos, nenhum sentimento pode se interpor à missão de aniquilar a guerrilha. Esse acontecimento será o desfecho da obra. A operação militar acaba de vez, com o último destacamento de guerrilheiros completamente aniquilado.

A conclusão do enredo destaca, outra vez, os destinos opostos. Os guerrilheiros acabam mortos, com os corpos mal chamuscados e sepultados em vala comum na Serra das Andorinhas, enquanto isso “[...] o capitão Robson, hoje coronel, desfruta de uma aposentadoria bem remunerada, com um certificado reluzente de herói da Pátria, coberto de glórias e do respeito dos seus camaradas”. (BERNARDES, 2005, p. 149). Propositalmente, a última frase do romance é: “São assim os destinos do mundo”. (BERNARDES, 2005, p. 149), carregada de inegável forte ironia.

Por tudo que discurremos até aqui, fica evidente que o romance *Xambioá: paz e guerra* enquanto ficção, nasce como objeto estético de promoção das relações entre história e literatura, tendo por base, como é típico dos romances históricos, a formação da consciência

histórica, a luta de classes e as grandes revoluções e seu impacto na vida humana. Aqui acionamos alguns importantes estudiosos da forma literária em estudo: György Lukács (2011), para compreender as forças centrais da formulação do romance histórico; Frederic Jameson (2007) e Perry Anderson (2007), que compreendem, em seus estudos, que as demandas históricas e políticas ainda vigentes nos países periféricos conduzem à urgência da produção desse modelo narrativo de ficção histórica. Parece ser o caso de *Xambioá: paz e guerra*. No decorrer de toda a narrativa, observamos um narrador empenhado em narrar o drama humano originado da catástrofe histórica brasileira, mais especificamente da Guerrilha do Araguaia e da ditadura civil-militar.

Acionamos também Weinhardt (1994), que discorre sobre o romance histórico retomando as ideias de Lukács, esclarecendo que para o “romance histórico não interessa repetir os relatos dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência”. (WEINHARDT, 1994, p. 51). De algum modo, a narrativa histórica permite que a memória e os ideais dos injustiçados ressuscitem e voltem à tona. Se os corpos permanecem ocultados e em silêncio, a literatura os permitirá, ainda que em ficção, falar. Além desse papel, o romance histórico terá o dever de fazer com que o leitor aprenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e espaço pensassem e vivessem assim, da forma como fizeram. (WEINHARDT, 1994). Carmo Bernardes parece cumprir esse papel. Nas páginas de seu romance histórico tomamos conhecimento de um passado que mobiliza o questionamento dos fatos, dos motivos e das lutas mal narradas pela história oficial. Encontrando espaço para a reflexão e discussão de temas que, apesar da passagem do tempo, permanecem atuais.

3.5 O herói mediano e os personagens históricos carmobernardianos

Anteriormente evidenciamos como o “elemento especificamente histórico”, condição indispensável para o romance histórico, se manifesta em *Xambioá: paz e guerra*, o que nos permite atribuir à obra carmobernardiana o título de romance histórico. Agora apontaremos como os personagens são figurados, e como essa figuração contribui para a construção de um romance histórico aos moldes clássico, ainda que escrito e publicado na contemporaneidade.

Analisando a obra de Scott, Lukács chega ao modelo figurativo de herói ideal para o romance histórico. Nas narrativas do gênero, o centro sempre será a especificidade histórica.

Um herói acima da média, capaz de grandes feitos, tenderia para o perfil épico, e também roubaria a cena. Portanto, o modelo ideal para o romance histórico, será um personagem que procure se manter no caminho do meio, entre os extremos, transitando entre o alto e o baixo, mediando as forças em conflito. Lukács o nomeará como herói mediano.

Para permanecer na média, o herói mediano precisa ter traços humanos típicos. Esse personagem precisa ser correto, mas nunca heroico; inteligente, mas nunca excepcional; honesto e moralmente firme, mas sem paixão e devoção que o impulsiona ao sacrifício pela causa. No romance *Xambioá: paz e guerra*, esses traços são sintetizados na figura de Dr. Marquinhos. No decorrer da obra, o leitor não obterá grandes informações a respeito da vida de Marquinhos. Ele não rouba a cena, mas todas as suas movimentações evidenciam os aspectos históricos, o desenrolar da guerrilha, os crimes, as ocultações e o desmatamento, além do modo como tudo isso impacta o ambiente e a população local.

A narrativa se inicia durante a noite. Marquinhos tenta dormir ao lado de Assikó, moça do cabaré com a qual ele se relaciona. Quando o dia começa a amanhecer ele regressa ao hotel e esclarece ao leitor: “Devasso sou, não às claras; as aparências mantenho. Não deixo ser pego fora da minha rede, ou na cama dura e estreita do hotel, em madrugadas calorosas. Não dou ansas a que falem de mim, faço por onde merecer a mão da donzela que me eleja”. (BERNARDES, 2005, p. 16). Aqui o narrador personagem já deixa transparecer sua fragilidade humana, a hipocrisia.

Em seguida descobrimos que Marquinhos trabalha com compra de pedras de cristais, tendo por encarregado Moura, que muito entende do negócio. Brito é o concorrente, compra para grande firma estrangeira. Mesmo assim, Brito faz questão de manter boas relações com Marquinhos, emprestando grandes quantidades de dinheiro. Sobre isso o narrador comenta: “Brito é de crédito sem limite no Banco do Brasil”. (BERNARDES, 2005, p. 17). Por conta dessa relação amigável, Marquinhos muitas vezes deixa transparecer suas ideologias, só muito adiante ele descobrirá as ligações de Brito com os militares. É no trabalho que vemos se manifestar outra característica desmoralizante de Dr. Marquinhos:

Pedra em bloco de um quilo a mais, imposto único de 1%; menos de um quilo, isenção, considerada lasca. No armazém do Brito, uno-me de amizade com seo-João Quirino, empregado do capangueiro. Vou aprendendo: as pedras exportam-se é em sacos de couro, surrão pequeno. Estão n’água os tais sacos, num tanque próprio, até que amoleçam e, langanhosos, são atupidos com as pedras, e depois de secos viram matacões, uma rocha única, e um tanto deles rotulados com a indicação de “lascas”, nome dado às pedrinhas de menos de um quilo de peso. Lesa-se o Fisco, o coletor de impostos não assiste ensacar as pedras, e não tem como abrir os surrões, varados rocha viva. Tem que pesar o bloco inteiro, enlotados na mesma partida todos os surrões. Os rotulados como lasca vão mais de um terço deles, o Fisco é lesado, a fiscalização fecha os olhos. (BERNARDES, 2005, p. 18).

Marquinhos auxilia em todo esse processo, faz pela contravenção e pela força da amizade com o Brito, já que não tem nada a ganhar, conforme se explicita em sua declaração:

Ajudo seo-Quirino a costurar o couro molhado e atochar neles as pedras, as de mais de um quilo. Depois dos surrões enxutos, bem secos, eu é que escrevo os rótulos clandestinos, lesando a fazenda pública: “lascas”, letras graúdas, pintados com urucum, vou desenhando-os com capricho.

Compro para o governo, em nada me interessa lesar o Fisco, não faço mutreta, furtar num bolso e guardar no outro. A contravenção minha é ajudar os outros a furtar, cooptado já estou à força da amizade com o Brito, surdo a ponderações de Moura. E, de qualquer forma, enrabichado com o seu empregado. (BERNARDES, 2005, p. 19).

Portanto, percebemos em Marquinhos uma tendência para a corrupção, ainda que o beneficiado não seja ele. A hipocrisia e a corrupção funcionam como agente humanizador, uma vez que são traços típicos. Assim, o personagem já inicia a narrativa sendo destituído de heroísmo. Dr. Marquinhos é um homem inteligente, sabe lidar com os negócios, se relaciona bem com as pessoas, sabe até classificações científicas para as espécies nativas. É ele que organiza as reuniões clandestinas, sempre procurando locais insuspeitos. Também é ele o responsável pela prestação de contas à liga e por visitar os garimpeiros e organizá-los para reivindicar melhoria da comida. Por essas atitudes percebemos uma certa firmeza moral e honestidade que fazem com que o personagem se comprometa e se empenhe pela causa, além de uma inteligência prática.

Marquinhos sempre está atento às mudanças do lugar. Quando chegam boatos sobre as guerrilhas se apressa e compra um rádio, daí em diante passa a ouvir as notícias pela rádio BBC, transmitida de Londres. Moura não traz boas novas de Xambioá, relata a Marquinhos a primeira chacina ocorrida no lugar, apontando como responsável pela matança o próprio capitão Sebastião Curió, recém-chegado na região. Nos relatos do rádio o conflito se intensifica cada vez mais: “Passou mais de mês, eu ouvindo noticiário até alta madrugada e em tempo de morrer de assustado. Esse povo acaba botando a mão em mim. Com certeza já fui entregue, sendo certo o boato de que Brito encerrou seus negócios, para ir se irmanar com as forças da repressão”. (BERNARDES, 2005, p.54). Nesse trecho o narrador personagem ganha mais um traço tipicamente humano, o medo. O cerco aperta cada vez mais:

Dirigentes da liga, convocados, comparecem todos para uma resolução. Relatei o que sabia dos acontecimentos lá fora, mostrei a eles o retrato dos procurados, e propus que, em vista de estarmos certos de que o Brito embengou-se com a repressão, os companheiros têm que esparramar, cada um para um rumo sertão adentro. A força vai baixar aqui e nós vamos pras cordas, todos.

Uma coisa que não deve é a gente saber do paradeiro um do outro; seo-Quirino, mais visado, panha um rumo, cada um de vocês vai para um lugar. Um de nós que for agarrado, debaixo de torturas é sujeito a entregar os companheiros. Ninguém sabendo de ninguém, sendo inquirido morre com o crânio arreventado no torniquete

dos anjinhos e não conta. Se conta, fica como ferrado com ponta de cigarro, o endereço que der só pode ser falso. Concordam todos, apavorados, e dali mesmo alguns já foram tomando destino. Não sei de ninguém, ninguém sabe de ninguém. (BERNARDES, 2005, p. 56).

Mesmo que todos estejam assolados pelo medo, percebemos através desse relato que Dr. Marquinhos conserva sua inteligência prática, mantendo-se racional para indicar qual seria a ação mais sensata. Pelo que analisamos até aqui, também é evidente que o narrador personagem é representante de uma corrente social. Ele é comunista e se filia ao grupo que apoia esses ideais. As declarações de Osvaldão deixam Marquinhos em pânico. A respeito dessa conversa Marquinhos declara:

No seu informe me assegurou que esta área por aqui está sob a jurisdição do CCC, o Comando de Caça aos Comunistas, e matei a charada: exatamente a esse organismo da repressão Brito pertence, e assim com certeza se engaja o doutor vermelho, senhor Paulo Vasconcelos, que hospedamos juntos na pensão de dona Sinhá, e que coadjuvou o capitão Curió no massacre dos posseiros no rio Gameleira, e matou seo-Quintino. Tudo explicado, e agora sei que o CCC possui minha ficha, a de seo-Quirino e de todos os companheiros da liga; e, sendo assim, nós estamos inhambados. (BERNARDES, 2005, p. 57).

