



O DILEMA DA FORMA: O REALISMO E O MARAVILHOSO EM ALEJO CARPENTIER E MIA COUTO

THE FORM'S DILEMMA:
REALISM AND WONDER IN ALEJO CARPENTIER
E MIA COUTO

Fábio Salem Daie¹
Universidade de São Paulo

Resumo: O presente artigo visa fazer uma reflexão sobre o conceito de *realismo maravilhoso* e sua utilização em dois romances específicos: *Los pasos perdidos* (1953), do cubano Alejo Carpentier, e *O outro pé da sereia* (2006), do moçambicano Mia Couto. Para tanto, analisaremos a noção de realismo, tal qual expressa por György Lukács, a fim de pensar as condições de sua consecução na periferia do capitalismo. A isto deve se somar o maravilhoso, como característica reveladora da especificidade do realismo latino-americano, bem como das diferenças entre este e a ficção de Couto.

Palavras-Chave: Realismo Maravilhoso; György Lukács; Alejo Carpentier; Mia Couto

Abstract: *The present article aims to develop a reflection on the concept of magical realism and its role in two specific novels: Los pasos perdidos (1953), of the Cuban writer Alejo Carpentier, e O Outro pé da sereia (2006), of the Mozambican Mia Couto. For this purpose, this work will look closely at the notion of realism, as expressed by György Lukács, in order to think the conditions of your accomplishment on capitalism's periphery. To this should be added the 'wonder', as a revealing characteristic of latin-american novel's specificity, as well of the differences between it and Couto's fiction.*

Key-Words: *Magical realism; György Lukács; Alejo Carpentier; Mia Couto*

¹ f.salemdaie@gmail.com

INTRODUÇÃO: SOBRE O CONCEITO DE *REALISMO* DE GYÖRGY LUKÁCS

O ano de 1848 é central para Karl Marx e Friedrich Engels não apenas porque se trata do ano em que o *Manifesto do Partido Comunista* veio à luz, mas, principalmente, porque foi o curto período histórico, entre fevereiro e junho, em que a classe burguesa mundial (e com mais intensidade, a francesa) viu-se obrigada a assumir todas as contradições que sobre ela pesavam. Surgida no bojo do feudalismo decadente, seu desenvolvimento havia gerado também um proletariado vivendo em condições precárias e um extrato populacional de miseráveis sem conta, que Engels e Marx (2008) definem, em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, como “lumpen-proletariado”.

Até o advento de 1848, a classe trabalhadora europeia havia se envolvido em batalhas reais contra forças conservadoras aristocráticas, porém, em todas as revoltas desse tipo, a mesma apareceu como uma classe “secundária”, hegemônica ideologicamente por aquelas duas classes que possuíam real poder econômico desde o fim do século XVIII: a pequena e a grande burguesias. Em fevereiro desse mesmo ano, na França, uma revolução que contou com ampla participação popular destituiu o rei Luís Filipe I, representante da reação aristocrática à Revolução Francesa de 1789. A aristocracia intermitentemente retornava ao poder desde a desintegração interna das forças revolucionárias burguesas – ocorrida, sobretudo, entre o período jacobino e termidoriano, de junho 1793 a julho de 1794 – e a subsequente restauração do império, por Napoleão Bonaparte, em 1804. Luís Filipe, também conhecido como “o rei burguês”, por sua vez havia substituído Carlos X, em 1830, destituído após tensões sociais que também marcavam oposições de interesses entre a

aristocracia, por um lado, e grande e pequena burguesias (aliadas aos proletários) por outro.

