

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS — PPGL
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E INTERARTES

CLEITON ROCHA VICENTIN

IMAGENS E SENTIDOS DA REIFICAÇÃO EM *OS CORUMBAS* E *GAIBÉUS*

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO - PR

2022

CLEITON ROCHA VICENTIN

IMAGENS E SENTIDOS DA REIFICAÇÃO EM *OS CORUMBAS* E *GAIBÉUS*

Images and senses of reification in *Os Corumbas* and *Gaibéus*

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cesar Menon

PATO BRANCO - PR

2022



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. É a licença mais flexível de todas as licenças disponíveis. É recomendada para maximizar a disseminação e uso dos materiais licenciados.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Pato Branco



CLEITON ROCHA VICENTIN

IMAGENS E SENTIDOS DA REIFICAÇÃO EM OS CORUMBAS E GAIBÉUS

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 14 de Junho de 2022

Maurício Cesar Menon, - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Marcos Hidemi De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Rosana Goncalves, Doutorado - Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro)

Dra. Vanderleia Da Silva Oliveira, Doutorado - Universidade Estadual do Norte do Paraná (Uenp)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 14/06/2022.

Dedico este trabalho à memória de Adenize Aparecida Franco e Paula
Fernanda Koppe.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Maurício Cesar Menon, por ter me proporcionado a experiência ímpar de ser seu orientando e por ter me permitido conhecer, por meio de orientações e aulas, um pouco da sua humanidade e da sua sabedoria. Sou profundamente grato pela competência com que conduziu a orientação deste trabalho, iluminando pontos não alcançados pela minha visão e indicando caminhos que me possibilitaram ver mais longe.

À professora Dra. Rosana Gonçalves, por acreditar em mim, por ter me mostrado a importância da literatura e por ter me presenteado, desde o início do curso de Letras, em 2003, com a sua amizade, com a partilha do seu conhecimento imenso, com muito incentivo, “puxões de orelha” e muitos livros. Obrigado pela leitura impecável do trabalho e pela honra de tê-la compondo a banca.

À professora Dra. Vanderleia da Silva Oliveira, por aplicar na leitura da dissertação a sua riquíssima experiência com o universo literário e por ter revelado muitas deficiências que a presente versão tentou sanar. Sinto-me muito privilegiado por ter aceitado o convite para compôr a banca e agradeço-lhe pela dedicação e objetividade com que fez o registro das suas considerações, auxiliando-me na identificação dos pontos a serem trabalhados.

Ao professor Marcos Hidemi de Lima, pela realização da leitura competente e apurada da dissertação, pelas suas sugestões, contribuições e incentivo desde o início do mestrado. Obrigado por ajudar a expandir os meus horizontes com as suas aulas tão reveladoras do poder da literatura de descortinar aspectos da configuração social brasileira. É uma alegria muito grande tê-lo como componente da banca.

Aos professores Dr. Wellington Ricardo Fioruci, Dra. Mariese Ribas Stankiewicz e Dra. Camila Paula Camilotti, do Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica do Paraná — UTFPR, por dividir as suas leituras e experiências ao longo de suas maravilhosas aulas .

Aos meus pais Sandra Salette Santetti e Rosevel F. Vicentin, por apoiarem-me em todas as etapas da minha formação, desde cedo preocupados com a garantia do direito à educação de qualidade. Obrigado pela compreensão que sempre demonstraram em relação às minhas escolhas e por ajudar-me a resolver os problemas que a vida me apresentou ao longo desses desses trinta e sete anos de existência.

Aos meus irmãos Cristiane, Saulo e Adriane, pela compreensão quando eu precisei de silêncio e concentração, pelo companheirismo, por dividirem comigo suas experiências e

também compartilharem suas alegrias e conquistas.

Aos meus tios, tias, primos e primas: A Luiz Santetti Rocha e família, Maria Leci Santetti Rocha e família, Maria Terezinha Santetti Rocha e família, Nelson Santetti Rocha (*in memoriam*), Ari Santetti Rocha (*in memoriam*) e família, Maria Geni Santetti Rocha e família, Demétrio Santetti Rocha e família, Gilson Santetti Rocha e família, Ana Silvia Santetti Rocha e família, Elizabete Santetti Rocha e família e Elizabete Vicentin de Souza e família, por garantirem, desde 2008 até aqui, incluindo todo o período em que se deu o presente Mestrado, que eu tenha onde morar. As paredes da casa em que moraram o tio Nelson e a vó Ernestina são sentidas por mim como as próprias mãos deles e de cada um de vocês a me protegerem da invasão das “serpentes”.

Aos primos Ângela Araújo e sua família, Elisane Araujo e família, Isaac Vicentin Rocha, Ma. Karina Visentin Bochnia e Eros de Souza Ferreira, por todo o carinho e apoio nos momentos mais difíceis, pelas viagens inesquecíveis por esse Rio Grande querido, pelo compartilhamento de tantos momentos de alegria ao som de violão, viola e sanfona, e pelo incentivo inicial, fundamental para que essa caminhada fosse sonhada e percorrida.

Aos amigos, também filhos do curso de Letras, Mário Jorge de Jesus Valente e Ma. Elza Hauresko, pelo incentivo à ideia de cursar o mestrado e pelas boas conversas.

A Ma. Débora Ribeiro, pelo importante incentivo inicial, pela amizade e pelas conversas motivadoras que me deram suporte para sonhar a possibilidade de ingressar em um programa de mestrado.

A todos aqueles que fortalecem e defendem as universidades públicas, gratuitas e de qualidade, como a Universidade Tecnológica Federal do Paraná — Campus de Pato Branco — , a qual proporcionou-me expandir o campo de visão e reforçar a paixão pela literatura.

A nuvem de estorninhos não cessa de se enovelar e subir, de despenhar-se e fugir. Os estorninhos juntaram-se para se defenderem do milhano que os espreita. Já sabem que se dispersarem as garras não os poupam. Assim, em multidão, o perigo afasta-se. [...] Os estorninhos ensinam os homens – os homens teimam em não compreender a lição.

Alves Redol
Gaibéus
1939

RESUMO

VICENTIN, Cleiton Rocha. *Imagens e Sentidos da Reificação em Os Corumbas e Gaibéus*. 124 f. 2022. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura, Sociedade e Interartes, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2022.

A presente pesquisa tem como objetivo geral analisar, nos romances *Os Corumbas* (1933), do sergipano Amando Fontes, e *Gaibéus* (1939), do escritor português Alves Redol, a presença de imagens e sentidos que estabelecem relações dialógicas com o fenômeno da reificação. Chama a atenção, em ambas as obras, a criação de aspectos que dão conta de representar situações de coisificação humana, nas quais os personagens se encontram sujeitados a desempenhar ações independentes do seu controle e alheias à sua vontade. Como objetivos específicos deste trabalho elegeram-se: a) investigar o contexto sociocultural do Brasil e de Portugal na década de 1930, procurando mostrar o cenário político e social no qual os escritores da década estiveram ambientados; b) verificar o impacto do romance de 1930, brasileiro, sobre o fazer literário neorrealista português; c) explorar os fundamentos teóricos do fenômeno da reificação, partindo do conceito de fetichismo marxiano e a posterior reelaboração deste pelo sociólogo e crítico literário Georg Lukács, sob o termo reificação; d) ilustrar como a arte dos séculos XX e XXI, por meio de suas diversas linguagens, fez desse fenômeno um elemento constituinte de suas obras; e) por meio de análise comparativa, analisar de que forma *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, apresentam em sua constituição elementos textuais criadores de imagens e sentidos de reificação. Como resultado, evidencia-se a capacidade de a arte literária construir esteticamente narrativas de forte impacto, atendendo ao viés temático sociopolítico, muito caro à maioria dos escritores da época em que se inserem as obras. Escritos na polarizada década de 1930, os romances analisados fazem dos problemas na estrutura social, os quais desfavorecem e coisificam o “outro”, para citar a expressão de Luis Bueno, elementos constitutivos das próprias obras artísticas. Utilizando-se metodologicamente da pesquisa bibliográfica, o presente estudo toma como apoio teórico os estudos de Luís Bueno (2015), Maria Luiza Ritzel Remédios (1986), Carlos Reis (1981), Alexandre Pinheiro Torres (1977), Antônio José Saraiva e Lopes (s.d), Eric Hobsbawm (1995), Karl Marx (1818-1883) Georg Lukács (1885-1970), dentre outros autores que, ao longo do texto, fizeram-se pertinentes.

PALAVRAS-CHAVE: Reificação; *Gaibéus*; *Os Corumbas*; Neorrealismo.

ABSTRACT

VICENTIN, Cleiton Rocha. Images and Senses of Reification in *Os Corumbas* and *Gaibéus*. 124 p. 2022. Dissertation (Master's degree in Linguistics and Literature studies) – Postgraduate Studies in Linguistics and Literature: Literature, Society and Interarts, Federal Technological University of Paraná, Pato Branco, 2022.

This research has as a main goal to analyze, in novels *Os Corumbas* (1933), by Brazilian writer Amando Fontes, e *Gaibéus* (1939), by Portuguese writer Alves Redol, the existence of images and meaning which establish dialogical relations with the reification phenomenon. Draws attention, in both the works, to the creation of aspects that can represent situations of human reification, in which the characters are subjected to do, subjects to perform independent actions of their control and wish. As specific objectives of this work, it was chosen: a) investigate the sociocultural context of Brasil and Portugal in the 1930s, intending to show the political and social scenario in which the writers of this decade were set; b) verify the impact of the 1930 Brazilian novel on Portuguese neorealist literary work; c) explore the reification phenomenon background knowledge, starting from the concept of Marxian fetishism and its subsequent re-elaboration by the sociologist and literary critic Georg Lukács, under the term reification; d) highlight how the art of the 20th and 21st centuries, through its several languages, made this phenomenon a constituent element of their works; e) through comparative analysis, investigate how *Os Corumbas* (1933), by Amando Fontes and *Gaibéus* (1939), by Alves Redol, present in its constitution textual elements that create images and meaning of reification. As a result, it intends to highlight the capacity of the literary art to build aesthetically strong impact narratives, given the socio-political thematic bias very dear to most writers of the time in which the works are inserted. In the analyzed novels, written in the polarized decade of 1930, the representation of the problems in the social structure, which harm and reify the “other” according to Luis Bueno, constitutive elements are made from own artistic works. Using bibliographical research method, this work has as theoretical support the studies made by Luís Bueno (2015), Maria Luiza Ritzel Remédios (1986), Carlos Reis (1981), Alexandre Pinheiro Torres (1977), Antônio José Saraiva e Lopes (s.d), Eric Hobsbawn (1995), Karl Marx (1818-1883), Georg Lukács (1885-1970), and others, that were needed here.

Key-words: Reification- *Gaibéus* – *Os Corumbas* – New Realism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	05
1. A SEGUNDA FASE DO MODERNISMO BRASILEIRO E O NEOREALISMO PORTUGUÊS.....	10
1.1 NEORREALISMO PORTUGUÊS.....	10
1.2 O ROMANCE DE 30, SEGUNDA GERAÇÃO MODERNISTA BRASILEIRA.....	20
2. O FENÔMENO DA REIFICAÇÃO SEGUNDO KARL MARX E GEORG LUKÁCS.....	37
2.1 A REIFICAÇÃO DOS INDIVÍDUOS SOB A ÉGIDE DA MAQUINARIA.....	37
2.2 O ROMANCE E A MODERNA SOCIEDADE INDIVIDUALISTA.....	45
3. A REIFICAÇÃO EM OBRAS DE ARTE.....	54
4. O FENÔMENO DA REIFICAÇÃO REPRESENTADO EM <i>OS CORUMBAS</i> E <i>GAIBÉUS</i>.....	71
4.1. A LITERATURA COMPARADA.....	71
4.2 <i>OS CORUMBAS</i>	76
4.3 <i>GAIBÉUS</i>	79
4.4 RETRATOS DE UM TEMPO EXPERIMENTADO NA CARNE E NA INTELIGÊNCIA DE DOIS AUTORES.....	83
4.5 IMAGENS E SENTIDOS DE REIFICAÇÃO EM <i>GAIBÉUS</i> E <i>OS CORUMBAS</i>	85
4.5.1 ELEMENTOS NATURAIS.....	85
4.5.2 ELEMENTOS DA TÉCNICA E DA TECNOLOGIA.....	99
4.6 INVERSÕES E SIGNIFICADOS.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	113

INTRODUÇÃO

A década de 1930, marcada por eventos como a ascensão dos regimes fascistas na Europa e os efeitos da quebra da Bolsa de Nova York, ofereceu aos escritores um cenário bastante polarizado ideologicamente. No Brasil, a Revolução de 1930, que foi desencadeada contra as oligarquias cafeeiras que dominavam o quadro político daquele momento, levou ao poder o autoritarismo do governo de Getúlio Vargas e à divisão ideológica entre comunistas e integralistas. Em Portugal, a consolidação do Estado Novo Salazarista, afinado com a política fascista de Mussolini e nazista de Hitler, provocou na sociedade lusitana um ambiente igualmente polarizado. A literatura, como atividade humana desenvolvida por escritores que retiram da esfera social elementos para compor as suas obras, também foi impactada, na década de 1930, por esse contexto sociopolítico. No Brasil, o romance dividiu-se em psicológico e social, enquanto, em solo lusitano, os neorealistas e os presencistas disputaram o espaço.

Nesse contexto, de forma lenta, mas inevitável, viu-se consolidar um “[...] processo de industrialização e sobretudo de centralização e concentração econômica” (SARAIVA; LOPES, s.d, p. 1043) aliado ao autoritarismo. Embora a industrialização tenha trazido algumas facilidades, há que se considerar também os inúmeros problemas criados no que se refere à exploração do trabalho humano voltado à finalidade única de obtenção de lucro. Nesse quadro, a maquinaria, que poderia cumprir a função benéfica do valor de uso e diminuir os esforços humanos, auxiliando nas tarefas mais pesadas e estafantes, é intencionalmente utilizada de forma a controlar as ações humanas, interferindo na organização das relações entre os homens, comandando o movimento dos seus corpos e causando transformações objetivas e subjetivas que impactam negativamente na capacidade de exercer ações voluntárias e conscientes. Imersos nesse contexto, os homens são reificados e dá-se a substituição das suas qualidades humanas por uma “atitude contemplativa” da realidade (LUKÁCS, 2003, p. 204). Tal fenômeno provoca uma modificação da percepção e modos de agir do homem em relação ao mundo, objetificando-o.

Em vista disso, o presente trabalho, por meio de pesquisa bibliográfica, pretende analisar, em dois romances da década de 1930, *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, a presença de imagens e sentidos que estabelecem relações dialógicas com o fenômeno da reificação. Tal fenômeno coisifica os seres humanos e torna-os uma mera mercadoria sujeita a cumprir ordens “tão independentes dos homens quanto qualquer

bem destinado à satisfação de necessidades”, transformando-os num simples “artigo de consumo” (LUKÁCS, 2003, p. 200).

Como objetivos específicos, elegeram-se: a) investigar o contexto sociocultural do Brasil e de Portugal na década de 1930, procurando mostrar o cenário político e social no qual os escritores da década estiveram ambientados; b) verificar o impacto do romance de 1930, brasileiro, sobre o fazer literário neorrealista português; c) explorar os fundamentos teóricos do fenômeno da reificação, partindo do conceito de fetichismo marxiano e a posterior reelaboração deste pelo sociólogo e crítico literário Georg Lukács, sob o termo reificação; d) ilustrar como a arte dos séculos XX e XXI, por meio de suas diversas linguagens, fez desse fenômeno um elemento constituinte de suas obras; e) por meio de análise comparativa, analisar de que forma *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, apresentam em sua constituição elementos textuais criadores de imagens e sentidos de reificação.

Para cumprir tais objetivos, a pesquisa apresenta-se composta por quatro capítulos. No primeiro, aborda-se o contexto sociocultural do Brasil e de Portugal na década de 1930, procurando mostrar o cenário político e social no qual os escritores da década estiveram ambientados. A partir da exposição sobre o neorrealismo português, o estudo investigará o impacto do romance de 1930 brasileiro sobre o fazer literário português. Esse primeiro capítulo será sustentado teoricamente pelos estudos de Luís Bueno (2015), Maria Luiza Ritzel Remédios (1986), Carlos Reis (1981), Alexandre Pinheiro Torres (1977), Antônio José Saraiva e Lopes (s.d), Eric Hobsbawm (1995), dentre outros estudos que se mostraram relevantes.

No segundo capítulo são investigados os fundamentos teóricos do fenômeno da reificação, partindo-se do conceito de fetichismo marxiano e sua reelaboração realizada pelo sociólogo e crítico literário Georg Lukács, sob o termo reificação. No item segundo deste mesmo capítulo, buscou-se verificar de que forma o surgimento do gênero romanesco veio a se consolidar como o gênero representante da sociedade moderna, ou seja, como se deu a relação entre a “forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade individualista (GOLDMANN, 1967, p. 14).

O capítulo três se ocupa de ilustrar como a arte dos séculos XX e XXI, por meio de suas diversas linguagens, como o cinema, o teatro, a literatura, a música, a dança, as artes visuais e as linguagens híbridas, como a performance e a intervenção urbana, fez desse fenômeno um elemento constituinte de suas obras. Embora o foco maior do estudo seja investigar a presença de imagens e sentidos de reificação em dois romances da década de 1930,

procura-se demonstrar como as diversas linguagens artísticas, ao longo dos séculos XX e XXI, abordaram esse tema, tendo em vista a percepção de que as artes mantêm relações, conscientes ou não, entre si no que tange à construção de significados, o que só adensa a compreensão daquilo que se analisa neste trabalho. Para isso, são escolhidas algumas obras que representam o tema, como, na linguagem cinematográfica, o filme intitulado *Metrópolis* (1927); nas artes visuais, as obras *Linha de Produção* (1960-1970), de Di Cavalcanti (1897-1976), e *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral (1886-1973); na escultura, a obra *Cement Eclipses*, de Issac Cordal (1974-); na animação, *El Empleo* (2008), dirigido por Santiago Bou Grasso; na linguagem performática, a obra *Cegos*, do grupo Desvio Coletivo; no teatro, a peça *Um Homem é Um Homem* (1991), de Bertold Brecht; na cena musical brasileira, a canção *Construção*, de Chico Buarque de Holanda; na dança, o espetáculo *Cão Sem Plumas*, da coreógrafa carioca Déborah Kolker, baseado no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto. As discussões deste capítulo se alicerçam teoricamente nos estudos de Karl Marx (1996), especialmente nas considerações apresentadas na sua obra *O Capital* (1867), e de Georg Lukács (2003), em *História e Consciência de Classe* (1923).

No quarto capítulo, por sua vez, são apresentados os romances *Os Corumbas* (1933), do romancista sergipano Amando Fontes, e *Gaibéus* (1939), do escritor português Alves Redol. Sobre tais romances é lançado um olhar com o objetivo de verificar como se dá, em suas páginas, a construção de imagens e sentidos que estabelecem relações dialógicas com o fenômeno da reificação. Por vezes, na análise dos romances, são realizadas pontes com algumas outras obras literárias, como *A Metamorfose* (1912), de Franz Kafka, *Metamorfose* (8 D.C), de Ovídio, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, entre outras.

Ao tentar mapear as pesquisas sobre o fenômeno da reificação e sua relação com a literatura ou com outras linguagens artísticas, veem-se que muitos pesquisadores têm voltado o seu interesse para esse fenômeno, em tentativas de investigar como a arte o inclui em suas poéticas. Em um recorte de pesquisas realizadas no Brasil entre 2008 e 2022, na plataforma Scielo, na ferramenta de pesquisa Google acadêmico, no Portal Periódicos (CAPES) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, destacam-se alguns estudos que abordam aspectos relacionados à discussão aqui empreendida. O artigo “Os Homens São Máquinas: Imagens Distópicas da Modernidade”, de autoria de Maurício Cesar Menon, foi publicado em 2010 nos Anais do I Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários promovido pela Universidade Estadual de Maringá e discute os efeitos da modernidade sobre a vida do homem. Nele, o autor explora a construção de imagens que tratam da reificação na obra literária

Paris no Século XX, escrita por Júlio Verne em 1863, e na obra cinematográfica *Tempos Modernos*, um dos clássicos dirigidos por Charlie Chaplin, o qual estreou em 1936.

Em 2011, Wellington Migliari elabora um trabalho no qual se discute como se dá o processo de reificação do indivíduo na obra *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis. Esse trabalho, dissertação de mestrado, foi intitulado *Filosofia e Tragédia: o processo de reificação em Quincas Borba*, e foi realizado na Universidade de São Paulo.

Outro trabalho interessante é o estudo que Emiliano Cesar de Almeida desenvolveu na Unicamp, em 2014. Sob o título *Entre o Homem e o Bicho: a reificação e o realismo no romance S. Bernardo, de Graciliano Ramos*, a dissertação de mestrado infere uma correspondência entre o mundo de *São Bernardo* e o conceito de reificação.

Em 2015 a revista online *Galáxia* publicou em seu vigésimo nono número o artigo “Crise dos Afetos: intimidade e cotidiano no cinema e na televisão”, escrito por Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara e Fabíola Calazans. Nesse artigo, as autoras analisam a reificação dos territórios afetivos, tomando como objeto de estudo o filme *Uma Mulher é Uma Mulher*, de Jean-Luc Godard, e o conteúdo de alguns canais de televisão contemporâneos. Outro estudo que chama a atenção é o que foi empreendido, em 2016, por Gilberto Miranda Jr. Trata-se do seu artigo “O Filme Medianera Sob a Perspectiva da Reificação e o Ensino de Filosofia”. No decorrer do trabalho, o pesquisador problematiza transversalmente os protestos urbanos do início do século XXI e a vida contemporânea reificada, temas abordados pelo filme em questão.

Das pesquisas realizadas em 2018, torna-se pertinente destacar a dissertação de mestrado *A Máquina do Mundo: A lírica Moderna e a Crítica da Reificação em Benjamin, Baudelaire e Drummond*, apresentada à Universidade Estadual do Ceará por Francisco Gabriel Soares da Silva. Aqui, o autor procura apontar como os poetas Baudelaire e Carlos Drummond de Andrade trazem, cada um em seu espaço-tempo, a questão da reificação como elemento que se presentifica nas suas produções poéticas.

Dentre os estudos realizados acerca dos romances *Os Corumbas* (1933) e *Gaibéus* (1939), obras que se fazem o foco do presente estudo, destacam-se alguns. Na dissertação concluída em 2015, intitulada *Tragédia Familiar: uma análise de Os Corumbas, de Amando Fontes*, Natália Martins faz um levantamento das representações contidas no romance em questão, abordando o senso de moralidade; a degradação do herói; deslocamentos (exílios), papel da mulher na sociedade e a representação da realidade. Tal trabalho foi desenvolvido na Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista —Júlio de Mesquita Filho, em Assis, São Paulo.

Em relação ao romance redoliano *Gaibéus*, faz-se relevante a tese apresentada por Lisiane Pinto dos Santos à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2008. Nesse estudo, cujo título é *Relações de Trabalho em Terras do Sem Fim, Gaibéus e Terra Morta: universos que se tocam*, a pesquisadora examina as relações de trabalho em contextos específicos, através das três obras, anunciadas, à luz das questões estético-ideológicas do Romance de 30 brasileiro, do Neorrealismo português e do Neorrealismo angolano.

Entretanto, notou-se a ausência de uma pesquisa que explorasse a presença de imagens e sentidos de reificação nesses romances. Dessa forma, o presente trabalho espera ampliar o campo de investigação exposto, ao apresentar um estudo comparativo entre *Os Corumbas* e *Gaibéus* (1939), romances publicados na década de 1930 que apresentam em sua constituição elementos textuais criadores de imagens e sentidos que dão conta de estabelecer diálogo com o fenômeno da reificação.

Nesse sentido, o estudo aqui empreendido pretende evidenciar a força que tem a literatura neorrealista de representar, por meio de imagens e sentidos, o fenômeno da reificação. Também se espera que este trabalho ressalte a capacidade do texto literário de causar forte impacto sociopolítico sem, contudo, fazer-se panfletário. Por último, o levantamento de imagens e sentidos de reificação objetiva provocar questionamentos e fornecer dados sobre os efeitos causados pelo sistema capitalista de produção.

1. A SEGUNDA FASE DO MODERNISMO BRASILEIRO E O NEORREALISMO PORTUGUÊS

Neste capítulo será apresentado, primeiramente, um breve panorama sobre o contexto sociocultural do Brasil e de Portugal na década de 1930, procurando mostrar o cenário político e social no qual os escritores da década estiveram ambientados. Em seguida, serão abordadas as implicações estéticas e ideológicas do neorrealismo português, bem como o impacto do romance de 1930 brasileiro sobre tal fazer literário. Por fim, serão investigados os fundamentos estéticos e ideológicos da segunda fase modernista brasileira, o chamado romance de 1930.

1.1 NEORREALISMO PORTUGUÊS

Ambientado em um cenário mundial no qual as marcas da Primeira Guerra se faziam sentir e a explosão “de uma nova guerra mundial era não apenas previsível, mas rotineiramente prevista” (HOBSBAWM, 1995, p. 43), o neorrealismo português teve a sua trajetória marcada desde o início pela ascensão dos regimes fascistas na Europa, manifestados primeiramente na Itália, a partir de 1922. Portugal não ficaria ileso ao fortalecimento e à disseminação de tais regimes e logo, em 1928, o país seria testemunha desse contexto em seu próprio solo. Em 1933, ano marcado pela ascensão da Alemanha nazista comandada por Adolf Hitler, consolida-se em Portugal o Estado Novo Salazarista, o qual só teria fim em 1974, com a Revolução dos Cravos.

Além disso, somam-se os efeitos produzidos pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, um colapso mundial que se fez sentir

[...] em todos os lugares em que homens e mulheres se envolviam ou faziam uso de transações impessoais de mercado. Na verdade, mesmo os orgulhosos EUA, [...] se tornaram o epicentro deste que foi o maior terremoto global medido em escala Richter dos historiadores econômicos — a Grande Depressão do entreguerras (HOBSBAWM, 1995, p. 91).

Não bastasse isso, o país foi impactado pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a qual movimentou consideravelmente a política interna portuguesa. Tal conjuntura afetou de maneira contundente a esfera político-ideológica lusitana, sendo permitido observar “[...] como fator mais permanente, um declínio constante no dinamismo directo ou ideológico das camadas populacionais médias e uma polarização social, resultantes do lento mas irresistível processo

de industrialização e sobretudo de centralização e concentração econômica” (SARAIVA; LOPES, s.d., p. 1043).

No plano literário, a essa hora, a prosa portuguesa do século XIX já contava com as obras de Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz. Depois, faziam-se presentes as obras de Eça de Queiroz, as quais projetariam a sua visão sobre “[...] as camadas sociais médias e superiores com uma precisão de traço e um desapego de preconceitos que ficariam modelares [...]”. Enquanto isso, considere-se que os trabalhos realizados pelos “[...] realistas-naturalistas e Fialho, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro alargaram o horizonte social da ficção aos meios urbanos e rurais em que a vida é mais dura e patética, desprendendo-se correlativamente das formas oitocentistas de hipocrisia moralizante” (SARAIVA; LOPES, s.d., p. 1039).

Entretanto, a produção ficcional de Assis Esperança (1892-1975) e de Ferreira de Castro (1898-1974) ao longo da década de 1930, possibilitou a transição do Realismo Burguês e do Naturalismo de pendor humanitário para novas formas de realismo que, mais tarde, se fizeram entender como precursores do neorealismo. É destacada pela crítica a importância da obra de Ferreira de Castro, autor que cultivou e operou um aperfeiçoamento do “[...] tipo do romance de inquérito aos meios e problemas sociais, onde supria uma certa falta de espontaneidade psicológica e formal com a evidência, que nos comunica, de uma real experiência” (SARAIVA; LOPES, s.d., p. 1041).

Lançados os passos no caminho que levava à possibilidade de uma nova tomada de consciência da realidade portuguesa, polêmicas e manifestações teóricas começaram a surgir em revistas juvenis que movimentavam o cenário cultural desde o início da década de 1930, como a *Outro Ritmo* (1936), a *Gládio Gleba* (1934), a lisboeta *O Diabo* (1934-1940), a *Sol Nascente*, que circulou no Porto entre 1937 e 1940, a conimbricense *Altitude* (1939) e a revista *Pensamento* (1939-1940). Além dessas, outras revistas como *Seara Nova*, *Presença*, *Manifesto e Portucale* tiveram suas páginas assinadas pelo contista Afonso Ribeiro, pelo ensaísta Antônio Ramos de Almeida e pelos poetas Manuel da Fonseca e Álvaro Feijó, todos inseridos nesse ambiente de transformação literária. À série de ensaios publicada no Porto e intitulada *Cadernos Azuis* (1941), seguiu-se a de poesia, denominada *Novo Cancioneiro* (1941-1944), *Vértice* (1945) e *Novos Prosadores*.

Enquanto tais publicações circulavam, os leitores portugueses foram contemplados com um romance do “mais dotado dos pioneiros do neorealismo” (SARAIVA; LOPES, s.d., p. 1045), chamado Soeiro Pereira Gomes (1909-1949), que produziu a “[...] primeira notável obra

desta corrente, *Esteiros*, que tipifica vigorosamente as torturas dos adolescentes empregados nos telhais do Ribatejo” (SARAIVA; LOPES, s.d, p. 104).

Além da orientação ideológica notavelmente relacionada aos escritos do pensador alemão Karl Marx, o neorrealismo foi tocado desde o seu início por obras como “*A Crise do Progresso*, de G. Friedman, *A Consciência Mistificadora*, de H. Lefebvre e Gutermann, *A Condição Humana*, de André Mauraux e de autores americanos progressistas sob o ambiente do *New Deal* rooseveltiano (Steinbeck, Hemingway, John dos Passos, Caldwell, entre outros.), as obras de Gorki e Enrenburg [...]” (SARAIVA; LOPES, s.d, p. 1043). Além desses, também é reconhecida pela crítica a leitura feita pelos neorrealistas de autores europeus refugiados devido às “vicissitudes de Espanha (queda da Ditadura de Rivera em 1930, República em 1933, Guerra Civil em 1936-1939) e a tensão interna da França, pressionada por uma Europa Central e Meridional quase todas sob regimes fascistas [...]” (SARAIVA; LOPES, s.d, p. 1043). Entre tais autores, destaca-se Silone, Moravia, Ana Seghers e Bertold Brecht.

Entretanto, mesmo reconhecidas as leituras citadas anteriormente, foi determinante o impacto da literatura da segunda fase do modernismo brasileiro no neorrealismo português. Mário Dionísio, quando fala sobre a eclosão do romance neorrealista, esclarece que:

Mais voltados para Amado ou para Lins do Rego, para Érico Veríssimo ou para Amando Fontes, menos talvez para Graciliano Ramos, em que Carlos de Oliveira descobriu logo com razão o maior de todos, a eclosão do romance neo-realista (sic) português fora profundamente marcada por esses livros, que se compravam às escondidas, se passavam de mão em mão, versavam problemas semelhantes aos nossos e podiam terminar assim: “Porque a revolução é uma Pátria e uma família.” Aqui e além, não será improvável encontrar pequenas influências do padrão linguístico brasileiro nos nossos escritos da época. E, apesar das enormes diferenças que entre eles há, é-me difícil admitir a possibilidade de Gaibéus (39) sem o Cacau, conhecido entre nós em 34 (1999, p. 18).

Tal impacto sofrido pelo grupo é confirmado por Joaquim Namorado, quando admite, em 1938, nas páginas de *O Diabo*, que “O acontecimento mais saliente da última temporada literária foi, sem dúvida, a descoberta do Brasil realizada por intermédio de seus jovens romancistas” (NAMORADO, 1994, p. 59). No que se refere aos autores portugueses lidos pelos neorrealistas, Garcez da Silva destaca, entre outros, os nomes de Eça de Queirós, Antero de Quental, Fialho de Almeida, Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro (SILVA, 1990, p. 107).

É sabido que já estava em curso um estreitamento das relações literárias entre o Brasil e Portugal. No fim do século XIX e início do século XX, “as culturas portuguesa e brasileira estavam bem mais atentas uma à outra do que no período posterior justamente a 1915”

(SARAIVA, 2004, p. 93). Autores portugueses eram lidos e admirados no Brasil, como é o caso, entre outros, do autor de *O Crime do Padre Amaro*, do criador de *Amor de Perdição*, de Fialho, Antônio Nobre e Eugênio de Castro. Além do mais “[...] Portugal tinha sempre lugar privilegiado nos noticiários da imprensa brasileira, ou não fosse ela em boa parte propriedade de portugueses, que colocavam frequentemente portugueses na sua redação [...]” (SARAIVA, 2004, p. 93). Arnaldo Saraiva relembra esse período e os acontecimentos que o cercaram e aponta o ano de 1909 como um marco simbólico. De acordo com ele, este é

[...] o ano em que se conhecem João de Barros e João do Rio, que tanto fariam pelo estreitamento de laços entre as duas comunidades, e que logo idealizam uma grande revista luso-brasileira, que a *Atântida* infelizmente não foi; é o ano em que o João do Rio escreve em Portugal e manda para os jornais do Brasil algumas das crônicas que reuniu no livro *Portugal d’agora* (1911); é o ano em que Bettencourt Rodrigues publica *Os Sentidos e a Emoção n’alguns Poetas Portugueses e Brasileiros*, trabalhando literariamente pela união que o levaria a formular a teoria da confederação luso-brasileira; é o ano em que sai a 4ª edição de *Brasileiros Ilustres*, de Pinheiro Chagas... Outros importantes acontecimentos marcaram o mundo cultural luso-brasileiro no período que vai de 1909 aos fins da década de 1920. Por exemplo: a proclamação da República em Portugal, com os seus reflexos no comportamento (e no aumento) da colônia portuguesa do Brasil: a nomeação de um cônsul português no Rio de Janeiro logo seguida da criação de uma Embaixada; a publicação de novas revistas culturais preocupadas com o luso-brasilismo; a inauguração dos estudos brasileiros em Portugal; a celebração de alguns acordos culturais ou comerciais; as visitas de alguns alto estadistas (Hermes da Fonseca, Epitácio Pessoa, Antônio José de Almeida); a primeira travessia aérea do Atlântico, por Gago Coutinho e Sacadura Cabral; a publicação da obra monumental, dirigida por Carlos Malheiros Dias, *História da colonização portuguesa do Brasil*, etc. (SARAIVA, 2004, p. 24).