Meses se passam, a repressão avança, e com ela a angústia de Marquinhos. Mesmo em pânico, ele precisa permanecer no lugar: “[...] como base que era, para receber mensagens mandadas do Xambioá pelo rádio clandestino que Geraldão levou. Receber e encaminhar companheiros que viessem de São Paulo e indo pra lá”. (BERNARDES, 2005, p. 59). Vindo de Xambioá, Moura traz péssimas notícias:

Moura chegou, veio assustado, não conversava comigo perto de gente. De parte me dizia que nos garimpos restava pouca gente, nossos companheiros de liga, muitos presos, e sumiram com eles.
 – Desgraceira!
 Ele dizendo, enfiando as unhas, coçando a cabeça por baixo do chapéu
 - Soldados no Xambioá às dúzias, batendo chifre, se encontrando, de tantos.
 E acrescentava dizendo que a Pensão Glória, de dona Sinhá, não cabendo, os verdolivas com barracas armadas no quintal dela, povo do lugar se misturou aos milicos, ninguém sabe quem é secreta. (BERNARDES, 2005, p. 62).

Moura também passa pelo Marabá e sobre esse lugar relata: “Na cidade do Marabá se viam poucos paisanos, o mais só militar, de soldado a coronel, o pau que rolava”. (BERNARDES, 2005, p. 63). Esses fatos Marquinhos já sabia, ouviu pelo rádio. Ambos decidem acertar os negócios, Moura decide, irá embora. Marquinhos está ciente de que os militares estão instalados em grande número no Marabá, tanto que tomaram o maior armazém do lugar, nomeando-o como Casa Azul e fazendo dele o quartel general da operação Marabá 70. Chega Claudionor, o militante veio pegar instruções, mais cinco estão no Lontra, aguardando. Ele informa insucessos das guerrilhas na Bahia e em São Paulo, muitos guerrilheiros e dirigentes ativos são mortos. A guerrilha urbana de São Paulo “desarvorada”.

Depois destes relatos Marquinhos se mostra desiludido, passando a refletir a respeito dos motivos pelos quais se envolveu com o movimento:

Fico liberado. Claudionor me informa que não virá mais ninguém. Nesse caso, posso sair, dar umas voltas para distrair os olheiros que me perseguem, e daqui a três dias eu saio. De gaiato é que entrei nisso, possuo uns cobres, se quiser mexo com negócios, sossegado, sem maiores dores de cabeça.

Com a liga, entusiasmei-me. Os garimpeiros a passar mal de boca, com que direito o patrão reputa metade da produção deles e não são donos das catras. Com que direito? Revolta em minha massa do sangue, minha gente do passado penou na pobreza, morou de agregado, olho deles arrancado e lambido o buraco, vejo injustiça com os fracos e me dano.

Com essa de guerrilha, ficar tacado na mata, me envenenando de quinino, mosquito me comendo, e no seco, não me quadra. Diabo é que entrando se amarra, compromete, se sai os companheiros excomungam. Daqui pracolá deserto, saio caladinho, vou prum canto onde não me acham, se não ajudo não atrapalho. Vigiado, com essas feras me espionando de cima dos helicópteros, não dá pra ser. Dão na telha, a pique de mostrar serviço, jogam pára-quadistas cá embaixo e me agarram, feito os morcegos fazem com as piabinhas. Vou ganhar com isso o quê?

Noites muitas de sonos perdidas, tristuras derramadas pela melopéia do carrilhão, na casa das mulheres o murmúrio do rio me puxa suspiros, o grito plangente do maguari contando as horas – não suporto, hei de mudar. Vou-me embora, se ainda volto não sei. (BERNARDES, 2005, p. 66, grifos nosso).

Nesse trecho que encerra a primeira parte da narrativa, é evidente o dualismo de Marquinhos. Ao analisar a situação ele conclui que entrou de gaiato, indignado com as injustiças, e não tem nada a ganhar com isso. Logo, diante da ameaça de ser capturado, decide ir embora. Ele confessa ter perdido muitas noites de sono, dá indícios de que está dividido entre ficar ou ir, acaba se decidindo por ir. Dentre as características constitutivas do herói mediano, Lukács destaca que a firmeza moral e a honestidade beiram o sacrifício, mas falta paixão arrebatadora e devoção entusiasmada a uma grande causa. (2011, p. 49). É exatamente esse o caso de Marquinhos, sua moralidade e honestidade fazem com que ele se solidarize com a causa. Por isso ele é comprometido com as reuniões, visitando os garimpeiros e instruindo-os. Mas quando suas ações em prol da causa implicam risco e sacrifício, falta-lhe paixão arrebatadora e devoção entusiasmada. Por isso a decisão de romper ligações com a guerrilha segue firme: “Rádio, levo-o a tiracolo. Ouvir mensagem do Xambioá em qualquer lugar que eu esteja. Ficou acertado com Claudionor em código secreto, e oxalá não me convoque. Nesse caso terei de não atender, não quero mais mexer com subversão”. (BERNARDES, 2005, p. 68).

Apesar de estar certo de sua decisão, Marquinhos reconhece que seria desgostoso ter de afirma-la aos seus companheiros: “[...] não quero ter o dissabor de tirar o corpo fora”. (BERNARDES, 2005, p. 77). Isso porque abandonar os guerrilheiros é trair aos companheiros e aos ideais comunistas, um ato covarde, que põe em xeque sua moral e honradez. Há no herói mediano, de Carmo Bernardes, traços honrados e cativantes, mas também há traços limitados

que o impedem de ser heroico. Deste modo, Dr. Marquinhos se encaixa perfeitamente no perfil de herói medíocre traçado por Lukács.

Em *O romance histórico*, György Lukács sintetiza quais seriam as tarefas do herói mediano no romance histórico. Segundo o teórico, cabe a este personagem mediar os extremos da guerra figurada; procurar estar em um solo neutro, onde os dois lados das forças sociais possam estabelecer uma relação entre si; e por fim, por em contato os dois lados do conflito.

O segundo capítulo se inicia com os preparativos para a fuga. Marquinhos compra um burro, uma carroça de vedar chuva feita de palha de buriti, providencia um facão e alforjes, junta seus pertences e inicia a viagem. A partir daí, vai passando por muitos lugares, pousando na casa de moradores locais, e sempre ouvindo o rádio, para ficar a par dos combates entre militares e guerrilheiros. Passa a primeira noite na casa de João Trucate, onde: “Em nossa conversa noite adentro, ele puxou o assunto da briga do Xambioá. Dei pouca trela, fiz corpo mole como que pouco sabia a respeito, demonstrei que me interessava mesmo era pelas faculdades do lugar”. (BERNARDES, 2005, p. 70). Na maioria dos lugares por onde Dr. Marquinhos passa há pessoas simples, habitantes locais que não compreendem muito bem o que está acontecendo, o pouco que eles sabem são os boatos que escutam. Sob a constante ameaça de ser descoberto e capturado, o narrador personagem evitará revelar muito de sua identidade e de suas opiniões a respeito dos acontecimentos. Durante sua peregrinação, Dr. Marquinhos passa por alguns povoados, se hospedando em diversas casas. Nesse período, todas as informações que têm a respeito da guerrilha são obtidas por meio dos relatos do rádio, que ele escuta quase todos os dias:

Todo mundo recolhido, beirando a noite, eu tinha ele baixinho, de ouvir encostado no ouvido. Do Xambioá vinha a mensagem alertando: as forças de repressão encolheram; é tática, esperar os guerrilheiros amansarem, cair em cima deles de surpresa.

As agências de notícias, as do lado da ditadura, diziam umas coisas, as da Albânia, outra. Estas divulgavam notícias de que a vitória do socialismo era próxima, as guerrilhas libertadoras ganhando terreno em toda parte, faziam referência ao Xambioá, e silenciavam a matança dos dirigentes de São Paulo.

Adotei tirar a média, e nesse caso o dividendo do lado do povo era diminuto. Podia ser que me enganasse; tinha esperança não. (BERNARDES, 2005, p. 77).

Como percebemos, nesse período de peregrinação o narrador personagem fica à mercê de relatos tendenciosos, uns para o lado dos ditadores, outros para o lado dos guerrilheiros. Marquinhos percebe que a ideologia das rádios está por cima dos fatos. Por essa razão ele adota a postura mais neutra possível, ouvir ambas e tirar uma média. O narrador se coloca em solo neutro, tanto espacialmente: já que nunca se encontra em um ambiente de conflito, como

acampamentos guerrilheiros ou a base militar estabelecida na Casa Azul; quanto ideologicamente: já que enxerga exagero dos dois lados, optando em tirar a média ao invés de eleger os relatos dos noticiários que estavam em conformidade com a ideologia a qual era simpatizante.

Ao manter-se no campo da neutralidade, a narrativa de Marquinhos media os extremos da guerra figurada. Em sua procissão ele consegue captar mais do que a polarização entre militares e militantes, comum sempre que vem á tona o contexto histórico ditatorial brasileiro. A princípio Marquinhos não entende porque pararam de descer balsas de buriti que movimentavam o comércio rio a baixo. Mas ao longo de suas andanças os motivos vão se esclarecendo. As coisas andam mais escassas no lugar porque toda a comunidade teve que se desfazer de parte significativa de seus bens para cobrir os gastos com divisão de terras:

Dr. Ricardo Fiúza, com serraria e grande movimento de criatório e engorda de bois, requereu divisão de terras, botou cerca de arame de cinco fios vedando o que é dele, e do lado de lá nenhuma vara pode cortar. Tem capataz capanga com armas de guerra, que só o governo pode possuir, rodando as divisas, vigiando. Cada um no Lagartixa ficou sem nada ou de pouco mato para trabalhar, glebas que puderam pagar para cortar, vendendo o gadinho criado solto, e de pouco a pouco sumindo. (BERNARDES, 2005, p. 96).