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

Em *A era do capital*, Hobsbawm (2011, p. 32) qualifica a expansão da Primavera dos Povos – como ficaram conhecidas as revoluções de 1848 – como um movimento “alastrando-se como fogo na palha por sobre fronteiras, países e mesmo oceanos.” Referindo-se à revolução burguesa de fevereiro, em Paris, da qual toda crise de junho é devedora, o historiador inglês escreve:

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

Tais acontecimentos detêm especial relevância para Engels e Marx (2008), que os acompanham e noticiam no jornal que então editavam, a *Nova Gazeta Renana*, vendo nas revoltas ao longo da Europa a expressão das contradições sociais e políticas fomentas pela classe burguesa. O artigo de Marx (1996), “As lutas de classes na França”, mostra quão profundo era seu interesse pela história política francesa, ele que havia estudado detidamente o desenvolvimento do capitalismo, sobretudo na Inglaterra, dada a sua

qualidade, à época, de “fábrica do mundo”. O filósofo e crítico húngaro György Lukács – do qual derivamos nossas reflexões sobre o realismo – compreende o significado cobrado pela Primavera dos Povos na obra marxiana, destinando a ela um lugar importante em seu trabalho. O capítulo terceiro de *O romance histórico* (1936-37) se inicia com uma análise daquele ano:

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

A guerra espalha-se pelas grandes cidades da Europa. Nas ruas, barricadas são erguidas de tal maneira que se tornam, pela ubiquidade, um símbolo daqueles eventos (um pouco, analogamente, ao que a guilhotina havia se transformado para o Terror jacobino). Foi a primeira vez em que canhões foram arrastados para dentro dos limites de Paris. O enfrentamento tão próximo entre a população e o exército, ambos armados, leva Engels e Marx (2008, p. 54) a escreverem em 1895: “a barricada tinha perdido o seu encanto; o soldado já não via atrás dela o ‘povo’, mas sim rebeldes, agitadores, saqueadores, partilhadores, escória da sociedade”². A revolução burguesa de fevereiro, naquele mesmo ano, havia exumado farsescamente as palavras de ordem da grande Revolução Francesa de 1789. Agora, em junho, ficava claro que “a frase ia além do conteúdo”, e que Liberdade, Igualdade e Fraternidade eram lemas cujo real significado estava, *pela primeira vez*, em disputa. Na *Gazeta Renana* Marx compara, com sua verve peculiar, fevereiro a junho de 1848:

Os foguetes luminosos de Lamartine transformaram-se nas granadas incendiárias de Cavaignac. A *fraternité*, [...] essa fraternidade flamejava ainda diante de todas as janelas de Paris na noite de 25 de junho, quando a

² Prefácio ao artigo de Marx, “As lutas de classes na França – de 1848 a 1850”.

Paris burguesa se iluminava e a Paris proletária ardia, gemia e se esvaía em sangue. (MARX, 2008, p. 92)

Para ele, “essa fraternidade só durou enquanto o interesse da burguesia esteve irmanado com o interesse do proletariado.” (MARX, 2008, p. 92-93) O massacre da população é generalizado. A reação burguesa, temendo perder definitivamente o controle de seus Estados, arremete contra a massa de trabalhadores e miseráveis. Tamanha é a força empregada no esmagamento dos insurgentes que nenhuma revolução anterior, espalhada com tal velocidade, fora desbaratada tão prontamente. Trezentos corpos são recolhidos das ruas de Berlim. Em Milão, a vitória militar é lograda após a morte de 350 pessoas, na sua imensa maioria trabalhadores pobres. Viena é recuperada ao custo de quatro mil vidas. Seis meses são suficientes para o restabelecimento da ordem.

François Pardigon – citado por Dolf Oehler (1999, p. 146)– escreve em seus *Épisodes des journées de juin 1848*: “Eu precisaria, para o que resta narrar, da pena com que Dante Alighieri descreveu os nove círculos do Inferno”. Outro exemplo literário que contribui para uma imagem desses dias está em *O Gattopardo*, de Tomasi de Lampedusa, onde o personagem principal, o conde de Salina, temeroso às vésperas da Revolução Siciliana de 1860, busca reconfortar-se com o este pensamento:

Aconteceram muitas coisas, mas tudo seria comédia; uma ruidosa, romântica, com algumas manchas de sangue nas vestes dos bufões. Este era o país do bom entendimento, aqui não havia a fúria francesa; aliás, mesmo na França, com ressalva do junho de 48, teria havido alguma vez algo sério? (OEHLER, 1999, p. 125)