Esses acontecimentos desencadeados em torno dessa data contribuíram para que a literatura brasileira tivesse maior visibilidade no outro lado do Atlântico. O crítico Alceu Amoroso Lima, que escreveu sob o pseudônimo Tristão de Athayde, já em 1928 sublinhara o olhar “da outra banda” dirigido de Portugal à literatura brasileira. Para o pensador,

[...] Em 1892, era ainda a Portugal que se dirigiam os renovadores. Adolfo Caminha conta como a ele, Caminha, se dirigiram os fundadores da *Padaria Espiritual*: — ‘Você está designado para escrever uma carta a Guerra Junqueiro, o Sales vai se dirigir a Ramalho Ortigão, o Tibúrcio a Eça de Queirós, o Lopes Filho a Antonio Nobre’. [...] O grande orgulho, então, ainda era ser visto da outra banda! Hoje as coisas são muito outras. Começam mesmo a ser o inverso disso. Portugal deixou, de todo em todo, de exercer sobre nós qualquer espécie de influência literária. O naturalismo morreu, apesar das profecias de Adolfo Caminha. O simbolismo venceu, e com ele a função orientadora da literatura passou do Norte para o Sul. Mas o simbolismo morreu também. E, hoje em dia, quando um novo movimento de renovação se

abre para as nossas letras, é preciso que o Norte venha trabalhar com o Sul. Lembre-se também que deve ser diferente do seu passado. E, para ser diferente do passado, sem ser indiferente ao passado, o necessário não é trabalhar contra ou com o passado, mas *como* esse passado trabalhou. [...] (ATAÍDE *apud* SARAIVA, 2004, p. 592, grifo do autor).

Não levou muito tempo para que romancistas brasileiros tivessem o valor das suas obras reconhecido e impactassem de maneira inédita a literatura de Portugal. Em 1933, em *Espelho do Brasil*, José Osório de Oliveira destaca a importância da obra *A Bagaceira*, escrita por José Américo de Almeida, considerada a precursora do novo romance brasileiro, e prevê o acolhimento de obras literárias com aquelas características por parte do cenário cultural lusitano (OLIVEIRA, 1933, p. 62). Um parecer sobre esse crítico, torna-se importante mencionar, foi ressaltado por Mário de Andrade no *Diário de Notícias*, no Rio de Janeiro, em 18 de agosto de 1940. Para o escritor de *Macunaíma*, José Osório de Oliveira foi “[...] o primeiro intelectual português a conceber a nossa literatura como uma entidade unida e independente, um corpo lógico e tradicional em movimento evolutivo [...]” (ANDRADE *apud* SARAIVA, 2004, p. 596). Em *Psicologia de Portugal*, escrito em 1934, José Osório de Oliveira elenca um rol de obras e respectivos romancistas considerados por ele dignos de Machado de Assis. Questiona o crítico brasilianista:

Será o Doidinho, de José Lins do Rego, inferior ao Ateneu de Raul Pompéia? O João Miguel, de Rachel de Queiroz, não é um retrato perfeito, digno de figurar entre as obras primas do gênero? *Os Corumbas*, de Amando Fontes, não parece a obra dum mestre do romance social? O Cacau, de Jorge Amado, com todo o seu romantismo disfarçado, não se equipara aos espécimes do romance proletário que se faz hoje na Europa? (OLIVEIRA, 1933, p. 115, grifos do autor).

No fim dos anos 1930 foi notável uma “[...] recepção efetiva e maciça por parte da imprensa cultural lusa (revistas e suplementos literários) do novo romance brasileiro” (SALLA, 2016, p.13). Nesse contexto, destaca-se a importância da revista *Esfera*, que, entre outras folhas literárias brasileiras que chegaram à “outra banda”, como *Dom Casmurro*, *Revista Brasil* e *Boletim Ariel*, exerceu um papel importante na difusão da literatura brasileira naquela terra. Para o pesquisador Thiago Mio Salla,

[...] Sua disseminação em nossa antiga metrópole pode ser atestada pela presença constante de coleções de *Esfera* nos mais diferentes acervos portugueses. Diante desse quadro, pode-se inferir que ela, apesar das usuais dificuldades de intercâmbio cultural entre Portugal e Brasil, tinha considerável circulação em solo lusitano. Não só os exemplares impressos de *Esfera*, mas

textos que eram dela pinçados e republicados em diferentes periódicos portugueses, sobretudo, em páginas culturais dos ‘mais novos’ que pipocavam em jornais provincianos de Norte a Sul de Portugal” (2016, p. 104-105).

Em uma conferência realizada em 1943, Osório de Oliveira confirma a circulação e o reconhecimento, por parte de intelectuais portugueses, de um conjunto de novos romancistas brasileiros, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo. O apelo do crítico segue no sentido de que o público português conheça melhor a obra dos quatro novos romancistas brasileiros de maior relevo em Portugal e sugere a leitura de muitos outros, como Mário de Andrade, Rachel de Queiroz e Cornélio Pena. Com o objetivo de promover também outros nomes e obras, o conferencista ressalta romances como *Calunga*, de Jorge de Lima; a já citada *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; *Rua do Siriri*, de Amando Fontes; *Maleita*, de Lúcio Cardoso e *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, entre outros. A reivindicação ainda se estendeu no sentido de que os quatro escritores brasileiros de maior relevo em Portugal tivessem suas obras melhor exploradas, “[...] apontando outros romances desses dignos de nota: *Banguê*, *Pureza*, de José Lins; *Mar Morto* de Jorge Amado; *S. Bernardo e Vidas Secas*, de Graciliano; e *Música ao Longe*, *Caminhos Cruzados* e *Olhai Os Lírios dos Campos*, de Érico Veríssimo” (SALLA, 2016, p. 38).

A respeito de Graciliano Ramos, considerado o romancista maior de toda a produção brasileira dos anos 1930, torna-se pertinente ressaltar que a disseminação de sua obra, entretanto, ocorre só depois da chegada de nomes como Jorge Amado, Amando Fontes e José Lins do Rego à terra de Camões. De acordo com Thiago Mio Salla,

[...] a figura do autor de *Vidas Secas* só passará a ganhar destaque em 1938, num contexto de acirramento dos debates em torno da função social da arte em Portugal, em que o romance brasileiro passou a fornecer combustível para os embates travados entre neorrealistas (artistas “mais novos”, agrupados em torno dos periódicos *O Diabo*, *Seara Nova*, *Sol Nascente*, entre outros) e presencistas (autores da geração anterior que se entrincheiravam, sobretudo, nas páginas da tradicional revista coimbrã *Presença*). Enquanto os primeiros preconizavam uma literatura mais engajada e documental, devotada aos problemas sociais e econômicos do conturbado momento histórico em questão, os segundos, já estabelecidos no cenário literário português, privilegiavam dramas subjetivos e espirituais, e foram rotulados como defensores da “arte pela arte”. Ao passo que os primeiros abraçaram o romance brasileiro e o alçaram à condição de ponta de lança, os segundos adotaram uma postura mais crítica e analítica que tendia a rebaixar a produção de autores como Érico Veríssimo, Jorge Amado e José Lins do Rego, num cenário de acréscimo da participação do livro brasileiro no mercado editorial português (SALLA, 2016, p. 101).

É sob o impacto dos novos romancistas brasileiros, e só depois de passado um período inicial em que a polêmica de revista e o articulismo figuraram no palco principal, que se deu a chamada primeira fase do neorrealismo português, na qual o romance se destacou gradualmente do conto e da poesia. Iniciada em 1939, ano da publicação do romance *Gaibéus*, de Alves Redol, a primeira fase se estende até cerca de 1950, ou seja, “[...] entre as vésperas da Segunda Guerra Mundial e o Apogeu da ‘Guerra Fria’” (SARAIVA; LOPES, s.d, p. 1054).

É entre esses anos que o panorama literário português se divide em dois polos em torno dos quais a crítica e os escritores se agrupam e defendem as suas escolhas. De um lado os presencialistas, que defendiam “uma literatura viva contra todas as formas de estagnação e pelo primado do intemporal sobre o contingente, do individual sobre o colectivo, do psicológico sobre o social” (MOURÃO-FERREIRA, 1977, p. 46). Tal grupo recebeu essa designação devido a suas atividades em torno da revista *Presença*, que, editada em Coimbra entre 1927 e 1940, impactou o cenário literário mundial. Do outro lado, contrapunham-se os neorrealistas, que apresentavam, em plena ditadura salazarista, a proposta de uma literatura compromissada em descortinar os problemas sociais e econômicos e empenhada em desenvolver a consciência social de classes. Nesse sentido, Maria Luiza Ritzel Remédios dá uma noção sobre a proposta dos escritores vinculados à literatura neorrealista na sua primeira fase. De acordo com a estudiosa,

Propunha, conseqüentemente, a literatura portuguesa dos anos 40 que a arte não era apenas um prazer estéril, mas servia a um proveito essencial do homem, contribuindo para o desenvolvimento da consciência e melhoria da ordem social. Essa proposição vem demonstrar que o artista, e principalmente o literato, está comprometido com a sociedade, subordinando o seu ‘eu individual’ ao ‘eu social’. Toda obra artística portuguesa, a partir dos anos 40, exprime, então, determinada posição político-social como a produção artística surgida ao desenrolar da década de 30 no mundo ocidental (1986, p. 14).

Os integrantes desse grupo de escritores “[...] eram de formação marxista, alguns membros do Partido Comunista e outros seus simpatizantes, sofrendo uma influência ideológica das lutas que por toda a Europa se travavam na defesa da cultura contra a barbárie nazi-fascista” (NAMORADO, 1994, p. 284).

O “Termo” em torno do qual se posicionavam escritores como Afonso Ribeiro, Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol, Vergílio Ferreira, Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Mário Braga, Carlos de Oliveira e Mário Dionísio, representantes da primeira fase neorrealista (REIS, 1981, p. 29), se deve a Joaquim Namorado. Em um artigo publicado na revista *O Diabo*, sob o

título “Do neorrealismo. Amando Fontes”, o autor se refere a “[...] um vasto movimento neorrealista, que cresce em todos os continentes e se pode julgar iniciado em Gorki e na linha de certo realismo e naturalismo francês, embora se devam afirmar diferenças profundas” (NAMORADO, 1994, p. 60). Ao se referir ao termo, Alexandre Pinheiro questiona sobre a diferença entre o Neorrealismo e o Realismo burguês do séc. XIX e o que essa nova forma de fazer literário representa. Assim, questiona e esclarece:

Que pode o Neo-realismo (sic) oferecer, como programa contestatório, a este Socialismo utópico do séc. XIX? A alternativa do Socialismo marxista-leninista que bem cedo aparece sob a designação eufemística de Novo Humanismo ou Neo-Humanismo. A própria designação Neo-Realismo (sic) surge como outro disfarce eufemístico para designar o Realismo Socialista, ou melhor: todo aquele Realismo cujo ideário pressupunha como filosofia básica o materialismo dialético, pelo que se superava, por sua vez, o Realismo-Naturalismo do séc. XIX e princípios do séc. XX, cujo positivismo, à Comte, também se procurava transcender (1977, p. 61).

Nesse sentido, coube aos escritores envolvidos no alicerce do movimento criar também uma estrutura ideológica sobre a qual as obras encontrassem ressonância. Por isso, “[...] ao mesmo tempo em que cria literariamente, a geração [de 1940] cria ideologicamente. E daí que tenda a submeter, por vezes, a literatura à ideologia, coarctando-a” (SACRAMENTO, 1967, p. 59). Atenta a essa necessidade, a escrita neorrealista da primeira fase, “norteada pela esperança no surgimento de um mundo novo” (MARTINHO, 1996, p. 313), deixa transparecer alguns elementos que a caracterizam. Entre elas, pode-se citar algumas, como “atenção privilegiada à camada popular, óptica da luta de classes, solução ‘positiva’ ou de sentido ‘positivo’ dos conflitos num horizonte mais vasto que o dos simples indivíduos [...]” (LOURENÇO, 1968, p. 254).

Posicionando seus passos em uma direção que destoa do realismo social burguês, aquele no qual “[...] o indivíduo figura, não como inatamente singular, nem como um modo transitório do Adão universal, mas como uma singularidade circunstancial e evolutiva”, o neorrealismo “[...] encara as relações humanas como obedecendo a leis objectivas, consistindo a superação humana em delas se aperceber e tirar partido [...]” (SARAIVA; LOPES, s.d, p. 1057). É possível visualizar o espírito da escrita neorrealista ao ler-se o prefácio de *Poemas Completos* de Manuel da Fonseca. No texto referido, Mário Dionísio destaca que os escritores neorrealistas cultivaram

[...] o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de que, na luta intensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a

desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a convivência, a indiferença perante o crime, a glorificação dum mundo podre. E na convicção, também, assaz ingênua, que só a invulgar injustiça da fogosidade juvenil naturalmente ditava, de que toda a arte que não fosse essa com que sonhava, mais não fazia, no fundo, do que ajudar a prolongar o mundo detestável. (1986, p. 92-93).

Guiada por tal proposta, a primeira fase do neorrealismo dá visibilidade a atores sociais subalternizados, elegendo como protagonista das suas obras os trabalhadores camponeses, “figuras populares que até então não compareciam com o estatuto de maioria nas páginas do romance (de feição psicologista) ou eram encarados sobretudo pelo prisma do pitoresco regionalista” (RODRIGUES, 1981, p. 32). Ao inserir os grupos sociais explorados e marginalizados no centro das suas narrativas, o neorrealismo “[...] coloca-se a serviço da libertação e igualdade concretas do homem, voltando-se para o futuro do grupo social e procurando responder com uma ideologia que possa superar o conformismo burguês do século XIX” (REMÉDIOS, 1986, p. 14).

A partir dos anos 1950, deu-se uma segunda fase neorrealista, ambientada nas mudanças que a Guerra fria trouxe em seu bojo, como o conseqüente clima de desencanto político, o agravamento da repressão salazarista e o surgimento de correntes literárias alternativas, como a surrealista. Para Urbano Tavares Rodrigues, nos anos 1950 e 1960 “[...] muitos dos escritores neorrealistas evoluem, em certa medida, transformam-se, através de uma valorização estética, recebendo técnicas que consideram como extractáveis, ou seja, aplicáveis aos seus romances, sem prejuízo da sua visão de mundo marxista” (1999, p. 27-28).

Desta maneira, as narrativas neorrealistas da segunda fase passam a privilegiar como protagonistas, ao invés da coletividade dos grupos sociais marginalizados, sujeitos individualizados mergulhados na busca de interpretação consciente da realidade que os cerca. Na escrita dessa segunda fase, o princípio da objetividade já não é mais um elemento que se destaca nas narrativas, uma vez que a subjetividade, a experiência da solidão e o desejo pela liberdade passam a ocupar o centro das páginas romanescas.

Outro aspecto importante da produção da segunda fase neorrealista a ser destacado é a mudança operada no narrador. Depois de analisar os romances *Gaibéus*, de Alves Redol, e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, a estudiosa Maria Luiza Ritzel Remédios os percebe como detentores de “[...] elementos estruturais que podem ser apontados como características de certo grupo de relatos, cuja aparição pode ser delimitada pelo período entre 1940 e 1950”

(REMÉDIOS, 1986, p. 129). Os elementos apontados pela pesquisadora e que caracterizam a narrativa da primeira fase são:

- A predominância do discurso referencial, conferindo ao texto o caráter descritivo com o objetivo de reproduzir a realidade e a História;
- O narrador, afastado dos heróis, procurando não dissolver-se neles, e, à distância (sic), apresentar a perspectiva dos sentimentos mais íntimos que os fazem agir;
- O distanciamento e a exterioridade do narrador, apresentando-o como ser independente, mediador entre os mundos fictício — da personagem — e real — do autor (REMÉDIOS, 1986, p. 129).

Enquanto na primeira fase predomina um narrador onisciente que, dominando de forma soberana, “[...] dispõe de poderes que permitem conhecimento ilimitado das personagens que transitam ao longo da diegese (REMÉDIOS, 1986, p. 111), nas narrativas da segunda fase, “[...] a voz distante e onisciente cede lugar ao narrador que, inserido na ação, não conhece tudo do que narra” (DUTRA, 2016, p. 157).

É por meio da análise de *Domingo à Tarde*, de Fernando Namora, e de *Aparição*, de Vergílio Ferreira, dois romances representativos da Segunda Fase, que Maria Ritzel Remédios percebe as transformações que os diferenciam do que havia sido escrito pelos romancistas da década de 1940. Para a autora, a nova produção, a qual deixa de lado o ufanismo e aposta no espírito crítico, “[...] expõe os problemas da estrutura social, mas volta-se para a subjetividade e para as indagações existenciais do homem, supera os interesses individualistas e afirma, simultaneamente, a importância do homem, encaminhando-se, formalmente, para sua desestruturação” (REMÉDIOS, 1986, p. 169).

Ao analisar os textos neorrealistas escritos após 1950, Alexandre Pinheiro Torres chama a atenção para a continuidade dos pressupostos ideológicos já afirmados na Primeira Fase. Segundo o autor, nesses textos:

Nada há na tal evolução do Neo-Realismo (sic) que já não estivesse contido na teorização e prática neo-realistas da Primeira Fase. Afirmamos, pois, que a natural evolução do Neo-Realismo, a sua fase adulta (digamos assim) não se fez às custas de quaisquer novos pressupostos ideológicos — hipótese impensável e de rejeitar por não resistir a qualquer análise séria — nem se fez sequer à custa de uma atitude estética totalmente nova, nem até de menor intenção polêmica ou doutrinária. E se frisamos este aspecto é porque se tem considerado como fim da Primeira Fase aquele período em que os autores já consagrados do Neo-Realismo (ou os que lhe iam enriquecer as fileiras) teriam finalmente despertado para a urgente necessidade de considerarem, antes de mais nada, os seus trabalhos literários como obras de arte, atentos, por fim, ao primado do estético, embora não abdicando dos princípios ideológicos de que o Neo-Realismo é e será sempre inseparável enquanto desistir ou pretender

subsistir como tal; e, para já, a ideologia que o informa encontra-se dinamicamente viva (TORRES, 1983, p. 7-8) .

Essa discussão sobre as questões estéticas e ideológicas também se fez presente no fazer literário das duas gerações do Modernismo brasileiro. Contudo, torna-se primordial, para o entendimento da literatura dos anos 1930 no Brasil e 1940 em Portugal, observar as contribuições que a primeira geração modernista brasileira forneceu à que viria em seguida. Assim, o próximo subitem se ocupará de abrigar tal discussão e tentar traçar um panorama do cenário social e literário ao qual o romance de 30 esteve imerso. Para tal, o trabalho de Luís Bueno, intitulado *Uma História do Romance de 1930* (2015), mostrou-se fundamental para a abordagem. Isso porque o autor propõe uma visão abrangente do período, com a inclusão da crítica que se fez à medida que os romances iam sendo publicados. Além disso, o estudioso desmistifica a ideia de que todo romance social produzido na década de 1930 era proletário, estabelecendo critérios que definem as características do romance proletário. A partir de uma visão contextualizada, o trabalho desse autor também possibilita que se entendam os motivos da decadência do romance desse período e o impacto provocado na literatura que se fez nos anos seguintes.

1.1 O ROMANCE DE 30, SEGUNDA GERAÇÃO MODERNISTA BRASILEIRA

É inegável a permanência de elementos característicos da geração modernista de 1922 na literatura que veio a ser conhecida como romance de 30, a segunda geração modernista brasileira. No entanto, percebe-se que ocorreu um afastamento ideológico nas letras dessas duas gerações. Para Luís Bueno, a “[...] geração dos autores que participaram da Semana da Arte Moderna se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas” (2015, p. 58). Assim, os autores de 1922, ao revolucionarem a estética literária, abriram caminho para que a geração seguinte pudesse operar um alargamento do espírito de 1922 e concentrar-se em mudar a direção ideológica, apontando feridas que não foram curadas pela implementação da modernização no país. Nesse sentido, o crítico João Luiz Lafetá entende que

[...] não há modernistas e pós-modernistas, como havia para os novos intelectuais dos anos 30, há apenas modernistas de duas fases. Para pensar as diferenças dentro desse movimento único, ele elabora a proposição de que

num primeiro momento o que estava em foco era uma revolução estética (*apud* BUENO, 2015, p. 58).

Somente depois de vencida a resistência às novas propostas estéticas, é que foi possível alargar os horizontes no sentido de debater as questões ideológicas. Para o crítico,

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heroica e da que segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na Segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação (LAFETÁ, 2000, p. 28, grifos do autor).

Essa mudança no plano literário recebeu um impacto considerável das transformações que aconteciam no contexto social. A chamada Revolução de 1930, desencadeada contra as oligarquias cafeeiras que dominavam o quadro político daquele momento, embora não tenha alcançado os objetivos almejados, uma vez que “[...] o regime de Vargas, resultado direto da revolução, não foi o vetor de qualquer transformação que pudesse confirmar as esperanças que a prepararam” (BUENO, 2015, p. 68), foi um marco divisor de águas. Essa mudança de direção é percebida por Antonio Candido quando analisa o contraste provocado no país pela Revolução de 1930:

Mário Vieira de Mello, um dos poucos que abordaram o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura, estabelece para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina. Diz ele que houve alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribui a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva, salienta-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra (CANDIDO, 1989, p. 140).

Nesse sentido, os escritores modernistas da primeira geração estiveram imersos na escrita de uma arte utópica, enquanto a geração que se consolidou em seguida pode ser vista como representante de uma arte pós-utópica (BUENO, 2015, p. 66). Assim, o caráter utópico é adiado e consolida-se, em seu lugar, o entendimento de que se fazia urgente realizar uma visualização abrangente dos problemas do presente, sejam eles sociais ou morais. É com base

nessa constatação que os romancistas de diversas regiões brasileiras se ocuparam em descrever tais problemas e fazer deles parte constitutiva de suas obras. Tomando sete romances publicados na década de 1930 como exemplo, Luís Bueno ecoa as considerações feitas por Antonio Candido na citação anterior e sustenta que,

No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso. O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto desse atraso. Em *O Amanuense Belmiro* ou em *Angústia*, é o intelectual que faz esse papel; em *Os Corumbas* é o operário; em *Vidas Secas*, o camponês; em *Mundos Mortos*, a burguesia; em *Mãos Vazias* ou em *Amanhecer*, a mulher (BUENO, 2015, p. 78).

Para Antonio Candido, a consciência do subdesenvolvimento só surge a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, manifestando-se claramente a partir dos anos 1950. Entretanto, no entendimento do crítico, a partir dos anos 1930, já era possível observar manifestações dessa consciência no romance social, o qual evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria das populações e do analfabetismo. Nesse contexto, o romance social foi capaz de perceber “[...] o que havia de mascaramento do encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora, que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 1989, p. 142).

Contudo, torna-se importante salientar que a literatura de 1930, que incorporou a consciência dos problemas existentes no país, encontrou um caminho no qual a primeira geração modernista havia trabalhado arduamente. Assim, é visível que o resultado de tais esforços facilitou a passagem dos autores que vieram em seguida. É possível entender-se o cenário encontrado e as direções tomadas pelos romancistas que vieram em seguida ao Modernismo de 1922 ao visualizar-se a incorporação de dois níveis das propostas elaboradas pelos primeiros:

A incorporação das inovações formais e temáticas do modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade

acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dyonélio Machado (‘clássicas’ de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como ‘normal’ porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou (CANDIDO, 1989, p. 186).

Assim, em romances como *Dentro da Vida* (1922), de Ranulpho Prata, já é possível identificar elementos que vão ao encontro de uma literatura pós-utópica. Nele, é perceptível certo “tom de depoimento, o conflito entre campo e cidade e um certo tipo de crônica regional que conta com o registro do cotidiano de um lugarejo no interior”. Nesse romance, também é perceptível a opção pelo depoimento, uma preferência por “se falar de dentro do assunto, ou seja, a partir de uma vivência pessoal com o ‘problema’ escolhido” (BUENO, 2015, p. 84). Mas convém lembrar que, tanto nos romances da vertente dita “social” como na da “psicológica”, a utopia ganha um caráter de adiamento, e não de afastamento total. Pós-utopia, nesse sentido, trata-se “[...] daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja — enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico” (BUENO, 2015, p. 76-77).

Mas seria *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, a obra precursora oficial do romance de 30. Embora ainda persistam elementos do Naturalismo nesse romance, percebe-se nele a representação de uma estrutura social cruel com base na exploração. Essa novidade temática aponta os problemas sociais como resultado da precariedade da estrutura social e não, como acontece nos romances naturalistas, de fatores naturais inevitáveis, como a seca e a fome. Esse descompasso pode ser visualizado ao se comparar *A Bagaceira* com romances naturalistas, como *A Fome* (1890), de Rodolfo Teófilo e *Luzia-Homem* (1929), de Domingos Olympio. Neles, os sofrimentos do povo têm como causa elementos naturais, como a seca, deixando passar despercebida qualquer indício de que as verdadeiras causas estariam ligadas a fragilidades na própria estrutura social, uma vez que “[...] nenhum fator social se percebe nesses dramas” (BUENO, 2015, p. 90).

Ao se reportar à produção romanesca de 1930, Antonio Candido observa características que já podem ser percebidas no romance de José Américo de Almeida. Para o crítico, a escrita empreendida pelos romancistas de 1930 supera o otimismo patriótico e a adota um tipo particular de pessimismo, em muitos pontos diverso do que acontecia

[...] na ficção naturalista. Enquanto este focaliza o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do destino individual (CANDIDO, 1989, p. 160).

Outra inovação realizada em *A Bagaceira* diz respeito à representação dos pobres, uma vez que, nesse romance, José Américo de Almeida conferiu “um pouco mais de peso aos personagens dessa extração social”, indicando “diferenças entre grupos, mostrando que um único tipo não dá conta de uma realidade social complexa” (BUENO, 2015, p. 89). Além disso, a linguagem utilizada pelo narrador denunciou o abismo entre os intelectuais brasileiros e a realidade que estes pretendiam abordar. Essa é uma contribuição considerável da obra para a constituição do romance de 30. Nesse sentido, de acordo com Luís Bueno,

[...] um pouco mais aqui, um pouco menos ali, o texto acabou relativizando a dicotomia entre a fala do narrador e a fala das personagens, criando dentro de si uma tensão que é a mesma que constitui o caráter de Lúcio: um desejo de aproximação com o povo da fazenda, misturado a uma consciência de pertencer a um mundo muito superior ao deles. Essa é a grande contribuição do livro para a constituição do romance que seria escrito nos anos 30: explicitar a distância entre o universo do intelectual brasileiro e o da realidade nacional a que ele tanto queria se reportar, ao invés de conciliar as coisas na base de ir colocando cada macaco no seu galho [...]” (BUENO, 2015, p. 96).

No entanto, Luís Bueno entende que a identificação de *A Bagaceira* como o precursor do romance de 30 se deva à “divisão entre o romance social e o intimista, em que o primeiro, sozinho, acaba caracterizando toda a literatura de 30” (2015, p. 97). Nesse quadro, o romance social teve maior aceitação por parte da crítica e atraiu sobre si a maior parte dos olhares, deixando passar despercebido o valor de grandes obras intimistas. A explicação para o fato é que

[...] os anos 30 são a época do romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem e o estudo sociológico. É claro que, nesse tempo, houve também uma outra tendência na qual pouco se fala, uma ‘segunda via’ do romance brasileiro, para usar a significativa expressão de Luciana Stegagno Picchio, o chamado romance intimista ou psicológico, mas tão secundária que não teve forças para estabelecer-se como forma possível de desenvolvimento do romance no Brasil (BUENO, 2015, p. 19).

Tal divisão já fora observada por Jorge Amado no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, no qual afirma a ideia de que o romance brasileiro possui duas raízes, sendo a primeira representada por José de Alencar e a outra por Machado de Assis. Assim, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* originou um tipo romanesco “[...] com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro” (AMADO, 1972, p. 11). Para os romancistas dessa vertente, os problemas do país estavam ligados a questões espirituais. Já os romancistas da linha originada por José de Alencar, conscientes das fragilidades existentes na estrutura social, caminham “[...] na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país e aos seus problemas, às causas do povo [...]” (AMADO, 1972, p. 11).

Ao investigar a importância do romance intimista, o estudioso Luís Bueno analisa um inquérito literário realizado entre junho de 1939 e junho de 1941 pela *Revista Acadêmica*, no qual são registrados votos dos mais importantes autores intimistas da década de 1930 para o romance *Sob O Olhar Malicioso Dos Trópicos* (1929), de Barreto Filho. Os votos dados ao romance por Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e José Geraldo Vieira colocam o romance de Barreto Filho como o outro precursor do romance de 30, da vertente intimista. Refletindo sobre a importância dessa obra e as informações obtidas por meio da leitura do inquérito literário citado, o estudioso aponta-o como um romance que conseguiu captar o sentimento geral do período, o da “certeza de que não é possível ao intelectual ficar de fora, apenas observando os acontecimentos [...]”. Além disso, por meio da leitura do romance, é possível obter-se a constatação da “[...] inquietação daqueles que desejam engajar-se em algo, que, sem definição muito clara do que querem, aspiram a querer algo concreto, já que não há nada que mereça ter continuidade” (BUENO, 2015, p. 105).

Embora de vertentes diferentes, *Sob O Olhar Malicioso Dos Trópicos* e *A Bagaceira* têm em comum alguns elementos que os colocam na qualidade de precursores do romance de 30. São eles: “a colocação da discussão de um problema — social ou moral, mas sempre um problema”; a delimitação histórica clara dos problemas apresentados e, por fim, “o fato de eles registrarem em todos os níveis da sua composição, um clima de dúvida que leva a um impasse sem solução” (BUENO, 2015, p. 101-102).

Foi o clima de dúvida, precedido pela primeira Guerra Mundial e pela crise de 1929, que exigiu dos romancistas de 30 uma tomada de posição em relação às tendências políticas que se apresentavam. O país encontrava-se em profundo colapso dos valores liberais e

descrédito nas instituições. A própria revolução de 1930, promovida por movimentos liberais, levou ao poder o governo Vargas, o qual, “ao intensificar seu caráter autoritário, se põe ao lado dos regimes fortes de direita na Europa” (BUENO, 2015, p. 101-102). Isso coloca à frente do intelectual brasileiro dois caminhos opostos a seguir e a certeza de que, ao escolher um, estaria marcado o seu posicionamento contrário ao outro. Um dos caminhos era a extrema-direita, o outro, a extrema-esquerda. Nesse sentido, José Maria Bello fez uma descrição que retoma as raízes desse cenário e, por meio dela, pode-se apreender as duas possibilidades ante as quais pedia-se uma escolha por parte dos intelectuais:

O velho regime político, nascido da revolução burguesa de 1789 e que condicionou por mais de um século a evolução política dos povos ocidentais, nada mais tem a dar de si. Fruto maduro e prestes a cair da árvore ao mais forte vendaval. Encontra-se a humanidade ante fatal bifurcação da história: fascismo, nazismo, integralismo ou que outro nome tenha a reação da extrema direita, e comunismo, ou bolchevismo. O duelo de morte entre essas duas concepções antagônicas, eis o formidável espetáculo dos tempos atuais. Não há meios termos, solução de acordo ou temporização. [...] A mocidade ardente, de forte espírito esportivo, não põe em dúvida o dilema trágico. Jovens escritores escolhem por toda parte, resolutamente, posições de vanguarda (BELLO, 1936, p. 17-18).

Tal cenário político-ideológico polarizado contribuiu significativamente para a ascensão do romance social, no início da década de 1930. Enquanto os autores intimistas identificavam no homem contemporâneo o problema da “forte presença de uma crise espiritual”, cuja resolução exigia um mergulho no indivíduo, já que “[...] é a partir dele que se pode tentar entender os problemas que a humanidade vive, os escritores adeptos ao romance social entendiam que “[...] o problema do homem contemporâneo tem origens sociais”. Daí a necessidade de engajamento e de “[...] olhar muito mais para a sociedade do que para os indivíduos” (BUENO, 2015, p. 203).

Enquanto os romancistas sociais, como Jorge Amado e Amando Fontes, apostavam na subtração do herói em seus enredos, os intimistas insistiam na importância de enfatizar os destinos individuais. Nesse ponto, Luís Bueno chama a atenção para o perigo de dividir-se a produção romanesca do período em “social” e “psicológica” com base em preceitos ideológicos:

É nesse ponto crucial que a diferença ideológica vai se traduzir em diferença de técnica romanesca. Nem é preciso acrescentar que se trata de falsa diferenciação, pois não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das

possibilidades do romance enquanto gênero — e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha (2015, p. 203).

A crítica, por sua vez, ao se deparar com a produção romanesca daquele momento dividida nessas duas correntes, a social e a psicológica, viu muitos de seus membros avaliarem as obras de acordo com o posicionamento político de seus autores. Nessas avaliações, as especificidades literárias muitas vezes eram postas de lado e a posição do autor com relação ao “assunto” ou ao “problema” se tornavam o ponto relevante para a avaliação. Mário de Andrade já chamou a atenção para essa questão ao escrever, em um texto originalmente publicado em 27 de agosto de 1939 e apresentado por Luís Bueno em *Uma História do Romance de 30*, sobre o perigo de avaliar as obras segundo o posicionamento ideológico de seus autores:

O caso da literatura é por certo muito complexo porque nele a beleza se prende imediatamente ao assunto e com isso não há mais barreiras para o confucionismo. Si em pintura um crítico se preocupar exclusivamente com os problemas da forma, nenhum pintor se revoltará; e o mesmo acontece com as outras artes plásticas e com a música. [...] Em literatura o problema se complica tremendamente porque o seu próprio material, a palavra, já começa por ser um valor impuro [...]. E assim, a literatura vive frequente descaminho porque o material que utiliza leva menos para a beleza do que para os interesses do assunto. E este ameaça se confundir com a beleza e se trocar por ela. Centenas de vezes tenho observado pessoas que leem setecentas páginas num dia, valorizam um poema por causa do sentido social de um verso ou indiferentemente pegam qualquer tradução de Goethe para ler. Que o assunto seja, principalmente em literatura, um elemento de beleza, eu não chego a negar, apenas desejo que ele represente realmente uma mensagem como na obra de um Castro Alves. Quero dizer: que seja efetivamente um valor crítico, uma nova síntese que nos dê um sentido de vida, um aspecto do essencial (ANDRADE, 1939, p. 94-95).

É evidente que a preocupação com o “externo” é uma característica da literatura brasileira, uma literatura essencialmente empenhada, fato confirmado por Antonio Candido na obra *Formação da Literatura Brasileira* (1981), na qual, consciente da especificidade da linguagem literária, enfatiza que “poucas têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo” (1981, p. 26).

No entanto, muitas vezes a crítica mostrou-se confusa com relação a esse aspecto. Em seu ensaio “Crítica e sociologia”, Antonio Candido mostra que, a certa altura do século XIX, o condicionamento social foi eleito como chave para a compreensão da obra literária e, ao atender-se a tal proposta, o valor e o significado de uma obra estiveram subordinados à expressão ou não de certo aspecto da realidade. Depois, a chave para a compreensão foi

transferida, de forma oposta à primeira, para a forma. Para Candido, porém, não se podem separar esses dois aspectos, o externo e o interno, uma vez que só se pode entender o texto literário fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. Nesse sentido, o interno, social, precisa ser visto como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, e isso o torna elemento interno, paradoxalmente (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Desta maneira, o crítico entende que camadas mais fundas da análise literária só são obtidas quando o aspecto social é visto funcionando para formar a estrutura da obra. Ao analisar o texto dessa forma, o elemento social é levado em conta como fator da própria construção artística, e não como mero elemento ilustrativo que permite identificar a expressão de uma certa época ou de determinada sociedade. Quando a análise é feita dessa forma, chega-se a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isso ocorre, “[...] o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2006, p. 17).