As terras antes comunitárias eram uma espécie de cooperativa onde todos exploravam os recursos naturais e obtinham os lucros juntos. Marquinhos, em visita a fazenda, conversa com seo-Ariosto, empreiteiro de uma firma de desmatamento, então fica sabendo por que Ricardo Fiúza exige a divisão e documentação, ficando com todas as terras que os locais não puderam pagar para documentar e nomeando-as “fazenda realeza”:

Ali, a realeza, 200 mil hectares, poucos varjões, é de um consórcio, capitão Curió, sócio menos, vem Josino Cantídio, requerente, seguem dr. Fiúza e dr. Vasconcelos. Sempre em conversa, carece de o governo limpar as matas desse povinho. Doutor Vasconcelos e os outros que pretendem a terra, seo-Noletto tem olho no castanhal, e essa rapaziadinha de São Paulo enjoando. O exército querendo, a Dow Chemical tem muito desfolhante agente laranja excedente de guerra. Quem manda nessa firma é general, com força no governo. Os quatro que querem a área toda, Pará e Goiás, Araguaia abaixo podem. É só jogar uma carga de mata-mato, descobrir o chão da mata para ver de cima, depois lançar bombas e entrar uma Força por baixo, toma tudo de assalto. (BERNARDES, 2005, p.104).

Evidentemente há mais que repressão aos opositores do governo, trata-se de um projeto modernizador brasileiro proposto e executado pelo estado, através das Forças militares. É valido lembrar que dr. Vasconcelos é o mesmo Paulo Vasconcelos, dono das terras onde Sebastião Curió realiza a primeira chacina ocorrida no local, já citada no tópico anterior. Portanto, trata-se de uma ditadura civil-militar, apoiada pela mídia, por fazendeiros e empresários. Há empresários lucrando com o aluguel do maior armazém de castanha do local, onde se estabelece a base das operações, nomeado de Casa Azul. Há militares, políticos e

bajuladores ganhando dinheiro e terras. Empresas químicas lucrando com venda de veneno, empreiteiras ganhando para desmatar o que agora se transformará em pastos para grandes criações de gado. Ricos fazendeiros matando e desapropriando terras para fazer crescer ainda mais suas fazendas. Um grande projeto modernizador financiado pelo governo, que favoreceu ainda mais os ricos e poderosos. A despeito das grandes disparidades de armamento e condições de luta entre militares e guerrilheiros, por que a guerrilha demora tanto para acabar? Por que os militares não triunfam na primeira fase da luta? Para o narrador personagem há um interesse em prolongar a guerra:

Concordo, digo que o governo pode entrar com aviação, avião e helicóptero são revoadas no Marabá, e no Xambioá mesmo tem muito, eu dizendo, se o Ariosto mandou que eles protelem por forças de existirem muitos grandes de influência interessados na demora. Esfrega os dedos sinalando que o dinheiro corre grosso, que em Brasília as altas autoridades soltam verbas o quanto se pedem. (BERNARDES, 2005, p. 104)

No período da ditadura civil-militar as barbáries foram justificadas pelos ideais de ordem e progresso. É exatamente isso que o narrador personagem carmobernardiano contesta. Ele expõe e confronta a visão, a finalidade e a motivação da guerra para o estado e para os militares; contrastando com a visão, finalidade e motivação da resistência, representada pelos movimentos guerrilheiros. Isso só é possível porque Marquinhos transita entre todos os extremos do conflito. Toda vez que muda de lugar ou de posição o narrador personagem evidencia em seu destino uma peculiaridade do contexto histórico. Ele se associa à luta, e vemos a luta dos garimpeiros para conseguir melhores condições de trabalho. Foge, misturando-se aos habitantes locais, e vemos como o projeto modernizador tem afetado a comunidade local. Visita a fazenda Realeza, e descobrimos o que há por trás da guerra, homens poderosos prosperando ainda mais, a custo de vidas, cultura, terras e economia de um povo simples que tem como principal ambição prover o sustento da família. Ouve o rádio na calada da noite, e nós passamos a ter consciência do triunfo dos guerrilheiros do Araguaia, dos massacres às guerrilhas urbanas, a morte e tortura de dirigentes e militantes. Ele retorna ao lugar de partida, e somos informados que a guerrilha acabou em tortura, massacres e muitas mortes. Portanto, o destino de Dr. Marquinhos é o elo entre todos os lados da luta. Ele não se alia a nenhuma das partes do conflito, mas é através dele que conhecemos as dimensões da guerra. É ele que fornece os elementos capazes de despertar no leitor compaixão e empatia humana. Sem sua mediação a luta seria apenas uma destruição externa.

Na construção de um romance histórico sempre aparecerá personagens identificados nos discursos oficiais da história. Em *Xambioá: paz e guerra*, entre os personagens históricos

encontramos: Sebastião Curió: Chefe da operação de repressão; Ricardo Fiúza: Político e pecuarista conhecido por ser um dos deputados mais poderosos do Congresso Nacional e também por beneficiar uma fazenda sua com verbas federais; Osvaldo Orlando da Costa (Osvaldão ou Geraldão): Militante comunista e comandante do Destacamento B do movimento guerrilheiro ocorrido na região do rio Araguaia. Vladimir Herzog: Jornalista, professor e dramaturgo, assassinado pela ditadura em 1975; Capitão Lamarca: Militar que deserta em 1969, fugindo do quartel com um caminhão carregado de armamentos. A partir de então se integra a luta armada, se tornando um dos comandantes da Vanguarda Popular revolucionária. Iara Iavelberg: Militante comunista e companheira de Lamarca. Aurora Maria do Nascimento Furtado: Militante brutalmente torturada e assassinada pela ditadura em 1972. Pedro Pomar: Fundador do Partido Comunista do Brasil, assassinado em 1976; Ângelo Arroyo; Dirigente do Partido Comunista do Brasil, integrante da guerrilha do Araguaia; James Allen da Luz, Mariano Joaquim da Silva, David Capristrano, Joaquim Alencar de Seixas, Getúlio de Oliveira Cabral: todos militantes, muitos permanecem como desaparecidos políticos; Joaquim Câmara Ferreira: Dirigente do Partido Comunista, conhecido por ser um dos comandantes do sequestro do embaixador americano no Brasil.

Conforme podemos observar, os personagens históricos que Carmo Bernardes incorpora em sua narrativa são, em sua maioria, figuras conhecidas por sua atuação na ditadura cívico-militar brasileira. O autor figurara esses personagens históricos de modos distintos. Mas todos esses contemplam os critérios previstos por Lukács (2011). Para o teórico, os personagens históricos precisam representar uma corrente importante, que represente significativamente o povo.

No contexto da ditadura militar a nação apoiava majoritariamente os militares, portanto, Sebastião Curió representará a repressão ditatorial cívico-militar. No entanto, a situação, conforme já dissemos, era de polarização, uma vez que qualquer pessoa que discordasse do governo totalitário era tratada como inimigo, comunista e terrorista. Osvaldão e os demais guerrilheiros, desaparecidos e mortos, representam a corrente opositora ao governo. Lukács esclarece que os personagens históricos só aparecerão depois de as condições reais da vida já estarem expostas. Atendendo a este critério, os personagens históricos carmobernardianos aparecerão aos poucos, a partir das páginas finais do primeiro capítulo, quando o leitor já conhece o local, as atividades e muitos dos seus habitantes.

A grandeza histórica desses personagens é preservada, mas não há um culto ou exaltação. Aliás, sabemos muito pouco deles, suas qualidades humanas só são expostas ou

analisadas quando possuem relação com a missão histórica. Os personagens históricos não são centrais no enredo, já aparecem prontos como representantes efetivos da crise histórica.

Passemos a observar o modo como eles aparecem na narrativa:

Até que enfim Moura chega. E não traz boas novas. No Xambioá chega o tal capitão, senhor capitão Sebastião Curió, esperado pelo dr. Vasconcelos. Seu helicóptero veio bojudado com os contêineres de veneno agente laranja, de borrifar na roça sapecada, conforme os dois haviam combinado. No sobrevoar a área foi localizada maloca de posseiros, a rancharia de plástico preto mal encoberta pelas ramagens das figueiras, beirando o riacho Gameleira. (BERNARDES, 2005, p. 50 e 51).

A narrativa prossegue, afirmando ser aquele pedaço de terra, propriedade do dr. Paulo Vasconcelos. Em sequência é narrada a primeira chacina do local, cometida contra os posseiros estabelecidos na terra. Podemos observar que Sebastião Curió, desde sua primeira aparição no romance já carrega a patente de capitão. Essa patente já o coloca acima do homem comum, principalmente se tratando do contexto ditatorial, onde o poder estava concentrado na mão de militares. Estando em um lugar simples, ele já aparece poderoso, voando em um helicóptero, andando com fazendeiros e com carta branca para executar famílias completas em nome da pátria e do progresso. Deste modo, no romance, Capitão Curió figura como representante da crise histórica. Destarte, o narrador não precisa explicar a época, seu personagem já carrega o peso de ser a síntese da repressão às margens do Araguaia.

Outro aspecto ressaltado por Lukács e incorporado na figuração do personagem histórico Sebastião Curió é o fato de seu objetivo pessoal coincidir com a corrente histórica. A operação militar na região de Xambioá tinha por finalidade conter os opositores do governo através da repressão, exterminar os guerrilheiros, esvaziando as matas e desmontando seus acampamentos. O objetivo pessoal desse personagem histórico também consiste em esvaziar as matas, no entanto a motivação é distinta, o intuito é fazer prosperar a fazenda Realeza, propriedade sua em sociedade com Ricardo Fiúza. Para isso, recebe como auxílio do governo um arsenal de armas, conforme averigua Marquinhos em visita à fazenda:

Não fui eu que puxei o assunto do arsenal, tanta arma de guerra e munição, sem eu ter visto soldado. Ele é que num pé de conversa informou que o capitão Curió tinha obtido por caução aquele armamento todo, garantia que o governo dá a quem requer muita terra e toca projeto grande de agropecuária, com esses padres mal aconselhando os grupos a invadir terras alheias e a tomar conta das glebas do Estado. (BERNARDES, 2005, p. 110).

Aqui observamos que o armamento da fazenda não tem relação com a repressão à guerrilha, e sim com o projeto de progresso incentivado pelo governo. É esse projeto que dá ao Curió autoridade e armamento para matar os posseiros. É por isso que assim que os

militares chegam ao local, a primeira coisa que fazem é prender um vereador: “O vereador que eles pegaram é um que agitava os roceiros e apoiava invasão de terras”. (BERNARDES, 2005, p. 50). Os personagens fictícios que se associam ao capitão do exército possuem o mesmo objetivo que ele. Paulo Vasconcelos, outro sócio de Curió na fazenda realza, também tinha por finalidade desocupar as terras que tinha cercado pra si:

Certa hora Pepino me chama a atenção, passava na rua um homem esqualido, notei bem que era das canelas secas, sandálias de São Francisco, chapéu de couro de copa redonda. Aquele acolá, Pepino dizendo, é Clodô, Clodoaldo, matador de caboclo. Índio aí do outro lado borra de medo dele, ele possui cachorrada boa de gente, que bota caboclo no pau, ele chega debaixo, passa fogo, derrubada, e de faca afiada, rasga o peito do desinfeliz, ainda abrindo a boca na derradeira vasca da morte, tira o bofe e corta, pica e joga pros cachorros, que é preles ficarem cada vez mais bons de gente.