Hobsbawm (2011, p. 46-47) comenta que “a burguesia descobriu que preferia a ordem à oportunidade de pôr em prática seu programa completo [Liberdade, Igualdade, Fraternidade] quando confrontada com a ameaça à propriedade” Os regimes conservadores haviam sido mantidos sob a condição de realizarem concessões ao liberalismo econômico, que a partir de então se

expandiria sob o impulso suplementar do movimento colonial. “A burguesia deixara de ser uma força revolucionária”, comenta Hobsbawm (2011, p. 47), que nisso segue a visão de Karl Marx. Nas palavras de Lukács (2011, p. 211), houve “a transformação da democracia revolucionária em um liberalismo de compromisso.”

Há, aqui, portanto, uma primeira ideia essencial à noção lukácsiana de realismo. O período de dominação burguesa é marcado por duas etapas: a primeira, como classe que desempenha um papel progressista no trabalho de emancipação do gênero humano, vem do século XVI, encontra seu auge na Revolução Francesa e mantém-se até 1848. Esse ano marcaria uma ruptura no que diz respeito ao significado histórico dessa classe. E a burguesia, abdicando de seus próprios ideais emancipatórios em favor da propriedade privada de produção, assumiria, a partir de então, para Marx (1996) e Lukács (2010), uma posição conservadora, cujas consequências se desdobrariam em diversos níveis da atividade humana, inclusive na literatura.

Existe, portanto, para o filósofo húngaro, uma fase heróica da burguesia antes de 1848 e uma fase de decadência burguesa após essa data. De fato, em ocasiões, Lukács (2010) chega a referir-se ao *realismo* pré-1848 como *grande realismo*, reservando a denominação *realismo crítico* às expressões artísticas posteriores. Entenda-se por *realismo crítico* as obras que, mesmo marcando um distanciamento do mundo, mantêm-se críticas diante da dominação ideológica burguesa. Este dado constitui um marco teórico importante para Lukács, que se referirá a isso constantemente.

Os escritores, diante dos horrores presenciados com as batalhas citadinas da Primavera dos Povos e diante do cinismo conservador que sua classe de origem havia assumido frente à sua antiga fraseologia revolucionária, reagem principalmente com distanciamento, seja pelo pessimismo, pela ironia, pela evasão. Esse é, para Lukács (2010), o principal traço dessa passagem do

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

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

Como comentário final, vale notar que não há, em Lukács, uma passagem abrupta entre *realismo* (cujo epígono seria Balzac) e o resultado mais acabado de sua decadência, o *naturalismo* (relacionado a Zola). Se ambos polarizam os significados de 1789 e 1848, respectivamente, entre eles o crítico húngaro parece situar a obra de Gustave Flaubert. Ao constatarmos a avaliação que Lukács (2011) faz de Flaubert, podemos ser levados, num primeiro momento, a colocarmo-nos ao lado do autor de *A educação sentimental* (1869) contra o julgamento (rigorosíssimo) de Lukács. Sucede que o filósofo húngaro é daqueles pensadores que utilizam o seguinte procedimento ao tratarem de seus objetos de análise: dedica cinco, 10 ou 20 páginas a uma crítica violenta, minuciosa e algo personalista ao escritor, trazendo à tona suas fragilidades técnicas, colocando em xeque sua perspectiva diante da realidade, medindo-o (crueldade maior) com seus próprios mestres de eras passadas (Goethe, Racine, Cervantes...); compara seus esmerados personagens a Hamlet, fazendo-os

parecer anões ensimesmados; e a figuração de alguma luta joga-a nos imensos campos de batalha pintados por Tolstói, em *Guerra e paz*. Tudo isso para, esgotada a artilharia, finalizar com observações cujo sentido poderia ser resumido assim: contudo, esse escritor ainda representa um colosso diante dos anões que o sucederam e tentaram imitá-lo.