O romance social de 1930, nesse sentido, se coloca em lugar destacado na história da literatura brasileira por utilizar o material externo, recolhido da realidade, como matéria registrada pelo trabalho criador, como componente do tecido e responsável pelo aspecto e significado da obra. Ao trabalhar dessa forma, os romancistas de 1930 que se dedicaram ao romance social foram capazes de apontar as mazelas sociais a partir de pontos de vista geograficamente situados e, contemplando a realidade social de diversas regiões brasileiras, “[...] esquadrihar palmo a palmo as misérias do país [...]” (BUENO, 2015, p. 77). Autores como Jorge Amado, na Bahia; Raquel de Queirós, no Ceará; Amando Fontes, no Sergipe; Graciliano Ramos, em Alagoas; José Lins do Rego, na Paraíba, Érico Veríssimo, no Rio Grande do Sul; entre outros, fizeram um mapeamento dos problemas sociais brasileiros a partir da sua criatividade artística, no trato das palavras, da sua visão de mundo, da sua posição geográfica e das experiências com a cultura local.

A consciência do subdesenvolvimento e o desejo de alertar a sociedade para a necessidade de mudança na estrutura social impacta significativamente na criação artística desses romancistas, uma vez que

[...] quanto mais o homem livre que pensa se imbuir da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuir da aspiração revolucionária, isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1989, p. 154).

Dessa forma, os romancistas de 1930 protagonizaram a construção de um verdadeiro mosaico literário que se tornou “uma vigorosa força de oposição a uma visão ‘total’ — totalitária mesmo — de Brasil proposta por Getúlio Vargas” (BUENO, 2015, p. 77). Tendo em vista esse contexto, o estudioso Luís Bueno defende a ideia de uma produção atomizada, por meio da qual foi possível ler aspectos da realidade brasileira até então desconhecidos. Veja-se:

Distante da utopia de vanguarda, os anos 30 assistiram a um outro tipo de comportamento por parte dos escritores. Ninguém propôs visões nem mais nem menos unificadoras do Brasil. Foi uma produção atomizada. Sem ver a possibilidade de propor algum tipo de ação prospectiva, cada romancista se ocupou de mergulhar num aspecto específico do presente. Só é possível tentar enxergar alguma visão geral do país após uma leitura extensiva desses romances [...]. Não foi algo colhido em qualquer proposição sistematizada, mas sim num processo de acumulação, na leitura de uma série de romances, incluindo vários de que ninguém mais fala hoje (BUENO, 2015, p. 79).

Assim, por meio da leitura das obras nascidas na década de 1930, nas quais se nota que “[...] está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (BUENO, 2015, p. 69), foi possível que se revelasse um país excludente que não havia sido atingido positivamente pelas promessas e implementação da modernização, como previu o projeto modernista nascido em São Paulo. Nesse sentido, Bueno nota que “não há quem deixe de apontar o quanto do desenvolvimento industrial da cidade alimentou a esperança de que a modernização do país, quando generalizada, poderia até mesmo tirar da marginalidade as massas miseráveis” (2015, p. 67).

No entanto, depois da constatação do atraso e da exclusão social em que o país estava mergulhado em meio a uma organização social em que a modernização já estava enraizada, a ideia da urgência de modificação na estrutura social passa a tocar o fazer literário pós-utópico dos escritores da época. Em outras palavras, “daí nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais” (BUENO, 2015, p. 68).

Algumas características do romance social, o qual é fruto dessa pré-consciência do subdesenvolvimento, são apontadas por Antonio Candido. Para ele, é possível observar nessa produção a linguagem espontânea e irregular, o emprego diminutivo das palavras, o ritmo de pranto na fala e a redução do ser humano ao nível do animal. Para Candido, essas características, juntas, encarnam uma espécie de diminuição do homem, como pode ser notado em um romance como *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, em que o narrador aborda o homem reduzindo-

o às suas “[...] funções elementares, que se associa ao balbucio linguístico para simbolizar a privação” (CANDIDO, 1989, p. 161).

É nesse contexto que os romancistas da década de 1930, tanto os “sociais” quanto os “intimistas”, permeiam as suas obras com personagens vencidas ou fracassadas, figura síntese dos romances desse período. O interesse pelo “outro”, ou seja, pelo operário, pelo retirante da seca nordestina, pelo homossexual, pela mulher condenada à prostituição e outros marginalizados nas mais diversas situações, se constitui como “uma das maiores conquistas do romance de 30 para a ficção brasileira [...]” (BUENO, 2015, p. 80). Desse modo, é notável a colaboração dos escritores desta segunda geração modernista na elaboração de um novo protagonista e de temáticas mais coerentes com a vida da maior parte da população brasileira, advinda da problemática estrutura social vigente:

Como se sabe, esta vertente colaborou grandemente para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro. A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marque Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos*, do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Raquel de Queirós, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso (BUENO, 2015, p. 23).

Convém sinalizar, entretanto, que nem todos os romances desse período podem ser chamados de proletários. Em 1933, ano da publicação dos romances *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Os Corumbas*, de Amando Fontes, que forneceram elementos provocativos de muitos debates acerca do romance proletário, Jorge Amado publica no *Boletim de Ariel* um texto sobre *Os Corumbas* que se faz bastante elucidativo sobre a questão. Pondera ele:

No entanto, quero notar uma coisa, *Os Corumbas* não é um romance proletário. Se faço essa anotação é porque várias pessoas têm me afirmado que Amando Fontes realizou literatura proletária com o seu livro. Primeiro, acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas, mas já se adivinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de

massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade, mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem Dinheiro, Passageiros de terceira, O Cimento*) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que *Os Corumbas* é o romance de uma família e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumba (AMADO, 1933, p. 292).

Tais palavras do romancista baiano apimentaram um debate que já havia sido posto por ele mesmo na abertura de *Cacau*, em que afirma e questiona: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1934, p. 9). Se, por um lado, *Cacau* acaba por apresentar estratégias de propaganda política que atendem aos requisitos do romance proletário, o mesmo não acontece com o romance de Amando Fontes. Em *Os Corumbas*, o autor se limita a apresentar um drama coletivo, questionando as suas origens, apontando as suas feridas, sem, no entanto, fazer-se panfletário de determinada solução. Embora seja possível apontar na obra a existência de uma revolta que culmina em uma greve de operários de duas fábricas de tecido, os grevistas têm suas ações interrompidas pelo jogo de interesses estabelecido entre as forças do Estado e as fábricas, o que denota uma solução impossível naquele contexto.

É importante, nesse sentido, entender o que caracteriza um romance proletário. Na busca dos elementos de tal categoria, pode-se dizer que, para que uma obra pertença à categoria de proletária, além de destacar as massas, é necessário que ela tenha um “ar de revolta” que demonstre a intenção das massas ali representadas de fazer a revolução. Esse aspecto corresponde “[...] à necessidade de engajamento direto, inserido no próprio enredo. Assim, apenas retratar os dramas coletivos ainda não é fazer romance proletário, é preciso dar um passo além e sugerir, pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução” (BUENO, 2015, p. 162). Assim, Luiz Bueno conclui que, para ser considerado proletário, é preciso que o romance cumpra os três princípios “[...] propostos por Alberto Passos Guimarães através de expressões como ‘fixar vidas miseráveis’, ‘movimento de massa’ e sobretudo ‘luta e revolta’” (BUENO, 2015, p. 164).

Em um artigo sobre o romance de Amando Fontes, intitulado “Os Corumbas: uma vertente do romance social dos anos 30”, publicado em 1984, Claudemindes Monteiro da Rocha defende que “não é conveniente rotular *Os Corumbas* de romance proletário. Nem afirmar que

o tema central seja a formação de centros operários, ou a luta destes contra o tratamento recebido dos patrões, ou a pregação dos ideais socialistas” (1984, p. 109).

Nesse sentido, *Os Corumbas* distancia-se de *Cacau* por ser um romance social, com um posicionamento ideológico de esquerda bem marcado, mas que não se utiliza de estratégias de propaganda política em suas páginas. Enquanto no romance de Jorge Amado “[...] documentar a realidade não é o grande objetivo do romance, mas apenas uma forma de enfatizar a propaganda política” (BUENO, 2015, p. 179), Amando Fontes agrada a críticos de diferentes posicionamentos políticos e vertentes literárias justamente por trilhar por um caminho diferente. Veja-se:

Distante da propaganda política, mas não da crítica social, ao mesmo tempo que abre caminho na tendência forte de revelar de maneira realista o Brasil aos brasileiros, já que sua ação se passa em Aracaju, lugar pouco ou nada explorado por romancistas de projeção nacional, *Os Corumbas* pôde agradar tanto a Octávio de Faria quanto a Jorge Amado. Em nenhum momento foi lido como alguma coisa em cima do muro, que se subtraísse à necessidade fundamental de tomar partido. Foi, isso sim, tido como um romance de esquerda [...] (BUENO, 2015, p. 185).

Aprovado por intelectuais de diversas orientações, o romance de Amando Fontes, que, pelas razões expostas acima, é um romance social, e não proletário, consagrou-se como uma das grandes obras da década, contribuindo para a consolidação do novo romance brasileiro e para um fenômeno inédito na literatura brasileira. Isso porque, nessa década, produziram-se “continuamente, além de um grande número de títulos, vários *best-sellers*, a ponto de pela primeira vez o romance brasileiro servir de fato como entretenimento dentro do próprio país” (BUENO, 2015, p. 210).

É claro que as condições materiais para a existência da literatura não foram favoráveis até então. Antonio Candido já havia tocado nessa questão, elencando como obstáculos o analfabetismo, a pluralidade linguística, a falta de meios de comunicação e de difusão dos textos literários. Além disso, cita-se a inexistência, a dispersão e a fraqueza dos públicos, bem como a impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias e a falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas. A esses elementos, somam-se fatores de ordem econômica e política que atingiram os países da América Latina de maneira geral, como “[...] os níveis insuficientes de remuneração e a anarquia financeira dos governos, articulados com a políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas” (CANDIDO, 1989, p. 143).

Mesmo em um cenário em que tais problemas ainda persistiam, observou-se, no início dos anos 1930, um significativo aumento do número de leitores interessados nessa produção. Tal fato possibilitou o aparecimento dos primeiros autores brasileiros a viver exclusivamente da literatura por décadas, como é o caso de Jorge Amado e do gaúcho Érico Veríssimo.

Após 1935, entretanto, começa a desenvolver-se uma mudança de ordem qualitativa na produção romanesca brasileira. Em dezembro de 1941 Graciliano Ramos, o nome maior do romance de 30, apontaria tal mudança em um artigo publicado no Uruguai. Ao olhar para as obras de Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes, considerados por ele os melhores romancistas do início da década, o escritor alagoano enfatiza:

Quero referir-me aqui aos representantes máximos do romance nordestino, observadores honestos, bons narradores. Ora, se atentarmos na obra desses quatro novelistas originais, perceberemos nela uma curva. Fizeram, quase sem aprendizagem ótimas histórias, com tanta sofreguidão que pareciam recear esgotar-se. Não se esgotaram talvez, mas estacaram, como se tivessem perdido o fôlego, ou publicaram trabalhos inferiores aos primeiros. E convém notar que essa queda se deu quando cessou a agitação produzida pela revolução de outubro. Subiram até 1935. Aí veio a decadência, o que veremos facilmente (RAMOS, 1946 p. 21, *apud* BUENO, 2015, p. 406).

Um dos motivos para tal decadência foi a repressão às manifestações da esquerda e a política de cooptação de intelectuais exercida por Getúlio Vargas, a qual foi intensificada em 1937, após o golpe que instituiu o Estado Novo. Essa estratégia getulista configurou-se como “[...] uma espécie de chantagem, exercida seja através de concessão de empregos públicos, que assimilou ao corpo burocrático do Estado um grande número de intelectuais de oposição — e afetou, é claro, a autonomia intelectual desses homens [...]” (BUENO, 2015, p. 407). Além disso, destaca-se outro fator que contribuiu para esse cenário. Trata-se da “[...] ausência de novos autores que acrescentassem algo às experiências já feitas de romance proletário. A produção aumentara, a indústria editorial ia abastecendo o mercado, mas já ficava difícil distinguir um autor do outro” (BUENO, 2015, p. 412).

Desse painel beneficiaram-se os romancistas ditos intimistas, uma vez que as suas obras passaram a ganhar mais visibilidade e recepção crítica em relação àquelas obtidas no início da década. Autores cujas obras desagradaram à crítica no início da década, no auge do romance social, passam a obter maior abertura. É o caso de Graciliano Ramos, que recebeu uma recepção crítica negativa ao publicar o romance *S. Bernardo* (1934). A vertente da crítica situada à esquerda desagradou-se do romance porque este não se ocupava claramente de questões sociais. Um olhar distanciado pela passagem do tempo, no entanto, convenceu-se de que

A constituição complexa de S. Bernardo, arquitetada pela fusão de preocupação social com a manifesta visão de que o romance não pode abrir mão da introspecção, o coloca em posição central na história do romance de 30, indicando de forma clara o caminho que os melhores livros do período vão acabar, de um modo ou de outro seguindo. [...] É dessa maneira que Graciliano Ramos se coloca, desde a sua estreia, como o mais importante romancista da década, ao mergulhar nos problemas sociais e psicológicos sem fazer média com a crítica de seus próprios amigos nem abdicar de uma posição política que sempre estivera muito clara — e mais clara ficaria com sua prisão em 1936 (BUENO, 2015, p. 243).

Nesse sentido, o caminho pavimentado por Graciliano Ramos desde a sua estreia, passa a ser frequentado por muitos romancistas nos anos finais da década de 1930, dentre eles Jorge Amado e José Lins do Rego. Veja-se:

O fim da década de 30 para Jorge Amado é um tempo de redefinição. Seus novos projetos a essa altura precisaram de alguns anos para amadurecer e resultaram em obra em vários aspectos diferente daquela que desenvolvera até ali. José Lins do Rego não interrompeu seu ritmo de publicação como Jorge Amado, mas experimentou novos temas. Depois de *Pureza*, afasta-se da zona da mata e entra no sertão pela primeira vez com *Pedra Bonita*, em 1938. Em 1939 dá uma longa volta pela Suécia antes de retornar ao nordeste com *Riacho Doce* (BUENO, 2015, p. 465).

A partir de 1937, quando a polarização esquerda *versus* direita havia perdido a força e passou a dar-se “entre getulistas e não-getulistas, sendo que esse segundo grupo contava com comunistas e não-comunistas” (BUENO, 2015, p. 426), é possível identificar o surgimento de “[...] romances que, aceitando plenamente o modelo de sucesso nos anos anteriores, procuravam, no entanto, desvinculá-lo de seu sentido político ou ideológico” (BUENO, 2015, p. 488). Além disso, em muitos desses romances, verifica-se um entrelaçamento entre as vertentes social e psicológica, as quais se encontravam bastante díspares no início da década. Para Bueno, em um sentido de uma reorganização das forças políticas

[...] é que se pode dizer que o final da década de 30 representou o início de um tempo de despolarização — no sentido em que se entendia o racha ideológico do início da década que contribuiu para o final da hegemonia do romance social e, conseqüentemente, para uma possibilidade um pouco maior de visibilidade para o romance psicológico. Contribuiu também para que, com a relativização dessas fronteiras tão rigorosas, a década se fechasse com a percepção de que autores que não seguiam rigidamente um modelo fechado podiam ter conseguido resultados mais interessantes (BUENO, 2015, p. 426).

O estudioso chega a essas constatações depois de analisar uma série de romances publicados entre 1935 e 1940, nos quais estão presentes elementos que dão conta de mostrar a

transformação operadas no cenário romanesco do final da década. Dentre as obras analisadas, cita-se *Caminho das Pedras* (1937), de Rachel de Queiroz; *Gado Humano* (1937), de Nestor Duarte; *Os Brutos* (1938), de José Bezerra Gomes; *Olha para o Céu Frederico!* (1939), de José Cândido de Carvalho; *Cangerão* (1939), de Emil Farhat; *Um Rio Imita o Reno* (1939) de Viana Moog; *Seiva* (1937), de Osvaldo Orico; *Planalto* (1939), de Flávio de Campos; *Ponta de Rua* (1936), de Fran Martins; *Carvão da Vida* (1937), de Armando Oliveira; *Navio Iluminados* (1937), de Ranulpho Prata; e *A Estrela Sobe* (1939), de Marques Rebelo, obras nas quais a construção psicológica é privilegiada.

Embora tais obras assinalem as diferenças entre o romance social e o psicológico, o estado de dúvida não desapareceu nas obras dos romancistas adeptos a esse último, constituindo um elo entre os dois tipos. Nesse sentido, ao observar de maneira ampla a história do romance de 1930, Luís Bueno reitera:

Toda esta história do romance de 30 procura mostrar como, no interior da década, há um movimento contínuo de um estado de dúvida — ainda herdeiro da influência do ceticismo de Anatole France — até outro estado de dúvida — este posterior ao grande debate político, expresso numa forte polarização direita-esquerda, e às portas da Grande Guerra que, todos tinham certeza, decidiria a questão. O romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o decorrer dos anos (2015, p. 15).

Social ou psicológico, o certo é que ao lado do estado de dúvida e da polarização política, a figuração do outro foi o ponto mais forte de toda a produção romanesca da década de 1930, “[...] ganhando um peso especial e específico que serviu de ponto básico para a análise de autores síntese que a encerra” (BUENO, 2015, p. 27), ou seja, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos.

Tal preocupação com o “outro” justifica-se pelo fato de que o romance da segunda geração modernista brasileira, a chamada geração de 1930, bem como o dos neorrealistas portugueses, está pautado pelo propósito de um fazer literário crítico e problematizador, apropriando-se do modelo básico do Realismo (objetividade, método narrativo, investigação psicológica), e apoiando-se nas particularidades dos modelos críticos marxistas, particularmente o método de análise dialético e a perspectiva do materialismo histórico.

Os impactos que a produção dessa década exerceu sobre a literatura ultrapassaram os limites do tempo e do espaço, abrindo caminho, no cenário literário nacional, para autores como Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. Além disso, aspectos do romance de 1930 podem ser

sentidos nos traços “regionalistas” de Francisco Dantas, nos contos “psicológicos” de Caio Fernando Abreu ou João Gilberto Noll. Também é possível identificar o impacto dos romancistas de 1930 na produção cinematográfica, desde os diretores de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Vidas Secas* (1963) a “[...] Paulo Cesar Saraceni. Nas novelas da Globo a *Central do Brasil*. Do romance político do período da abertura, que disfarça o interesse obsessivo em revelar a realidade com a ‘sofisticação’ da narrativa ‘intimista’, à canção popular engajada [...]” (BUENO, 2015, p. 27), a qual expressa o compromisso de colocar nas obras os elementos empíricos da sociedade contemporânea.

2. O FENÔMENO DA REIFICAÇÃO SEGUNDO KARL MARX E GEORG LUKÁCS

Neste capítulo investigar-se-ão os fundamentos do fenômeno da reificação, com base no conceito de fetichismo, proposto por Karl Marx (1818-1883) e explicitado nas páginas da sua obra *O Capital* (1996), bem como as considerações elaboradas por Georg Lukács (1885-1970), o qual, em *História e Consciência de Classe* (1923), retomou o conceito marxiano de fetichismo e ampliou-o, sob o termo reificação. Em seguida, procurar-se-á investigar de que forma a arte, por meio das suas mais variadas linguagens, incorporou o fenômeno de reificação e fez dele um elemento constitutivo de suas obras. Nesse sentido, é possível observar que, no decorrer do século XX e XXI, o cinema, o teatro, a literatura, a música, a dança, as artes visuais e as linguagens híbridas, como a performance e a intervenção urbana, têm apresentado ao público obras que abordam a coisificação humana com vasta riqueza estilística e semântica. Com o objetivo de demonstrar isso, serão escolhidas algumas obras pertencentes a cada linguagem e serão verificadas nelas as relações dialógicas entre tais obras e o conceito de reificação segundo o pensador alemão Karl Marx e o filósofo e crítico literário húngaro Georg Lukács.

2.1 A REIFICAÇÃO DOS INDIVÍDUOS SOB A ÉGIDE DA MAQUINARIA

O fenômeno da reificação, o qual perpassa as duas obras literárias analisadas neste estudo, parte do conceito de fetichismo, proposto pelo pensador alemão Karl Marx (1818-1883) na obra *O Capital* (1867). Posteriormente esse estudo foi retomado e ampliado pelo filósofo e crítico literário húngaro Georg Lukács (1885-1970), em *História e Consciência de Classe* (1923).

Para Marx, o sistema capitalista de produção, que tem na mercadoria a sua célula embrionária, abriga em seu funcionamento uma dimensão mística que faz com que as pessoas não percebam que ao equiparar seus produtos diversos na troca, como valores, na verdade “equiparam seus diferentes trabalhos como trabalho humano” (MARX, 1996a, p. 200). Esse fenômeno, chamado por Marx de fetichismo, ocorre no momento em que uma mercadoria faz com que as características sociais do trabalho humano sejam mostradas aos homens como se fossem “características objetivas dos próprios produtos de trabalho” (MARX, 1996a, p. 198-

199). Isso faz com que as pessoas, ao se depararem com um produto, não reconheçam nele a relação social entre os produtores ali existente. Dessa forma, enquanto vendem e compram mercadorias variadas, a percepção de que vendem e compram meros “envoltórios materiais de trabalho humano”, não lhes é revelada (MARX, 1996a, p. 200).

Assim como os produtos, o trabalho humano também é tornado mercadoria, no modo de produção capitalista, a partir do momento em que o trabalhador, enquanto possuidor de força de trabalho, vende-a ao capitalista. Ao tomá-la para si e utilizá-la durante determinado tempo por dia, o capitalista faz com que o trabalho se converta em um produto e, por conseguinte, em uma mercadoria possuidora de valor (MARX, 1996a, p. 286). Nesse processo, fica oculto o fato de que há força de trabalho cristalizada na mercadoria produzida, e, ao vendê-la, o capitalista vende trabalho humano. Nesse sentido, as mercadorias no mercado não são mais do que “gelatina de trabalho humano indiferenciado”, as quais têm seu valor definido pela quantidade de tempo de trabalho gasto para produzi-las (MARX, 1996a, p. 168).

Além disso, no instante em que o consumidor compra trabalho humano cristalizado em produtos, as condições em que esse trabalho se deu também são ocultadas. Fatores como supervisão autoritária, excesso de jornada de trabalho, condições físicas e sanitárias de alojamentos, qualidade da alimentação e segurança do trabalho desaparecem aos olhos do comprador e do vendedor. Ao abordar o processo de trabalho, Marx exemplifica essa ocultação ao fazer uma analogia com o pão, demonstrando que, da mesma forma que o “sabor do trigo não revela quem o plantou”, o usuário de uma mercadoria tampouco tem acesso ao conhecimento das condições em que se deram sua produção” (MARX, 1996a, p. 303).

A estrutura da mercadoria, explorada por Marx e ponto de partida para o entendimento do fenômeno da reificação, é retomada no século XX pelo filósofo Georg Lukács. Em sua obra *História e Consciência de Classe*, Lukács demonstra entender o pensamento marxiano sobre o fenômeno fundamental da reificação da seguinte forma:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente em revelar para os homens os caracteres sociais do seu próprio trabalho, como qualidades sociais naturais dessas coisas e, conseqüentemente, também a relação social dos produtores com o conjunto do trabalho como uma relação social de objetos que existe exteriormente a eles. Com esse quiproquó, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas que podem ser percebidas ou não pelos sentidos ou serem coisas sociais (2003, p. 198).

Depois de explicitado dessa forma, o autor dá continuidade ao raciocínio considerando que “é apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume para eles a forma

fantasmagórica de uma relação entre coisas”. Por meio desse fato “[...] o homem é confrontado com sua própria atividade, com seu próprio trabalho, como algo objetivo, independente dele e que o domina por leis próprias, que lhe são estranhas” (LUKÁCS, 2003, p. 199). Desse modo, sob o termo reificação

Lukács compreendia um tipo de hábito de pensamento ou de perspectiva solidificada de maneira habitual por meio dos quais os homens, ao endossá-los, perdem sua capacidade de engajamento interessado em relação a pessoas e acontecimentos; e na proporção dessa perda, assim ele estava convencido, os sujeitos se transformam em meros observadores passivos, para quem não somente o seu mundo circundante social e físico, mas também sua apropriada vida interior deveria aparecer como um conjunto de entidades reificadas (HONNETH, 2018, p. 80).

Para o crítico húngaro, o fenômeno da reificação, que “[...] no curso do desenvolvimento capitalista penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva” (LUKÁCS, 2003, p. 211), ocorre tanto sob o aspecto objetivo quanto sob o subjetivo. No primeiro caso, acontece quando o indivíduo se depara com “um mundo de coisas acabadas e de relações entre coisas “sob o qual, mesmo conhecendo suas leis, o seu poder de “exercer uma influência transformadora sobre o processo real” é nulo. O aspecto subjetivo, por sua vez, se dá quando “a atividade do homem se objetiva em relação a ele”, tornando-o uma mera mercadoria sujeita a cumprir ordens “tão independentes dos homens quanto qualquer bem destinado à satisfação de necessidades”, tornado um simples “artigo de consumo” (LUKÁCS, 2003, p. 200).

Ao pensar sobre esse problema, Lucien Goldmann salienta que, na sociedade moderna, há uma tendência ao desaparecimento da autenticidade da relação com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres. Nesse processo, a relação entre os homens e as coisas, bem como as relações inter-humanas, dão lugar a “uma relação mediatizada e degradada: a relação com os valores de troca puramente quantitativos” (GOLDMANN, 1967, p. 17). É o mesmo autor quem sustenta, em outras palavras, que

É esse fenômeno de abolição, de redução ao implícito de um setor extremamente importante das consciências individuais, substituído por uma nova propriedade, de origem puramente social, dos objetos inertes, na medida em que penetram no mercado para aí serem trocados e, a partir daí, a transferência das ações ativas dos homens para os objetos, é essa ilusão fantasmagórica [...] que se designa pela expressão extremamente sugestiva de fetichismo da mercadoria e, depois, coisificação (1967, p. 179).

Etimologicamente, o termo “reificação” aparece em um contexto semântico que sugere a ideia de objetificação ou coisificação. Em sua pesquisa intitulada “O Conceito de Reificação em História e Consciência de Classe, de Georg Lukács” (2020), Glauber Ataíde demonstra que

O termo se origina, etimologicamente, do substantivo alemão *Ding*, que significa ‘coisa’. O prefixo *ver-* indica aqui um movimento de transformação, de modo que o verbo *verdinglichen* significa ‘coisificar’, e em sua forma substantivada — *verdinglichung* — ‘coisificação’. Em vários idiomas, como português, inglês, francês e espanhol, predomina a forma latina do termo, a partir do radical *res*, que tem o mesmo significado que *Ding*. Daí a tradução de *verdinglichung* nestas línguas, respectivamente, como ‘reificação’, ‘*reification*’, ‘*réification*’ e ‘*reificación*’ (ATAÍDE, 2020, p. 10).

A partir da Revolução Industrial inglesa, possibilitada pela implementação da maquinaria, coisificar os trabalhadores se tornou o requisito primordial para o desenvolvimento do capital. Ao substituir o trabalhador da antiga manufatura, que operava uma única ferramenta utilizando a sua própria força motriz, por um mecanismo que maneja muitas ferramentas ao mesmo tempo e é movida por uma força motriz que não é humana, o capital encontra uma forma poderosa de baratear a produção de mercadorias e de obter lucro. O barateamento da produção é possibilitado porque, nesse processo, a máquina atua de forma a “baratear mercadorias e a encurtar a parte da jornada de trabalho que o trabalhador precisa para si mesmo” (MARX, 1996b, p. 7), a fim de encompridar a outra parte da sua jornada de trabalho que ele dá de graça para o capitalista aumentar a parte da jornada de trabalho não pago. É a essa parte de trabalho que Marx denomina mais-valia, ou seja, aquela parte de trabalho “que o trabalhador dá de graça ao capitalista” (MARX, 1996b, p. 7).

Além disso, à medida que a utilização das máquinas é organizada de forma a processar a matéria-prima sem a ajuda humana, por meio de um sistema de maquinaria automático, o trabalhador perde o controle do seu próprio fazer e passa a ser dominado pelas máquinas, as quais têm o seu funcionamento atrelado ao desejo do capitalista. Nessa conjuntura, pode-se perceber a existência de uma força motriz que maneja as ferramentas, as quais processam a matéria-prima de forma regular, suprimindo inclusive as limitações físicas humanas. No entanto, transferida à máquina essa função de fornecer a força motriz, o trabalhador passa à desgastante função de seu assistente, subordinado ao seu movimento mecânico, contínuo e inconsciente.

Essa forma de produção mecanizada, a qual elimina cada vez mais as propriedades qualitativas humanas e individuais, ocasiona impactos que se dão sob diversas formas na vida dos trabalhadores e da sociedade em geral. O primeiro impacto citado por Marx diz respeito à

absorção e exploração do trabalho infantil. Como a força muscular humana é dispensada com a chegada da máquina, a utilização de crianças, “trabalhadores sem força muscular ou com desenvolvimento muscular imaturo” (MARX, 1996b, p.28), foi amplamente explorada pela aplicação capitalista da maquinaria. Assim, os pequenos eram escolhidos justamente por possuírem os membros mais flexíveis que os dos adultos e foram utilizados, no berço da Revolução Industrial, em jornadas que variavam entre doze, quatorze e quinze horas em fábricas de fósforo e de papéis de parede (MARX, 1996a, p. 361-362). Além da degradação física e intelectual, essas crianças iriam sofrer, alguns anos depois, outro problema decorrente desse tipo de trabalho: o desemprego. Marx enfatiza essa questão em *O Capital* ao revelar a situação de crianças que trabalhavam em uma tipografia:

[...] Grande parte das crianças empregadas nas fábricas modernas e nas manufaturas, soldadas desde a mais tenra idade às manipulações mais simples, é explorada durante anos sem aprender nenhum trabalho que as torne mais tarde úteis ao menos nessa mesma fábrica ou manufatura. [...] assim que se tornam velhos demais para seu trabalho infantil, portanto, o mais tardar aos 17 anos, são despedidos da tipografia. Tornam-se recrutas da criminalidade. Algumas tentativas de arranjar-lhes ocupação fracassaram em face de sua ignorância, embrutecimento, degradação física e espiritual (1996b, p. 113).

Outro efeito imediato da produção mecanizada sobre o trabalhador é o prolongamento da jornada de trabalho. Com a compra da força de trabalho, a quantificação dessa em valor medido pelo seu tempo de duração e a obtenção de lucros a partir dela, o capitalista faz o trabalhador se dedicar ao ofício além do tempo necessário para produzir o valor do custo da produção da mercadoria. Nesse contexto, o tempo trabalhado além do necessário, o qual Marx denomina tempo de trabalho excedente, produz o mais-trabalho e este, cristalizado na mercadoria produzida, gera a mais-valia, uma quantidade de trabalho excedente que o capitalista embolsa sem ter remunerado o trabalhador (MARX, 1996a, p. 331).

A obtenção gratuita de tal porção de trabalho faz com que o capitalista queira cada vez mais porções como essa. Deste modo, como a maquinaria faz com que o tempo necessário para a produção de uma mercadoria seja reduzido, e, conseqüentemente, aumenta a produção de mais-valia, o capitalista começa a ficar cada vez mais “voraz por trabalho alheio” (MARX, 1996b, p. 36).

No entanto, embora seja interessante para o capitalista, o prolongamento da jornada de trabalho provoca reações na sociedade e a conseqüente instauração de uma jornada normal de trabalho, a qual tem seus limites legalmente estabelecidos. Frente a esse obstáculo, provocador da diminuição do uso do tempo de trabalho, e, por tabela, da diminuição do trabalho não pago

a ser embolsado, o capitalista reage fazendo com que o trabalhador intensifique o trabalho e produza mais em um mesmo espaço de tempo por meio do “desenvolvimento acelerado do sistema de máquinas” (MARX, 1996b, p. 42).

Dessa maneira, a máquina é acelerada e passa a ser instrumentalizada como meio para a obtenção de mais trabalho na mesma fatia de tempo, o que acarretará inúmeros prejuízos à saúde dos trabalhadores. Nas fábricas de algodão na Inglaterra, por exemplo, há relatos recolhidos pelo Dr. Greenhow, e expostos por Marx, que apontam para o fato de que a aceleração da maquinaria provocou nos trabalhadores um “exaustivo estado de tensão” ao tentar satisfazer as necessidades de movimentos exigidos pela maquinaria. Isso se tornou “uma das causas da excessiva mortalidade por doenças pulmonares” (MARX, 1996b, p. 50) entre os trabalhadores.

Todavia, de acordo com o economista alemão, a duração de vida da força de trabalho não está no rol de preocupações do capital. Quando a comprou no mercado, o capitalista adquiriu o direito de consumi-la como quiser, e seu objetivo único é obter o máximo de força de trabalho em uma jornada de trabalho. Nesse sentido, ela será consumida tal qual o carvão que produz a energia para as máquinas, o óleo que lubrifica as engrenagens e os demais elementos e meios de produção. Marx exemplifica isso ao trazer à tona a situação à qual é submetido um ferreiro em Marylebone, um dos maiores bairros de Londres:

[...] A ocupação, uma arte quase instintiva da humanidade, em si e para si, irrepreensível, tornam-se, em virtude do excesso de trabalho, destruidora do homem. Ele pode vibrar tantas pancadas por dia, andar tantos passos, respirar tantas vezes, realizar tanto trabalho e viver em média, digamos, 50 anos. Obrigam-no a vibrar tantas pancadas as mais, a andar tantos passos a mais, a respirar durante o dia mais frequentemente, e tudo junto a aumentar assim diariamente de $\frac{1}{4}$ seu dispêndio vital. Ele realiza a tentativa, e como resultado realiza, num período limitado, $\frac{1}{4}$ a mais de trabalho e morre aos 37 anos e não aos 50 (1996a, p. 370).

Outro elemento a ser ressaltado, utilizado para obter o aumento da intensidade do trabalho desejado, é o uso de ferramentas de controle. Essas ferramentas agem no sentido de fazer com que o trabalhador obedeça à regulação social do processo de trabalho sob ameaças e punições. Para o filósofo e economista alemão, o código fabril constitui a principal ferramenta de controle. Constituída por lei privada e autoridade própria, é por meio dela que o capital formula “sua autocracia sobre os trabalhadores” (MARX, 1996b, p. 57). Dotado de um “manual de penalidades do supervisor”, o código fabril, atual código de conduta na contemporaneidade, regula as ações dos trabalhadores mediante a aplicação de “penas pecuniárias e descontos de

salários”. Torna-se interessante a observação de que, como demonstra Marx, nesse sistema o fabricante legisla de modo autoritário o seu código como melhor lhe apetece, baixando regulamentos e modificando seu código de acordo com os seus interesses (MARX, 1996b, p. 257).