- Clodô está aqui esses dias, ao que se sabe acabando de acertar empreita, limpar as matas daquele seo-Paulo, o vermelho, das aldeias dos Xicrim, aquele bichado que mora na Pensão da Glória, onde vossa mercê está. É ele quem tem os domínios de umas léguas de testada aqui, rio abaixo, e para fora das divisas, que ele alega, descambam para o Xingu. Ele quer limpar esse meio-mundo da indiada que mora aí, ajusta Clodô para isso. (BERNARDES, 2005, p.38).

Portanto, a finalidade não é somente lutar contra a resistência, mas exterminar qualquer um que possa significar uma ameaça, ainda que pequena, ao poder e ao seu projeto capitalista de acúmulo de bens e riquezas. Através das notícias do rádio, Marquinhos também fica a par de que os habitantes locais, mesmo os que não estão associados com os militantes, são alvo das forças de repressão:

Às meias-noites, madrugada adentro, o radinho em surdina deixa-me as notícias. No Xambioá as voadeiras sobem e descem, frotas de dez ou mais, ainda não estão recolhendo as mulheres nos lavadouros de roupa; homem, desconfiando da cara, levam peados, as mãos amarradas, já no tipo de fazer o pau-de-arara. Daquele ninguém mais sabe notícia.

A Rádio Tirana começa o programa proclamando: “os usurpadores do poder no Brasil mais uma vez desrespeitam os direitos do povo. Dezenas de pais de família, pobres humildes, trabalhadores do campo, estão sendo presos e torturados no Araguaia. Essas ações covardes não hão de ficar impunes. Povo brasileiro, operários e camponeses, uni-vos. O exército popular vencerá essa luta. As forças guerrilheiras do Araguaia estão cada vez mais fortalecidas. Trabalhadores rurais, não cedam às pressões. É hora de lutar”. (BERNARDES, 2005, p. 98).

Dados os trechos expostos, comprovamos que os objetivos pessoais do personagem histórico Sebastião Curió coincidem com a corrente histórica. Deste modo, a repressão aos subversivos é o álibi perfeito para erradicar ou expropriar os pequenos agricultores, garimpeiro e castanheiros locais. Tudo em nome do projeto de progresso modernizador do governo. A narrativa evidencia a representação do lado negativo da corrente histórica sintetizada nesse personagem, em contraste com o lado positivo, tão veiculado na mídia comprada nos anos ditatoriais. A respeito do personagem histórico Ricardo Fiúza, durante toda a narrativa o vemos como sócio dos projetos agropecuários de Sebastião Curió. Assim,

como figura política que foi, o deputado representa os nossos governantes. Por isso ele não só aprova, como também participa do massacre, sendo beneficiado por ele.

De todos os personagens históricos guerrilheiros que são figurados, Osvaldão¹⁶ é o único que aparece no cenário, os demais são apenas citados. Levando em conta os critérios estabelecidos por Lukács, a respeito da ficcionalização deste personagem histórico, podemos afirmar: Ele só entra em cena depois das condições de vida dos habitantes da região terem sido expostas. Aparece pronto, não há no enredo explicação de seu valor histórico. Não ocupa o centro do enredo. Ele simboliza uma corrente importante que representa parte da nação, ainda que essa seja a parte, quantitativamente, menos expressiva. Na figuração, Osvaldão aparece estilizado e forçado, o que conserva o seu valor elevado na história, tido até hoje como um mito. Mas ao mesmo tempo, é rebaixado, a ponto de ser tão comum que senta e conversa com Dr. Marquinhos:

Vem para o foco que formava a guerrilha do Araguaia o dirigente Osvaldo Orlando da Costa, o Osvaldão, que na ação de ter nome de guerra ia ser Geraldão. Passamos noite inteirinha no escuro, encafuados num puxado de junto ao ranchão de sea-Maria Rita, ele me passando informes e tarefas. Ela, de confiança, sea-Maria Rita nos dá assistência: cafezinho quente, na meia-noite bolo de puba, de panela com prato de brasa em cima. Me deu lista de companheiros: Davi Capistrano, regressava do exterior, assassinado, dado como desaparecido; Joaquim Alencar de Seixas, seviciado até a morte no DOI/ CODI; Joaquim Câmara Ferreira, morto, arrancado da sepultura posteriormente para necropsia no Instituto Médico Legal; Getúlio de Oliveira Cabral, e um monte de outros mais. (BERNARDES, 2005, p.57).

Os militantes citados por Osvaldão são reais. Os nomes não serão mais mencionados na narrativa, de modo que esses personagens históricos aparecem apenas como argumento de veracidade. A respeito de preservar a grandeza histórica de Osvaldão, podemos apontar a descrição feita por Dr. Marquinhos:

Geraldão, ou Osvaldão, roxo, quase negro, um urso de homem, tinha novidade de não dormir; satisfazia-se em embolar-se, posição fetal, cochilar; desse modo é um selvagem sempre alerta, e ele é bravo, coragem descomedida. No clarear do dia seguinte ao nosso encontro, bem e manhãzinha, ele pegou o loteação para o Lontra, foi se juntar com os seus no foco que se estabelecia na Serra das Andorinhas. (BERNARDES, 2005, p. 57).

Conforme observamos, suas habilidades de guerrilha são realçadas, assim como sua condição física, estratégia de guerra e coragem. Deste modo, a narrativa o reconhece como mito que ele representa para os habitantes da região. Osvaldão mostrava-se crítico com ao

¹⁶ Osvaldo Orlando da Costa foi o primeiro integrante do PCdo B a se instalar na região em 1966. Negro, alto, forte, ganhou o respeito dos moradores locais por seu carisma, generosidade e coragem. Foi e ainda é um mito da guerrilha entre os habitantes da região, isso por conta de seus feitos em combate. No Araguaia, trabalhou como garimpeiro e mariscador, conhecendo muito bem a área, o que lhe permitia muitas vantagens em combate. Dava atenção ao treinamento militar, desaprovando a falta de preparo de seus companheiros. Comandou o Destacamento B e foi um dos últimos militantes a ser morto em 1974. Seu corpo foi exibido a toda população.

despreparo de seus companheiros de guerrilha, e esse aspecto também é conservado pela narrativa:

Nas reuniões em São Paulo, da Vanguarda Armada Revolucionária – Geraldão informava – um dirigente, natural dum lugar da Amazônia, propôs criar um foco no Araguaia. Dirigente esse que trazia nas suas reminiscências românticas tudo o que é bom desses lugares: a mata ubérrima, em pouco tempo em se plantando está colhendo, muitas frutas que a mata fornece com dissipação. Nas suas lembranças da adolescência não havia registrado o lado negativo que, para a mocidade de São Paulo, era coisa de horror: o clima rigoroso, quente demais quando quente, e frígido demais quando frio. Cobras venenosas de várias espécies, plantas causticantes; e humanamente insuportáveis, os insetos. Rapazes e moças jogados ali serão sentenciados à morte a prestações. O sacrifício foi imposto por uma resolução, a proposta de um dirigente amazonense que só conhecia a Amazônia por lembranças do tempo de menino, românticas e saudosistas. Propôs que se criasse um foco no Araguaia, e o aparelho aprovou sem discutir, e a moçada estava esmagada pelas consequências. (BERNARDES, 2005, p. 58).

Portanto, nos detalhes vemos a real grandeza histórica do personagem preservada. No entanto, a narrativa da captura e morte de Osvaldão destoa das versões dadas pela história oficial, conservando apenas as características pessoais, valentia e coragem do lutador. De volta ao local de origem, Marquinhos encontra Moura, casado, agora comerciante. Mas o amigo não fala dos acontecimentos ocorridos durante o período que o narrador ficou ausente: “Toda vez que as conversas recaíam no assunto do Xambioá Moura toldava as feições, tomava ares de espavorido, derrubava uma carranca de quem padece recordações sinistras”. (BERNARDES, 2005, p. 133). Marquinhos descobre que o amigo se comporta dessa maneira porque testemunhou o violento assassinato do Geraldão, codinome utilizado por Osvaldão:

Nas estradas que fraldeavam as matas também ficaram uns andando pra lá e para cá de jipe portando esse fuzilzinho FAL, caçando o que ninguém sabia. Foi com uma escolar dessa que Moura topou quando andava por lá comprando gado de corte, fornecedor que foi da Força acantonada no Xambioá, e viajou com ele debaixo de ordem até uma venda, já perto da rodovia PA-070. Lá o Geraldão estava decerto comprando algum gênero para o pessoal na mata. Enfiaram as armas nele, que ele apresentasse identidade, e aí tamparam de luta. Geraldão, com a fulobé, deu um tiro num, derrubou, os outros foram indo na rasteira e nas pancadas de arma na cabeça, deram com ele no chão, passaram-lhe um cabo de aço no pescoço e saíram acelerando o jipe, arrastando-o cerrado adora, até que seu corpo foi se arrebetando, largando pernas e braços arrancados de encontro aos paus. Acabou, largaram os restos doo cadáver lá no campo aos urubus. Liberaram o Moura quando ele mostrou uns papéis que tinham a assinatura dum tenente, dando a ele carta branca para requisitar boiadas. (BERNARDES, 2005, p. 139).

A tragédia figurada também mostra o empenho do escritor para fazer com que este personagem histórico apareça como representante da crise histórica. Por ocasião da ditadura militar, muitos guerrilheiros foram brutalmente assassinados, torturados. Seus corpos entregues ao apagamento através da ocultação. Carmo Bernardes capta a tragédia vivida pelos militantes e sintetiza-as no fim de Osvaldão, o maior e mais lendário deles.

Os outros personagens históricos que aparecem na narrativa são evocados pelas notícias dadas no rádio. Os fatos são reais, as vítimas também. Todos os acontecimentos noticiados se deram por ocasião da ditadura. Dentre as notícias ouvidas por Dr. Maquinhos através do rádio, destacamos a história de Aurora do Nascimento Furtado, guerrilheira capturada e torturada até a morte em 1972, o assassinato do jornalista Wladimir Herzog, as mortes de Pedro Pomar e Ângelo Arroyo, a morte do delegado Otávio Gonçalves Moreira Jr., a história de Lamarca e Iara Iavelbergue, além de muitos outros casos reais incorporados à narrativa. A ficcionalização de fatos tidos como reais, além afirmar o caráter histórico do romance, reafirma também que a atrocidade dos acontecimentos narrados, apesar de parecerem tenebrosos demais para serem verossímeis, são perfeitamente cabíveis dentro do contexto ditatorial em que se deu a guerrilha do Araguaia.