Isto é o que se passa com Flaubert. O expediente analítico lukácsiano deixa entrever a admiração do filósofo pelo escritor, não apenas porque Lukács (2011) o intitula, sim, um “grande realista”³, mas porque dessa maneira expressa, sem dizê-lo: “apenas falo dos que realmente importam”. Ao nomear Flaubert um “grande realista”, ao mesmo tempo em que parece discernir nele um grau incipiente de naturalismo, Lukács parece sugerir também isto: o conceito de *realismo* não é unívoco, monolítico, simples. Tampouco existem autores “puramente heróicos” ou “puramente decadentes”. A existência de um *grande realismo* pré-1848 e um *realismo crítico* pós-1848 conduz, antes, ao discernimento de tendências que convivem, num jogo de forças, dentro de uma mesma obra.

1. 1848, *LOS PASOS PERDIDOS, O OUTRO PÉ DA SEREIA*

Visto que a burguesia se tornou uma classe dominante histórico-mundial,⁴ o problema do pós-1848 se tornou igualmente um problema histórico-mundial (principalmente nos países colonizados pela Europa). Porém, qual seria este problema em termos de uma filosofia da história marxista? Sob o nosso ponto de vista, este poderia ser traduzido da seguinte maneira: a resistência do mundo diante da vontade humana. Este é o legado passado, de geração em geração, àqueles desconformes com a ordem capitalista, que na

³ Como exemplo, em *O romance histórico*: “(...) Como extraordinário artista realista que é, ele chega a uma representação infinitamente nuançada da tristeza cinzenta que constitui um dos aspectos reais desse cotidiano”. (LUKÁCS, 2011, p. 238)

⁴ Para utilizar o termo que Lukács toma emprestado de Hegel em *O romance histórico*.

segunda metade do século XIX conheceu seu período áureo de estabilidade política e forte impulso econômico (contando apenas com o “triste” episódio da Comuna de Paris, em 1871).

É sob tal perspectiva que devemos enfrentar o problema do pós-1848 na América Latina, de Carpentier, e na África portuguesa, de Couto. Se tais subcontinentes viveram, em momentos diversos, sua fase heróica de libertação nacional contra a opressão da metrópole, parece claro que ambos escrevem, segundo o critério lukácsiano, em períodos de decadência ideológica burguesa. Carpentier (2008), quando trabalha no clássico *Los pasos perdidos* (1953), tem à frente um continente historicamente governado por caudilhos autoritários, que apenas brevemente – logo após a Segunda Guerra Mundial – vê ascender movimentos de trabalhadores organizados e partidos de esquerda, logo “devastados a cacete”, para usar palavras de Graciliano Ramos. Mia Couto (2006), em situação bem mais drástica, escreve *O outro pé da sereia*, já abandonado o projeto socialista por parte da Frelimo, que havia levado a cabo a guerrilha de libertação contra Portugal (1964-1975) e conduzido o país à independência. Vive assim o que denominamos (pensando na obra de Couto de maneira geral) uma “consciência desarticulada do subdesenvolvimento”. Este termo – que conversa tanto com Antonio Candido quanto com Lukács⁵ – deseja definir, no âmbito da consciência, a seguinte situação: um momento histórico de falência do socialismo real, seguido pela instauração do neoliberalismo em suas modalidades mais deletérias, e onde projetos utópicos foram comprometidos em alguma medida pelo testemunho de sua desagregação.

⁵ Em “Literatura e subdesenvolvimento” (1970), Antonio Candido denomina a crença na Educação como solução para a miséria no continente de “consciência amena do atraso”: à superação dessa perspectiva, que recoloca na década de 1930 o problema em termos de uma reestruturação social, ele chama “consciência catastrófica do subdesenvolvimento”. Lukács, por sua vez, quando relaciona a perspectiva de mundo do autor com a qualidade da obra literária sinaliza para isto: uma perspectiva definida favorece a composição, sobretudo do romance, essa “arte tardia”.