A forma como o trabalhador percebe o mundo e a si mesmo também é alterada com a implementação da maquinaria. No momento em que, no modo de produção capitalista, a máquina assume o papel de sujeito e relega aos operários a qualidade de meros “órgãos conscientes” subordinados à força motriz que lhes é alheia, os indivíduos são levados a adaptarem o movimento dos seus membros ao “movimento uniforme e contínuo” que a máquina recebe da sua força motriz (MARX, 1996b, p. 54). Essa forma de produção transmuta o antigo sistema de trabalho manufaturado, no qual o funcionário manejava a mesma ferramenta parcial durante toda a jornada de trabalho. Neste, por sua vez, ele é obrigado a “servir por toda a vida a uma máquina parcial”. Nesse novo contexto, o próprio trabalhador é transformado, “desde a infância, em parte de uma máquina parcial” (MARX, 1996b, p. 55).

Essa diferença entre a antiga manufatura e o sistema moderno de produção é apontada pelo autor de *O Capital* de forma mais detalhada:

[...] Na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta; na fábrica, ele serve a máquina. Lá, é dele que parte o movimento do meio de trabalho; aqui ele precisa acompanhar o movimento. Na manufatura, os trabalhadores constituem membros de um mecanismo vivo. Na fábrica, há um mecanismo morto, independente deles, ao qual são incorporados como um apêndice vivo (MARX, 1996b, p. 55).

Ao posicionar-se em relação a esse aspecto, Lukács indica a perda do caráter ativo sofrida pelo trabalhador e a substituição de tal caráter por uma “atitude contemplativa” da realidade. Tal atitude provoca uma modificação da percepção e modos de agir do homem em relação ao mundo. Para o crítico, as consequências diretas dessa modificação são a redução do espaço e do tempo a um mesmo denominador e a redução do tempo “ao nível do espaço”. Ao trabalhar sob a égide da maquinaria “os homens acabam sendo apagados pelo trabalho, o pêndulo do relógio acaba sendo a medida exata da atividade relativa de dois operários, tal como a medida da velocidade de duas locomotivas” (LUKÁCS, 2003, p. 204).

Nesse contexto, a individualidade de cada homem é apagada pelo processo do trabalho, o qual o transforma em quantidade de tempo de trabalho cristalizada no produto que fabrica. Dessa forma, enquanto no antigo sistema de manufatura a individualidade era mantida por causa da sua posição hierárquica de especialização em determinado fazer, na fábrica automática

ocorre uma “igualação ou nivelção dos trabalhos”, uma vez que os trabalhadores são todos condicionados a auxiliares da maquinaria (MARX, 1996b, p. 52). Nessa atividade, além da agressão ao sistema nervoso causada pela repetição de movimentos, da constante audição de ruídos emitidos pelas máquinas e do controle autoritário promovido pelo código fabril ou código de conduta, o trabalho condicionado ao movimento da máquina produz um esvaziamento do conteúdo qualitativo do trabalho humano e, por conseguinte, da própria humanidade dos trabalhadores.

Com a ampla difusão do sistema capitalista de produção, a condição reificada do trabalhador é reproduzida universalmente de tal forma que é possível entender o destino do operário como sinônimo do “destino geral de toda a sociedade” (LUKÁCS, 2003, p. 207). Ao abordar essa questão, o filósofo húngaro, em uma nítida referência aos servidores do modo de produção capitalista como escravos modernos, chama a atenção para a diferença entre as sociedades pré-capitalistas e capitalistas. Para ele, o trabalho de massa reservado aos escravizados nas sociedades pré-capitalistas “jamais poderia tornar-se um trabalho racionalmente mecanizado” e aceito no seio da sociedade. Em tais sociedades, os escravizados explorados estiveram “às margens do que era considerado como sociedade ‘humana’; seus contemporâneos e mesmo os maiores e mais nobres pensadores não eram capazes de julgar o destino desses homens como o destino da humanidade” (LUKÁCS, 2003, p. 206).

Nas sociedades capitalistas, no entanto, há uma certa previsibilidade no que se refere ao destino geral da sociedade, como se um espelho infinito fosse posto frente ao destino de um único trabalhador. Para Lukács, a generalização desse destino é o requisito imprescindível para a manutenção e funcionamento do modo de produção capitalista. Segundo o estudioso, é a primeira vez na história da humanidade em que toda a sociedade se encontra “submetida, ou pelo menos tende, a um processo econômico uniforme”, uma sociedade na qual “o destino de todos os membros da sociedade é movido por leis também uniformes” (LUKÁCS, 2003, p. 208).

Tal cenário social ofereceu aos seus membros a valorização do individualismo e à literatura, elementos favoráveis ao surgimento do gênero romance. É essa relação entre a “forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade individualista (GOLDMANN, 1967, p. 14) que se ocupará o subitem a seguir.

2.2 O ROMANCE E A MODERNA SOCIEDADE INDIVIDUALISTA

A literatura, ao presentear os leitores com obras que “alcançam a autonomia de um mundo vivo”, também é capaz de expressar uma visão de mundo, uma vez que ela “sistematiza uma ordem de pensamento grupal” (SANTOS, 1996, p. 38) capaz de traduzir os elementos essenciais de uma época. Assim, é possível verificar um estreitamento entre a ficção a história, o qual tem sido intensificado, a partir do século XVIII, pelo gênero romanesco. Tal gênero, “parece ter sido a composição literária que, desde o momento que assinala o início de sua expansão, desenvolveu características formais e elegeu abordagens temáticas que podem ser situadas no mesmo campo de interesse da historiografia (SANTOS, 1996, p. 20). Em outras palavras,

O romance, pelo fato de ser uma manifestação em prosa, de possuir um cunho narrativo, e de consistir num discurso que incide sobre uma realidade vivida, recuperando aspectos da vida corrente, passa a dividir com a historiografia a função de organizar os fatos em uma ordem discursiva. Não que a literatura anterior não o fizesse; ocorre, entretanto, que a forma prosaica eleita pelo romance, o caráter de painel de seu enredo, a caracterização de seus protagonistas, os eventos que elege contar, tudo isso o coloca mais próximo do historiográfico (SANTOS, 1996, p. 16).

É evidente, contudo, como já alertara Aristóteles em *A Poética*, que a literatura, “não tem compromisso com a verdade, mas com o arranjo convincente de seus elementos. Ela precisa *parecer* e não *ser* verdadeira (SANTOS, 1996, p. 15, grifos do autor).

Nesse sentido, as discussões geradas em torno da verossimilhança trouxeram à tona muitas perspectivas teóricas. As características formais do romance e a relação dessas com a historiografia impactaram o pensamento de muitos estudiosos do campo da teoria literária, abrindo caminho para “uma teoria caracterizada pela incorporação de princípios sociológicos que ressaltam a profunda ligação entre o Gênero enfocado e a realidade factual (SANTOS, 1996, p. 20-21).

As questões acerca do diálogo entre o contexto sócio-histórico e a literatura colocaram-se como o centro das investigações do filósofo e sociólogo Lucien Goldmann (1913-1970). Suas formulações “desenvolveram-se com base no princípio geral de que a constituição dos modelos discursivos é produto das relações interdeterminantes que se estabelecem entre o indivíduo e a sociedade” (SANTOS, 1996, p. 38). A partir do estudo das obras *La Théorie du Roman* (1916), de Georg Lukács, e *de Mensonge Romantique et Verité Romanesque*, de René Girard (1961), foi possível a Lucien Goldmann apontar a homologia entre a estrutura do gênero

romanesco e a da sociedade capitalista, marcada pelo valor de troca e, conseqüentemente, pela reificação. Para o autor, “a forma romanesca é, entre todas as formas literárias, a mais imediata e diretamente vinculada às estruturas econômicas, na acepção estrita do termo, às estruturas da troca e da produção para o mercado” (GOLDMANN, 1967, p. 175).

Após o estudo da obra de Lukács, Goldmann se convence de que as características dos heróis romanescos estão diretamente vinculadas às da moderna sociedade capitalista. Para o autor, a identificação de um herói “problemático cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram ‘romance’” (GOLDMANN, 1967, p. 9).

René Girard, cujas reflexões foram feitas quarenta anos após aquelas empreendidas por Lukács, também entende o romance, cujo termo foi consagrado somente no final do século XVIII, como “a história de uma busca degradada (a que ele chama ‘idólatra’) de valores autênticos, por um herói problemático, num mundo degradado” (GOLDMANN, 1967, p. 10).

Em tal gênero literário, de acordo com Lukács e Girard, os valores autênticos “existem apenas em forma abstrata e conceitual na consciência do romancista, onde se revestem de um caráter ético” (GOLDMANN, 1967, p. 14). Esse caráter ético do romancista, por sua vez, é convertido, por meio do fazer literário, em problema estético da obra. Assim, o sociólogo francês alça essas questões a um patamar ainda mais abrangente, ao considerar que, “sendo o romance, durante toda a primeira parte da sua história, uma biografia e uma crônica social, sempre foi possível mostrar que a crônica social refletia, mais ou menos, a sociedade da época [...]” (GOLDMANN, 1967, p. 14).

O crítico literário Ian Watt também trilha por esse caminho ao sugerir que o fato de os primeiros romancistas ingleses, Defoe, Richardson e Fielding, cujas obras colocam no palco principal a vida cotidiana de pessoas comuns, terem surgido “na mesma geração não foi mero acidente e que seu gênio só poderia ter criado a nova forma se as condições da época fossem favoráveis [...]” (WATT, 2010, p. 9). Para o autor,

Parece que o interesse do romancista pela vida cotidiana de pessoas comuns depende de duas condições gerais: a sociedade deve valorizar muito cada indivíduo para considera-lo digno de sua literatura séria; e deve haver entre as pessoas comuns suficiente variedade de convicções e ações para que seu relato minucioso interesse a outras pessoas comuns, aos leitores de romances. Provavelmente essas condições só vieram a prevalecer em época mais ou menos recente, pois resultam do surgimento de uma sociedade caracterizada por aquele vasto complexo de fatores independentes que se denomina ‘individualismo’ (WATT, 2010, p. 63).

O individualismo está intimamente ligado ao desenvolvimento do sistema capitalista de produção, visto que, com o advento da nova ordem econômica proporcionado por tal sistema, houve uma mudança na entidade efetiva em que se baseavam os arranjos sociais. Enquanto, na esfera social pré-capitalista, a organização era realizada por outras unidades coletivas, como a família, a igreja, a guilda, o município ou por qualquer outra, na nova ordem econômica esse papel foi concedido ao indivíduo, eleito pelos integrantes de tal sistema como a entidade “responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religioso” (WATT, 2010, p. 64).

Lucien Goldmann também se mostrou sensível a tal mudança e afirmou a ideia segundo a qual condições de nascimento do romance estão conectadas ao desenvolvimento da sociedade capitalista de produção. Empenhado na investigação de uma possível homologia entre a forma romanesca e os aspectos da vida social, o estudioso mostra-se convencido de que,

Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado. Existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance, tal como acabamos de definir, nas pegadas de Lukács e de Girard, e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e, por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora para o mercado (GOLDMANN, 1967, p. 16).

O valor de troca constitui o principal elemento que caracteriza a realidade econômica da produção para o mercado. É por meio desse valor de troca que é eliminada, com o poder da sua mediação, a relação sã da consciência dos homens com o valor de uso. Nesse sentido, toda a complexidade que a forma romanesca “representa na aparência é aquela em que os homens vivem todos os dias, uma vez que são obrigados a procurar toda a qualidade, todo o valor de uso, de um modo degradado, pela mediação da quantidade, do valor de troca [...]” (GOLDMANN, 1967, p. 16).

Por isso, a estrutura do gênero romanesco e a estrutura da troca “mostram ser rigorosamente homólogas, a um ponto tal que poderíamos falar de uma só estrutura que se manifesta em dois planos diferentes” (GOLDMANN, 1967, p. 18).

Além disso, a especialização econômica, outro fator considerável do capitalismo moderno, exerceu impacto no que se refere ao surgimento e desenvolvimento do romance. Isso porque

Quanto mais especializada for a estrutura socioeconômica, mais numerosas serão as diferenças significativas de caráter, atitude e experiência da vida

contemporânea que o romancista pode retratar e que interessam a seus leitores; em parte porque, aumentando o tempo ocioso, a especialização econômica proporciona o tipo de público de massa ao qual o romance está associado; e em parte porque tal especialização cria nesse público necessidades que o romance satisfaz (WATT, 2010, p. 75).

Nesse contexto, a sociologia literária se propõe a realizar investigações no sentido de esclarecer como se dá a relação entre as obras literárias e a consciência coletiva dos grupos sociais em que tais obras nasceram. Nesse aspecto, em relação aos estudos anteriores a ela, a sociologia marxiana fez-se importantíssima ao desvelar quatro ideias novas:

- a) A obra literária não é o simples reflexo de uma consciência coletiva real e dada, mas a concretização, num nível de coerência muito elevado, das tendências próprias de tal ou tal grupo, consciência que se deve conceber como uma realidade dinâmica, orientada para certo estado de equilíbrio. [...]
- b) A relação entre o pensamento coletivo e as grandes criações individuais literárias, filosóficas, teológicas, etc., não reside numa identidade de conteúdo, e sim numa coerência mais apurada e numa homologia de estruturas, a qual pode exprimir-se pelos conteúdos imaginários extremamente diferentes do conteúdo real da consciência coletiva.
- c) [...] O caráter social da obra reside, sobretudo, no fato de que um indivíduo jamais seria capaz de estabelecer por si mesmo uma estrutura mental coerente, correspondendo ao que se denomina uma “visão de mundo”. Semelhante estrutura só poderia ser elaborada por um grupo, podendo o indivíduo imprimir-lhe apenas um grau de coerência muito elevado a transpô-la para o plano da criação imaginária, do pensamento conceptual, etc.
- d) A consciência coletiva não é uma realidade primeira, nem uma realidade autônoma; elabora-se implicitamente no comportamento global dos indivíduos que participam na vida econômica, social, política, etc. (GOLDMANN, 1967, p. 19).

Em relação a esses aspectos, o que a análise de Lukács e Girard revelaram de original é que o romance exprime “[...] uma busca de valores que nenhum grupo social defende, efetivamente, e que a vida econômica tende a tornar implícitos em todos os membros da sociedade (GOLDMANN, 1967, p. 20).

Embora tal análise pareça contraditória ao que postulou a tradição dos estudos marxistas sobre a criação cultural, ela acaba por confirmar “uma das mais importantes análises marxistas do pensamento burguês, a saber, a teoria do fetichismo da mercadoria e da coisificação” (GOLDMANN, 1967, p. 20). De acordo com Goldmann,

Essa análise, que Marx considerava uma de suas descobertas mais importantes, afirmava, com efeito, que nas sociedades que produzem para o mercado (isto é, nos tipos de sociedade em que predomina a atividade econômica), a consciência coletiva perde progressivamente toda a realidade

ativa, tende a converter-se num simples reflexo da vida econômica e, finalmente, desaparecer (GOLDMANN, 1967, p. 21).

Diante disso, o autor preocupa-se em esclarecer de que forma acontece a conexão entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias “numa sociedade onde essa ligação tem lugar *fora da consciência coletiva* (GOLDMANN, 1967, p. 21, grifos do autor). A hipótese de Goldmann é de que, nas camadas médias da sociedade, lugar social da maioria dos romancistas, o romance só pôde nascer “e desenvolver-se na medida em que um descontentamento efetivo não conceptualizado, uma aspiração afetiva visando diretamente aos valores qualitativos, tenham-se gerado no conjunto da sociedade” (GOLDMANN, 1967, p. 22) em questão.

Nesse sentido, constituída no interior da sociedade burguesa, a forma romanesca é,

[...] em sua essência, crítica e oposicional. É uma forma de resistência à sociedade burguesa em curso de desenvolvimento. Resistência individual que não pode apoiar-se, no seio de um grupo, senão em processos psíquicos *afetivos e não-conceptualizados*, precisamente porque as resistências conscientes que poderiam ter elaborado formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo (em primeiro lugar a consciência oposicional proletária, tal como era esperada e prevista por Marx), não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais (GOLDMANN, 1967, p. 25, grifos do autor).

Além de uma forma de resistência à sociedade burguesa, o romance possui, como elemento diferenciador da ficção anterior ao início do século XVIII, o realismo. Por meio dele, segundo Ian Watt, tal gênero “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta”. Para, o estudioso, é a forma realista com que o romance representa a experiência humana que faz dele o gênero “que coloca de forma mais aguda que qualquer outra forma literária — o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 2010, p. 11).

O realismo formal, definido como “um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários” (WATT, 2010, p. 34), embora constitua apenas uma convenção, fornece ao romance a possibilidade de “uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias” (WATT, 2010, p. 35).

Tal conjunto de procedimentos, adotados pelo realismo formal e típicos do romance, representaram uma ruptura com a tradição literária em voga, fazendo desse gênero literário “um relato completo e autêntico da experiência humana” (WATT, 2010, p. 34). Isso inclui, nas

páginas romanescas, a ênfase em “detalhes da história, como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações” (WATT, 2010, p. 34). Para cumprir tal exigência, os romancistas lançam mão de uma “linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 2010, p. 34).

Além disso, o gênero romance também reflete aspectos do realismo filosófico ao incorporar a “busca da verdade como uma questão inteiramente individual”, o que o coloca como o “veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade e à novidade. Nesse sentido, o romance é “a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p. 13).

O caráter inovador do romance encontra-se no seu próprio enredo, uma vez que os escritores optam por não utilizar modelos mitológicos, históricos ou lendários, preferindo constituí-lo a partir da experiência real de pessoas comuns inseridas em espaço, tempo e situações que estabeleçam relações com a experiência individual contemporânea. Nas palavras de Ian Watt,

A comparação entre o romance e as formas literárias anteriores revela uma diferença importante: Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado. Nisso diferem de Chaucer, Spencer, Shakespeare e Milton, por exemplo, que, como escritores gregos e romanos, em geral utilizaram enredos tradicionais; e, em última análise, o fizeram porque aceitaram a premissa comum de sua época segundo a qual, sendo a natureza essencialmente completa e imutável, seus relatos — bíblicos, lendários ou históricos — constituem um repertório definitivo da experiência humana (WATT, 2010, p. 14).

Dessa forma, assim como o *cogito ergo sum* afirma, na filosofia cartesiana, a escolha pela experiência individual, o romance o faz por meio de “sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica (WATT, 2010, p. 15). Assim, o gênero romanesco opta pelo uso dos enredos não tradicionais, ora inteiramente inventados, ora baseando-se, mesmo que parcialmente, em algum incidente contemporâneo, enquanto dispensa elevado grau de atenção “à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente” (WATT, 2010, p. 18).

Dentre as inovações que os romancistas realizaram, no sentido de um considerável grau de individualização em relação ao que apresentava a ficção anterior, destaca-se também a escolha dos nomes das personagens. Nas formas literárias anteriores ao romance, os nomes utilizados mostravam “que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente

individualizadas”. Isso porque preferiam “nomes ou de figuras históricas ou de tipos” (WATT, 2010, p. 19), ou seja, distanciados da vida contemporânea.

Desta forma, os primeiros romancistas inovaram ao nomearem “suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo (WATT, 2010, p. 20). Nas palavras do autor,

Defoe usa os nomes próprios de modo disciplente e às vezes contraditório; porém raramente escolhe nomes convencionais ou extravagantes [...] — e a maioria de seus protagonistas, como Robson Crusoe ou Moll Flanders, tem nomes e alcunhas completos e realistas. Richardson prosseguiu nessa prática, porém foi muito mais cuidadoso e deu nome e sobrenome a todas as suas personagens principais, bem como à maioria das secundárias. Também se defrontou com um problema menor, porém não desprovido de importância, na elaboração de um romance: escolher nomes sutilmente adequados e sugestivos, ainda que pareçam banais e realistas. Como assinalou um crítico contemporâneo, Fielding batizou suas personagens ‘não com grandiloquentes nomes fantásticos, mas com nomes que, embora às vezes tenham alguma relação com a personagem, possuem uma terminação mais moderna’ [...]. Com certeza há concordância geral quanto ao fato de que os nomes de Fielding e na verdade toda construção de suas personagens constituem uma ruptura com o tratamento habitual dessas questões no romance (WATT, 2010, p. 20-21).

Assim, os elementos destacados foram incorporados ao romance pelo método narrativo realismo formal e contribuíram para elevar o grau de verossimilhança das obras, concedendo maior individualidade às personagens e situando-as em espaço, tempo e enredo que correspondiam às experiências individuais contemporâneas.

O realismo formal, bem como a literatura de um modo geral, abriga uma dimensão dupla, já que remete a elementos do mundo real sem, contudo, deixar de ser uma forma. Nesse sentido, enquanto forma, uma obra literária “se dá a ler como uma realidade visual e sonora, cujo poder expressivo vai muito além da função referencial” (JOUVE, 2012, p. 89-90). Na linguagem corrente, “o poder evocativo do significante geralmente é neutralizado”, o que privilegia o conteúdo da mensagem.

Já “no texto literário — assim como em todo objeto da arte — a forma não pode ser isolada do conteúdo: ela faz parte do seu sentido” (JOUVE, 2012, p. 89-90). Por isso, a forma como são mostrados os conteúdos, em uma obra, é tão importante quanto os próprios conteúdos expostos. Em outras palavras, aqueles “traços chamados de formais aparecem então não apenas como sendo vetores cognitivos da mesma importância dos conteúdos representados, mas também como sendo inseparáveis deles” (JOUVE, 2012, p. 92).

O romance neo-realista português, assim como o chamado romance de 30, brasileiro, apropriando-se do modelo básico do Realismo e pautado pelo propósito de um fazer literário crítico e problematizador, também demonstram o amálgama entre o conteúdo e a forma. O fato de a maior parte do romance de 1930 estar pautado nas particularidades dos modelos críticos marxistas, particularmente o método de análise dialético e a perspectiva do materialismo histórico, o coloca em um cenário artístico abrangente. A respeito de tal cenário, Georg Lukács elucida que, para o marxismo

A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva. Quer dizer: ela, a verdadeira arte, aprofunda-se sempre na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a capa dos fenômenos; mas não representa esses fenômenos essenciais de maneira abstrata, fazendo abstração dos fenômenos e contrapondo-se àqueles, e sim apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquele aspecto do mesmo processo segundo o qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. [...] A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento (LUKÁCS, 1968, p. 29).

Nesse sentido, no pensamento marxista, a literatura é entendida como uma manifestação que não nasce isolada ou indiferente aos contexto sócio-histórico. A literatura, pelo contrário, nasce e desenvolve-se sendo parte do processo histórico geral da sociedade. Para o crítico húngaro, “a essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário do qual o homem faz seu mundo pela sua própria consciência” (LUKÁCS, 1968, p. 13).

Nesse quadro, o neorealismo e o romance de 1930, situados dentro da estética marxista, vão além do realismo praticado até então, justamente porque atendem a uma abertura que se fazia necessária. Para Adolfo Sánchez Vásquez, o realismo deveria

[...] abrir-se para poder refletir não a aparência da realidade, que se alimenta da fidelidade ao detalhe e à figura exterior, mas a realidade profunda e essencial que somente é alcançada quando se coloca em estado humano as figuras reais. A fidelidade do pintor figurativo puro e simples, isto é, do pintor que se mantém na figura, sem superá-la, não é senão uma infidelidade ao real, pois é justamente sua transfiguração o que aproxima o verdadeiro realismo da realidade (VASQUEZ, 1978, p. 43).

É claro que, como criação, a arte realista se utiliza das figuras, mas o faz “por sua capacidade de estruturar as formas e as figuras reais a fim de colocá-las em relação com o homem” (VASQUEZ, 1978, p. 48). É dessa maneira que ela atende, como trabalho criador que

não exclui e experiência humana, à necessidade de humanização. Por isso, na perspectiva marxista, “não há — nem pode haver — ‘arte pela arte’, mas arte por e para o homem” (VASQUEZ, 1978, p. 48).

3. A REIFICAÇÃO EM OBRAS DE ARTE

Neste capítulo, ilustrar-se-á como a arte, ao longo dos séculos XX e XXI, tem abordado o fenômeno da reificação, elegendo-o como elemento interno e constituinte de suas obras. Para isso, serão contempladas as principais linguagens que compõem o universo da arte, passando pelas artes visuais, pelo teatro, pela música, pela dança e por algumas linguagens híbridas.

A arte, como atividade humana que recolhe da realidade temas, motivos, histórias e os transforma em obras artísticas por meio da força criadora intencional dos artistas, também representou, ao longo do tempo, o fenômeno da reificação. Nesse sentido, ao ser considerada a relação entre as obras de arte e a sociedade, cabe lembrar as considerações de Antonio Candido, o qual salienta que “as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador” (1989, p. 164). Nesse processo, as obras de arte são impactadas pela sociedade e, da mesma forma, têm o poder de exercer uma ação com potencial transformador desta.

No decorrer do século XX e XXI, o cinema, o teatro, a literatura, a música, a dança, as artes visuais e as linguagens híbridas, como a performance e a intervenção urbana, têm apresentado ao público obras que abordam a coisificação humana com vasta riqueza estilística e semântica. Por vezes, algumas obras optam por mostrar, por meio de imagens, palavras, sons ou movimentos, o homem sob o comando da sociedade capitalista moderna, enquanto outras o fazem de modo a comparar as ações humanas ao funcionamento das máquinas. Outras, ainda, abrigam elementos sógnicos que permitem pensar na transformação de homens em elementos naturais com os quais ele se relaciona, como substâncias dos espaços físicos, elementos arquitetônicos ou até mesmo insetos. Tais elementos são capazes de oferecer ao público imagens e sentidos de reificação, oferecendo diversas experiências estéticas e ajudando-o a refletir sobre problemas da sociedade moderna, como a reificação.

A produção cinematográfica intitulada *Metrópolis* (1927) apresenta em seu enredo, que se passa no futuro ano de 2026, muitos elementos que tratam do fenômeno da reificação. Com roteiro escrito por Thea Von Harbou (1888-1954) e direção de Fritz Lang (1890-1976), uma das primeiras cenas do filme mostra engrenagens de uma indústria em funcionamento e, logo a seguir, uma cena em que operários uniformizados marcham em fila em direção a um elevador.



Figura 1: cena do filme *Metrópolis* (4:19)

Fonte: (Youtube, 2018).

Tal qual a cena inicial do filme *Tempos Modernos* (1936), de Charlie Chaplin, que revela a entrada dos operários em uma fábrica, esta cena de *Metrópolis* mostra a individualidade dos trabalhadores sendo suprimida e em seu lugar instaurando-se a característica de um coletivo homogêneo. Em tal grupo de trabalhadores, os rostos, os corpos, os passos e a direção dos componentes do grupo se confundem com o todo. O elevador para o qual o grupo caminha os conduzirá ao local de trabalho, que é uma fábrica subterrânea que sustenta, acima dela, uma cidade futurista, símbolo do desenvolvimento tecnológico moderno e dos modos de vida aspirados pela elite. No interior da cidade, há um amplo espaço chamado “Clube dos Filhos”, destinado ao convívio e prática de esportes dos filhos da elite e que tem a mesma finalidade segregacionista que um outro espaço evidenciado na obra: os “Jardins eternos”.

É nesse jardim que Freder, um dos personagens principais do filme, filho do capitalista e dono da cidade e da fábrica, chamado John Fredessen, se diverte com algumas garotas quando é surpreendido pela entrada de uma mulher chamada Maria. Ela traz consigo muitas crianças empobrecidas, filhos dos trabalhadores explorados na fábrica subterrânea. Ao depararem-se com as pessoas a divertirem-se com segurança e tranquilidade, Maria pede às crianças que olhem para Freder e os demais frequentadores do jardim como “seus irmãos”.

A partir desse momento, o jovem Freder é impactado pela imagem das crianças e pelas palavras da moça e decide procurá-los, ação que o leva até o subsolo, onde se depara com a fábrica em pleno funcionamento. A cena, detentora de elementos imagéticos que retratam a

coisificação humana, mostra Freder a contemplar homens e máquinas a moverem-se em um mesmo ritmo, como se os operários fossem parte das próprias engrenagens das máquinas.

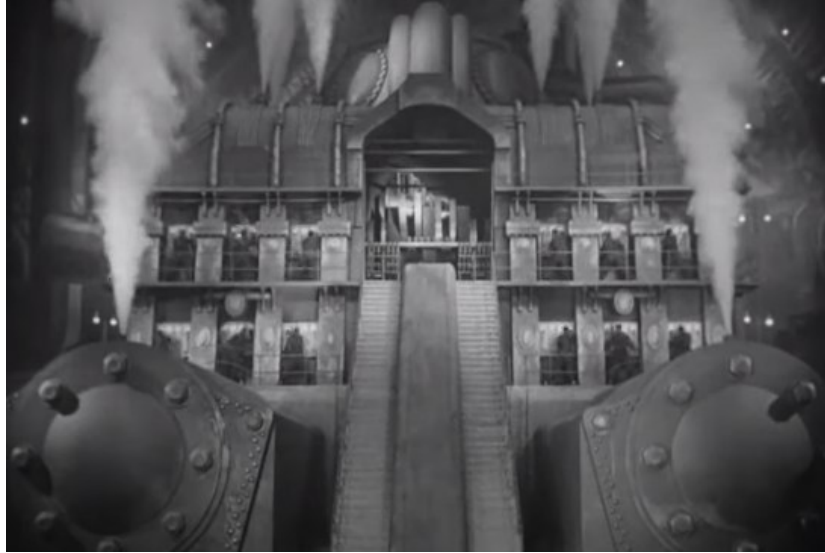


Figura 2: Imagem do filme *Metrópolis* (17:34)

Fonte: (Youtube, 2018).

Essa cena lembra outra, composta por Charlie Chaplin no filme *O Circo* (1928), na qual o personagem Carlitos comicamente engana alguns policiais ao se inserir entre bonecos que se movimentam mecanicamente em uma varanda. Tal cena pode ser vista como uma menção à reificação operada nos indivíduos que exercem funções objetificadas, como o guarda que fica na entrada do recinto. Em *Metrópolis*, a repetição uniforme dos movimentos explorados na cena é interferida, no entanto, por uma violenta explosão que deixa muitos operários mortos ou feridos. Aqui, enquanto os sobreviventes carregam as vítimas da explosão em macas e nos ombros, as máquinas são postas novamente em funcionamento, o que possibilita ao espectador questionar a desconsideração do dono da fábrica pelos trabalhadores mortos ou feridos e, ainda, que a situação se repetirá ciclicamente.

Outra cena interessante na produção do casal Fritz Lang e Thea Von Harbou é a que exhibe uma espécie de visão que Freder tem ao observar o contexto no qual aqueles trabalhadores estão imersos. Trata-se da visão de um grupo de homens escravizados seminus e com as mãos atadas atrás das costas, conduzidos por meio de uma rampa ao interior de uma porta que tem como formato uma grande boca de um ser mitológico chamado Moloch, conhecido por alimentar-se de carne humana. Em seguida, outro grupo de homens, agora uniformizado tal qual

os operários da fábrica, segue os primeiros em sua marcha pela rampa até serem “engolidos” pela imagem de Moloch.



Figura 3: Imagem do filme *Metrópolis* (16:16)

Fonte: (Youtube, 2018).

Essa cena, imagem de reificação, pode ser lida como uma metáfora da condição de escravizados à qual são submetidos os operários modernos e ao processo de consumo de vidas humanas provocado pela utilização das máquinas no modo de produção capitalista.

Além das cenas citadas, há uma que também estabelece relações dialógicas com o fenômeno da reificação. Trata-se da cena que retrata o momento em que um trabalhador posiciona mecanicamente três ponteiros em um sinal luminoso que a máquina emite em um grande painel circular, o qual que lembra o formato de um relógio analógico. As lâmpadas do painel se acendem e modifica-se continuamente a sua localização no espaço circular, o que exige do operário a repetição sísifca de movimentos que partem sempre da máquina em direção ao trabalhador. Nesse sentido, a tarefa realizada pelo personagem durante toda a jornada de trabalho de dez horas é mover o ponteiro no local em que, ordenadamente, os sinais luminosos acendem-se. Essa cena apresenta elementos muito próximos aos mostrados por Charlie Chaplin em *Tempos Modernos* no momento em que Carlitos aperta repetitivamente dois parafusos que lhe são trazidos por uma esteira mecânica.



Figura 4: Imagem do filme Metrópolis (33:32)

Fonte: (Youtube, 2018).

Essa mesma cena é retomada em outro momento da película, só que agora o grande painel toma a forma explícita de um relógio que, ao invés de conter as doze horas de um relógio analógico comum, é formado por algarismos de um a dez, o que leva o espectador a fazer uma relação com o tempo de duração da jornada de trabalho. Na cena, o operário já exausto pela jornada, tenta arrastar, sem sucesso, o ponteiro do relógio até o seu décimo algarismo.



Figura 5: Imagem do filme Metrópolis (47:22)

Fonte: (Youtube, 2018).

Torna-se importante mencionar aqui a observação feita por Lukács sobre a reificação do homem por meio do processo de transformação do tempo em espaço, operado pela indústria moderna. Depois de vender o seu tempo de trabalho, o homem fica à disposição e exposto aos comandos da maquinaria durante toda a jornada de trabalho. Para o crítico húngaro, em tal contexto, a maquinaria produz na consciência humana a redução do espaço e do tempo a um mesmo denominador e a redução do tempo “ao nível do espaço” (LUKÁCS, 2003, p. 204). A questão do tempo também pode ser observada na cena em que um grupo de trabalhadores reificados desce uma rampa no subsolo de forma que seus passos traduzem o ritmo do ponteiro dos segundos metaforizados pela trilha sonora.

Nas pinturas, pode-se destacar a obra *Linha de Produção*, de Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (1897-1976), o Di Cavalcanti. A obra, pintada entre 1960 e 1970, apresenta dois homens trabalhando em uma grande peça suspensa sob trilhos. Ao observar a obra, torna-se interessante perceber que nela homens, espaço físico e peça são representados de forma geometrizada e com cores que se repetem em todos os elementos. Dessa maneira, o amarelo, o azul, o cinza e o preto são harmonizados na obra de tal forma que causa no observador a impressão de que os trabalhadores são parte da construção e da peça.



Figura 6: Di Cavalcanti. *Linha de Produção*, 1960-1970

Fonte: (dicavalcanti.com.br).

Em 1933, na obra *Operários*, Di Cavalcanti já havia trabalhado com figuras anônimas que se confundiam com as paredes de uma fábrica, porém o fez por meio da exploração da relação claro e escuro proporcionado pelo carvão e nanquim.