A percepção de que nem mesmo a ficção consegue dar conta dos fatos fica nítida na frase de Dr. Maquinhos: “Por falar em cachorro lamber, um caso, *só sendo acontecido mesmo na guerra do Xambioá*, me deu asco, arrepição brabo, correram me cócegas lombo afora, à hora que me contaram”. (BERNARDES, 2005, p.134, grifos nossos). O narrador nos lembra, enquanto leitores, que somente o contexto da guerra do Xambioá torna possível crer nos fatos, como se apenas a guerrilha, como acontecimento histórico, fosse capaz de manter a veracidade do texto ficcional. Se o efeito das cenas brutais de assassinato e tortura nos fazem questionar a veracidade da ficção, os casos noticiados pelo rádio estão impregnados no romance para nos lembrar que a situação histórica permitiu atrocidades ainda piores do que as narradas no texto ficcional. Assim, no destino dos guerrilheiros conhecidos pela história, encontramos a história comum a todos os que foram capturados, torturados e mortos na guerrilha do Araguaia. Como é de conhecimento geral, a maioria destes corpos continuam desaparecidos. O apagamento foi empreendido com sucesso:

Removidos todos os cadáveres das matas onde tombaram traçados de balas, depositando-os uns sobre os outros em adiantadíssimo estado de decomposição, voltaram os helicópteros a transportar pneus velhos, do Xambioá e arredores, amontoando-os sobre os corpos putrefatos, após o que encharcaram-nos de óleo e gasolina, atearam fogo. Mal e apenas carbonizaram alguns corpos, restou a maioria chamuscada, o que levou os algozes a abrirem uma vala imensa e sepultá-los cristãmente. (BERNARDES, 2005, p. 149).

Eis a importância de obras como *Xambioá: paz e guerra*. Ela faz reviver tempos a muito desaparecidos, fazendo com que o relato autêntico seja vivenciado pelo leitor de uma época posterior. Através de *Xambioá: paz e guerra* podemos compreender como as crises que atingem uma série de homens estão entrelaçados e condicionados a uma crise histórica. Essas características encontradas na obra carmobernardiana já estavam identificadas e previstas por

Lukács desde o estudo *O romance histórico* de 1936-37. Ao observarmos esses traços reverberados nos personagens de Carmo Bernardes, construídos em 1979, portanto pelo menos 43 anos depois do estudo lukacsiano, compreendemos que Bernardes escolhe se filiar ao gênero, pois nele encontra as condições figurativas que melhor atendem a pretensão de sua escrita, que é abarcar a ditadura militar brasileira. Pelos motivos que assinalamos até aqui, podemos dizer que no Goiás, periferia da periferia cultural¹⁷, Carmo Bernardes figura aos moldes dos grandes escritores clássicos do romance histórico analisados por György Lukács.

3.6 O regionalismo como intensificador da especificidade histórica

Depois de evidenciarmos os aspectos lukácsianos englobados pelo romance histórico *Xambioá: paz e guerra*, demonstraremos como o regionalismo carmobernardiano auxilia na construção de uma narrativa histórica. Para isso é importante refletirmos sobre alguns aspectos: uma obra regionalista deve retirar a substância real das regiões remotas. Com esse propósito, os esforços se concentraram na figuração de aspectos sociais: a linguagem, a cultura e os costumes dos habitantes locais; assim como na figuração de aspectos espaciais: topografia, fauna e flora. Em ambos os modos figurativos o objetivo primordial foi captar estes e outros elementos decisivos que afetem exclusivamente a vida humana das sociedades locais.

Partimos da análise dos aspectos sociais regionais. Em suas obras, Carmo Bernardes adota a linguagem regional. Segundo Nelly Alves de Almeida, o autor foge das complicações gramaticais, adotando uma linguagem singela que “[...] se levanta grande ante os modismos que oferece”. (ALMEIDA, 1968, p. 254). Deste modo, os textos de Bernardes são de fácil compreensão linguística, ainda que mantenha termos regionais. A escolha linguística colabora para que o leitor entenda fatos tipicamente interioranos, como a construção de casas das pessoas de baixa condição financeira:

Dadica de sea-Maria Rita vai casar, e os irmãos, na curta estada deles, deixaram a casinha dela encaibrada e ripada, a palha da cobertura cortada no campo. Casa deles, das pessoas de pouco alcance, são de emparedamento feito com braço de buriti, fica enchimentado, tapadinho”. (BERNARDES, 2005, p. 30, grifos nosso).

¹⁷ O Goiás integra o centro-oeste brasileiro, uma das últimas regiões a serem exploradas no processo de colonização. No âmbito da exploração econômica, teve relativo destaque durante o ciclo aurífero, mas ficou relegado ao esquecimento quando do fim desse período. Conseqüentemente, escolas, bibliotecas, universidades, editoras, entre outros meios de difusão cultural, chegaram aqui tardiamente. Os grandes centros culturais brasileiros sempre foram o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Logo, se o Brasil é uma periferia cultural, Goiás é a periferia da periferia cultural.

Os termos regionais auxiliam na descrição de eventos e situações exclusivos dessa localidade, como o costume de fazerem balsas com braços de buriti e descer pelo rio Manoel Alves Grande, levando itens produzidos. O trecho a seguir descreve como se procedia na viagem:

Carga feita, esses gêneros e outros, desamarra a vigia e desce de bubuia. O serviço é simples, de especar a zinga nos barrancos, não deixar a balsa bater nem enganchar nas tranqueiras. Semana e tanto rodando, atraca cá no porto, é muita gente que ajunta a ajudar desembarcar a carga, ganhar nacos de doce de coco de buriti, beber licores de aração. (BERNARDES, 2005, p. 30, grifos nosso).

O linguajar típico do povo da região é incorporado na obra de modo que realça as peculiaridades regionais. Assim, a balsa não boia, *bubuia*; o doce não é dividido em pedaços, mas em *nacos*; *araça* é fruta que só se encontra nessa região; *emparedamento* é a técnica de construção de paredes com braços de buriti, que não são rebocados, e sim *enchimentado* de adobo para que tudo fique *tapadinho*. Isso para dar alguns exemplos. Esses traços realçam a cor-local, auxiliando na construção da identidade de seus personagens. A respeito das obras carmobernardianas, “Há, em seus ‘causos’, supervalorização: o tipo e a côr local aliam-se ao pitoresco e dão à sua linguagem presença da ingenuidade cativante do caboclo que, em sua filosofia simples, mas profunda, é bem a imagem real que caracteriza a alma de nosso povo”. (ALMEIDA, 1968, p. 254). Deste modo, a linguagem regional faz parte da caracterização dos personagens locais. Elas corroboram para acentuar os aspectos do homem rural, simples, arcaico, humilde e matuto. Em consonância, Almeida declara:

Profundo conhecedor da alma humana, Carmo Bernardes traz, na língua que usa em suas produções literárias, o reflexo da alma do povo, extraída da pureza cristalina da filologia rural, onde os arcaísmos fazem reviver o que os séculos, em sucessão perene, tentam ofuscar, em sua sêde constante de evolução. (1968, p. 259).

Em *Xambioá: paz e guerra*, através da linguagem, Bernardes nos transporta para a região do Araguaia, onde conhecemos a cultura, os frutos típicos e os costumes da remota localidade. Esse feito não é exclusividade dessa obra, mas de toda a literatura produzida pelo escritor. Nelly Alves de Almeida sinaliza a singularidade do autor e os efeitos de seu modo figurativo. Para ela:

A literatura que fêz é sua. Tem essa virtude; não é fruto de imitação. Genuinamente goiana. Genuinamente brasileira. Trazendo a influência de um ambiente simples, onde, segundo conta, sua meninice se desenrolou, revela a vivência das condições sociais do meio. Êle acentua, então, o regionalismo e é tão fiel à realidade que me sinto transportada ao ambiente em que se desenrola as cenas e tenho a impressão de que as estou também vivendo. (1968, p. 254).

Portanto, a estudiosa reconhece a capacidade de Carmo Bernardes de fazer reviver tempos. No caso de *Xambioá: paz e guerra*, poderíamos dizer que o autor se utiliza dessas mesmas habilidades para fazer reviver tempos a muito desaparecidos, o que atende uma das finalidades do romance histórico assinalada por Lukács. Dadas as considerações, passamos a análise dos costumes e cultura.

A catástrofe histórica imprime consequências que se reverberam na cultura e nos costumes dos habitantes da região do Araguaia. Essas transformações são permanentes, e impactarão a produção, o comércio e o consumo de produtos, bens e serviços. Ao retratar essas mudanças, Carmo Bernardes evidencia como a guerrilha e o projeto agrário empreendido pela ditadura cívico militar na região impacta a vida individual dos habitantes. Durante sua viagem, ao chegar na casa de Pedro Bruguéia, Dr. Marquinhos narra:

Minhas arreatas no cabide, a espingardinha 22 no prego, dona Rosana pulou de alegria vendo o rádio. O deles zangou e não tinha pilha, e ela doida para ouvir música caipira. Sabia o horário de todos os programas, e eu tive a advertência de trazer cargas de sobressalência.

- Quando a gente descia com a balsa não faltavam esses objetos, agora certas coisas ficaram escassas.

- Estou ouvindo o que, Pedro? Não vão mais com a balsa?

- Ah... trapalhou tudo, não dá mais pra ser! Os companheiros esparramaram, as terras foram divididas, tem jeito mais não.

- A pois eu vim na fiúza de descer na balsa com vocês!

(BERNARDES, 2005, p. 73 e 74, grifos nossos).

As balsas eram uma tradição local. Desciam o rio todos os anos levando a produção dos moradores do Manoel Alves Grande para os demais povoados da região:

Rio Manoel Alves Grande toma água, o pessoal lá das cabeceiras faz balsa que emprega centos e mais centos de braços de buriti; nela coberta feito rancho, ergue jirau com terra, onde tem a fornalha. Arruma disposição de armador de rede. Espaço enorme, ali ajeita a carga. Vão fardos de toucinho, paneiros de farinha e polvilho de mandioca e de araruta, xiconãs de sabão da terra, às bolas empalhadas, sabão na base da pura decoada de cinza de tingui. Pilhas de rapadura na palha de bananeira, enfardados de carne seca. Traz muitas canadas de tabocuçu da cachaça de cana e da de mandioca, a tiquira dessa não se pode beber e ir banhar. (BERNARDES, 2005, p. 30)

As balsas movimentam a economia: “O mercado fica em festa só com os gêneros do Manoel Alves Grande. Depois vem cargueiro de lá, resumidas as vendas, voltam por terra, as encomendas das mulheres levam nas cargas de burro”. (BERNARDES, 2005, p. 30 e 31). Depois de conversar com vários moradores, Marquinhos descobre que a balsa foi extinta por conta da divisão de terras exigida por Ricardo Fiúza. A matéria prima desses produtos eram todas extraídas dos recursos naturais locais, agora cercados, desmatados e vigiados por homens armados. O estabelecimento da fazenda Realeza esmaga a economia e a tradição local:

Gonçalo de Paiva me mostrou a engenhoca encaçada, o alambique de barro encostado num canto, as fornalhas esborcinadas, nem tacho nem forno de torrar farinha. Que houve eu não sabia, parecia que a sociedade houvesse se desentendido, as pessoas tomados outros expedientes – e não. Gado muito que diz que era, restavam umas reses poucas, vendido tudo que possuíam para pagar divisão das terras, cada um entrar com emolumentos, agrimensor não dá prazo. [...].

O buritizal de tirar palha e os braços com que fazer as balsas ficaram do lado de lá, no que é do homem, e o capataz dele não sede, a não ser a gente pedindo, fazendo empenho, assim mesmo só a conta de retocar uma cobertura. Criação de porcos, dos fardos de toucinho que desciam, nem no sonho é permitido. Porco andando do lado de lá entra na brabeza e se mistura com os queixadas.

Barreiro de barro de louça ficou pra lá das divisas. O gerente da fazenda ainda bem que não impede de tirar, custou muito porém foi em conceder licença de fazer um passador na cerca de arame de cinco fios, para as mulheres poderem passar o barro. Carrinho é que não levam, não passa no passador, e o capataz repara que o muito movimento cria massador no capim, abre a estrada, estraga pasto. As paneleiras, quiném formiga cabeçada, carrega na cabeça a quantidade que podem, cá no passador passam a carga para o carrinho de mão.

Queimar vasilhas dá trabalho por causa de lenha que é escassa, todos os matos e cerrados ficaram de lá; a bem dizer acabou também a indústria de fazer potes e panelas do povo da Lagartixa.

Poucos pés de buriti, o doce que dá não vale a pena e só em duas glebas, as de Chico Freire e Pedro Muriço, ficam uns pés de pequi, as frutas que dão não sobram, não dá de fazer mais os óleos que se faziam, nem chega para cortar e pôr a enxugar, conservar para o consumo no correr do ano. (BERNARDES, 2005, p. 96 e 97).

O estabelecimento do projeto agrário modernizador, que se produz em grande escala, concretizado pelo estabelecimento da fazenda Realeza, desapropria famílias inteiras. Elas não perdem somente suas terras, mas também as possibilidades de exploração de recursos. A partir do momento em que se retira os recursos naturais de um local, a cultura e os costumes são suprimidos e até extintos. As sociedades estabelecidas nessas regiões remotas estão condicionadas a extrair dos recursos naturais que dispõe para prover a subsistência e gerar renda. Extintas essas possibilidades, essas comunidades não disporão de outros meios. Falamos de pessoas que durante toda a vida aprenderam técnicas para manipular exclusivamente esses recursos. Com essa nova ordem, o conhecimento que possuem fica sem aplicação, inútil para prover suas necessidades básicas. Por isso o habitante da nascente do rio “não tem outras iniciativas”, passando a considerar a ideia do êxodo rural, mas fazer o quê na cidade? “Quem não sabe ofício, na cidade sofre”. (BERNARDES, 2005, p. 97).

Dado o exposto, observamos que a obra de Carmo Bernardes evidencia como o projeto de modernização agrária, incentivado e fomentado pelo governo ditatorial, impôs aos camponeses a desapropriação de terra e conseqüentemente a extinção de suas possibilidades de subsistência. Conforme vimos, mesmo os hábitos banais, como ouvir música no dia-a-dia, são impossibilitados por conta desse projeto. Assim, a vida individual de cada pessoa da região do Araguaia é direta, ou indiretamente impactada. Outro exemplo disso é o caso que já citamos, Dadica de sea-Maria Rita vai se casar. Marquinhos narra o preparo da casa para que

a moça case. Eles ficam esperando a balsa, pois uma vez aportada era costume desmontá-la e vender o buriti que o povo comprava para construir o telhado de suas casas. Depois de cinco meses e meio viajando, Marquinhos regressa e encontra os filhos de dona Maria Rita concluindo a armação de uma casa, dependendo apenas da chegada da balsa do Manoel Alves Grande: “Não conto que balsa do Manoel Alves não vem mais nunca, deixo pra dizer isto depois, com calma”. (BERNARDES, 2005, p. 129 e 130).

A viagem da balsa era um acontecimento. Supria tanto as necessidades dos moradores rio abaixo, quanto às necessidades dos moradores da nascente. Estes últimos, ao regressarem a Manoel Alves Grande por terra, levavam os objetos que não eram fáceis de encontrar no lugar, dentre eles as pilhas para o rádio de dona Rosana. No regresso iam “[...] cantando pela estrada, nos pousos chora a viola nova, acordam a solidão dos gerais com as tiranas soluçadas e alegres”. (BERNARDES, 2005, p. 31). Esse costume também morre junto com a balsa. O impacto é tão grande que quando Marquinhos, no mercado onde trabalhava Leonor, há dez anos, reporta que as balsas não virão mais, a reação é:

Uns gemiam surpresados, deles discutiam, que desgraceira é essa que de uma pra outra acabam com uma tradição de século? A pois é, não venho dizendo? Alguns são de opinião que o lugar já tem o atraso da queda do cristal, e agora esta de não virem mais os gêneros, a gente os obtinha para o gasto do ano inteiro. Outro secundou: as guerras do Xambioá também trouxeram atraso pro lugar. (BERNARDES, 2005, p. 136).

Nitidamente as condições impostas pelo contexto histórico resultam na mudança imediata de aspectos da cultura e dos costumes do lugar. Essas transformações impactam a comunidade a curto e longo prazo. Deste modo, os costumes e a cultura, peculiar dessa região, são utilizados na figuração de Carmo Bernardes para mostrar como a história nacional se reverbera em regiões remotas, ao mesmo tempo em que reforçar o modo como os indivíduos destas localidades também são atingidos pelas circunstâncias históricas em um nível particular. Através dessa escolha figurativa, o romance carmobernardiano reforça o sentimento de que existe uma história que é movida por constantes mudanças, e que essas mudanças interferem diretamente na história individual das regiões periféricas e na vida dos indivíduos que nela habitam. Recordamos que Lukács assinalou essa como uma das necessidades do romance histórico enquanto gênero. Assim sendo, podemos afirmar que a consciência de que a história é uma ação que está em movimento, é abarcada e reforçada pelo enfoque que o regionalismo dá aos impactos da história macro na história particular de lugares micros.

Evidenciado o modo como os aspectos sociais regionalistas corroboram para intensificar as características essenciais do romance histórico, vale dizer que o enredo de *Xambioá: paz e guerra* se passa nos vilarejos às margens do Araguaia, onde a Floresta Amazônica é abundante. A construção do espaço narrativo é feita gradualmente, à medida que o narrador personagem avança em sua viagem. A relação do homem com a natureza é orgânica. As atividades que garantem a subsistência dos locais são todas baseadas na extração ou exploração dos recursos naturais, isso se comprova nos trabalhos: garimpo, colheita de castanhas, fabricação de panelas de barro, produção de óleos, doces e cachaça a base da vegetação da região, agricultura familiar e criação de animais para o próprio consumo. Mas a extração e exploração em baixa escala não constituem ameaça, uma vez que dá a natureza o tempo necessário para se recuperar.

Com o avanço da ditadura civil militar, a natureza será severamente destruída. Anteriormente, sinalizamos que a balsa, a cachaça, as panelas, os óleos e os doces deixam de ser fabricados, pois os recursos para produzi-los ficam no terreno confiscado por Ricardo Fiúza, capitão Curió e demais sócios da fazenda Realeza. A finalidade desses novos fazendeiros é a produção de gado de corte, portanto, ao cercarem a propriedade, iniciam o desmatamento no lugar:

Foi na quadra da arranca do cerrado, aumentar invernada de engorda, plantio de capim braquiária, cortar e amontoar a madeirinha torada do cerradão – muito pau-terra, cambuí, pau-santo, jacarandazinho-canzeiro. Gente de fora, mestres de fazer forno de carvão, chegam uns quatros, daí uma ruma deles sem família, morando tudo numa tolda que fizeram. (BERNARDES, 2005, p.100).

Portanto, a flora local também é vítima do projeto de progresso agrário fomentado pelo governo totalitário. Em visita a fazenda, passeando de jipe com o encarregado, Marquinhos percebe as proporções da destruição:

Subi num montão de madeira, enlevei-me em tomar apontamentos na memória do tanto de qualidade de madeirinha picada para carvão: cambuí, mangabeira, araticum, curriola, cagaiteira, pau-terra, sobre, baru, jacarandazinho-canzeiro, sicupira, batecaixa, outras que não sei o nome, forante o pequizeiro, de maior rendimento, a tarumã. A brota crescendo alegrezinha entre os leirões, fiquei contando as ervas medicinais, tantos remédios do campo, as flores que nascem rente ao chão: o paratudo em bolas sanguinolentas, o lírio e o malmequer, muitas e muitas. (BERNARDES, 2005, p. 106).

A sanha dos novos fazendeiros, a respeito das dimensões do desmatamento, é grande: “Dá quarenta e cinco mil hectares; primeira etapa. Pro ano dr. Fiúza tem projeto de outro tanto, beira mais de oitenta”. (BERNARDES, 2005, p. 106). Não existe a mínima preocupação com a preservação da mata nativa: “Ali será de reserva? Não era. A terra das várzeas ocupar com capim-angola, cercar, para ter uns cavalos de raça, que o capitão Curió

deveria mandar”. (BERNARDES, 2005, p. 107). Já apontamos o modo como a destruição desses recursos naturais impactam a cultura e os costumes das comunidades locais. Acrescenta-se a isso o fato de que a destruição imposta ao meio ambiente também é a destruição dos seres vivos, fauna, fauna e o próprio ser humano. Diversas vezes na narrativa aparece o uso do “agente laranja¹⁸”. O veneno é utilizado como tática de guerra, secando a vegetação das matas para minimizar a chance dos guerrilheiros se esconderem. O agente químico também é utilizado para limpar o solo para o plantio de capim: “[...] a roça mal queimada ia receber desfolhante, o agente laranja, combinado com um militar para vir com avião, depois jogar capim em tudo, cento e tantos hectares”. (BERNARDES, 2005, p. 37).