Outros artistas modernistas como Cândido Portinari (1903-1962) e Tarsila do Amaral (1886-1973) também deixaram transparecer em suas obras o fenômeno da reificação. Do primeiro, telas como *Os Despejados* (1934), *Café* (1935), (1944) e *Criança Morta* (1934), constituem alguns exemplos. De Tarsila do Amaral destaca-se a obra *Operários* (1933), na qual a expressão cansada e desesperançada dos rostos etnicamente diversos dos trabalhadores retratados estão organizados triangularmente, como um bloco. Frente às grandes chaminés que deixam entrever as paredes da fábrica da qual são parte, os rostos dos trabalhadores apresentam uma expressão única, o que revela uma espécie de apagamento de qualquer traço de individualidade que havia no rosto de cada trabalhador.



Figura 7: Tarsila do Amaral. *Operários* 1933

Fonte: (tarsiladoamaral.com.br).

A escultura do artista contemporâneo Issac Cordal (1974-) também expõe o processo de reificação por meio de miniesculturinhas que criticam o comportamento humano como uma massa social. No projeto *Cement Eclipses*, apresentado em outubro de 2012 no *BLK River Festival*, em Viena, na Áustria, o artista utilizou poças de água localizadas em lugares estratégicos da

cidade para colocar nelas miniescultururas de homens uniformizados de ternos e portando maletas executivas pretas, individualmente postos sobre minicarrinhos de supermercado.



Figura 8: Imagem de uma das esculturas do projeto Clement Eclipse (2012)

Fonte: (cementeclipses.com).

Esse trabalho mostra o processo de coisificação ao qual o homem urbano regido pelas imposições do mercado de trabalho está exposto. Ao observar a obra, é possível pensar no homem como um produto a ser comercializado, uma vez que se encontra dentro de um carrinho de supermercado.

Tal obra dialoga com a concepção temática de uma obra de outra linguagem artística contemporânea, a performance. A obra performática *Cegos*, do grupo Desvio Coletivo, foi realizada nas ruas de São Paulo em 2015. Durante a sua execução, o grupo, que é integrante do laboratório de práticas performativas da USP, caminha lentamente pelo centro financeiro e político da cidade. Seus integrantes apresentam-se vestidos como executivos, portando celulares, maletas e sacolas de compras. No entanto, eles estão cobertos por lama e de olhos vendados. Quando passam diante de lojas renomadas e agências bancárias, os integrantes emitem gestos uniformes como o estendimento das mãos do alto até o chão, numa clara demonstração de adoração, bem como movimentos faciais que denotam apetite e salivação. A concepção desse trabalho é de Marcos Bulhoes e Marcelo Denny e contou com a direção artística de Priscila Toscano.



Figura 9: Imagens da performance Cegos, 2015 (4:19)

Fonte: (Youtube, 2015).

Em outra obra, realizada por meio de linguagem híbrida, a animação, o artista Santiago Bou Grasso também constitui a sua obra com elementos que abordam a reificação. Em *El Empleo* (2008), Santiago descortina o trabalho humano presente nos objetos utilizados no dia a dia de um cidadão, mas o faz de uma forma descontraída, sem, contudo, deixar de ser incisiva.

Logo no início da película é possível notar, na representação de um relógio despertador, a figura de um homem apontando com uma das mãos a marcação das horas, e com a outra a dos minutos, enquanto um ponteiro ligado ao seu peito marca a contagem dos segundos, metaforizando assim os batimentos cardíacos. Depois de desligar o despertador, o personagem inicia o seu dia ligando o abajur, que é sustentado por uma pessoa. Enquanto ele se barbeia, não percebe que há outra pessoa segurando o espelho. O mesmo acontece na cozinha, enquanto toma o café da manhã. Nessa cena, ele senta-se nas costas de um homem, enquanto um casal lhe serve de mesa e duas outras mãos seguram a lâmpada acesa sobre a sua cabeça.

Ao sair para o trabalho, lhe é ocultado ser uma mulher, e não o cabide, quem lhe segura a maleta, o casaco, as chaves e o guarda-chuva. Ao tomar um táxi, já na rua, o personagem é mostrado sendo carregado nas costas por outro homem. Outro elemento interessante é a representação do semáforo por meio de duas pessoas que, penduradas em uma haste, abrem ou fecham seus paletós e mostram suas camisetas verde ou vermelha. Logo adiante, a porta do elevador do prédio no qual está localizado o local de trabalho do personagem revela quatro trabalhadores que lhe abrem a passagem. Enquanto ele está no interior do elevador, a cena revela que o movimento deste só é possível pela força exercida pelo peso corporal de outro homem, que está suspenso por um cabo ligado ao elevador por um sistema de roldanas. Dessa forma, quando o homem, utilizando o peso do seu corpo, leva a ponta da corda para baixo, o elevador é impulsionado para cima, e vice versa.

Finalmente, ao chegar em frente à porta da sala em que trabalha, o personagem deita-se ao chão e assim permanece enquanto uma pessoa, possivelmente o seu superior, coloca os dois pés sobre as suas costas, abre a porta e, antes de entrar, limpa o solado dos sapatos sobre o corpo do personagem. Depois disso, a câmera faz um zoom regressivo e finaliza a animação mostrando a imobilidade do funcionário estendido como um tapete na porta da sala.

Nessa película, torna-se importante observar a passividade com que são apresentados, no decorrer da obra, os seres coisificados. Por outro lado, é notável a riqueza de detalhes que permitem ao espectador questionar a presença do trabalho humano na “normalidade” da vida cotidiana. Nesse sentido, considerando essas duas possibilidades de leitura, é sugestiva a cena que Santiago Bou Grasso compõe, de forma surpreendente, ao final do seu trabalho. Após a exibição dos créditos, a figura masculina, que inicialmente aparece passivamente exercendo a função de abajur, rebela-se com tal condição e joga ao chão a cúpula, saindo de cena desarvorada com a situação de reificação a que é sujeito.

O teatro, por sua vez, também apresenta obras que abordam o fenômeno estudado aqui. O dramaturgo alemão Bertold Brecht fez abordagens de grande riqueza significativa sobre o tema da coisificação humana em suas peças, como na peça *Um homem é um homem* (1953).

Em uma cidade imaginária indiana chamada Kilkoa, o anti-herói Galy Gay sai para comprar um peixe e, no caminho, conhece três soldados que haviam perdido o quarto integrante do seu grupo ao tentarem assaltar um templo oriental. Uria Sheley, Poly Baker e Jesse, os três soldados, armam um plano para não serem punidos pelo seu sargento do exército britânico. O plano vai no sentido fazer com que Galy Gay, um pobre estivador que não sabia dizer não, se passasse por Jiraiah Jip, o soldado perdido que agora estava preso pelo monge do templo onde a tentativa de assalto foi realizada.

A partir desse contexto, o personagem Galy Gay passa por um processo gradual de transformação da sua identidade e deixa passivamente que as forças econômicas e sociais façam do estivador pobre e humilde um soldado sedento pelo sangue de pessoas eleitas pelos comandantes do exército como seus inimigos. Diante das circunstâncias, a consciência de si é apagada de tal forma que o personagem, em uma cena que beira o absurdo, é levado a recitar uma oração fúnebre em seu próprio funeral. Por meio de tal ritual, o personagem passa por um processo de perda de identidade, a qual é substituída, de forma manipulada, pela do soldado Jiraiah Jip.

A comparação do ser humano com máquinas ou coisas pode ser notada logo nas primeiras cenas da peça. Destaca-se um trecho em que os soldados incorporam a equivalência

aos tanques de guerra. Jesse dirige a Polly e Jip as seguintes palavras: “[...] Esta aqui é Kilkoa, a cidade do Império de Sua Majestade, onde está se reunindo o exército para uma guerra prevista há muito tempo. Chegamos aqui com mais de cem mil soldados e ansiamos restabelecer a ordem nas fronteiras do norte.” Jip, estabelecendo diálogo, responde que para isso é necessário cerveja, e Polly responde que “assim como os pesados tanques de nossa rainha precisam ser abastecidos com petróleo para que possam ser vistos avançando pelas malditas estradas deste enorme país de ouro, assim para os soldados a cerveja é indispensável” (BRECHT, 1991, p. 150).

Logo adiante, o soldado Uria, enquanto participa do assalto ao templo, ressalta a desimportância do homem dentro do exército, pedindo aos companheiros que lhe entreguem os seus passaportes, pois “[...] um passaporte militar não pode ser danificado. Um homem a qualquer momento pode ser substituído por outro, mas não existe nada mais sagrado do que um passaporte” (BRECHT, 1991, p. 151).

A mesma ideia é retomada mais adiante, quando o soldado Polly questiona Uria sobre o que irá acontecer após o grupo ter falhado na tentativa de resgate do soldado Jip e a constatação de que o grupo estava de posse do seu passaporte.

URIA — Isso basta. Isso tem de fabricar um novo Jip. Não se deve dar muita importância às pessoas. Um é nenhum. Sobre menos que duzentas pessoas, nada se pode dizer. Naturalmente, qualquer um pode ter outra opinião. Uma opinião só não vale nada. Um homem tranquilo pode, tranquilamente, assumir duas ou três opiniões diferentes. [...] (BRECHT, 1991, p. 175).

Nesse contexto, o processo de reificação é desnudado quando o narrador, por meio de um interlúdio dito pela viúva Leokádja Begbick, permite que o leitor construa um sentido em que o homem é desmontado, tal qual um automóvel. A viúva Leokádja Begbick é uma personagem que, na qualidade de dona de uma cantina frequentada pelos soldados e comandantes do exército, é cúmplice nas armações feitas contra Galy Gay. É ela quem faz o interlúdio:

O senhor Bertold Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso qualquer um pode afirmar.
Porém o senhor Bertold Brecht consegue também provar
Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.
Esta noite, aqui, como se fosse automóvel, um homem será desmontado
E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado [...]
Não importa no que venha a ser transformado,
Para sua nova função estará corretamente adaptado. [...] (BRECHT, 1991, p. 182).

Outra cena a ser considerada é aquela em que, depois de ser enganado aceitando ser dono de um falso elefante e de vendê-lo à viúva Begbick, Galy Gay é condenado à morte por fuzilamento. Diante da ameaça e levado a um muro de fuzilamento, o personagem desiste da sua identidade:

Espera! Não, ainda não. Me escutem! eu confesso! Eu confesso que não sei o que aconteceu comigo. Acreditem em mim, não é para rir. Eu sou uma pessoa que não sabe quem é. Mas Galy Gay eu não sou. Isso eu sei. Aquele que deve ser fuzilado não sou eu. Mas, afinal, eu sou quem? Eu me esqueci. Ontem à noite, quando estava chovendo, eu ainda me lembrava. Choveu ontem, não choveu. Por favor, se vocês ainda estão aí, tentem descobrir de onde é que está vindo a minha voz. Aí sou eu. [...] Se vocês encontrarem alguém que esqueceu quem é, esse sou eu. E esse, por favor, mesmo que seja só dessa vez, soltem ele. [...] (BRECHT, 1991, p. 196).

No entanto, ao comando de fogo, o personagem desmaia e, ao acordar, é levado a acreditar que é o soldado Jip e que Galy Gay fora fuzilado, cabendo a ele, agora, a tarefa de preparar o discurso fúnebre para o cadáver. A mutação da identidade se completa quando a viúva Begbick anuncia a Galy Gay que os trens que estão passando prenunciam a ida de cem mil homens para a batalha ao norte e que todo soldado precisa ter uma plaqueta para colocar ao redor do pescoço. Nesse momento, Begbick pergunta a Galy Gay se ele possui “[...] uma plaqueta com número. Para que se saiba, se for encontrada, a quem pertencia. Para que assim ele ganhe um lugar na vala comum.” Indagado, o interlocutor responde que tem, e que nela está escrito Jeraiah Jip. Ao ouvir essa resposta, Begbick responde “Muito bem, Jeraiah Jip [...]” (BRECHT, 1991, p. 204).

Além dessas recortadas, uma última cena dialoga com o fenômeno da reificação. Trata-se do momento em que, prestes a iniciar a batalha, o verdadeiro Jeraiah Jip encontra os três antigos companheiros Uria Sheley, Poly Baker e Jesse e estes se negam a reconhecê-lo. Jesse, por sua vez, diz ao antigo integrante do grupo: “pode ser que a gente já tenha se visto alguma vez. O exército tem uma quantidade incrível de material humano” (BRECHT, p. 214).

No universo musical, as abordagens sobre o fenômeno da reificação também têm se mostrado muito significativas. Na cena musical brasileira, entre outros exemplos, pode-se encontrar exemplos no trabalho do compositor Chico Buarque de Holanda. Entre as suas composições, torna-se relevante a canção *Construção*, gravada em 1971 no disco de mesmo nome e que constitui a sua quarta faixa. A música cria uma narrativa poética sobre um trabalhador da construção civil, desde o momento em que ele se despede da esposa e dos filhos,

ao sair de casa pela manhã a caminho do trabalho, até o momento em que sofre um acidente e cai da construção na qual trabalhava, atrapalhando a ordem do trânsito com o seu cadáver.

Na segunda estrofe desse samba, o compositor se utiliza das colcheias para dar aos compassos um caráter mecânico de repetição melódica que possibilita ao ouvinte lembrar o funcionamento de uma máquina. Além disso, a letra apresenta a forma mecânica como o trabalhador sobe na construção, se entrega ao trabalho e deixa com que seja velada ou “embotada” a realidade sob o sentido da visão:

[...] Subiu na construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
[...] (Construção, Chico Buarque).

Na quarta estrofe, ao descrever o acidente sofrido pelo personagem, o músico faz transparecer mais uma vez o caráter de coisa ao qual a sociedade capitalista submete o trabalhador:

[...] E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
[...] (Construção, Chico Buarque).

É interessante como Chico Buarque, ao fazer com que o seu personagem caia na contramão como um objeto qualquer, enfatiza a forma como o trabalhador representa, morto, apenas um estorvo à ordem social estabelecida, enquanto que, vivo, uma máquina banal de fazer paredes.

A arte do movimento também presenteia o cenário artístico com obras que discutem as formas como a sociedade produz seres reificados. A coreógrafa carioca Déborah Kolker estreou em 2017 o espetáculo *Cão Sem Plumas*, baseado no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1950. A obra, que se faz híbrida por trabalhar com uma grande tela atrás do palco, na qual são projetadas imagens cinematográficas, conta com treze dançarinos que usam um figurino do tipo segunda pele com a coloração muito próxima à da lama. Os seus rostos escondem a identidade por meio do jogo de luz e sombra, enquanto seus cabelos mantêm uma coloração uniforme que segue a tonalidade da roupa.

Na maior parte das cenas do espetáculo, a dança acontece no plano baixo, o que faz com que os corpos, juntos e anônimos, formem imagens coletivas que expressam a ideia do rio Capibaribe espesso e lamacento do qual trata o poema. Todos esses aspectos atuam na tradução intersemiótica realizada pela coreógrafa e estabelecem relações dialógicas com o poema, do qual será realizada a transcrição de alguns trechos da segunda parte, intitulada Paisagem do Capibaribe:

[...] Entre a paisagem
(Fluía)
De homens plantados na lama [...]

Como o rio
Aqueles homens
São cães sem plumas [...]
E sabia da magra cidade de rolha,
Onde homens ossudos,
Onde pontes, sobrados ossudos
(Vão todos vestidos de brim)
Secam
Até sua mais funda caliça [...]

Na paisagem do rio
Difícil é saber
Onde começa o rio;
Onde a lama;
Onde o homem,
Onde a pele
Começa a lama;
Onde começa o homem
Naquele homem. [...]

Difícil é saber
Se aquele homem já não está
Mais aquém do homem;
Mais aquém do homem
Ao menos capaz de roer
Os ossos do ofício;
Capaz de sangrar
Na praça;
Capaz de gritar
Se a moenda lhe mastiga o braço
Capaz
De ter a vida mastigada
E não apenas
Dissolvida
(Naquela água macia
Que amolece seus ossos
Como amoleceu as pedras) [...]. (MELO NETO, 2009, p. 53-57).

Na adaptação e no poema, a coisificação do homem que sobrevive por meio da coleta de caranguejos no rio Capibaribe ultrapassa os limites de reificação daquele homem descrito por Marx e Lukács. O proletário marxiano, embora coisificado e roubado, ainda “é capaz de gritar” ao sentir a sua “vida mastigada”. Mesmo recebendo um salário insuficiente em relação ao que produzem durante a jornada de trabalho, esses trabalhadores têm a sua humanidade menos roubada que os desvelados pelo poeta e traduzidos intersemioticamente por Déborah Kolker.

Aqui, na luta crua pela sobrevivência elementar, os indivíduos têm a sua humanidade confundida com os elementos do espaço físico em que sobrevive. Por meio de comparações, imagens e sentidos de reificação, os são homens são apresentados como seres marginalizados a tal ponto que perdem quase todas as características humanas. Dessa forma, o homem se amálgama ao rio, à lama, e à própria arquitetura local, uma vez que as pontes e os sobrados são apresentados como “ossudos”, assim como os homens.

Nesse sentido, vê-se que o universo artístico oportuniza a abertura de novas possibilidades para pensar a reificação, ultrapassando os limites da própria teoria, uma vez que a coisificação humana ligada aos elementos naturais não é evidenciada no campo de visão de Marx e de Lukács. O homem que o eu lírico reporta é retirante do sertão nordestino que, em solo recifense, sobrevive da coleta de caranguejos à beira do rio Capibaribe. Nessa condição social, ele é exposto a uma marginalização tão aguda que ele se confunde entre os elementos da paisagem natural. O conceito universal utilizado para descrever o que é um homem é inaplicável para a apreensão do sentido desses que têm a sua existência resumida à lama e às palafitas na qual habitam. Como um cão a quem lhe fosse roubado o que nem sequer possui, as plumas, a esses homens também é negado até o que já não têm: o próprio atributo de seres humanos. A eles sobra a condição de existência coisificada, tal qual os elementos da própria paisagem, os quais, durante uma longa exposição ao sol, reduzem-se à calíça.

Logo no início da apresentação no palco, a calíça à qual é reduzido o homem e as coisas é referenciada quando um dançarino se movimenta espalhando pó pelo espaço. A reificação humana também é representada em algumas cenas em que dançarinos, no palco e na imagem projetada, se posicionam de forma imóvel no espaço tendo como apoio apenas uma das pernas, enquanto a outra permanece na horizontalidade da sua cintura e a cabeça tem como apoio a mão aberta sob o braço verticalmente posicionado. Essa composição, que lembra um objeto plantado

na lama, dialoga com os versos do poema “Entre a paisagem/(fluía)/ De homens plantados na lama”.



Figura 10: Imagem do espetáculo de dança O Cão Sem Plumas, 2017 (3:55)

Fonte: (Youtube, 2018).

Além disso, em vários momentos do espetáculo os dançarinos se movimentam em grupo, no plano baixo, e seguem em direção à outra extremidade do palco, formando imagens que traduzem o movimento do rio espesso de lama. Enquanto isso, as imagens projetadas na tela mostram o cenário do mangue, onde a lama craquelada é explorada por dançarinos, criando assim uma simbiose entre palco e tela, entre dança e cinema.

Da quarta e última parte do poema, destacam-se os seguintes versos, os quais são traduzidos intersemioticamente no espetáculo:

Aquele rio
É espesso e real. [...]
Como é mais espesso
Um homem
Do que o sangue de um cachorro
Como é muito mais espesso
O sangue de um homem
Do que o sonho de um homem [...]

Onde a fome estende
Seus batalhões de secretas
E íntimas formigas. [...] (MELO NETO, 2009, p. 63-64).

A tradução do caráter espesso do rio, comparado ao homem, ao seu sangue e ao sangue do cachorro, pode ser percebido no momento em que a câmera focaliza, a partir de um posicionamento do alto, o movimento das costas da dançarina. A fluência dos movimentos do seu corpo forma uma imagem que possibilita ao espectador estabelecer ligação semântica com o deslizar da lama espessa do rio Capibaribe.

As imagens que associam os trabalhadores a batalhões de formiga, por sua vez, se dão em vários momentos do espetáculo em que o grupo se junta e tomam direções interrompidas que lembram a atividade de um formigueiro. Outro momento que dialoga com esse elemento é revelado pela projeção cinematográfica, a qual apresenta a imagem de quatro trabalhadores puxando um barco. Visto de cima, o formato do barco pode ser associado ao de uma folha, elemento comumente carregado pelas formigas em sua atividade instintiva.



Figura 11: Imagem do espetáculo de dança O Cão Sem Plumas, 2017 (07:26)

Fonte: (Youtube, 2018).

Assim, procurou-se, neste capítulo, verificar os fundamentos do fenômeno da reificação estabelecidos por Marx e retomada por Georg Lukács no século XX. Investigados tais fundamentos, explorou-se como a arte, no decorrer do século XX e XXI, por meio de diversas linguagens como o cinema, o teatro, a música, a dança, as artes visuais e as linguagens híbridas, apresentaram ao público obras que fazem da coisificação humana um elemento constituinte.

4. O FENÔMENO DA REIFICAÇÃO REPRESENTADO EM *OS CORUMBAS* E *GAIBÉUS*

Neste capítulo será investigado de que forma o universo romanesco tem abordado o fenômeno da reificação e como, utilizando-se dos elementos formais que lhe são próprios, é capaz de elaborar imagens e sentidos que dão conta de estabelecer relações dialógicas com tal fenômeno. Para isso, escolheram-se os romances *Os Corumbas* (1933), do escritor sergipano Amando Fontes e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, escritor que inaugurou o neorrealismo português. Antes disso, porém, uma vez que a que análise será realizada por meio do comparatismo, torna-se pertinente esboçar algumas palavras sobre esse aspecto. Nesse sentido, o primeiro subitem se ocupará de realizar algumas considerações sobre os conceitos fundamentais da literatura comparada. Em seguida, será feita a análise das duas obras em questão.

4.1. A LITERATURA COMPARADA

O campo alcançado pela literatura comparada é vasto e compreende, ao longo da sua prática, contextos e objetivos distintos. Todavia, as teorias criadas em diferentes países, a partir da sua institucionalização como uma disciplina acadêmica, no século XIX, conversaram e construíram-se em consonância com os ecos advindos de todos os lugares em que se lançou sobre duas literaturas um olhar comparativo. Nessa busca por compreender os méritos de cada uma, as teorias comparativas puseram-se em relação, “umas tutelando as outras, algumas questionando as outras, algumas avançando alguns aspectos de outras, umas procurando libertar-se das categorias das outras, buscando seu próprio discurso crítico (NITRINI, 2015, p. 291), em uma multiplicidade de olhares. Nesse contexto, como uma disciplina que conquistou autonomia, a literatura comparada elegeu seu método e objeto, sendo que este último “é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 2015, p. 24). Quanto ao método, pode-se encontrar, implícito na obra do comparatista René Wellek (1903-1995), a proposta de um modelo ideal:

Procurar ler tudo o que for possível das literaturas e culturas disponíveis, nas línguas originais, para compor um quadro de referência; na pesquisa,

apresentar suas próprias hipóteses e metodologias; ler cuidadosamente sobre tudo o que vai escrever ou falar; escrever e falar de modo claro; ter consciência de que as ideias são importantes e devem, também, se apresentar enraizadas em circunstâncias históricas (NITRINI, 2015, p. 36).

Todavia, outras concepções metodológicas foram sendo construídas ao longo do tempo, com o fazer do comparatismo latino-americano, do paradigma tipológico e genético – contatual dos anos 1980, da teoria do Polissistema, e do contato da disciplina com outras teorias de diversas áreas do conhecimento, como a Linguística, a Sociologia e a História. Dessa forma, como disciplina, a literatura comparada “acena para um cruzamento de metodologias e de sua negação, mas nem por isso deixa de ocupar um espaço próprio dentro dos estudos literários, seja como objeto de discussão, seja como perspectiva de aproximação da literatura como tal” (NITRINI, 2015, p. 123), estabelecendo, inclusive, relações dialógicas com outras linguagens artísticas e diversas áreas do saber.

Entre os conceitos que fundamentam os estudos de literatura comparada, destacam-se os de influência, imitação e originalidade. Sandra Nitrini, tomando como base os estudos de Alejandro Cionarescu (1911-1999), revela as duas acepções do conceito de influência: a de contato e a de resultado autômato. “A primeira é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie” (NITRINI, 2015, p. 127), enquanto a segunda, de ordem qualitativa, refere-se a uma obra literária ser produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de reconhecer intuitivamente o indício de contato entre seu autor e outro(s). A imitação, por sua vez, “refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados”. Ela é “um contato localizado e circunscrito”, ao passo que a influência é “uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor”, ou seja, ela sinaliza a “presença de uma transmissão menos material e mais difícil de se apontar” (NITRINI, 2015, p. 127).

O escritor francês Claudio Guillén trabalhou com duas acepções de influência. Na primeira, como parte reconhecível e significativa da gênese de uma obra literária, e na segunda como presença de convenções técnicas na obra, pertencendo às ferramentas do escritor e às possibilidades tradicionais de seu meio. A primeira acepção, diretamente ligada à criação literária, abre espaço para a famosa imagem formulada por Paul Valéry do leão que é feito de carneiro assimilado. Por meio dessa imagem fica claro que “a originalidade é, pois, um caso de assimilação, ‘caso de estômago’, segundo a expressão do próprio Valéry. A qualidade da digestão ‘da substância dos outros’ é que define os limites entre a originalidade e o plágio (NITRINI, 2015, p. 134-135).

A partir da concepção de Paul Valéry, os “problemas de empréstimo”, que um grande número de estudiosos entendia como “dependência de um autor em relação a outro, não aparecem mais como uma imitação, mas ao contrário, como fonte de originalidade, isto é, como a intrusão do novo na criação”. Nesse sentido, para o autor, o que ocorre é que “a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singular, engendrando consequências atuantes, impossíveis de serem previstas e com frequências impossíveis de serem desvendadas” (NITRINI, 2015, p. 132), mas que são essenciais para a criação.

Nos escritos de Valéry foram identificadas quatro categorias de influência, a saber: a influência recebida; a influência exercida sobre a posteridade; a influência que o autor exerce sobre si mesmo e, por fim, a influência por reação, ou recusa da influência. Convém lembrar aqui que para ele, o problema da influência está ligado a uma “misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos” (NITRINI, 2015, p. 133). Deixando de lado o uso da expressão “fui influenciado por”, Valéry prefere utilizar a expressão “tive o choque de”. Tal mecanismo acontece em dois planos paralelos:

Primeiro, o choque recebido faz o autor influenciado voltar-se para a própria personalidade. Em seguida, provoca também a ruptura de seus liames com ídolos dos quais se nutria até então. Este duplo movimento revela um traço paradoxal na concepção de influência valéryana. De um lado, o escritor mais profundamente influenciado poderia ser o mais original. De outro, a influência mais estimulante é a que leva um escritor a rejeitar uma influência. O escritor se libera de uma influência por outra. No cerne da concepção de influência de Valéry existe a convicção de que o escritor atinge a sua identidade valendo-se dos exemplos dos outros, e, também, de que ele tem necessidade de se distinguir dos outros de qualquer maneira (NITRINI, 2015, p. 134).

Outro conceito, atrelado aos de influência e imitação, é o de originalidade. Recorrendo aos estudos de Odete de Mourgues e Anna Balakian, Sandra Nitrini mostra que, para a primeira, o que percebemos em uma obra literária como originalidade é, na verdade, a ação do gênio criador “que levou o escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica, etc., nas duas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época” Balakian, por sua vez, estabelece uma distinção entre original, relativo à origem, e original, que remete à novidade. Para ela, a primeira é “um ser iluminado destinado a ganhar na história literária o lugar de precursor” (NITRINI, 2015, p. 141-142), enquanto na segunda, o original é dotado de espírito criativo que sabe decifrar e aperfeiçoar o que os outros descobriram. Ao tomar o conceito de original como novidade, Ana considera que esta consegue quebrar a convenção e, a partir disso, propõe quatro meios de

ruptura: “o desvio ou a deformação da convenção, a reversibilidade, a sátira da convenção e, por último, o aperfeiçoamento de uma técnica que situa uma ideia já conhecida num clima linguístico propício” (NITRINI, 2015, p. 142).

Posteriormente, o conceito de intertextualidade, inspirado no conceito de dialogismo bakhtiniano, desenvolvido por Julia Kristeva e reelaborado por Laurent Jenny, foi recebido por muitos comparatistas como fonte de renovação da literatura comparada. Para Nitrini,

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático ‘deslocado’ e provindo de uma sintagmática esquecida. Esses dois processos operando simultaneamente semeiam o texto com bifurcações que ampliam o seu espaço semântico (NITRINI, 2015, p. 164-165).

Embora Guillén, mesmo reconhecendo a importância da teoria da intertextualidade para os estudos da literatura comparada, considere que ela não resolve o método da literatura comparada, Sandra Nitrini a valida ao afirmar que tal teoria se mostra operatória para a percepção da singularidade de uma obra literária. De acordo com Nitrini, a intertextualidade “não foi construída para resolver o método da literatura comparada, mas a partir dela decorrem novas elaborações, direcionadas, inclusive, para uma metodologia da literatura comparada [...]” (NITRINI, 2015, p. 166). Além do conceito da intertextualidade, o da teoria da recepção também contribuiu para a renovação dos estudos de influência, pois abriu perspectivas para que a “influência já não se explique mais causal e geneticamente de obra a obra, de autor a autor, de nação a nação, mas como resultado complexo da recepção” (NITRINI, 2015, p. 181).

De posse desses conceitos, utilizar-se-á o comparatismo como método de análise dos romances *Os Corumbas* e *Gaibéus*, ambos imersos no contexto da modernidade do início do século XX. Tal modernidade, marcada pelo desenvolvimento tecnológico e pela inserção de mecanismos cada vez mais eficientes na tarefa de explorar o trabalho humano, tem sido cenário de relações sociais marcadas pelo autoritarismo, pela extração de lucro como objetivo único e pela mediação das relações humanas pelas coisas. Nesse contexto, como já alertara o narrador da obra kafkiana *A Metamorfose* (1912), ocorrem “contatos humanos sempre cambiantes, que nunca serão duradouros e jamais afetuosos” (KAFKA, 2001, p. 13).

Tais elementos são ponto de partida para a configuração de um quadro em que os indivíduos são acometidos pela perda das suas qualidades humanas. Nesse processo, a tecnologia e os produtos criados deixam de servir a seus criadores como valor de uso e passam a controlar as suas ações, de forma a definir as relações entre os homens, comandar o movimento dos seus corpos e operar transformações objetivas e subjetivas que impossibilitam nas pessoas ações voluntárias e conscientes. Em meio a essa realidade, é suprimida, nos homens, a capacidade de comandar sua própria existência e eles passam a ocupar o papel de meros espectadores, alheios aos acontecimentos e desabilitados a participarem ativamente na resolução dos problemas que os cercam.

Em consonância com as considerações de Antonio Candido, para o qual “as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra — de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador” (CANDIDO, 1989, p. 164), é possível observar em obras artísticas a representação da perda da humanidade do homem moderno. Quando a arte, por meio de alguma das suas linguagens, volta a sua atenção para esse problema, muitas vezes ela o faz de modo a criar efeitos que aproximam os seres humanos das coisas pelas quais são comandados, sejam elas máquinas, animais, elementos da paisagem ou seres mitológicos. A literatura, lançando mão de artifícios que lhe são próprios, como a estilística, o jogo de palavras, a intertextualidade, a verossimilhança e o fantástico, é capaz de criar imagens e sentidos que estabelecem relações dialógicas com a perda das propriedades humanas e a transformação do homem em outros elementos.

Um dos exemplos do poder que tem a literatura de fornecer imagens que dão conta desse assunto é a novela *Metamorfose* (1912), escrita por Franz Kafka. Ao acordar e se ver metamorfoseado em um inseto, o personagem Gregor Samsa possibilita ao leitor descortinar os meandros de uma existência reificada, bem como acompanhar o processo gradativo da perda da humanidade do personagem. A partir do momento em que o caixeiro viajante é impossibilitado de trabalhar e não pode mais apresentar o resultado do seu trabalho “[...] em dinheiro vivo, que podia ser deitado sobre a mesa em casa, ante os olhos surpresos e felizes da família” (KAFKA, 2001, p. 54), resta-lhe o abandono em um quarto de despejo e, posteriormente, a morte.

A literatura, especialmente aquela desenvolvida pelos autores da chamada geração de 1930, brasileira, e neorrealista, portuguesa, também tem se mostrado sensível à coisificação humana provocada pela modernidade. Dentre as obras nascidas no início desse mesmo século XX vivido por Franz Kafka, destacam-se dois romances, um brasileiro e o outro português, que

apresentam em suas páginas algumas imagens e sentidos que expressam o fenômeno da reificação. Trata-se do romance *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, romance inaugurador do neorrealismo português.

4.2 OS CORUMBAS

O romance *Os Corumbas* foi publicado em 1933, quando o governo getulista, fruto da Revolução de 1930, já mostrava os traços de seu autoritarismo e trabalhava no sentido de tentar modernizar o país. A obra é formada por três partes, das quais a primeira é situada temporalmente no ano de 1903 e ocupa quatro capítulos. Nessa primeira parte, as ações desenrolam-se no espaço do sertão sergipano, onde inicia-se a trajetória da família Corumba. A narrativa é conduzida por um narrador onisciente neutro, segundo a tipologia do narrador proposta por Norman Friedman em seu ensaio “O Ponto de Vista Na Ficção” (1967). Esse narrador apresenta características próximas às do narrador onisciente intruso, distinguindo-se dele “apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja muito clara” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1985, p. 33).

Dois anos após o primeiro encontro de Geraldo e Josefa, na pequena fazenda do pai dela, localizada na Ribeira, no interior sergipano, os jovens apaixonados casam-se e nascem-lhes três filhos, chamados, por ordem de nascimento, Rosenda, Albertina e Pedro. Geraldo era um moço “[...] moreno-claro, de estatura mediana, corpo delgado e ágil” (FONTES, 1974, p. 20) e Josefa, por sua vez, “[...] uma desenvolta rapariga, meio loira, os olhos claros e fulgentes” (FONTES, 1974, p. 21).

Atingidos pela seca de 1905, o casal sai com os filhos em direção incerta, arranjando moradia e trabalho no Engenho da Ribeira, onde permanecem por dezessete anos. Durante esse tempo, “Geraldo carreava do primeiro ao último dia do verão e, durante o inverno, não largava a enxada, ora limpando os canaviais da patroa, ora plantando para si quatro ou cinco tarefas de caiana (FONTES, 1974, p. 25). Josefa, “[...] da madrugada à boca da noite, não parava. Cozia, lavava, mexia nas panelas, amanhava a terra nos roçados, cortava cana de empreitada” (FONTES, 1974, p. 25). Os filhos também participavam do esforço para garantir o sustento familiar. Pedro trabalhava como auxiliar de maquinista do engenho, Albertina colocava cana na moenda a 4 mil réis por semana e Rosenda, a filha mais velha, ralava mandioca dos roceiros e recebia, ao final da semana, 15 litros de farinha. Em 1922, a família contava com mais três

filhos, sendo que um deles morreu ainda bebê. Seguiram com os demais integrantes Bela e Joana, chamada Caçulinha.