Toda floresta é um ecossistema. Nele as diversas espécies de seres vivos interagem entre si e com o meio. Uma das diferentes formas de relação destes seres é a alimentar, que estabelece uma cadeia. Se um dos componentes desse ecossistema é eliminado, toda a cadeia será afetada. Em *Xambioá: paz e guerra*, a chegada dos militares para a guerra e o estabelecimento das fazendas na região impacta o ecossistema estabelecido. Os animais desalojados e sem alimento passam a alterar seus comportamentos:

Acho graça do que João Bispo me conta, eu não sabia disso: com o arranchamento do cerrado da fazenda Realeza os bichos ficaram desarvorados. Os que os peões não comeram saíram sem rumo, espécies que combinam na mata, quim quati, macaco, esses daí pularam o rio. Os do cerrado fugiram cá para a Lagartixa, o restante, a bem dizer, extinguiu, os primeiros a irem para as panelas da peonada as emas, os bandeiras, as seriemas. João Bispo me conta que houve guerra, os bandos de cá batendo nos invasores vindos de lá. Fruta pouca, macaco muito, deu malquerência, não combinam. Fruta é um modo de dizer: o quati, o macaco, passaram é a inseto, fruta do mato nenhuma tem que chega, e elas são de quadra. O capelão ainda tem o recurso de pastar, comer certas folhas, o guandu, passa mal para encontrar lagartos e pererecas.

João Bispo me falou isso, fui reparar, passei a ouvir gritaria de macaco apanhando, e pensava que era assim mesmo; ele me disse que o macacão-chefe bate mesmo nos mais novos, por causa das macacas no calor, mas nem tanto. Ali a briga era por espaço na mata. (BERNARDES, 2005, p. 113).

Não suficiente o desmatamento, como vimos nesse trecho, a fauna passa a ser dizimada pela caça em grande escala, dado o aumento de peões trazidos para trabalhar na fazenda. Eles caçam porque a fazenda não fornece carne suficiente, e a que é oferecida a esses trabalhadores é descontada de seus já míseros salários. A cadeia alimentar está completamente desequilibrada pela exploração e desmatamento, tanto que:

¹⁸ Vale ressaltar que o agente laranja, ou desfolhante, é altamente tóxico. Ele provoca muitos tipos de doenças, entre elas, malformação fetal e o câncer. Para efeito de impacto ambiental, causa desmatamento que pode culminar em erosão do solo e inundações. Esses fatores são responsáveis pela perda generalizada de florestas, o que interfere no clima e na fauna local. Uma vez aplicado, os efeitos do veneno podem demorar mais de cinquenta anos para serem completamente neutralizados. O nome da empresa responsável pelo veneno é mencionado na narrativa ficcional, trata-se da Dow Chemical, condenada em 2013 pelos efeitos do veneno na Guerra do Vietnã, ocorrida entre 1959 a 1975.

Oncinha-suçuarana, e lobo-guará, perdido o cerradão da Fazenda Realeza, vêm pegar porco e galinha na Lagartixa, eu mais João Bispo demos cabo de duas, uma macho, lombo preto, dona Maria pulou de alegre, toma diabo! Acabando com minhas criações, que esse povo de fora chegando isto aqui virou um flagelo! (BERNARDES, 2005, p. 114 e 115).

Bichos e gente, todos espremidos disputando espaço. O progresso agrário desapropriou todos. A relação homem natureza, antes mais harmônica, agora entra em colapso. Até mesmo a topografia da região será destruída com o propósito de obter calcário para preparação das terras que receberão o capim: “Segui de coração fechado, o caminho de tropas tinha sido estralado, batido pelos caminhões puxando calcário das cordilheiras, [...] A serra ia mudar sua forma, com as bombas arrebetando-a, sua integridade violada com o arrancar-lhe as pedras virgens de calcário”. (BERNARDES, 2005, p. 119).

Depois de sinalizarmos essas transformações espaciais, concluímos que o projeto totalitário de governo trouxe trágicas consequências, destruindo a terra e o próprio homem. Carmo Bernardes utiliza as peculiaridades regionais para evidenciar que a guerra, a tortura e a morte não se restringem aos militantes, o que já seria bárbaro, mas atinge a todos os seres vivos dessa região periférica. Eles são suprimidos e gradativamente aniquilados.

A destruição da terra é a destruição do próprio homem. Alterando os elementos naturais, alteram-se as condições de vida. Não há mais ervas para tratar a saúde, não há mais recursos a serem explorados, não há mais terra para plantar ou criar animais, como esse homem pode continuar existindo? A única opção é migrar para a cidade. A respeito disso Marquinhos comenta: “Ruim assim, pior na rua, onde pobre não tem em que pegar”. (BERNARDES, 2005, p. 99). Logo, a escolha é entre padecer no campo, onde já não restam alternativas; ou padecer na cidade, onde não encontrarão trabalho. Eis o drama humano advindo das catástrofes históricas, determinadas por certos espaços de poder autoritários e despóticos.

Podemos afirmar que através de uma escrita de rigor regionalista e de uma adesão clara ao projeto de romance histórico, Carmo Bernardes coloca os problemas específicos de uma região periférica no centro, retratando como a ditadura civil militar brasileira impactou as comunidades rurais mais remotas e seus habitantes, do ponto de vista do massacre, em massa, nos conflitos armados de que já falamos, e da consequente apropriação indevida de terras, levando ao fim, e com êxito, um projeto amplo impresso pela Ditadura Civil Militar brasileira. Não podemos esquecer que essas determinações históricas, no caso brasileiro, são reflexos de um projeto imperialista muito mais amplo, sobre o qual não teremos condições de refletir nesse trabalho, mas em relação ao qual temos clara consciência.

No caso do romance do romance histórico de Carmo Bernardes, o regionalismo se mostra um importante recurso para evidenciar os detalhes que ninguém viu, mas que foram tragicamente impostos pela história. Conforme evidenciou-se, por meio do regionalismo, *Xambioá: paz e guerra* agrega à forma do romance histórico a preocupação com os resultados de uma história que é macro e interfere em ambientes muito particulares, como é o caso expresso na obra de Carmo Bernardes. Desse modo, o romance que aqui analisamos contribui para a formação de uma consciência histórica, a partir de particularidades que dizem respeito ao modo como a história é vivenciada em determinadas regiões brasileiras.

Portanto, o regionalismo carmobernardiano é fundamental para a construção de um romance histórico que consiga abarcar uma realidade tão peculiar. *Xambioá: paz e guerra* faz reviver um tempo há muito desaparecido, silenciado e apagado, buscando despertar nos leitores da atualidade a consciência histórica, tão necessária para nós, agentes propulsores da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Será que a guerra acabou?”: algumas reflexões

Ao finalizar essa pesquisa, podemos concluir que Carmo Bernardes filia sua produção *Xambioá: paz e guerra* a uma consolidada tradição da literatura. Ao escrever este romance histórico, de característica regionalista, ele segue os passos de grandes escritores europeus, latinos, brasileiros e goianos. Produzida em uma região periférica, seu romance regionalista apresenta as peculiaridades exclusivas de um espaço específico brasileiro, ao mesmo tempo em que recupera momentos essenciais da história nacional e goiana. A escrita de Bernardes sempre foi seu meio de luta, seu ato de resistência, portanto, filiar-se a esse gênero romance histórico, garantindo a potencialidade regionalista, pode ser visto como um projeto consciente do autor.

O escritor goiano se utiliza do elemento especificamente histórico para evidenciar as particularidades humanas advindas da especificidade de um trágico evento, também histórico, ocorrido em Goiás. Deste modo, a narrativa expõe o drama humano advindo da catástrofe. Esse recurso literário também permite a contestação da exemplaridade dos heróis da história oficial, dando voz aos silenciados e contrastando os destinos opostos. A narrativa carmobernardiana também amplia a compreensão sobre as motivações da guerra: Na ficção, a Guerrilha do Araguaia também é consequência de um projeto civil militar que tem por finalidade o progresso agrário no interior do Goiás. Dadas as circunstâncias expostas pelo texto ficcional, torna-se explícito o caráter contraditório desse pretenso progresso.

Comprovamos que Carmo Bernardes utiliza-se do regionalismo para colocar no centro os problemas exclusivos das regiões periféricas, raramente observados pelas grandes metrópoles culturais. Ao escolher figurar a Guerrilha do Araguaia, o autor oportuniza ao leitor contemporâneo a chance de conhecer em detalhes um evento histórico que, por ter ocorrido em uma região remota, longe dos holofotes nacionais, tornou-se pouco conhecido. Assim, o escritor contribui para a correção da falsa consciência histórica, fazendo reviver tempos passados já esquecidos, ou pouco conhecidos. *Xambioá: paz e guerra* se relaciona com os moldes clássicos sinalizados por Lukács em sua teoria. Conforme expomos, a narrativa é construída primando pela captação das peculiaridades dos homens desencadeadas pelas especificidades históricas de seu tempo.

Como genuíno romance histórico, *Xambioá: paz e guerra* capta os personagens históricos do contexto ditatorial brasileiro, mais especificamente da Guerrilha do Araguaia.

Bernardes constrói sua figuração de modo equilibrado, à luz da teoria de Lukács. Seus personagens históricos atendem aos critérios relevantes para a construção de uma narrativa histórica bem realizada. Eles conservam sua grandeza histórica e sintetizam os lados opostos da luta. Seus objetivos pessoais se misturam a finalidade da guerra.

Carmo Bernardes também constrói um herói mediano compatível com a proposta Lukácsiana. Em Marquinhos se realiza o projeto de herói medíocre, com integridade moral, mas sem paixão para se sacrificar. Este personagem, conforme vimos, opta pelo caminho do meio e transita entre alto e baixo, mediando os extremos da luta. São essas suas características que o colocam em uma posição privilegiada como narrador.

Em seu regionalismo, o escritor goiano realça ainda mais os elementos decisivos para a vida humana das comunidades interioranas sob um contexto ditatorial. Destarte, o modo como Carmo Bernardes figura a catástrofe histórica, evidenciando os impactos impostos a toda região do Araguaia e seus habitantes, vai ao encontro das propostas teóricas de György Lukács sobre o romance histórico. Conforme evidenciou-se, por se tratar de uma região periférica, a perspectiva e abordagem regionalista da obra contribuem efetivamente para a figuração dos eventos históricos particulares, como os impactos da ditadura civil militar no interior goiano, de modo tão minucioso. Somente conhecendo a região, sua fauna, flora, cultura e costumes é que conseguimos compreender as dimensões do efeito do projeto totalitário brasileiro nas escalas que vão de uma imposição em sentido amplo reverberando em uma ação geopolítica específica. Por tudo isso, a obra *Xambioá: paz e guerra*, pode ser considerada como um romance histórico aos moldes dos clássicos e que resguarda a tradição do regionalismo brasileiro.