Com a chegada da crise do açúcar, a família Corumba decide migrar para a cidade de Aracaju, onde Geraldo e Josefa projetam o sonho de obter melhores condições de vida para os filhos. O casal vislumbrava que [...] “na capital, havia emprego decente para as duas meninas mais velhas. Era nas fábricas de tecidos. Estavam assim de moças, todas ganhando bom dinheiro...Pedro não custaria em conseguir um bom lugar, como ferreiro ou maquinista” (FONTES, 1974, p. 25). De Bela e Caçulinha, esperava-se que fossem para a escola e se tornassem professoras, o que traria ao casal algum amparo quando lhes chegasse a velhice.

Por meio de um corte temporal, inicia-se a segunda parte do romance, que conta com 43 capítulos, nos quais “[...] se desenvolve a trama propriamente dita: uma sequência de desgraças” (BUENO, 2015, p. 186). Nesse momento ocorre uma mudança do espaço rural para o urbano e o leitor depara-se com a família Corumba já estabelecida há anos na cidade de Aracaju, onde seus integrantes vivem as experiências de exploração e degradação física e moral.

Pedro era agora “[...] um jovem de dezoito anos, a tez branca, cabelos alourados, de estatura mediana. Trabalhava como ajudante de torneiro nas oficinas da estrada de ferro, situadas muito longe, no bairro do Aribi” (FONTES, 1974, p. 30). Tinha, por isso, de sair de casa muito cedo e só retornava, após o expediente, quando já havia anoitecido. Depois de conhecer o tipógrafo José Afonso, um líder operário em Aracaju, leitor de Trotsky, Lênin e de “[...] todos os que fizeram sentir, em suas obras, a injustiça da organização social contemporânea” (FONTES, 1974, p. 190), Pedro Corumba se politiza e entra para a Sociedade Proletária de Aracaju. Engajado em causas políticas em favor dos operários, é preso e levado para o Rio de Janeiro, onde passa por grandes dificuldades financeiras.

Rosenda, a filha mais velha, apresentava um “[...] nariz grosso, os dentes maus, o rosto recoberto de marcas escuras das espinhas [...]. Dotada de um gênio irritadiço, antes zangava-se de tudo. Andava sempre a reclamar” (FONTES, 1974, p. 54). Ela não aceitava a má qualidade da farinha, nem o trabalho cansativo e malremunerado que desenvolvia na fábrica de tecido.

Albertina, “[...] a segunda filha do casal, morena clara, olhos negros e vivos, um grande corpo bem-feito e transbordante de saúde” (FONTES, 1974, p. 31), tinha um temperamento brincalhão e um ar de decisão. Ela, “[...] dando asas ao seu temperamento folgazão, procurava arejar, com suas pilhérias e risadas, o ambiente soturno em que os seus viviam agora mergulhados. Muita vez chegava a conseguir que a própria Bela esboçasse um sorriso satisfeito” (FONTES, 1974, p. 114). É que Bela, a penúltima das irmãs, palidazinha e raquítica,

sempre atacada de doenças” (FONTES, 1974, p. 33), contraiu tuberculose e chegou a um estado em que “[...] arfava fundamente, na ânsia de levar um pouco de oxigênio até os pulmões. Seus grandes olhos negros não paravam, interrogativos e inquietos, como se estivesse acometida de um delírio” (FONTES, 1974, p. 93).

Caçulinha, por sua vez, inteligentíssima, era “[...] uma garota de onze anos, olhos claros, cabelos castanho-loiros, branca e rosada. Tudo isso e mais o acetinado de sua pele, suas mãos finas e belas, davam-lhe certo ar de superioridade e destaque no meio pobre em que vivia. Constituía o enlevo e a alegria dos dois velhos” (FONTES, 1974, p. 39). Nela, Geraldo e Josefa projetavam “[...] a máxima esperança deles, porque aquela não levaria a dura vida das irmãs. Arrastando sacrifícios impossíveis, haveriam de fazê-la normalista e professora, para ter quem lhes fosse um amparo no extremo da velhice” (FONTES, 1974, p. 39).

Uma a uma, as três irmãs se veem no caminho da prostituição. Rosenda vai morar com Cabo Inácio em Simão Dias e, pouco tempo depois, ele “[...] foi logo mudado pra Itabaiana ou pra São Paulo. Quando saiu, deixou a bichinha à toa por lá, jogada no oco do mundo...” (FONTES, 1974, p. 92). Abandonada, a moça encontra o caminho da prostituição e vai “[...] pro Geremoabo, perto de Canudos, com um bodegueiro daquelas bandas” (FONTES, 1974, p. 92).

Albertina, depois de ser assediada sexualmente pelo contramestre da Sergipana, consegue trabalho na Têxtil. Nesse tempo, Bela adoece e Fontoura, o médico que prestava serviços às fábricas de tecido, sob o pretexto de ir atender a doente, passa a assediar Albertina. Depois da morte da tuberculosa, Fontoura e Albertina passam a morar juntos e, cinco meses depois, o médico “[...] deu-lhe uma cama e um guarda-roupa de pinho envernizado. Um pouco de dinheiro. E abandonou-a” (FONTES, 1974, p. 141). Ao deparar-se em tais condições, a personagem convenceu-se “[...] de que apenas um caminho se abria ante seus olhos: ir morar, com mais outras companheiras, em local apropriado, e ganhar a vida com o mercadejamento de seu corpo. Assim fez. Da casa onde residia, mudou-se para a Rua do Siriri, principal centro da prostituição do Aracaju” (FONTES, 1974, p. 141).

Caçulinha estabeleceu uma relação amorosa com Sargento Zeca, do qual fica noiva após algum tempo de namoro. Depois de ser estuprada pelo noivo, a filha mais nova dos Corumbas é abandonada e aceita ir viver por conta do Dr. Gustavo, um “chefe político de incontestável prestígio num município do sertão”, que “andava sempre ligado a todos os governos, disputando vantagens e favores” (FONTES, 1974, p. 167). Casado e possuidor de várias amantes

“instaladas com o máximo conforto (FONTES, 1974, p. 168), o político instala Caçulinha em um apartamento e faz dela mais uma de suas amantes.

Geraldo, empregado como vigia noturno na Fábrica de Tecido Sergipana, apresentava agora cabelos brancos e seu rosto havia sido tomado pelas rugas. Além disso, “[...] seus olhos piscavam de contínuo e davam a impressão de haver diminuído de tamanho. Um joelho, sempre atacado de reumatismo, fazia-o coxear ligeiramente” (FONTES, 1974, p. 38). A sua esposa Josefa, a essa hora, tinha no rosto sulcos profundos. Ela “[...] costumava dizer que tinha ficado assim depois das febres. Do que fora, na sua mocidade, sobreviviam apenas poucos traços” (FONTES, 1974, p. 30).

A terceira parte do romance, composta por apenas um capítulo, o quadragésimo quarto da obra, concentra-se em narrar a humilhante volta do casal Geraldo e Josefa à Ribeira, terra de origem. Na estação, onde o casal esperava tristemente a partida do trem, que estava atrasado, Geraldo permanecia em silêncio e “[...] grossas lágrimas, abundantes, corriam-lhe pela face, gotejando sobre o peito da camisa de cretone” (FONTES, 1974, p. 182). Sá Josefa, ao lado, estava “[...] abandonada de todas as suas energias, ante tanto infortúnio acumulado, que acabava por obrigá-los àquela revirada, à volta humilhante para as senzalas da Ribeira” (FONTES, 1974, p. 182).

4.3 *GAIBÉUS*

Gaibéus, romance inaugurador do neorrealismo português, foi publicado em 1939, ainda sob a ditadura salazarista e em um ambiente cultural dividido entre aqueles que defendiam a arte pela arte e um novo grupo, o qual Alves Redol integrava, que pretendia incorporar em suas obras os problemas sociais.

Conduzido por um narrador onisciente neutro, o mesmo utilizado por Amando Fontes em *Os Corumbas*, os acontecimentos do romance se dão em um espaço rural e, nele, desnuda-se “o trabalho produtivo, a exploração descarnada do homem pelo homem, tomados nos seus aspectos mais crus, na lâmina viva do dia-a-dia” (REDOL, 1979, p. 16).

O enredo ocupa-se de abordar a chegada, o trabalho da colheita de um arrozal e a partida de um grupo de ceifeiros migradores que se deslocam das Beiras e do Alto Ribatejo para a região da Lezíria Ribatejana. Instalados em um alojamento precário próximo ao arrozal, o grupo se submete a um sistema de exploração comandado pelo patrão Agostinho Serra, dono do arrozal, supervisionado pelos capatazes e coordenado pelos donos da terra, os acionistas de uma

Companhia. Durante o período de permanência na colheita, além da exploração da força de trabalho sob o autoritarismo do patrão e dos capatazes, os ceifeiros sofrem com as sezões ocasionadas pela malária, com a ausência de medicamentos, com as péssimas condições de higiene do alojamento, com a alimentação de baixa qualidade nutritiva e com a exploração sexual das mulheres pelo patrão e pelos capatazes.

O romance é constituído por nove capítulos. No primeiro, a narrativa tem início sob a perspectiva de Seu Arriques, um arroteiro que, da plantação, avista o grupo de 70 ceifeiros, conhecidos como Gaibéus, se aproximar. À frente do grupo vinha um carro de bois “cheio até o coruto dos taipais, com sacos e baús dos Gaibéus” (REDOL, 1979, p. 22).

Atrás, os ceifeiros “caminhavam aos grupos, aturdidos”. Usavam “roupas feitas para os outros” (REDOL, 1979, p. 24) e “[...] fatos assolapados por remendos”. De barretes e chapéus puxados para os olhos, “[...] enrolavam-se alguns em gabões desbotados, trazendo aos ombros sacos e foices, paus e caldeiras” (REDOL, 1979, p. 23). As mulheres integrantes do grupo, “[...] em xailes desfiados ou saias de casteleta pelos ombros, marchavam silenciosas, de pés descalços” (REDOL, 1979, p. 23). Atrás, “[...] vinha um grupo de velhas e, com elas, mulheres com crianças no colo, além da “cachopada mais tenra, não habituadas ainda àqueles trabalhos de galé” (REDOL, 1979, p. 24).

Reunido, o grupo segue em direção ao alojamento que “o patrão Agostinho Serra mandara construir com prumos e carroicil [...], junto à seara, entre o carril e a vala.” Ali, os gaibéus “dormiam lado a lado, corpos com corpos; as mulheres separadas dos homens por uma divisória de palha que nem a vista vedava” (REDOL, 1979, p. 133).

O segundo capítulo desvela o autoritarismo dos capatazes, bem como a péssima condição de alimentação dos trabalhadores, resumida ao conteúdo de uma caldeira na qual flutuam “magras bolhas de óleo e feijões furados” (REDOL, 1979, p. 40). É nesse momento que o leitor fica conhecendo o personagem ceifeiro rebelde, um dos poucos personagens individualizados no romance e que, se fazendo dissonante no grupo, tem consciência da alienação dos gaibéus e do mal que causam a si mesmos e aos outros ao submeterem-se às condições oferecidas pelo patrão. Nessas páginas, também é descortinada a corrupção estabelecida pelos capatazes no sentido de estender a jornada de trabalho dos ceifeiros, subtraindo parte do tempo de almoço dos trabalhadores.

No terceiro capítulo destaca-se o personagem Pananão, um ceifeiro honesto e trabalhador que é rejeitado pelas mulheres, e que aparecerá no final do romance, metaforicamente, na figura de um mendigo que “devorava um naco de pão olhando as gaibéuas”

(REDOL, 1979, p. 171). Além disso, é estabelecida aqui, por meio de um fluxo de consciência, a narrativa de uma moça gaibéua anônima, que se lembra da sua paixão por um rapaz rabezano que a engravidou e a abandonou, relegando-lhe a responsabilidade pelo sustento do filho. Mais adiante, a narração é feita sob a perspectiva do rapaz e o revela a se divertir com outros rapazes, contando suas experiências sexuais com muitas mulheres gaibéuas.

O quarto capítulo, intitulado “Sete Estrelas na praia”, evidencia os rabezanos, moradores da Lezíria ribatejana que se recusam a aceitar as condições de trabalho às quais os ceifeiros se submetem e, por isso, “não podem olhar como camaradas os gaibéus”, uma vez que, “se não fossem eles, mais braços da Borda d’água encontrariam trabalho na Lezíria” (REDOL, 1979, p. 65).

Nesse momento da obra, são descritas as ações de três jovens gaibéus que deixam o rancho, à noite, e seguem a direção percorrida por quatro rapazes rabezanos, os quais atendem por Fomecas, Cadete, Passarinho e Marrafa. Depois de chegarem à praia, às margens do rio Tejo, e serem convidados por Fomecas a fazer parte do grupo, os três gaibéus são nomeados como Malpronto, Caraça e Nove e vivem momentos de liberdade e humanização ao lado dos novos amigos.

O capítulo seguinte narra o trabalho da ceifa, que corre “dolorosa e lenta” (REDOL, 1979, p. 85) sob o sol escaldante e o autoritarismo dos capatazes. Aqui, destaca-se a figura da personagem Ti Maria do Rosário, uma mulher envelhecida e doente que se recusa a parar de ceifar mesmo quando seu corpo já não possui mais forças, símbolo do possível futuro de cada um dos ceifeiros. É também nessas páginas do texto que aparece com bastante ênfase a figura do patrão Agostinho Serra, “dono do arrozal e dos ceifeiros” (REDOL, 1979, p. 91), cuja presença, sobre o cavalo, impõe medo e exige respeito, emitindo voz “sempre dura aos alugados” (REDOL, 1979, p. 89).

Outra personagem que ganha relevo aqui é a ceifeira Rosa, uma moça virgem disputada pelo patrão e pelo capataz Francisco Descalço. Já no primeiro dia de trabalho, Rosa “Julga-se nua no meio da resteva, devorada pelos olhos do capataz — beliscada pelos seus desejos” (REDOL, 1979, p. 42). Dentre as ceifeiras, Rosa é escolhida pelo patrão para “tratar das coisas” (REDOL, 1979, p. 94) nos seus aposentos, pretexto que encontrara para não revelar aos ceifeiros e aos capatazes a verdadeira intenção, que era fazer com que a moça lhe servisse sexualmente.

No entanto, a tônica do capítulo recai sobre a ameaça da nuvem negra, símbolo da chuva e que traz a mensagem de que, caso chovesse, “a ceia não se ganhava” (REDOL, 1979, p. 100).

Contrariando a vontade dos ceifeiros, a chuva vem e “O Francisco Descalço olha o relógio e marca as horas para descontar no sábado — dois quartéis!” (REDOL, 1979, p. 102). Tal contexto deixa o grupo refém de uma nova situação de exploração: descamisar espigas de milho “a dois tostões o cesto, a receber com a fêria” (REDOL, 1979, p. 109).

O sexto capítulo descreve um encontro ocasional, no porto do rio Tejo, entre o ceifeiro rebelde e dois gaibéus anônimos, os quais cultivam o sonho de ir à África e ao Brasil em busca de melhores condições de vida, onde acreditam encontrar “cidades e campos férteis, mulheres bonitas e casas rodeadas de flores” (REDOL, 1979, p. 121). Contudo, o compartilhamento magoado das experiências do ceifeiro rebelde se faz dissonância nas expectativas dos dois amigos, que não acreditam muito nas palavras do outro.

O antepenúltimo capítulo enfatiza a malária, doença que acomete os trabalhadores e que é ocasionada pela proliferação de mosquitos saídos das águas paradas e barrentas de uma vala próxima ao alojamento. Dali, os mosquitos erguiam-se “em nuvens para levarem a malária pelo campo” (REDOL, 1979, p. 134). A falta de higiene no alojamento e a recusa ao fornecimento de remédios, por parte do patrão, agravam o quadro da doença.

No decorrer do capítulo, narra-se o término do trabalho da ceifa e enfatiza-se o trajeto percorrido pelo grupo de alugados desde o alojamento até a estação, durante o qual dois jovens rabezanos lhes arremessam torrões e pedras e os acusam de roubar-lhes o trabalho. O capítulo é finalizado com a despedida do ceifeiro rebelde antes da chegada do grupo à estação.

O oitavo capítulo narra a angústia de um ceifeiro anônimo que viera à ceifa com a intenção de juntar quinhentos mil réis para pagar uma dívida a um homem chamado Seu Emílio. Como conseguiu obter apenas “setenta e oito e oitocentos” (REDOL, 1979, p. 164) com o trabalho na ceifa, o gaibéu se vê obrigado a entregar parte do seu pequeno pedaço de chão ao agiota.

Intitulado “O Inverno Vem Aí”, o último capítulo da obra mostra o momento em que o grupo de ceifeiros, já na estação, é hostilizado pelo chefe dos carregadores e as mulheres são assediadas pelos choferes e transeuntes. Enquanto isso, o capataz Francisco Descalço recebe dinheiro dos comerciantes da vila, como presente por ter mediado a compra de alimentos para as ceias, as quais os gaibéus pagaram. Além disso, o capataz recebe dos ceifeiros vinho e cerveja “por graça de tê-los alugado naquela ceifa” (REDOL, 1979, p. 169). A obra é finalizada com a narrativa do embarque do grupo no comboio.

4.4 RETRATOS DE UM TEMPO EXPERIMENTADO NA CARNE E NA INTELIGÊNCIA DE DOIS AUTORES

Apresentados os romances, torna-se importante fazer referência às palavras redolianas que antecedem o primeiro capítulo de *Gaibéus*, sob o título “Breve Memória Para Os Que Têm Menos de 40 Anos Ou Para Quantos Já Esqueceram O Que Aconteceu Em 1939”. Esse texto foi escrito em maio de 1965, para a sétima edição do romance, quando o autor já havia publicado mais de dez romances. Nele, o autor explora elementos que perpassam ambos os romances focalizados neste trabalho, marcas registradas de um tempo “exato, vivido e sonhado em plena juventude, na companhia de muitos homens que tiveram a coragem de optar pelo caminho mais árduo (REDOL, 1979, p. 9).

Gaibéus, de acordo com o autor, testemunha a “pequenez e a grandeza de uma época que ainda guarda segredos nesta memória” (REDOL, 1979, p. 10), de uma época que pedia aos autores um posicionamento frente à barbárie que se praticava no presente e a outra, que já se anunciava. Ao questionar, em 1965, o papel do escritor nesse contexto, Alves Redol sinaliza:

Poderei agora me perguntar se conviria à própria literatura nesse momento exacto, a busca da distância em relação à realidade concreta, e bem dramática, da época que experimentávamos na carne e na inteligência. Interrogo ainda se o afastamento premeditado do escritor para atingir o equilíbrio necessário à obra literária perfeita não poria em risco, num momento de contradições tão vivas e de opções tão radicais, a justa posição do homem no contexto político – social de então. Não acabaria o escritor por ser afectado também? (REDOL, 1979, p. 13).

A decisão de Alves Redol de nunca deixar que o escritor se afastasse “em demasia do homem que vivia o cotidiano com a consciência possível do todo colectivo em que enraizava o seu dia-a-dia assalariado” (REDOL, 1979, p. 14) definiu os rumos da escrita de *Gaibéus* e fez dele um romance que “quis ser, e foi, um dos gritos exactos de um drama colectivo e privado” (REDOL, 1979, p. 17). Nas palavras do autor:

Propus me com *Gaibéus* criar um romance antiassunto, ou melhor, anti-história, sem personagens principais que só pedissem compararia às outras. O tema nasce no colectivo de um rancho de ceifeiros migradores, acompanha-lhes os passos desde a chegada à partida na Lezíria ribatejana, no drama simples e direto da sua condição, destaca um ou outro para apontar certos fios mais individualizados, mas logo os faz regressar à trama do grupo (REDOL, 1979, p. 16).

Nas páginas do romance, há o desejo do autor de “mostrar outros tantos caminhos da alienação numa sociedade degradada, em que o valor da troca arreata o homem à degradação” (REDOL, 1979, p. 16). Nele, há ainda “a impetuosidade desregrada, o arrebatamento impulsivo de um jovem que anseia por libertar o homem de tais grilhetas, desejando que a sua pena se torne ferramenta de progresso” (REDOL, 1979, p. 17).

A experiência do jovem Alves Redol como homem do povo, assalariado que “vendia trabalho e comprava o que precisava para viver” (REDOL, 1979, p. 12), conhecedor de situações de contrato de trabalho em outras terras, como Luanda, na África, torna-se material para a escrita do romance. Além disso, Alves Redol carrega consigo o contato com as lavouras de arroz na Lezíria Ribatejana, o convívio com os gaibéus e recupera, ao longo das páginas do romance, o sentimento de desprezo que sua família sofria dos rabezanos por ser também considerada gaibéua.

Todos esses elementos são projetados no modo de pensar e agir do personagem ceifeiro rebelde, *alter ego* do próprio Alves Redol, assim como o faz Amando Fontes ao criar, em *Os Corumbas*, o personagem Dr. Barros, um advogado com forte influência político-social:

Quando a notícia de sua fortuna e sua bondade correu mundo, toda a pobreza do arrebalde foi lhe implorar uma qualquer coisa. Teve contato, então, com as misérias mais dolorosas. Conheceu doentes sem alimentos e sem remédio. Topou crianças nuas, gemendo de fome ou tiritando de sezões. Viu recém-natos, cujas mães não tinham leite, morrerem empanzinados de cozimento de farinha que ingeriam... Comoveu-se fortemente. Fez o propósito de não deixar sem assistência a quem quer que o procurasse. E quando deu de si, estava apaixonado, inteiramente entregue àquela missão de lenir dores (FONTES, 1974, p. 47).

O romancista sergipano também era advogado. Após dois anos de estadia no interior baiano, matriculou-se na Faculdade de Direito da Bahia e bacharelou-se em 1928. Mas o projeto de escrever *Os Corumbas* já o acompanhava há algum tempo, tendo, no final de 1919, já escritos os dois primeiros capítulos do romance.

Embora a preocupação com o aspecto social viesse à tona nos textos de ambos os escritores aqui destacados, a consciência estética não se fez ausente em nenhum momento na escrita desses romancistas. Alves Redol testemunha que

Escrever um romance, tentar fazer um romance, é sempre penetrar nos domínios da arte literária, mesmo que, por absurdo, algum escritor não o queira, mesmo que ele tente esquecer tudo o que faz parte do patrimônio comum dos romancistas. O que pode suceder em dado momento, quando

alguns insistem em traçar limites para a literatura, entendendo que lhe está vedado exprimir, por exemplo, os dramas cotidianos de um povo, é que outros reajam contra essa limitação, trazendo exactamente ao primeiro plano as alienações sociais de que é vítima o homem. Foi o que aconteceu aí por 1938-39 com o neo-realismo, que quis ser mudança de perspectiva na literatura, e, portanto, uma nova experiência para o seu enriquecimento (REDOL, 1979, p. 18).

Marca do pressentimento sobre ascensão do Fascismo, do Nazismo e do Salazarismo, que desde meados dos anos 1930 já detectaram alguns homens, “Gaibéus germinou nessa época e foi consciência alertada antes de ser romance. Quem o ler, portanto, deve ligá-lo às coordenadas da história de então. Só dessa forma saberá lê-lo na íntegra” (REDOL, 1979, p. 20).

Os Corumbas, com a especificidade de explorar as condições de exploração do homem pelo homem no contexto urbano, também nasce como registro de um tempo, pelas mãos de um sergipano que conhece muito bem a sua terra, que “sente o cheiro e a visão das paisagens e um pouco da psicologia daquela gente pobre, nômade por miséria, e vítima da destruição” causada em meio à luta pela sobrevivência em uma “sociedade que se dissolve sob a erosão funesta da civilização” (FONTES, 1974, p. 14).

Nesse sentido, a década de 1930 vê nascer dois romances que, advindos da experiência de seus autores, de leituras de obras impactadas pelo marxismo e dentro da estética literária marxista, têm suas páginas marcadas por um Realismo novo. A seguir, lançar-se-á um olhar sobre *Os Corumbas* e *Gaibéus* procurando, por vezes em diálogo com outras obras literárias, demonstrar nessas obras a presença de imagens e sentidos de reificação.

4.5 IMAGENS E SENTIDOS DE REIFICAÇÃO EM GAIBÉUS E *OS CORUMBAS*

4.5.1 ELEMENTOS NATURAIS

Em ambos os romances aqui analisados é notável a formação de sentidos e imagens literárias que comparam e, em alguns casos, contextualizadas em processos oníricos, metamorfoseiam seres humanos em elementos da natureza. Logo no primeiro capítulo de *Gaibéus*, ao abordar o grupo de trabalhadores chegando à Lezíria ribatejana, o narrador produz duas imagens que chamam a atenção por evidenciar tal transformação. A primeira ocorre quando o grupo de ceifeiros, chegando às dependências do contratante, formava um “[...] riacho de gente pelo carril adiante” (REDOL, 1979, p. 23). Em *Os Corumbas*, os trabalhadores que “Marchavam, marchavam sem parar” (FONTES, 1974, p. 34) a caminho das fábricas de tecido,

formavam uma “[...] ondulante massa humana” (FONTES, 1974, p. 36). Mostrados em sua coletividade, à procura de trabalho para garantir a sobrevivência elementar, os indivíduos representados em ambas as imagens são apresentados como espécies que tomam a forma do elemento natural água. Torna-se interessante, nesse sentido, notar que ambos os romances, ao evocarem essa imagem, o fazem de forma a privilegiar a coletividade. Isso enriquece as possibilidades semânticas, uma vez que realça a ideia de que esse fenômeno não é um problema isolado, mas coletivo. Nas duas cenas mencionadas o campo semântico ligado à imagem da água, valendo-se dos termos **riacho** e **ondulante**, reforça o sentido de um coletivo onde a individualidade se liquefaz e abre a possibilidade de questionamento sobre a fonte da qual nascem tais substâncias, proporcionando ao leitor pensar sobre a desumanidade à qual os trabalhadores são expostos.

Note-se que, para caracterizar a imagem do coletivo humano, o narrador de *Gaibéus* faz uso do substantivo **riacho**, enquanto Amando Fontes opta por caracterizar a massa humana com o adjetivo **ondulante**. Tais escolhas, além de ajudar a construir a verossimilhança, uma vez que o romance português privilegia o espaço rural, enquanto a maior parte de *Os Corumbas* situa-se na zona urbana, deixam transparecer outra questão: trata-se da constatação de que, nesse caso, quando a intenção é marcar uma imagem de reificação e dar a ela o caráter mais concreto possível, isso é realizado pelo emprego do substantivo. Quando, porém, escolhe-se dar apenas um sentido de reificação, emprega-se o adjetivo cuja função essencial é caracterizar o substantivo. Por isso, enquanto Alves Redol concebe a imagem de um riacho para metaforizar os trabalhadores rurais, no romance brasileiro a massa humana é **ondulante** e adquire, por meio desse adjetivo, o sentido do movimento da substância líquida.

Redol constrói diretamente uma imagem capaz de simbolizar o conjunto de homens e mulheres que se apagam em suas individualidades pela imposição do árduo trabalho a que estão submetidos, seres transitórios como a água do riacho que, parafraseando Heráclito, nunca é a mesma. Fontes, por sua vez, recorre à evocação da ideia de uma força que impele as pessoas rumo ao trabalho da fábrica.

No anteriormente citado espetáculo de dança da carioca Déborah Kolker, no qual traduziu-se intersemioticamente o poema de João Cabral de Melo Neto “O Cão sem Plumas”, esse sentido ligado ao elemento água é formado por movimentos corporais. Em vários momentos do espetáculo, os dançarinos movimentam-se coletivamente, no plano baixo, e seguem em direção à outra extremidade do palco, formando imagens que traduzem o movimento do rio espesso de lama. Em outro momento, uma das dançarinas movimenta

fluentemente suas costas, formando uma imagem que possibilita ao espectador estabelecer ligação com o deslizar da lama espessa do rio Capibaribe, em cujo mangue se liquefazem em sua miséria e humanidade os catadores de caranguejo que mal ganham para sobreviver.

No espetáculo e nos romances em questão, a representação do coletivo também é ressaltada por imagens, sejam elas cênicas ou literárias, que associam os trabalhadores ao elemento formiga e ao seu coletivo formigueiro. Enquanto a imagem anterior evoca a ideia de um elemento único, o líquido, a imagem do formigueiro apresenta-se como uma integração de elementos divisíveis, ou seja, cada formiga pode ser observada na sua individualidade. No entanto, é a junção dos indivíduos e sua organização como força de trabalho que é utilizada pelos autores para criar imagens de reificação. Nesse sentido, é significativa a escolha de Alves Redol pela criação, em *Gaibéus*, de um romance “[...] sem personagens principais que só pedissem comparsa às outras. [...] No drama simples e directo da sua condição, destaca um ou outro para apontar certos fios individualizados, mas logo os faz regressar à trama do grupo” (REDOL, 1979, p. 16).

Em *Os Corumbas*, é a personagem Rosenda quem, ao ver a irmã Albertina falar sobre a impossibilidade de comprar roupas novas, evoca a comparação de sua condição de operária de uma fábrica de tecidos ao trabalho das formigas: “Você ainda ri vendo uma coisa dessas! Pois eu tenho é ódio. Trabalhar que nem uma formiga e viver assim esmolambada ...” (FONTES, 1974, p. 32). Em *Gaibéus*, no momento em que o grupo de trabalhadores leva os feixes de arroz cortado ao local em que serão recolhidos pelo carro de bois, “Os barações enfeixam as gavelas. Não param de trazê-las da cama da resteva entre os braços os homens e as mulheres. Assemelham-se a um carreiro de formigas a carregar materiais e alimentos para o ninho” (REDOL, 1979, p. 127). Em outro momento, ao ouvir as gargalhadas do autoritário capataz Francisco Descalço junto a outros capatazes, a personagem Rosa enche-se de tristeza e segue, “[...] só com os olhos, a estrada de um formigueiro” (REDOL, 1979, p. 53).

É possível, por meio da ação da personagem Rosa, associar a imagem do formigueiro à ideia de trabalho coletivo e hierarquicamente organizado no qual estão envolvidas as formigas trabalhadoras, sob o comando da rainha. Essa associação da formiga ao trabalho pode ser encontrada em textos desde a antiguidade. No texto bíblico, por exemplo, há no livro de Provérbios, atribuído ao rei Salomão, a seguinte passagem:

Vai, ó preguiçoso, ter com a formiga,
 Observa o seu proceder e torna-te sábio:
 Ela não tem chefe,
 Nem inspetor, nem mestre;

Prepara no verão a sua provisão,
 Apanha no tempo da ceifa sua comida.
 Até quando, ó preguiçoso, dormirás?
 Quando te levantarás de teu sono?
 Um pouco para dormir, outro pouco para dormirar,
 Outro pouco para cruzar as mãos no seu leito
 E a indigência virá sobre ti como um ladrão;
 A pobreza, como um homem armado (PROV, 6 – 6, 11, p. 784).

No caso dos personagens de ambos os romances, o que se dá é o resultado falho do cumprimento da passagem bíblica citada. Em *Os Corumbas*, a personagem Sá Josefa acorda muito cedo e ajuda os filhos a prepararem-se para irem ao trabalho: “— Virgem Maria! É de hoje que o relógio deu quatro horas! ... Deixe-me fazer o café, para acordar o pessoal” (FONTES, 1974, p. 29). O filho Pedro, por sua vez, trabalhava em uma estrada de ferro situada bastante longe de casa e “Tinha, por isso, de sair de casa muito cedo, levando a refeição numa latinha, para só regressar já noite feita” (FONTES, 1974, p. 30).

Em outro momento, o coletivo de trabalhadores das fábricas também é mostrado dirigindo-se ao trabalho antes mesmo do sol nascer:

Madrugada. Tudo escuro ainda. Bandos e bandos de raparigas, falando alto, desciam a estrada nova. Dos recantos e vielas que ali desembocavam, de momento a momento, surgiam vultos apressados. Todo o Bairro de S. Antônio parecia levantado a correr para o trabalho” (FONTES, 1974).

Em *Gaibéus*, a pousada foi construída perto do arrozal para que a força de trabalho não fosse desperdiçada no caminho. Mesmo assim, o trabalho inicia-se logo cedo:

E os ceifeiros vão saindo da noite das poisadas, foices ao ombro, piscando os olhos pelo contraste da luz branda que a manhã traz, aperreando os braços ao tronco, pela nortada agreste que canta nas espigas do arrozal e no zinco dos telheiros (REDOL, 1979 p. 26).

Embora levantem cedo e trabalhem arduamente como aconselha o texto bíblico, os personagens de ambos os romances conhecem a miséria. Submetidos a um sistema de exploração sob as ordens autoritárias de capatazes e patrões, tais trabalhadores não participam do resultado do seu trabalho. Nesse sentido, o que acontece é uma inversão dos fatos apresentados em um outro texto antigo, a clássica “A Cigarra e a Formiga”, do grego Esopo (VI a.C), considerado o pai da fábula:

Era inverno e as formigas botaram para secar os grãos que a chuva molhara. Uma cigarra faminta lhes pediu o que comer. Mas as formigas lhe disseram: — Porque tu também não armazenaste tua provisão durante o verão? — não tive tempo — respondeu a cigarra —, no verão eu cantava. As formigas

completaram: — Então agora dance. E caíram na risada. (ESOPO, 2012, p. 161).

Aqui, na fábula esópica, as formigas trabalham muito e têm como garantir sua subsistência durante os meses de inverno, pois armazenaram o fruto de seu trabalho. No texto redoliano, porém, o trabalho do grupo de ceifeiros é desvalorizado de tal forma que, além do caráter estafante, tal trabalho vale quase nada para os trabalhadores (formigas), uma vez que não podem usufruir do fruto de seu trabalho de forma justa.

O mesmo ocorre com a família Corumba e os demais trabalhadores das fábricas de tecido de Aracaju. Note-se que, no fim do mês, somado o resultado do trabalho penoso no qual a família toda dirigiu os seus esforços, Sá Josefa “contava as pequenas cédulas de papel, recontava os cobres e os níqueis. E concluía sempre, ao fim, que não lhes era possível viver com tão pouco dinheiro, pagando aluguel de casa, vestindo e alimentando sete pessoas” (FONTES, 1974, p. 44).

Assim, tanto em *Gaibéus* quanto em *Os Corumbas*, opera-se uma espécie de desconstrução do sentido da fábula de Esopo, o qual viveu, no século VI a.C, na condição de escravizado, cujo trabalho braçal era visto pela sociedade grega como menos importante que o trabalho artístico e intelectual dos homens livres. De acordo com Heródoto e um relato anônimo intitulado *Vida de Esopo* (I d.C.), o fabulista viveu na ilha de Samos, e teria sido comprado por um filósofo. Depois de conseguir a sua liberdade, é procurado pelos mais poderosos reis da época, os quais esperam ouvir os seus conselhos. De acordo com o relato, a morte de Esopo dá-se pelas mãos dos délfios, a quem o fabulista teria ofendido. Por vingança, sob a falsa acusação de roubo, o fabulista teria sido lançado do ponto mais alto de um precipício.

Nesse sentido, visto a condição de escravizado que Esopo viveu, entende-se o motivo pelo qual a fábula citada valoriza o trabalho da formiga, metáfora do trabalhador braçal, e a coloca em uma posição superior, na qual é possível armazenar o resultado do seu trabalho e passar o inverno com fartura e tranquilidade. É por isso que os romancistas Alves Redol e Amando Fontes, ao trazerem à tona as imagens das personagens Rosa e Rosenda a observarem o formigueiro, possibilitam ao leitor questionar o motivo pelo qual tais trabalhadoras não conseguem armazenar o fruto do seu trabalho da mesma forma como fazem as formigas da fábula esópica.

Além das imagens e sentidos de reificação destacadas até o momento, é possível verificar outras ainda em *Gaibéus*. No primeiro capítulo do romance, o narrador compara as figuras humanas a troncos de árvores, sugerindo que “Subidos em estertores, quase desfolhados

já e amarelecidos, aqueles troncos não eram gritos vivos de seiva — assemelhavam-se a figuras humanas que o desalento tocara” (REDOL, 1979, p. 23). Essa ideia se repete no segundo capítulo, quando ocorre a criação de uma imagem em que os ceifeiros vão tomando a forma dos pés de arroz que ceifam, no instante em que, “[...] partidos pelos rins, quebram-se em ângulos de cabeças pendidas como as panículas do arroz...[...]

(REDOL, 1979, p. 30). Esse tipo de criação também pode ser notado no decorrer do capítulo oito, quando é enfatizado o trajeto percorrido pelo grupo de alugados desde o alojamento até a estação. Nesse momento da narrativa, dá-se a formação de uma imagem que associa os corpos dos ceifeiros ao formato das espigas de arroz quando, durante a caminhada, “Os ceifeiros mais sezonados movem-se lentos, busto curvado e braços pendidos, sem alma. Tossicam e escarram. Nos rostos amarelos, como se o cromo das espigas cortadas se lhe tivesse infiltrado, correm amarguras” (REDOL, 1979, p. 154). Em tais imagens, o narrador possibilita que o leitor associe o aspecto das panículas de arroz às características físicas dos ceifeiros esgotados pelo trabalho da ceifa, na “sua luta sem tréguas” (REDOL, 1979, p. 91).

Novamente, nas páginas do oitavo capítulo, o narrador cria uma imagem que dialoga com o assunto tratado aqui. A narrativa se detém na angústia do ceifeiro anônimo que devia quinhentos mil réis ao fiador denominado Seu Emílio. Como não conseguiu obter o valor com o trabalho na ceifa, o gaibéu se vê obrigado a entregar parte do seu pequeno pedaço de chão, a única coisa em que se agarra para manter algum status social, ao agiota. Este último é sonhado pelo ceifeiro anônimo transformando-se em um milhano, pássaro predador que vive na região das Lezírias. É significativa a aproximação fonética do nome do personagem com o do pássaro no qual, gradativamente, ele se metamorfoseia. Esse detalhe aproxima o indivíduo da metamorfose imaginada pelo ceifeiro anônimo, o qual foge do milhano tal qual um estorninho, pássaro de menor porte comumente perseguido pelos milhanos. À noite, ao ficar imaginando Seu Emílio a lhe solicitar o pagamento da dívida, o ceifeiro sonha com a seguinte imagem:

O outro abriu-se em gestos largos de mãos-parecia um milhano a abrir as asas. De homem ficara-lhe a cabeça. O seu Emílio era milhano completo. As asas a bater e a subir sempre. Já não lhe via a cara branca, espalhada de carnes [...]. O milhano bateu as asas e subiu sempre e já não se via a cara de homem. [...] As asas negras cobriram o sol e fizeram noite. Quis aproveitar a escuridão para fugir, embrenhando-se numas moitas de carrasco e silvas, mas os olhos do milhano seguiam-no sempre e tolhiam-lhe as pernas. Um grito na noite — até as moitas tremeram (REDOL, 1979, p. 162-163).

Nessa cena, como se pode notar, o narrador constrói uma metamorfose onírica que é gradativa. A partir do gesto largo de Seu Emílio, todo o seu corpo, exceto a cabeça, vai

tornando-se pássaro predador. Na próxima frase, a cabeça de homem já havia se metamorfoseado em cabeça de milhano. Mais adiante, já é possível vê-lo metamorfoseado por completo, a voar e a perseguir o personagem devedor.

Torna-se pertinente notar, em relação a essa cena, que o ceifeiro anônimo também toma aspectos de um pássaro no momento em que é perseguido pelo milhano. Considere-se que, nessa hora, enquanto o milhano o perseguia das alturas ele “[...] ia mingando, quase tão rasteiro como o chão” (REDOL, 1979, p. 162). Nesse sentido, considerando-se o contexto da obra, o milhano pode ser lido como metáfora do capitalista, enquanto o estorninho, dos trabalhadores explorados. É significativo, nessa perspectiva, que o narrador apresente a seguinte cena:

A nuvem de estorninhos não cessa de se enovelar e subir, de despenhar-se e fugir. Os estorninhos juntaram-se para se defenderem do milhano que os espreita. Já sabem que se dispersarem as garras não os poupam. Assim, em multidão, o perigo afasta-se. [...] Os estorninhos ensinam os homens – os homens teimam em não compreender a lição” (REDOL, 1979, p. 130-131).

A imagem da metamorfose de Seu Emílio em um pássaro predador possui atributos semânticos capazes de evocar no leitor que já tenha assistido ao filme *Metrópolis* a lembrança de uma cena desse filme. Trata-se do momento em que o personagem Freder presencia uma explosão na fábrica subterrânea e tem uma espécie de visão ao observar todo o contexto no qual aqueles trabalhadores estão imersos. Freder visualiza um grupo de homens escravizados seminus que, seguem em marcha por uma rampa até serem “engolidos” por uma porta que tem como formato uma grande boca de um ser mitológico chamado Moloch, conhecido por alimentar-se de carne humana.

Em *Os Corumbas*, uma ideia muito próxima é evocada pela personagem Albertina, quando esta sugere que os patrões das fábricas de tecido alimentam-se dos operários. A filha de Geraldo e Josefa, revoltada com a exploração coordenada pelos donos das fábricas de tecido de Aracaju, reclama que “[...] eles engordam com o sangue da gente, esses diabos...Eu, se fosse homem, estava na turma de Pedro e Zé Afonso. Pior que eles: eu era capaz de jogar bomba (FONTES, 1974, p. 119).

Além disso, a imagem da metamorfose de Seu Emílio como pássaro predador à caça dos estorninhos, sonhada pelo ceifeiro anônimo, pode ser colocada lado a lado com uma das histórias presentes na obra *Metamorfoses (8 D.C)*, de Ovídio, por apresentar também a figura do mais forte e dominante perseguindo os mais fracos e sujeitados. O capítulo VI (421-676) dessa obra apresenta a narrativa em que o rei Pandion, de Atenas, concede a mão de sua filha

Progne ao Rei da Trácia, atendido por Tereu. Tal casamento é um prêmio ao jovem rei trácio por ter colaborado com a defesa de Atenas. Dessa união, nasceu Ítis, agora príncipe de Trácia.

Cinco anos após o casamento, Progne solicita ao marido que fosse a Atenas e trouxesse sua irmã Filomena, por quem sentia muito apreço e saudades. O que Progne não imaginara é que, ao ver pela primeira vez a cunhada, o jovem Tereu enamorou-se da moça, tomando a decisão de raptá-la e violentá-la. A vítima, tendo ameaçado contar tudo o que sofrera, teve sua língua cortada por Tereu. No entanto ocorreu-lhe a ideia de escrever a sua denúncia em um bordado e, por meio de uma escravizada ingênua, enviá-lo à irmã Progne. A rainha, assim que tomou conhecimento dos fatos, saiu com uma comitiva de mulheres e libertou Filomena. Já no palácio, Progne e a irmã são surpreendidas pela entrada do pequeno Ítis à sala, momento em que Progne concebe sua ideia de vingar-se de Tereu, matando o menino e o servindo como banquete ao marido. Assim o fez. Quando o pai do menino ficou sabendo de toda a verdade, investiu contra as duas mulheres em uma perseguição desesperada e veloz, momento em que os três personagens se metamorfoseiam em aves: Progne tomou a forma de uma andorinha; Filomena metamorfoseou-se em um rouxinol, tendo como marca manchas de sangue de Ítis em seu peito; Tereu, por sua vez, transformou-se em poupa, com bico agressivo e um penacho de guerreiro. Eis o trecho em que as metamorfoses ocorrem:

Enfim de Pandion persegue a prole,
Brandindo o ferro nu com mão tremente.
O corpo das cecrópias parece
Que em asas se equilibra, e muda a forma.
Uma rapidamente aos bosques voa,
Outra, igual na presteza, aos tetos sobe,
E do assassínio as marcas não perde:
Inda do rubro sangue desaparzido
Evidentes sinais lhe estão no peito.
Tereu, fora de si, e arrebatado
Pela dor, pelas fúrias da vingança,
Ave adeja também, que na cabeça
Traz erguido penacho, e tem por armas
Longo bico mordaz: seu nome é poupa (OVÍDIO, 2016, p. 157).

Enquanto em *Gaibéus* esse processo de metamorfose acontece na mencionada cena em que Seu Emílio transforma-se em um milhano, no romance *Os Corumbas* o narrador abre o capítulo vinte e seis descrevendo uma cena na qual “Um silvo certo e agudo anunciou a hora do almoço. E logo - como um bando de reses famintas que tivessem rebentado as cercas do curral, — de todos os cantos surgiam centenas de operários a correr. Meninos, homens, mulheres. [...]” (FONTES, 1974, p. 116). Em outros momentos do romance também é possível

encontrar personagens cujas ações são aproximadas a comportamentos animais, como quando Fontoura esperava por Albertina em seu carro e, de repente, a operária “[...] chegava, afogueada; e num salto de felino atirava-se para dentro do automóvel, cujas cortinas estavam todas arriadas” (REDOL, 1979, p. 123). O mesmo pode ser verificado na fala da personagem Albertina quando esta compara a sua situação, a da família Corumba e a dos demais trabalhadores das fábricas de tecido ao destino dos bois de canga, utilizados na tração de carros:

— Pobre é como boi de carro. Aguenta canga, ferrão, o diabo! E se um dia teima, sem querer trabalhar, o dono grita logo pro carreiro: — ‘Este boi anda cansado, está bom é de ir pra faca’. Pobre é assim. Se não aguenta a lida e afrouxa, morre de fome, que é faca cega: Mata devagarinho... (FONTES, 1974, p. 42).

No romance de Amando Fontes, características animais também se dão no momento em que a mãe do garoto acidentado, quando o encontrou sem vida “[...] soltou um berro alucinante, arregalou uns olhos desvairados, safou-se das mãos que a prendiam, e saiu a correr, como uma doida [...]”. Em seguida, a mulher “[...] afastou os homens brutalmente, arrancou o pano com um gesto e caiu sobre o corpo do filho, uivando de dor e de agonia” (FONTES, 1974, p. 109).

Em *Gaibéus*, por sua vez, também se dá a comparação dos ceifeiros com animais, como o gado, equinos e rãs. Durante a noite, de volta ao alojamento, as velhas “[...] levantavam poeira do carril, como rebanho de volta à malhada” (REDOL, 1979, p. 24), enquanto outros ceifeiros “[...] dormiam pelo chão como o gado” (REDOL, 1979, p. 26). Evitando ficar na pousada quente, “[...] as raparigas vinham estender-se nas mantas, ao relento. Ficavam para ali como éguas na resteva” (REDOL, 1979, p. 56). Ti Maria do Rosário, por sua vez, sacudida pela febre provocada pela malária, “[...] revolvava-se no chão, como animal a espumar de raiva [...]” (REDOL, 1979, p. 145). Mais tarde, quando alguns ceifeiros terminam o trabalho de transportar as sacas de arroz debulhado da carreta, passando por uma prancha, até à fragata, nas costas e a troco de um simples copo de vinho para cada um, “as gargalhadas dos homens que vão receber o prêmio de vinho assemelham-se ao coxar das rãs na vala, lá em cima onde quatro alugados tremelicam sezões” (REDOL, 1979, p. 142).

Torna-se interessante perceber que, ao escolher a coletividade como mola propulsora para a formação de imagens e sentidos da reificação, Alves Redol, por vezes, individualiza um ou outro, como em uma espécie de zoom cinematográfico, para depois focalizar novamente o coletivo. Isso pode ser apreendido quando o narrador ilumina o grupo dos capatazes. Dentre os componentes desse grupo, o capataz Francisco Descalço é, em alguns momentos,

individualizado para representar as ações autoritárias do grupo todo, que se faz ferramenta de exploração dos ceifeiros.

Francisco é um capataz experiente que, tal qual os demais, já fora ceifeiro e tivera que se submeter à exploração e ao autoritarismo sob o comando de outros capatazes. Assim ele aprendeu que, diante da constatação de que o relógio aponta para o horário de almoço, fazia-se necessário estender cinco minutos o tempo de trabalho, sob a justificativa de que aos ceifeiros “não faz diferença e ao patrão dá-lhe jeito” (REDOL, 1979, p. 44). Assim fazem os capatazes, sem que os ceifeiros percebam, exceto o ceifeiro rebelde, que possui consciência e atitudes de revolta. Essa e outras ações dos capatazes não passam despercebidas pelo ceifeiro rebelde, o qual, diferente dos demais personagens trabalhadores, “[...] tem bússola — bússola que marca um norte” (REDOL, 1979, p. 44).

Chama a atenção, nesse trecho, a presença do relógio e da bússola, dois objetos que estabelecem uma relação de contraste. O filme *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin, realiza a sua abertura com a imagem de um relógio, símbolo da modernidade por se fazer instrumento que controla o tempo de duração da força de trabalho comprada pelos patrões. *Metrópolis*, outro filme que aborda a coisificação humana na modernidade, apresenta várias cenas das quais faz parte o relógio. Em uma delas, um trabalhador move os ponteiros em um grande painel que vai tomando a forma de um relógio analógico. Tal objeto, no entanto, fecha a circunferência do ponteiro que conta as horas no algarismo dez, número que simboliza a antiga jornada de trabalho finalizada na décima hora. Na cena, é visível o esforço estafante do operário a tentar arrastar o ponteiro do relógio até o seu décimo algarismo. No Décimo quinto capítulo de *Macunaíma* (1928), texto publicado no início do século XX, Mário de Andrade também evoca a imagem do relógio. Quando o herói volta da cidade de São Paulo para a mata, traz consigo dois objetos pendurados em suas orelhas: Um relógio e um revólver. De volta à querência, Macunaíma é apresentado pelo narrador da seguinte forma:

Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revolver Smith-Wesson o relógio Patek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha (ANDRADE, 1999, p. 131).

A escolha do personagem pelo relógio e pelo revólver denotam a simbologia de tais objetos como máquinas que regem a vida do homem moderno no espaço urbano. De um lado, o relógio a comandar o tempo e o trabalho, marcando-lhe o ritmo e a duração. De outro, o revólver como a simbolizar os processos de violência que permeiam a sociedade moderna.

Nesse sentido, a bússola que o personagem ceifeiro rebelde possui contrapõe-se ao relógio utilizado pelos capatazes. A bússola, ao contrário do relógio que controla o tempo de liberdade e também aprisiona a coletividade durante determinado tempo, aponta um rumo com precisão. Desta maneira, o relógio pode ser visto como um elemento que marca a coletividade, que comanda a vida, ao passo que a bússola aponta, de forma individual, e só coletivamente mediante um processo de comunicação, um sentido para seguir. É por isso que o personagem ceifeiro rebelde, possuidor de uma bússola, que é metafórica, “olha a terra com olhos diferentes [...]” (REDOL, 1979, p. 44). Em alguns momentos, ele “[...] cerra os olhos e parece que sonha, mas pensa” (REDOL, 1979, p. 48). Por isso, ele “[...] sente-se mais abatido que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe que os outros sofrem mais. Ele tem um norte, e os camaradas ainda não encontraram bússola” (REDOL, 1979, p. 83).

Única voz consciente entre os alugados, o ceifeiro rebelde cultivava pelos gaibéus “[...] uma aversão instintiva. Aversão que logo depois se fazia lamento, lamento que era depois confiança. Ele confiava ainda naqueles irmãos que tiravam o pão a eles próprios” (REDOL, 1979, p. 110). Consciente do que eles faziam, ao receber a ordem para recomeçar o trabalho após o almoço, o personagem “olha o relógio e cicia uma praga” (REDOL, 1979, p. 44). Por isso o personagem sustenta que “Se pudesse ceifar todos os Franciscos Descalços que andam neste mundo...ah, rapazes...Aquilo não havia dia nem noite. Nem fome nem sede. Enquanto a seara não fosse toda abaixo, as suas mãos não baixariam de cansaço” (REDOL, 1979, p. 42-43).

É interessante como os próprios capatazes estão desprovidos da consciência de que também são parte do sistema e, conseqüentemente, também são explorados pelo patrão e pela Companhia detentora da posse das terras em que se plantou o arrozal. Em *Gaibéus*, os capatazes estão isentos de entender o lugar que ocupam na pirâmide social, na qual estão abaixo de Agostinho Serra e este, por sua vez, abaixo da Senhora Companhia. O não entendimento sobre esse fato faz com que, em muitos momentos, os capatazes pensem que estão em uma posição de igualdade com o patrão. Esse aspecto descortina-se quando o capataz Francisco Descalço é usado pelo patrão para convencer os alugados a descamisar espigas de milho a troco de um valor irrisório. Depois de ter aceitado o que lhe propusera Agostinho Serra, Francisco Descalço “[...] pensava que não era coisa de muita justiça, mas o patrão dava-lhe tal confiança, como se falasse a um sócio, que ele devia puxar a sardinha àquela brasa” (REDOL, 1979, p. 108).

Em *A Metamorfose*, o personagem Gregor Samsa, que estabelece um contraponto com o aqui analisado justamente por apresentar o fenômeno da reificação na sua forma individual e

não coletiva, traz à tona essa questão. Quando interpelado autoritariamente pelo gerente que fazia ranger suas botas envernizadas, Gregor questiona se “[...] também ao gerente não poderia ter acontecido alguma vez uma coisa como aquela que acontecera hoje com ele; a possibilidade de fato tinha de ser admitida” (KAFKA, 2001, p. 23).

Em *Gaibéus*, há uma pirâmide social que perpassa todo o romance e sustenta toda a organização social ali exposta. O topo é ocupado pela Senhora Companhia das Lezírias, uma grande entidade formada por acionistas com interesses industriais, detentora da posse da terra e que controla todo o sistema de exploração. Os acionistas, verdadeiros comandantes de todo o sistema de exploração, são ocultados pelo narrador e surgem, de forma abstrata, sob o signo “Senhora Companhia”. É interessante notar que essa escolha do narrador pelo uso do pronome de tratamento “senhora” acaba por denunciar a personificação pela qual passam as empresas na contemporaneidade, visto que as pessoas que as compõem tornam-se invisíveis e, no lugar delas, o nome da empresa ou instituição surge como algo que age de forma autônoma, sob a denominação mercado, banco, equipe, ou, no caso dos romances aqui analisados, Senhora Companhia, em *Gaibéus*, e a Têxtil e a Sergipana, em *Os Corumbas*.

Abaixo, visto equivocadamente pelos camponeses como o único patrão, está Agostinho Serra. Ele é o explorador de uma das concessões da Companhia e a esta paga renda sobre tudo o que produz na terra alugada. Ele aparece ao grupo de trabalhadores, sobre o seu cavalo nomeado Doirado como “o dono do arrozal e dos ceifeiros” (REDOL, 1979, p. 91), dono das mulheres que chegam à sua lavoura tal qual produtos na feira:

[...] Os seus olhos vagueavam pelo rancho, saltitando de mulher para mulher. Chegara à feira, podia escolher. O seu corpo já sentia um afago a percorrê-lo. E as espigas caíam, como fendidas de morte. As cachopas de cabeça pendida não viam a maracha onde o canteiro terminava. Mas sabiam que o seu futuro se talhava ali. Ali estava o dono do seu destino (REDOL, 1979, p. 95).

É sob as ordens do patrão que os trabalhadores “não ceifavam já só os pés de arroz — ceifavam a própria vida” (REDOL, 1979, p. 91). O ato de ceifar, podar, serrar, já aparece no próprio sobrenome do patrão. Com a ajuda de Maria Gadanha, Agostinho Serra, ao escolher Rosa para ficar em seus aposentos, compromete o futuro da moça, já que, ao final da colheita, a moça se preocupa com a maledicência que sofreria quando voltasse à terra de origem. “Quando o rancho chegasse, logo na aldeia se saberia que ela estivera no rancho de Agostinho Serra. E via-a interrogada pela mãe, a duvidar ainda do que se cochichava entre a vizinhança”

(REDOL, 1979, p. 150). No momento exato em que é escolhida pelo patrão, a personagem já pressente o seu futuro: “Deu-lhe ganas de atirar a foice e abalar. Se fosse junto dele não seria mais a Rosa do rancho do Francisco Descalço. Seria a Balbina da Rua Pedro Dias — noiva de todos que mercassem afagos” (REDOL, 1979, p. 97). Nesse sentido, é significativa a escolha redoliana pelos sobrenomes Serra, Gadanha e pelo nome Rosa, uma vez que, ao associar tais elementos aos seus respectivos substantivos, o campo semântico possibilita ao leitor inferir que a rosa foi colhida/serrada com o auxílio da gadanha. Instalada Rosa nos aposentos do patrão, o narrador aponta “[...] a figura mirrada e seca de Maria Gadanha a levá-la pela estrada do seu destino, com promessas de entontecer quem pelo inverno não tinha pão nem lume na lareira” (REDOL, 1979, p. 153).

Abaixo de Agostinho Serra é a posição dos capatazes, ex-servos que em outras safras foram ceifeiros submetidos aos mais desumanos processos de exploração e que, agora, foram promovidos a contratantes de ceifeiros, a vigias e denunciadores. O primeiro capataz, Seu Arriques, aparece logo no início do romance, tal qual árvore seca em meio à paisagem que se resume a “planície e céu — céu e planície” (REDOL, 1979, p. 23). A coisificação dessa figura é sugerida pelo narrador quando os gaibéus, nos primeiros passos em território do patrão, percebem a lhes saudar “com o braço aquele desalmado seco e alto que estava no meio da lavra, arremedo de espantalho para afugentar pardais [...]” (REDOL, 1979, p. 22). O arroteiro, atacado pelas sezões e pelo desânimo, cuidador alienado do “manto de panículas aloiradas, que os camalhões percintavam e a aragem branda enrugava, como mareta em oceano de oiro” (REDOL, 1979, p. 21), vigia a terra que não é sua e a duras penas zela pela reputação frente ao patrão, pois “pertencia à família dos Milhanos dos Marinhais, sempre famosos no Ribatejo como arroteiros sábios e safos de mândria” (REDOL, 1979, p. 22). São os capatazes, dos quais destaca-se na obra a fios individualizados Francisco Descalço, os responsáveis pelo cumprimento das ordens de Agostinho Serra.

A esse grupo o consciente personagem ceifeiro rebelde dirige o seu ódio, resumindo todo o seu desprezo ao grupo de capatazes à figura de Francisco Descalço: o ceifeiro “olha para traz e maneja a foice aos sacões. O Francisco Descalço está ali outra vez. Se pudesse ceifar todos os Franciscos Descalços neste mundo...ah rapazes! ... Aquilo não havia dia nem noite. Nem fome nem sede [...]” (REDOL, 1979, p. 42-43). No entanto, ele sabe que de nada adiantaria matar Francisco Descalço e os demais capatazes, já que o sistema de exploração vigente promoveria outros ceifeiros a tal posto e nada mudaria.

Abaixo dos capatazes, o lugar é ocupado pelos rabezanos, trabalhadores locais que, ao contrário dos gaibéus, não possuem a sua pequena courela de terra e que rejeitam as condições de trabalho aceitas pelos gaibéus. Por esse motivo, estabelece-se o antagonismo entre os dois grupos. Os rabezanos odeiam os gaibéus pelo seguinte motivo: não fosse o fato desse grupo de trabalhadores aceitar fazer o trabalho da ceifa sob condições subumanas e mal remuneradas, tal trabalho poderia ser realizado, sob melhores condições, por trabalhadores rabezanos. Dessa forma, sem trabalho nas plantações próximas, “os rabezanos procuram nas fábricas e nas descargas dos cais o que o campo não lhes dá agora” (REDOL, 1979, p. 65).

Abaixo dos rabezanos, no grau mais baixo da hierarquia social, encontram-se os gaibéus, possuidores de pequenas propriedades rurais que migram à Lezíria Ribatejana em busca de provisões para passar o inverno, submetendo-se aos mais altos graus de exploração e degradação humana. Eles são os “gaibéus — gaibéu é menos que rabezano” (REDOL, 1979, p. 134). Embora a alimentação precária faça parte do cotidiano de ambos os grupos, estabelece-se uma diferença considerável na mesa dos dois grupos. “Nas poisadas dos rabezanos cozinham-se batatas; não há tempo para preparar outra ceia. Batatas e pão é ceia de fidalgo. Aos gaibéus basta um pedaço de toucinho derretido no cacifo. E com um naco de pão duro a refeição fica pronta” (REDOL, 1979, p. 133). Nesse sentido, o elemento “fome” une os dois últimos lugares da pirâmide. É exatamente nesse aspecto que “todos eram iguais. Os rabezanos usavam barrete e sabiam contar histórias. Tinham a Menina e fumavam como os homens [...], mas na fome os rabezanos não diferiam dos gaibéus e carmelos” (REDOL, 1979, p. 65).

É nesse contexto de coletividade e de hierarquia social que os autores Alves Redol e Amando Fontes inserem as imagens e sentidos de reificação, utilizando-se do campo semântico oferecido pelos elementos naturais. Entretanto, é possível perceber que um dos romances, *Gaibéus*, traz à tona um número maior de imagens naturais ligadas ao coletivo. Em *Os Corumbas*, nota-se que as imagens naturais, além de apresentarem-se, na maior parte das vezes, ligadas muitas vezes a individualidades, ocorrem em menor número. Isso se deve, em grande parte, pelo fato de o romance de Alves Redol ter suas ações desenvolvidas em um espaço rural. Em *Os Corumbas*, embora a primeira parte do romance, ou seja, o que acontece entre as páginas 19 e 26, situe os personagens na zona rural da Ribeira, é na cidade de Aracaju que se desenvolve a maior parte do enredo. É lá, também, que a família é inserida no contexto coletivo de exploração das fábricas de tecido. Por isso, embora o fenômeno da reificação que perpassa ambos os romances seja o mesmo, os autores encontram maneiras singulares de mostrá-lo, cada um utilizando-se da lógica interna de sua obra.

4.5.2 ELEMENTOS DA TÉCNICA E DA TECNOLOGIA

Além da comparação e transformação de pessoas em elementos da natureza, os romances de Amando Fontes e Alves Redol também presenteiam o leitor com imagens e sentidos que transmudam homens em máquinas ou coisas. No segundo capítulo de *Gaibéus*, podem ser notadas algumas imagens que apontam para a perda da humanidade do grupo de ceifeiros, estabelecendo analogia entre eles e as máquinas. Chama a atenção o trecho em que, em meio ao trabalho da ceifa e controladas pelos gritos dos capatazes, as cachopas e as velhas “Arrastam-se sem alma nos braços [...]. Caminham, porém ao lado dos outros, como máquinas a que deram movimento e não conseguem deter-se” (REDOL, 1979, p. 32). Tal quadro intensifica-se com aproximação ameaçadora do patrão. Nesse momento, os alugados, sob as ordens de “[...] mais pressa, cada vez mais pressa — sempre mais” (REDOL, 1979, p. 93), são obrigados a executar movimentos corporais de forma acelerada, de acordo com o desejo do patrão e dos capatazes. A intensificação da velocidade dos movimentos possibilita ao leitor relacionar com a aceleração das esteiras e outros mecanismos tecnológicos utilizados no contexto fabril.

Já no romance de Amando Fontes, observa-se o movimento da coletividade, em direção às fábricas de tecidos, como vultos anônimos que são movidos pelo horário de funcionamento das máquinas:

Madrugada. Tudo escuro ainda. Bandos e bandos de raparigas, falando alto, desciam a estrada nova. Dos recantos e vielas que ali desembocavam, de momento a momento, surgiam vultos apressados. [...] Do Anipum, de Aribé, do Saco, de mais longe, vinham operários. A parte sul da cidade, para os lados do Carro Quebrado e fundição, fornecia numerosos contingentes (FONTES, 1974, p. 33).

Em outro momento da obra, o narrador estabelece uma relação entre homem e máquina ao descrever a ação mecânica realizada pela personagem Albertina, quando esta é impulsionada a levantar-se da cama para dirigir-se ao trabalho: “[...] E só então, saltou da cama, como se houvesse obedecido ao impulso de uma mola” (FONTES, 1974, p. 31).

No texto redoliano, há um trecho em que partes do corpo humano são comparadas a peças de máquinas. Ao focalizar os trabalhadores, o narrador descreve que “nas camisas dos homens desenham-se as omoplatas, agitadas como êmbolos pelo mover das foices [...]” (REDOL, 1979, p. 34) e “parece que dos braços as carnes caíram e só ficaram os ossos, [...] e

os tendões retesados, como correias de debulhadora em movimento” (REDOL, 1979, p. 37). No trabalho da ceifa, em um momento em que o calor ameaça os ceifeiros, o próprio ato de tomar água é associado, pelo narrador, à ideia de máquinas sendo abastecidas para dar continuidade à produção. Depois de os trabalhadores terem tomado água como máquinas, “o tombar das espigas ganha outro ritmo. As mãos movem-se mais ligeiras, as foices parecem mais afiadas” (REDOL, 1979, p. 38).

Ao lançar um olhar sobre o romance de Amando Fontes, encontra-se uma cena em que homens e máquinas também se confundem. Isso se dá em uma manhã, quando o narrador lança luz sobre os foguistas, os quais, “entroncados, sujos de pó, chegavam junto às caldeiras da Têxtil, empurrando vagonetes de lenha. Lavados de suor, os foguistas não descansavam, jogando grandes toros em meio às labaredas. Todas as máquinas da fábrica se moviam, num barulho ensurdecedor” (FONTES, 1974, p. 107).

No quinto capítulo de *Gaibéus* também é possível identificar imagens e sentidos que associam o movimento dos ceifeiros aos de máquinas em funcionamento. Dentre elas, chama a atenção a seguinte:

Vencidos pelo torpor, os braços não param. Lançam as foices no eito, juntando os pés de arroz na mão esquerda, e o hábito arrasta-os em gestos quase automáticos, mais um passo e outro, a caminho da maracha que flexa o extremo de cada canteiro. Caminham no mesmo balouçar de ombros; as pegadas do seu esforço ficam marcadas na resteva lodosa (REDOL, 1979, p. 82).

Aqui, nota-se uma movimentação corporal já desumanizada. O mesmo acontece com os movimentos da personagem Ti Maria do Rosário no momento em que, vencida pelo cansaço e sem forças para acompanhar os demais ceifeiros, percebe que seus companheiros “[...] se tinham posto a ceifar como máquinas e os perdera de vista” (REDOL, 1979, p. 86). Tal construção revela a perda da subjetividade dos ceifeiros, os quais não obedecem a um impulso interno, mas têm seus movimentos comandados pelos capatazes, sob a ordem do patrão. Nesse sentido, outra passagem significativa ocorre no romance quando o narrador sugere que o patrão “[...] Agostinho Serra era dono do arrozal e dos ceifeiros. Eles não passavam de alugados”. E questiona: “— Serão homens? ... As máquinas não pensam — e eles poderão pensar? Todos se sentem ligados a um gerador comum que lhes imprime movimento acelerado [...]” (REDOL, 1979, p. 91).

Em *Gaibéus*, Ti Maria do Rosário é símbolo do possível futuro de cada um dos ceifeiros. O corpo da trabalhadora “sacode num estremecimento de pânico quando o capataz lhe fala em

descansar. Nem para ela nem para os companheiros a ceifa pode parar — a ceifa é o pão” (REDOL, 1979, p. 85). Um refrão muito semelhante a esse é encontrado nas páginas de *Os Corumbas* no momento em que o narrador focaliza um grupo de trabalhadores, “[...] mulheres, na sua maioria. Velhas, moças, crianças, donzelas, casadas, prostitutas [...]”, que, tomam a direção das fábricas Têxtil e Sergipana. Assim como os gaibéus, tais trabalhadores “[...] iam em busca do pão. Um negro pão, que, a troco de trabalho lhes forneciam as fábricas de tecidos” (FONTES, 1974, p. 34). Da mesma forma que, em *Gaibéus*, Ti Maria do Rosário simboliza o futuro de todos os ceifeiros, no romance de Amando Fontes é Conceição, uma personagem secundária, que cumpre o mesmo papel. A cena em que essa personagem é revelada ocorre durante uma conversa informal entre algumas trabalhadoras de uma das fábricas de tecido:

[...] — Olá Isabel! Como vai a Conceição? Já melhorou? Assim, assim, minha nega. A febre não larga mais o corpo dela... E é falta de ar, dor de todo...um horror! Agora deu pra dizer que está doente mode o algodão que engoliu em vinte anos, trabalhando sem descanso no tear. Pelo gosto dela, tomava um vomitório por semana. Diz que só há de ficar boa quando botar pra fora todo o algodão que está lá dentro, prejudicando sua saúde...Faz pena, coitada! Parece até um pouco virada da bola...está se acabando aos bocadinhos...Uma onda de tristeza sombreou o semblante das mulheres. Do Carmo meneou a cabeça e murmurou: — É o que espera por nós todas, que vivemos nessa lida... (FONTES, 1974, p. 119).

No primeiro volume de *O Capital*, Karl Marx alertou para a desconsideração do sistema capitalista para com a saúde dos trabalhadores, uma vez que a jornada de trabalho nas fábricas observadas pelo economista produzia “[...] a exaustão prematura e o aniquilamento da própria força de trabalho. Ela prolonga o tempo de produção do trabalho num prazo determinado mediante o encurtamento de seu tempo de vida” (MARX, 1996a, p. 379). Para Marx, a duração de vida da força de trabalho não tem importância para o capital. O que realmente lhe interessa “[...] é um máximo de força de trabalho que em uma jornada de trabalho poderá ser feita fluir. Atinge esse objetivo encurtando a duração da força de trabalho, como um agricultor ganancioso que consegue aumentar o rendimento do solo por meio do saqueio da fertilidade do solo” (MARX, 1996a, p. 379).

Isso porque a miséria causada pelo modo de produção capitalista garante que não falte pessoas dispostas a sujeitarem-se ao trabalho estafante e mal remunerado. Em *Os Corumbas*, o narrador descortina essa questão ao enfatizar o posicionamento dos patrões frente à ameaça de greve feita pelos trabalhadores das fábricas de tecido aracajuenses:

Não se arrecearam os patrões frente à ameaça. Eles sabiam que havia muita miséria entre os humildes. As colheitas tinham sido más por toda parte. Do interior, todos os dias, chegavam famílias, em busca de trabalho. Ganhariam a partida sem esforços. E declararam, então, energicamente, que iriam trabalhar durante a noite com o mesmo salário que pagavam pelo dia. Os funcionários escalados que faltassem seriam sumariamente despedidos (FONTES, 1974, p. 75).