Dadas as limitações temporais e temáticas necessárias a todas as pesquisas, assim como a riqueza da narrativa carmobernardiana, salientamos que não foi possível, nem foi nosso objetivo sintetizar aqui todos os aspectos interpretativos dessa obra. Do mesmo modo, não foi possível nos aprofundarmos nos estudos da tradição regionalista nos romances históricos de Goiás.

Bernardes deixou duas obras para a publicação póstuma: esta, que foi nosso objeto de estudo; e *Visto do tempo*, a ser publicada em breve, segundo nos relatou sua filha em entrevista. Ambas as obras abarcam reflexões importantes para essa geração. Enquanto leitores do século XXI, recebemos por herança um legado. Carmo Bernardes se fez voz de muitos, em sua luta pessoal soube fazer da escrita sua principal frente luta. Tempos depois,

aqui estamos ouvindo, discutindo, pensando inquietos. Difícil prever quantos virão depois de nós.

REFERÊNCIAS

- ÁINSA, Fernando. De História e “histórias”. In: *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. 1ª Edição. Mérida: Centro Editorial Litorama C. A., 2003.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudo sobre quatro regionalistas*. Goiânia: Editora UFG, 1968.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo. no.77, p. 205 a 220, março. 2007.
- ARAÚJO, Miryam Moreira Mastrella de. *O mundo imaginado, mas nem tanto, de Carmo Bernardes*. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/6158/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Miryam%20Moreira%20Mastrella%20de%20Ara%c3%baixo%20-%202009.pdf> Acessado em: 18/07/2019.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. *Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.
- BERNARDES, Carmo. *Xambioá: paz e guerra*. Goiânia: AGEPEL/ Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.
- _____. *Jângala: complexo Araguaia*. Goiânia: Livraria e Editora Cultura Goiana, 1994.
- BUENO, Luis. Uma história do romance de 30. São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2006.
- _____. O intelectual e o turista regionalismo e alteridade na tradição literária brasileira. In: *Revista IEB*, São Paulo, vol. 1, n. 55, 2012, p. 111-126.
- CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. *A Esquerda em Armas: História da Guerrilha do Araguaia (1972-1975)*. Orientadora: Janaína Amado. 1995, 223 p. Dissertação de Mestrado – Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Letras. UFG, Goiânia: UFGO. (cópia xerografada). Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/ROMUALDO_PESSOA_CAMPOS_FILHO_1_A_214_mesclado.pdf. Acessado em: 01/08/2022.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- _____. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-180.

COTRIM, Ana. *Literatura e Realismo em György Lukács: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre, Zouk, 2016.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975 – 2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo. no 77, p. 183-203, março. 2007.

JASSO, Gerardo Morales; AQUINO, Víctor Manuel Bañuelos. Debates en torno al concepto de “novela histórica”: propuestas desde el diálogo entre la historiografía y la crítica literaria. In: *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*. Zamora. vol. 38 no. 152, p. 267-302, dezembro. 2017.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

KARL, Kohut. *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1997.

LEITE, Ana Malfada, Org.; BERGAMO, Edvaldo A., Org.; CANEDO, Rogério, Org. *A permanência do romance histórico: Literatura, cultura e sociedade*. São Paulo: Intermeios, 2021.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance: um ensaio Histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2019.

_____. O romance como epopeia burguesa. In: *Adhominen: revista de Filosofia, Política, Ciência da História*. Tomo II, Música e Literatura. São Paulo: Ad Hominem, 1999.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Estética: la peculiaridade de lo estetico*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

MATA-INDURÁIN, Carlos. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata-induráin (eds.). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, 1995, p. 13-63.

PAUL, Junia Bernardes da Silva Schaefer. *A recriação do universo goiano por Carmo Bernardes nos contos de A ressurreição de um caçador de gatos*. Orientadora: Vania Pinheiro Chaves. 2008. 180 p. Dissertação (Mestrado) – Estudos Brasileiros e Africanos, Departamento de Literaturas Românicas, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008. Disponível

em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/392/2/19447_ulfl057016_tm.pdf . Acessado em: 01/07/ 2022.

SANTOS, Márcia Pereira dos. Literatura e Perseguição Política em Goiás: o caso de Carmo Bernardes. In: *OP SIS Revista do NIESC*, vol. 5, 2005, p. 110-122. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9283/6379#.W3TBS-hKjIU>. Acessado em: 18/04/2021.

_____. *Relembrações em mingunte: interpretação biográfica da obra de Carmo Bernardes*. Franca: UNESP, 2007.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: Romance histórico no Brasil. In: *Floema*, Ano VII, n. 9, p. 283-303, janeiro. 2011.

SILVA, Rogério Max Canedo. *Romance e história em Chegou o governador, de Bernardo Élis*. Goiânia: Editora UFG, 2016.

TELES, Edson, Org.; SAFATLE, Vladimir, Org. *O que resta da ditadura : a exceção brasileira*. São Paulo : Boitempo, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos Goianos II: A crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Editora UFG, 1995.

_____. *A poesia em Goiás: estudo, antologia*. Goiânia: Editora UFG, 2019.

_____. *Discursos paralelos: a crítica dos prefácios*. Goiânia: ICBC, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. In: *Revista de Letras*, Curitiba: Editora da UFPR, n.43, p.49-59, 1994.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico – teoria & prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2003, p. 109-140.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Entrevista

Essa entrevista foi concedida por Ana Maria do Carmo, filha de Carmo Bernardes, no dia 01 de dezembro de 2020. Dadas as circunstâncias pandêmicas, a entrevista foi realizada via WhatsApp.

Layane Serracena: ¹⁹Boa Tarde! Primeiramente gostaria de agradecer a senhora por aceitar responder essas perguntas. E já começar perguntando a respeito da publicação da primeira obra, *Vida mundo- contos* de 1966, quantos exemplares foram produzidos na primeira edição? Qual a estratégia adotada para divulgação e distribuição deste primeiro livro?

Ana Maria do Carmo: Boa Tarde! A Obra foi impressa nas oficinas da UFGO (onde Carmo Bernardes trabalhava) para a livraria Brasil Central Editora que ficou com a responsabilidade de divulgação e distribuição. A publicação desse livro não foi com dificuldade. Não consta em nenhum dos livros a quantidade de tiragem.

Layane Serracena: Quais as obras com maior tiragem e vendagem?

Ana Maria do Carmo: *Rememórias I; Rememórias II; Jurubatuba e Jângala*

Layane Serracena: Os livros de Carmo Bernardes foram impressos por diferentes editoras no decorrer de toda a sua produção literária, como se dava a escolha dessas editoras?

Ana Maria do Carmo: Muitas das publicações foram patrocinadas por editoras que ficavam, como forma de pagamento, com aproximadamente 60% dos exemplares e com a responsabilidade da divulgação e distribuição. As obras publicadas pela UFGO eram submetidas a aprovação do conselho editorial da universidade. Nesses casos a Universidade repassa ao autor 20% da tiragem e o restante é levado a bibliotecas do país e expostos em stands para venda. Vários títulos foram publicados pela Livraria e Editora Cultura Goiana que repassava parte dos lucros a Carmo Bernardes. Só um título, não me lembro qual, que foi vendido antes da publicação para levantar recursos.

¹⁹ Dados os objetivos específicos desta pesquisa, não foi necessária a transcrição integral dessa entrevista.

Layane Serracena: Seria *Rememórias II*? Porque consta na nota de abertura da obra um agradecimento nominal a amigos que compraram e pagaram adiantado?

Ana Maria do Carmo: Sim, está correta.

Layane Serracena: Como era a relação de Carmo Bernardes com essas editoras? Elas chegavam a opinar sobre detalhes das obras ou influenciar de alguma forma o processo de produção?

Ana Maria Do Carmo: Editoras não exerciam influência sobre as obras. As revisões feitas pelas editoras eram submetidas a aprovação de Carmo Bernardes.

Layane Serracena: A publicação da obra *La resurreccion de un cazador de gatos* pela editora Casa de las Américas em 1992, foi uma encomenda? Como se iniciou o contato de Carmo Bernardes com essa editora? A obra foi produzida em português e traduzida para o espanhol ou ao contrário? Como foi esse processo de tradução? Poderia falar um pouco sobre a premiação da obra *La resurreccion de un cazador de gatos* em Cuba e a decisão de publicar a obra em português em 1991?

Ana Maria do Carmo: Os originais de “La resurreccion de un cazador de gatos”, foram enviados à Casa de las Américas, em português, para participar do concurso literário de 1991 e que foi contemplado em 1º Lugar com a seleção de contos. Em 1992 foi traduzido para espanhol e publicado em Havana, como determina o concurso e distribuído a todos os países latinos. Só depois poderia ser publicado no Brasil.

Layane Serracena: Como Carmo Bernardes soube desse concurso?

Ana Maria do Carmo: Layane, realmente não me lembro. Meu pai era acadêmico e a academia recebia essas informações para que os escritores tomassem conhecimento, deve ter sido assim. Na época os escritores goianos viviam praticamente juntos trocando informações, era a internet deles!

Layane Serracena: Carmo Bernardes tinha a pretensão de traduzir outras obras?

Ana Maria do Carmo: Meu pai não manifestava interesse na tradução de seus livros, pois dizia que literatura regionalista não eram bem aceitas fora do país.

Layane Serracena: Sobre a obra *Xambioá: paz e guerra*, publicada pela AGEPEL, como foi para a família o processo de publicação, divulgação e distribuição?

Ana Maria do Carmo: As obras publicadas “In Memoriam”, fui eu quem tomei a iniciativa com o apoio de apenas uma irmã. Houve sim dificuldade para a família, principalmente “Xambioá”. O Editor Chefe do Jornal “O Popular”, era pessoa do nosso convívio e convenceu minha mãe a autorizar as publicações, só assim consegui. A AGEPEL tinha interesse na publicação de “Xambioá”, para lançar na I Bienal do Livro de Goiás em 2005 e assim foi feito. Os livros publicados pela AGEPEL são distribuídos para as bibliotecas públicas do país e só 20% são destinados aos detentores dos direitos autorais.

Layane Serracena: Sei que há um livro que permanece inédito, ele será publicado? Se sim, há previsão de data?

Ana Maria do Carmo: Ele deixou dois livros para serem publicados após sua morte. Era o *Xambioá* e o outro que continua inédito *Visto do tempo*, estamos tentando publicá-lo ainda esse ano. Ele me chamou e deu essa orientação.

Layane Serracena: Ana Maria, fico muito agradecida pela sua disposição e paciência. Essa entrevista será muito importante para minha pesquisa.

Ana Maria do Carmo: Fico contente em poder contribuir. Boa tarde!