Seguindo tal estratégia, o sistema capitalista de produção garante a existência de uma “população excedente” (MARX 1996a, p. 364) que supre a demanda de substituições por demissão, morte ou doenças que limitem os movimentos exigidos pelas máquinas.

Esse aspecto é perceptível em uma cena do oitavo capítulo de *Gaibéus*, na qual, depois de terminado o trabalho da colheita e debulha do arroz, os trabalhadores encontram-se doentes e caminham com dificuldade. Consumida tal qual o carvão que, ao ser queimado, produz a energia para as máquinas, ou o óleo que é gasto durante a movimentação das engrenagens, “[...] ficou-lhes a saúde. É isso que lhes falta para andarem leves, como os outros que vão lá à frente, junto à carreta, em procissão. Tudo foi dizimado pelas foices — tudo engolido pelas debulhadoras” (REDOL, 1979, p. 165).

Essa temática também está presente no capítulo vinte e três de *Os Corumbas*, do qual se destaca a cena de um acidente de trabalho. O fato se deu quando “[...] a larga correia de uma transmissão, que fazia funcionar todo um grupo de teares, alcançara um rapazelho de quinze anos pelo braço, atirara-o para a roda, suspendera-o no ar, e arremessara-o violentamente para a parede que a pequena distância se encontrava” (FONTES, 1974, p. 108). Nessa cena, a desconsideração pela vida humana é exposta pelo narrador da seguinte forma:

Vendo o braço do menor jogado para um lado, o seu craniozinho achatado, de onde escorria o sangue e uma pasta esbranquiçada, o rosto do diretor contraiu-se todo, num esgar de repulsa e comoção. Mas foi um rápido minuto. Logo retomou suas funções de chefe. E passou a deliberar, enérgico e firme: — Vamos! Chico: traga uma peça de algodão aqui. Depressa! Abra aí mesmo, no chão. Você agora, Antônio! Vamos! Ponham o corpo em cima do pano. O braço decepado também... [...] levaram o cadáver; limparam o sangue do chão. Alguns minutos após as máquinas de novo trabalhavam...” (FONTES, 1974, p. 109-110).

No sexto capítulo de *Gaibéus* há outra imagem que também remete à coisificação humana e à forma descartável com que os trabalhadores são utilizados no sistema capitalista de produção. Ela encontra-se em um momento da narrativa em que ocorre um encontro ocasional, no porto do rio Tejo, entre o ceifeiro rebelde e dois gaibéus anônimos, os quais cultivam o sonho de ir à África e ao Brasil em busca de melhores condições de vida. Chama a atenção,

nesta cena, a imagem criada pelo narrador ao estabelecer, por meio da percepção do ceifeiro rebelde, uma analogia entre os barcos e os ceifeiros:

A carreira daqueles barcos era curta e não chegava ao mar. Descarregavam em qualquer porto das margens e voltavam de novo, rio acima, em viagem decorada. E todos os dias, e todas as noites, enquanto houvesse fretes, até o tempo lhes consumir as carcaças e serem vendidos para encalhar nos valados. Barcos irmãos da sua vida de alugado (REDOL, 1979, p. 113).

Uma imagem próxima a essa pode ser observada na narrativa kafkiana logo após a morte de Gregor, quando o narrador descreve que “[...] o corpo de Gregor estava, de fato, completamente chato e seco, e na verdade só agora é que se reconhecia isso, uma vez que ele não se encontrava mais levantado sobre as perninhas e nenhum de seus movimentos distraía o olhar” (KAFKA, 2001, p. 104). Da mesma forma que os barcos e os ceifeiros tinham um final inglório, o personagem metamorfoseado em inseto tem seu cadáver descartado banalmente. Acrescente-se as palavras da empregada dirigidas à senhora Samsa, após a morte de Gregor: “— A senhora não precisa se preocupar mais nem um pouco em como se livrar da coisa aí do lado. Já está tudo em ordem” (KAFKA, 2001, p. 108).

Em *Os Corumbas*, o narrador apresenta o caso relatado por Isabel, uma amiga de Albertina e também trabalhadora de uma das fábricas de tecido. De acordo com a moça, sua irmã, chamada Conceição, adoeceu depois de trabalhar durante 20 anos em uma das fábricas. Contudo, a empresa forneceu assistência médica e garantia salarial à doente apenas no período inicial ao afastamento. Ao ser questionada por Albertina sobre a injustiça cometida pelo dono da fábrica, que suspendera o fornecimento de remédio e assistência médica e subtraía metade do suporte financeiro à funcionária debilitada, a resposta de Isabel revela alienação:

— Não, minha filha, não suspenderam. O que se deu foi isso: Eles, no começo, davam oito mil-réis por semana e mais remédios. O doutor também ia lá em casa todo dia. Mas ela custou a ficar boa, foi pra pior, e eles acabaram se cansando...Agora, só dão quatro mil-réis em cada sábado. Remédio, o doutor diz que não precisa... (FONTES, 1974, p.119).

Dessa forma, quando não é mais utilizável como força de trabalho, o capitalismo descarta os seres humanos, tal qual os barcos observados pelo ceifeiro rebelde, o caixeiro viajante kafkiano e a funcionária da fábrica de tecidos apresentada por Amando Fontes.

Em vista disso, pode-se apreender que o sistema capitalista de produção é responsável direto pela coisificação dos trabalhadores. Ao estudar o conceito marxiano de fetichismo e atualizá-lo sob o termo reificação, Georg Lukács (1885-1970) chamou a atenção para a perda

da subjetividade provocada nos indivíduos pelo modo de produção capitalista. Para Lukács, o fenômeno da reificação pode ocorrer tanto sob o aspecto objetivo quanto sob o subjetivo. No primeiro caso, o indivíduo se depara com “um mundo de coisas acabadas e de relações entre coisas” sob o qual, mesmo conhecendo suas leis, o seu poder de “exercer uma influência transformadora sobre o processo real” é nulo. O aspecto subjetivo, por sua vez, se dá quando “a atividade do homem se objetiva em relação a ele”, tornando-o uma mera mercadoria sujeita a cumprir ordens “tão independentes dos homens quanto qualquer bem destinado à satisfação de necessidades”, o que o iguala a um simples “artigo de consumo” (LUKÁCS, 2003, p. 200).

Tal fenômeno é representado no antepenúltimo capítulo de *Gaibéus*, no momento em que se dá a descrição do processo de recolhimento dos feixes de arroz cortados, do carregamento dos feixes nas carretas e a dificuldade de levar as cargas até o local onde se encontra a debulhadora. Nesse momento, além de o narrador apresentar imagens e sentidos que transfiguram os atributos humanos em máquinas, ele o faz de forma a evidenciar o apagamento da subjetividade dos trabalhadores. Ao evidenciar o árduo trabalho dos alugados na tarefa de alimentar a debulhadora, a qual passa a comandar os movimentos dos homens e resume cada ceifeiro a “um volante, uma correia ou um braço da ciranda” (REDOL, 1979, p. 132), o narrador desvela que, naquele momento, “[...] o tantã da debulhadora e da locomóvel domina mais. Nas cabeças dos eirantes tudo aquilo se enlaça, como se as correias lhes passassem nos pensamentos e os êmbolos cavalgassem dentro deles” (REDOL, 1979, p. 128). Dessa forma, tendo seus movimentos ligados ao funcionamento da máquina, “Os homens tornaram-se máquinas também. Não raciocinam nem têm querer” (REDOL, 1979, p. 128).

Nesse contexto, a máquina assume o papel de sujeito e relega aos ceifeiros a qualidade de meros “órgãos conscientes” subordinados à força motriz que lhes é alheia, levando-os a adaptarem o movimento dos seus membros ao “movimento uniforme e contínuo” que a máquina recebe da sua força motriz (MARX, 1996b, p. 54). Dessa forma age a família Corumba, bem como os demais trabalhadores das fábricas de tecido, resumidos a “grandes levas” e “numerosos contingentes”, que surgem como “vultos apressados” (REDOL, 1974, p.33) em direção aos portões das fábricas, os quais “tragavam para mais de três mil operários” (REDOL, 1974, p.34). No romance redoliano, da mesma forma, a desumanização dos trabalhadores ocorre em tal nível que é possível ao narrador concluir: “Não param as máquinas — não param os homens. Ali não há homens — há máquinas. Só máquinas” (REDOL, 1979, p. 130).

4.6 INVERSÕES E SIGNIFICADOS

Cabe ressaltar que em *Os Corumbas* e *Gaibéus*, ao lado de cenas em que os seres humanos são aproximados dos elementos naturais, também é possível identificar um processo inverso, que acaba por reforçar a desumanização dos personagens. Isso, nos romances em questão, é feito por meio da utilização da figura de pensamento denominada personificação ou prosopopeia. Trata-se de um recurso linguístico utilizado para atribuir sensações, sentimentos, comportamentos e características essencialmente humanas aos objetos e animais.

Um dos momentos em que isso acontece é quando o narrador de *Gaibéus* descreve que o ceifeiro anônimo, o qual deve dinheiro ao Seu Emílio, pensa que o silvo da locomotiva que o levará para casa “[...] é como o grito de alguém que sofre. Ele sofria e não podia gritar” (REDOL, 1979, p. 160-161). Nota-se, aqui, a denúncia do processo de silenciamento pelo qual os ceifeiros, de modo geral, estão submetidos. Em outro momento, ainda no romance de Alves Redol, o narrador anuncia que, na ceifa, “[...] as panículas, a balouçarem em tremuras de passeio breve, tomam formas humanas, sacudidas pelo arrepio da malária” (REDOL, 1979, p. 33). Em outro trecho, enquanto ceifam sob ordens autoritárias, “Os ceifeiros ignoram se são os capatazes que falam ou as rãs que coaxam. As vozes confundem-se. Os capatazes também coaxam e as rãs falam” (REDOL, 1979, p. 92).

Em algumas passagens, são as máquinas que tomam atributos humanos. Isso pode ser constatado em uma cena em que a debulhadora e a locomóvel são postas em funcionamento. Quando a máquina é ligada e começa o processo da debulha do arroz, os trabalhadores se objetificam e a debulhadora toma aspectos humanos. Ali “Não há risos nem cantigas. Só as correias riem — só a debulhadora e a locomóvel cantam. Cantam e riem pelos eirantes — riem dos eirantes” (REDOL, 1979, p. 128).

Em *Os Corumbas* também é possível verificar a presença dessas inversões e significados. Por vezes, são partes das fábricas de tecido, denominadas Sergipana e Têxtil, que assumem o papel de pessoas. A começar pelos grandes portões das fábricas que realizam ações humanas quando “[...] escancarados, tragavam para mais de três milhares de operários” (FONTES, 1974, p. 34). O mesmo pode ser observado no trecho em que, em pleno funcionamento da fábrica, “A grande chaminé da Têxtil vomitava no espaço rolos de fumo negro” (FONTES, 1974, p. 116). Outras vezes, as fábricas expressam-se tal qual fariam os seres humanos. Em imagens próximas às concebidas por Aluísio Azevedo no romance naturalista *O Cortiço* (1890), as instalações fabris surgem como personagens cujas ações parecem ser

independentes. É o que acontece no início da manhã de Aracaju, quando, faltando dez minutos para as cinco horas, “[...] um som prolongado e rouco veio quebrar o meio silêncio em que estava mergulhada a manhã. Era a Sergipana que apitava. Como um eco, a Têxtil a acompanhou” (FONTES, 1974, p. 34). No romance de Aluísio Azevedo, lê-se:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava abrindo não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada, sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia (AZEVEDO, 1984, p. 28).

No romance de Amando Fontes, também se pode perceber a descrição de atributos humanos, como as ações de sentir, esquecer, afastar-se e unir-se, no momento em que, ameaçadas pela greve, “As fábricas sentiram, então, toda a gravidade do perigo. Esqueceram questões de concorrência, que as havia afastado desde muito, e passaram a deliberar como um só corpo unidas e solidárias” (FONTES, 1974, p. 79). O mesmo se dá no momento da partida do trem que leva o casal de volta à Ribeira. Nessa hora, “[...] um apito estridente deu a ordem de partida. A locomotiva resfolegou, silvou forte, e o trem começou a deslocar-se, em marcha lenta” (FONTES, 1974, p. 182).

Nesse aspecto, o romance de Alves Redol se aproxima consideravelmente de *Os Corumbas*, uma vez que o trem que leva os gaibéus de volta para sua terra de origem também apresenta atributos humanos. No desfecho do romance, enquanto o grupo de ceifeiros se encontrava já no interior do trem em movimento, “[...] o silvo do comboio lançava o apelo do seu desespero” (REDOL, 1979, p. 175). É interessante salientar que, enquanto, em ambos os romances, os trens emitem o seu sinal sonoro, o casal Corumba e o grupo de ceifeiros permanecem calados no interior dos vagões, o que evidencia o silenciamento social pelo qual tais personagens estão sujeitados.

Embora raros, há em ambos os romances momentos de humanização. Contudo, torna-se significativo notar que eles acontecem quando os personagens se encontram longe do ambiente das fábricas ou da ceifa. Em *Os Corumbas* é possível encontrar um contraponto à desumanização logo no primeiro capítulo da primeira parte do romance, quando Geraldo e Josefa estão participando de uma festa em honra a São José. Ele, sanfoneiro, aparece como integrante da banda que “[...] marchava à frente; em seguida, Josefa carregando a imagem nos braços vinha cercada das mulheres que entoavam as rezas dolentes; atrás caminhavam os

homens dos fogos, e outros, que riam e falavam alto, erguendo, de quando em quando, vivas a S. José” (FONTES, 1974, p. 21).

Além da vida social ativa, na qual os personagens ocupam lugares singulares no contexto de uma comunidade, é interessante destacar, nessa cena, a simbologia da escolha da figura do santo homenageado, já que a família Corumba, assim como a do personagem bíblico José, sai com sua família da sua terra de origem em busca de um lugar seguro. Mais tarde, depois de estabelecidos em Aracaju, é possível perceber que Geraldo e Josefa têm a sua vida social apagada e trocada pela cotidianidade ditada pelas fábricas de tecido, às quais suas ações acham-se ligadas.

Em *Gaibéus*, esse contraponto à desumanização pode ser percebido no quarto capítulo, intitulado “Sete Estrelas Na Praia”. Nesse momento da narrativa, o leitor depara-se com as ações de três jovens gaibéus que deixam o rancho, à noite, e seguem a direção percorrida por quatro rapazes rabezanos. Depois de chegarem à praia e juntarem-se ao grupo dos rabezanos, os três gaibéus dão-se conta de que “naquela noite, eles aprendiam vida nova de outra gente” (REDOL, 1979, p. 70). Isso porque, na hierarquia social estabelecida, “[...] gaibéu é menos que rabezano” (REDOL, 1979, p. 134). Todavia, unidos pelo desejo de divertirem-se juntos, os rapazes deixam de lado o antagonismo que separa rabezanos e gaibéus e se divertem jogando a brincadeira da “Bela mula” e fumando cigarros de cabelos de milho, cujas pontas acesas na escuridão da noite são poeticamente representadas no título do capítulo.

Na última façanha da noite, o narrador oferece um episódio que evoca a fome como um elemento que une gaibéus e rabezanos:

Naquilo era que todos eram iguais. Os rabezanos usavam barretes e sabiam contar histórias. Tinham a menina e fumavam como os homens. Riam que nem gaios e gingavam que nem carretas. Eles invejavam-nos por tudo isso e estavam naquela noite a aprender uma vida nova. Mas na fome os rabezanos não diferiam dos gaibéus e carmelos (REDOL, 1979, p. 74).

Unidos pela mesma necessidade ao sentirem fome, os jovens se aventuram roubando melões de um fazendeiro, o qual armazenara os frutos para alimentar porcos. De posse de uma quantidade de melões suficiente para saciá-los, os jovens dividem de forma justa os frutos recolhidos, concordando que ali, diferente do que acontecia na ceifa durante o dia, “A colheita é de todos...” (REDOL, 1979, p. 75), uma vez que todos trabalharam e merecem obter o resultado de tal trabalho.

Deste modo, vê-se que os narradores de ambos os romances apresentam contrapontos à desumanização sofrida pelos personagens, e que tais pontos causam o efeito de chamar a atenção para o processo de coisificação humana apresentado ao longo das obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois do percurso realizado, cujo objetivo geral foi, por meio da análise dos romances *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, evidenciar a capacidade da arte literária neorrealista de construir esteticamente imagens e sentidos de reificação, é possível sinalizar algumas conclusões.

Por meio da análise, mostrou-se a presença de imagens e sentidos que comparam ou transmutam seres humanos em elementos naturais, em elementos da técnica e da tecnologia, ou que invertem a propriedade dos atributos humanos, colocando-os nas coisas ou animais. Tais imagens e sentidos relacionam-se dialogicamente com o fenômeno da reificação, que “[...] no curso do desenvolvimento capitalista penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva” (LUKÁCS, 2003, p. 211).

Além disso, viu-se que o chamado romance de 1930, brasileiro, e o neorrealismo português desenvolveram-se no contexto de governos autoritários e falsas promessas de melhoria de vida das massas frente ao processo de industrialização alavancado pelo modo de produção capitalista.

Nesse quadro, o romance, como gênero capaz de transpor “[...] para o plano literário a vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado (GOLDMANN, 1967, p. 16), sofreu o impacto de significativas mudanças na estrutura social brasileira e, nos anos 1930, assumiu a forma neorrealista. Tal estética apresentou a característica de apontar as rachaduras na estrutura social, consolidando-se como um novo Realismo, o qual, “[...] superava, por sua vez, o Realismo-Naturalismo do séc. XIX e princípios do séc. XX, cujo positivismo, à Comte, também se procurava transcender” (TORRES, 1977, p. 61). Nascida aqui no Brasil, essa nova forma romanesca chegou em solo lusitano e, de forma inédita na história da literatura, impactou muitos romancistas portugueses, dos quais destaca-se Alves Redol, o qual escreveu *Gaibéus*, o romance inaugurador do Neorrealismo Português.

Um dos elementos mais importantes desse novo tipo de romance foi a inclusão do “outro” nos seus enredos. Entenda-se o outro como o operário, o retirante da seca nordestina, o homossexual, a mulher condenada à prostituição e grupos marginalizados pela estrutura social nas mais diversas situações. Tal inclusão é vista pela crítica como “uma das maiores conquistas do romance de 1930 para a ficção brasileira [...]” (BUENO, 2015, p. 80) e, dada o impacto exercido por essa em solo lusitano, para o neorrealismo português.

Nesse sentido, viu-se nascer um tipo específico de romance, situado dentro da estética marxista e que foi além do Realismo praticado até então, justamente por atender à necessidade de “[...] abrir-se para poder refletir não a aparência da realidade, que se alimenta da fidelidade ao detalhe e à figura exterior, mas a realidade profunda e essencial que somente é alcançada quando se coloca em estado humano as figuras reais” (VASQUEZ, 1978, p. 43).

Desse modo, verifica-se que, ao privilegiar o “outro” em suas páginas, ambas as obras analisadas atendem tanto à proposta inicial dos romancistas da segunda geração modernista brasileira, quanto às características da estética marxista.

Para tanto, saliente-se experiência proporcionada pela proximidade dos autores com a realidade dos marginalizados representados em seus romances. Note-se que Alves Redol relata ter experienciado o “convívio com os gaibéus com os olhos e a inteligência despertados” (REDOL, p. 15). No prefácio de *Gaibéus*, o autor expõe a sua imersão no contexto dos trabalhadores

As condições concretas por mim experimentadas puseram-me, surpreendido, perante um verdadeiro microscópio. Até então nunca espreitara a vida por lentes tão poderosas e lúcidas, embora soubesse, na minha vivência com avós e tios, ferreiros, ferradores e camponeses, os amargos de boca da sua condição humilde. Convivera muito com gaibéus, carmelos, varinos e operários que vinham aviar-se à loja do meu pai, onde fui marçano. O balcão, porém, tornava-se fronteira que me impedia de compreendê-los. Faltava-me provar a vida assalariada. Aí a tinha plena [...]. Vendia trabalho e comprava o que me faltava para viver (REDOL, 1979, p. 12).

Embora os autores citados sejam conhecedores autênticos da realidade utilizada como matéria prima de seus romances, cabe ressaltar que, no caso dos romances analisados, em momento algum os narradores apontam a caridade como solução para os problemas da família Corumba ou do grupo dos Gaibéus.

No romance brasileiro, o personagem Dr. Barros, um advogado caridoso que atende a família Corumba em seus momentos mais difíceis, concedendo cartas de recomendação às filhas de Geraldo e Josefa, teve contato “com as misérias mais dolorosas”. Diante do sofrimento alheio, o personagem “[...] fez o propósito de não deixar sem assistência a quem quer que o procurasse. E quando deu de si, estava apaixonado, inteiramente entregue àquela missão de **lenir dores**” (FONTES, 1974, p. 47, grifo nosso).

Percebe-se, nesse sentido, a presença do caráter pós-utópico no romance, ou seja, “[...] daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja — enfim, é uma

manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico” (BUENO, 2015, p. 76-77). Tal espírito pode ser observado no resultado da caridade praticada pelo personagem Dr. Barros, uma vez que é que tal ação não solucionava os males da sociedade, limitando-se a lenir dores.

Se, por um lado, o narrador de *Os Corumbas* destitui a esperança de resolução dos problemas sociais pela via da caridade, o narrador redoliano, embora os mostre como vítimas de uma estrutura social desumana, não isenta os próprios gaibéus, os quais “tiravam o pão a eles próprios” (REDOL, 1979, p. 110), da responsabilidade social que sua alienação provoca. Por isso, é um equívoco pensar que Alves Redol e Amando fontes, em suas obras, elaboram, com suas obras, hinos aos explorados. Dessa maneira, atente-se para o que diz Alexandre Pinheiro Torres:

A descrição do sofrimento e alienação dos gaibéus não é apenas um atestado de martirologio que o autor apresenta para que o leitor se limite a experimentar piedade por esses escravos da nova Babilônia que é a Lezíria. Alves Redol apresenta-no-los, antes de mais, como um grupo de trabalhadores inconscientes da alienação em que vivem, e, ainda por cima, totalmente desconhecedores da causa dessa alienação, ou forma de a combater. Constituem apenas um *grupo* no nome, porque é, antes, um aglomerado de vontades individuais idênticas, camponeses em competição pelo resgate dos socialcos que deixaram na terra, desunidos entre si, embora identificados pelo mesmo sofrimento e vítimas da mesma exploração (TORRES, 1989, p. 224).

Assim, é possível ver que ambos os romances desnudam os problemas sociais e, sem deixar de posicionar-se a partir a uma visão materialista dialética, se limitam a apontar as mazelas. É essa característica que os afasta de uma literatura panfletária e os coloca a par do sonho da maioria dos escritores da década de 1930, que era “[...] criar uma literatura nova, radicada na convicção de que, na luta intensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a convivência, a indiferença perante o crime, a glorificação dum mundo podre” (DIONÍSIO, 1986, p. 92-93).

Os escritores neorrealistas brasileiros e portugueses, nesse sentido, viam na literatura, equivocadamente, uma forma de mudar o mundo por meio do desenvolvimento de uma consciência coletiva. Percebeu-se, entretanto, que a literatura tem o caráter individual de recepção e, muito raramente muda a forma de pensar em um âmbito coletivo. Só assim, por meio individual, “segundo as palavras de E. L. Doctorow, ‘um livro pode afetar a consciência — afetar a forma como as pessoas pensam e, portanto, a forma como agem. Os livros criam eleitorados que têm seu próprio efeito na história’” (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 253).

É por esse motivo que o romance neorrealista produzido no final dos anos 1930 no Brasil passa a diminuir as fronteiras da divisão travada entre “social” e “psicológico”. Dessa forma,

foi possível que “[...] com a relativização dessas fronteiras tão rigorosas, a década se fechasse com a percepção de que autores que não seguiam rigidamente um modelo fechado podiam ter conseguido resultados mais interessantes” (BUENO, 2015, p. 426).

Ao longo do presente trabalho, também procurou-se mostrar como o fenômeno da reificação foi utilizado como elemento constituinte de obras artísticas, nas suas mais variadas linguagens, inclusive na literatura. Assim, foi possível identificar, nos romances escolhidos, a presença de imagens e sentidos de reificação.

Embora isentos de propaganda política, mas em nenhum momento da crítica social, percebe-se que as imagens e sentidos de reificação esteticamente construídos em *Os Corumbas* e *Gaibéus* denunciam de forma incisiva a desconsideração pela vida humana no seio da sociedade capitalista moderna, estabelecendo relações dialógicas com o conceito de reificação desenvolvido, a partir do fenômeno do fetichismo da mercadoria de Karl Marx, por Georg Lukács. Além disso, nota-se o impacto da estética marxiana em tais construções, já que é possível ver que ambos os romances fornecem “[...] sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKÁCS, 1968, p. 29).

Espera-se, ao final do presente estudo, que este amplie o campo de investigação, no âmbito dos estudos comparativos, e contribua no sentido de chamar a atenção para a capacidade da arte literária neorrealista de construir esteticamente imagens e sentidos de forte impacto sociopolítico. Além disso, dado o atual contexto sociopolítico brasileiro e aquele estabelecido na década de 1930, que, aqui, levou ao poder o autoritarismo do governo de Getúlio Vargas e, em Portugal, a consolidação do Estado Novo Salazarista, espera-se que o presente trabalho provoque questionamentos e forneça dados sobre as consequências, nos enredos e na realidade empírica, da ascensão de governos nazifascistas que a ideologia de extrema-direita tem apresentado ao longo da história. Espera-se, enfim, que este estudo ajude a descortinar a força que tem a literatura de “mostrar outros tantos caminhos da alienação numa sociedade degradada, em que o valor da troca arreata o homem à degradação” (REDOL, 1979, p. 16).

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Patrícia Colmenero Moreira; CALAZANS, Fabíola. *Crise dos afetos: intimidade e cotidiano no cinema e na televisão*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 195-206, jun. 2015. Disponível em <
<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20057/16762> > Acesso em 08 dez. 2021.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 15. ed. São Paulo: Ática, 1984.

AMADO, Jorge. “P.S”. In: *Boletim de Ariel*. Ano II, N.11. ago. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

_____. *Cacau*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

_____. *et alli. Jorge Amado Povo e Terra — 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

ALMEIDA, Emiliano César de. *Entre o homem e o bicho: a reificação e o realismo no romance S. Bernardo, de Graciliano Ramos*. 2014. 134 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2014. Disponível em:
<
https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_47c8874132b62ae3ac5f9310704b3d84 > Acesso em 08 dez. 2021.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Editora Klick, 1999.

_____. *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins, s.d.

ATAIDE, Glauber. *O Conceito de Reificação em História e Consciência de Classe, de Georg Lukács*. 2020. 103 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em <
<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/34306> > Acesso em 05 dez. 2021.

BELLO, José Maria. *Panorama do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

BRECHT, Bertold. *Teatro Completo, em 12 volumes*. v.2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Ave-Maria, 1996.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 181-198.

_____. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade: ensaios de teoria e história literária*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13-25.

_____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. Literatura de Dois Gumes. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 163-180.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-180.

DIONÍSIO, Mário. Prefácio a Poemas Completos. In: LISBOA, Eugénio. *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo*. Lisboa: ICLP, 1986, p. 92-93.

_____. Uma Pequena Grande História. In: PIRES, José Cardoso. *O anjo ancorado*. 10. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

DUTRA, Isadora. Domingo no Neo-Realismo Português. IN: *Letras*, Santa Maria, v.26, n. 53, p. 153-165, jul./dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25086>> Acesso em 05 jul. 2021.

ESOPO. *Fábulas de Esopo*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre, L&PM, 2012.

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HONNETH, Axel. *Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento*. Trad. Rúrion Melo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MIRANDA JR. Gilberto. “O Filme Medianera Sob a Perspectiva da Reificação e o Ensino de Filosofia”. IN: *Revista do NESEF Filosofia e Ensino*. Filosofia, arte e militância docente, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 50-59, 2016. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/neseef/article/view/56509/34002>> Acesso em 06 dez. 2021.

JOUBE, Vincent. *Por que estudar literatura?* São Paulo: Parábola editorial, 2012.

KAFKA, Franz. *A metamorfose e O veredicto*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEITE, Lígia Chiappini. Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Ulisseia, 1968.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARTINHO, Fernando J. B. A 2ª geração neo-realista. In: _____. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Colibri, 1996.

MARTINS, Natália de Sousa. *Tragédia familiar: uma análise de Os Corumbas, de Amando Fontes*. -. 2015. 103 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124463>>.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Tradução de Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. Vol. I, Tomo I. São Paulo: Abril Cultural, 1996a.

_____. *O Capital: Crítica da Economia Política* Tradução de Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. Vol. I, Tomo 2. São, Paulo: Abril Cultural, 1996b.

MELO NETO, João Cabral de. *Poemas para ler na escola*. Seleção Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MENON, Maurício Cesar. “Os Homens São Máquinas: Imagens Distópicas da Modernidade”. In: 1º CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 2010, Maringá. Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários - CIELLI / Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários - CIELLI. Maringá, 2010. Disponível em <[https://www.academia.edu/540585/ OS HOMENS S%C3%83O M%C3%81QUINAS IMAGENS DIST%C3%93PICAS DA MODERNIDADE](https://www.academia.edu/540585/OS_HOMENS_S%C3%83O_M%C3%81QUINAS_IMAGENS_DIST%C3%93PICAS_DA_MODERNIDADE)> Acesso em 09 dez. 2021.

MIGLIARI, Wellington. *Filosofia e tragédia: o processo de reificação em Quincas Borba*. 2011. 177 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-15082012-150256/publico/2011_WellingtonMigliari_VCorr.pdf > Acesso em 08 dez.2021.

MOURÃO-FERREIRA, David. Os ficcionistas da presença. In: _____. *Presença da presença*. Porto: Brasília Editora, 1977. p. 45-55.

NAMORADO, Joaquim. Prefácio –: Uma poética da cultura. In *Joaquim Namorado. Obras. Ensaio e críticas*. I – Uma poética da cultura. Lisboa: Caminho, 1994.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, José Osório de. *Espelho do Brasil*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.

_____. *Psicologia de Portugal*. Lisboa: Edições “Descobrimento”, 1934.

OVÍDIO, Púbio Naso. *As metamorfoses*. Tradução: Manuel Maria Barbosa du Bocage. Org. João Angelo Oliva Neto. Porto Alegre: Concreta, 2016.

REDOL, Antonio Alves. *Gaibéus*. 15 ed. Lisboa: Publicações Europa. América, 1979.

REIS, Carlos. *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova/ Comunicação, 1981.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O Romance Português Contemporâneo*. Rio Grande do Sul: Edições UFSM, 1986.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos — O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Claudemildes Monteiro da. Os Corumbas: uma vertente do romance social dos anos trinta. IN: Revista de Letras, Fortaleza, n.7, p.103-122, jan./dez. 1984. Disponível em: < http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3381/1/1984_Art_CMROcha.pdf >. Acesso em 22 mai. 2022.

RODRIGUES, Urbano Tavares. O Neo-Realismo geo-social, político e artístico. In: GRAÇA, Júlio. (dir.). *Encontro Neo-Realismo*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo/ Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o neo-realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

SACRAMENTO, Mário. *Fernando Namora*. Lisboa: Arcádia, 1967 (Coleção A Obra e o Homem).

SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos do Outro Lado do Atlântico: a Difusão e a Recepção da Obra do Autor de Vidas Secas em Portugal entre as décadas de 1930 e 1950*. 342 f. Tese (doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 1996.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, s.d.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.

SILVA, Garcez da. *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*. Lisboa: Caminho, 1990.

SILVA, Francisco Gabriel Soares Da. *A Máquina do Mundo: a lírica moderna e crítica da reificação em Benjamin, Baudelaire e Drummond*. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Estadual do Ceará, 2018. Disponível

em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=84628>> Acesso em 8 dez. 2021.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977.

_____. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICALP, 1983, p.57.

_____. Gaibéus (1939) de Alves Redol: o romance de estreia do neo-realismo português. IN: *Ensaíes Escolhidos I*. Lisboa:Editorial Caminho, 1989.

SANCHEZ VASQUEZ, Adolfo. *As ideias estéticas de Marx*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DISCOGRAFIA

HOLANDA. Chico Buarque de. *Construção*. São Paulo: Philips, 1971. I Disco Compacto: Vinil 12”, estéreo. 6349017

FILMOGRAFIA

GRASSO, Santiago Bou.Plaza, Patricio. El Empleo.2011. (06 min,24 seg.) Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=cxUuU1jwMgM>> Acesso em 15 dez. 2020.

LANDIM. Gilson. Amostra do Espetáculo Cão Sem Plumas. 2018.(24 min, 03 seg.) Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uB9rEcXLS9Y>> Acesso em 28 dez. 2020.

MEDIANERAS - Buenos Aires na Era do Amor Virtual. Direção: Gustavo Taretto. [S.l.]: [s.n.]. 2011. 95 min. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=kmBzxutYLOA>> Acesso em 01 dez. 2021.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang; Roteiro: Fritz Lang e Thea Von Harbou. Alemanha, 1926.

TEMPOS MODERNOS. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin, 1936. 1 DVD

IMAGENS

Figura 1: Imagem do filme Metrópolis. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI&t=2837s> Acesso em: 02 jan. 2021.

Figura 2: Imagem do filme Metrópolis. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI&t=2837s> Acesso em: 02 jan. 2021.

Figura 3: Imagem do filme Metrópolis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI&t=2837s> Acesso em: 02 jan. 2021.

Figura 4: Imagem do filme Metrópolis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI&t=2837s> Acesso em: 02 jan. 2021.

Figura 5: Imagem do filme Metrópolis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI&t=2837s> Acesso em: 02 jan. 2021.

Figura 6: Linha de Produção (1960-1970), Di Cavalcanti. Disponível em: <http://www.dicavalcanti.com.br/anos6070/obras_60_70/linha_producao.htm> Acesso em: 02 fev. 2021.

Figura 7: Operários (1933), Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/en/obra/social-1933/>> Acesso em: 02 mar. 2021.

Figura 8: Imagem de uma das esculturas do projeto Clement Eclipse (2012). Disponível em <<http://cementeclipses.com/Works/blk-river-festival-vienna-austria/>> Acesso em: 02 mar. 2021.

Figura 9: Imagem da performance Cegos (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZVfnS4UWeRE&t=266s>> Acesso em: 05 mar. 2021.

Figura 10: Imagem do espetáculo de dança O Cão Sem Plumas (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kq4SYUskHC0&t=466s>> Acesso em: 08 mar. 2021.

Figura 11: Imagem do espetáculo de dança O Cão Sem Plumas (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uB9rEcXLS9Y&t=563s>> Acesso em: 08 mar. 2021.