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

Dos caminhos desse cimento saem, extenuados, homens e mulheres que venderam mais um dia de seu tempo às empresas nutricias. Viveram mais um dia sem vivê-lo, e recobrarão forças, agora, para viver amanhã um dia que tampouco será vivido, a menos que escapem – como fazia eu antes, a esta hora – em direção ao estrépito das danças e ao aturdimiento do licor, para se encontrar mais desamparados ainda, mais tristes, mais fatigados, no próximo sol. (CARPENTIER, p. 428, 2008, tradução nossa)⁶

Vê-se que é o trabalho, sobretudo o trabalho sob o sistema capitalista, o motivo da ruína dessas figuras fantasmagóricas que rondam pela urbe. Se o problema do pós-1848 diz respeito a todo o trecho acima, sua expressão máxima, entretanto, reside na seguinte frase: “a menos que escapem”. Que a personagem não tenha pensado, frente à sua desolada situação, em guilhotinar o rei, invadir uma ilha a barco ou armar as massas camponesas contra o Kremlin é o verdadeiro índice de nossa questão. A realidade se mostra inamovível. Apenas encará-la é ato fatigante. Transformá-la pela ação revolucionária: um delírio de tolos. Por isso o herói opta pela evasão, sua única saída.

Em Mia Couto (2006), o problema aparece um pouco mais complexo devido às circunstâncias históricas em que produz sua obra. Para a “consciência

⁶ De los caminos de ese cemento salen, extenuados, hombres y mujeres que vendieron un día más de su tiempo a las empresas nutricias. Vivieron un día más sin vivirlo, y repondrán fuerzas, ahora, para vivir mañana un día que tampoco será vivido, a menos de que se fuguen – como lo hacía yo antes, a esta hora – hacia el estrépito de las danzas y el aturdimiento del licor, para hallarse más desamparados aún, más tristes, más fatigados, en el próximo sol.

desarticulada do subdesenvolvimento”, as razões da opressão não podem surgir com a mesma clareza com que emergem na obra carpentieriana. É esta a fonte de indeterminação que se difunde em todo o romance e que exploraremos passo a passo. Por agora, vale notar isto: a não definição de uma perspectiva de mundo conduz a um esfacelamento da realidade, representada na obra como um universo precariamente apreensível. Apesar de não estarmos em Kafka ou Beckett (o que, por si, é significativo), está aí um contraste fundamental com a obra de Carpentier. Em parte, esta ausência de uma perspectiva formada determinará no romance coutiano os diversos momentos de evasão diante dos pontos de tensionamento, constitutivos da forma romanesca. Assim, o pós-1848, “a resistência do mundo à vontade humana”, só pode surgir a partir de fragmentos, pistas continuamente encontradas e desencontradas, perdidas pelo caminho e reassumidas em seguida sob formas diversas, jamais completas. Isto se expressa muito claramente no diálogo entre aquelas personagens que supostamente detêm em *O outro pé da sereia* o mais alto grau de consciência histórica: o ex-militante e atual barbeiro, Mestre Arcanjo Mistura, e o antropólogo norte-americano e militante negro, Benjamin Southman (2006, p. 187-190).

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

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

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

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

O americano encaixou o golpe. Pretendia conquistar a simpatia do amargo barbeiro [...].

[...]

– Irrita-me, senhor Benjamin, esse discurso da afirmação dos negros.

– Irrita-o porquê?

– O que diria você se encontrasse uns brancos proclamando o orgulho de serem brancos: não diria que eram nazis, racistas?

-
- Não pode comparar, meu amigo. São percursos diferentes.
- Ora, diferentes, diferentes[...] Por que somos tão complacentes connosco próprios?
- *A verdade é só uma, afirmou Benjamin, nós, os negros, temos que nos unir.*
- [...]
- Mistura justificou-se: se ele puxara o tema foi porque o americano exibia a raça como uma doença para que o mundo sentisse comiseração. E usava a cor da pele como empréstimo de identidade. E que não houvesse equívoco: ele ali, sentado na barbearia, não era afro-americano, não era negro, nem brother.
- Você aqui, em Vila Longe, é só você: Benjamin Southman. E eu tenho pena de si, meu caro senhor.
- Dispensio esse sentimento.
- O que me faz sentir pena não é o que você procura em África, mas o que perdeu lá de onde vem.
- O que é que eu perdi?
- *Voltem para a América [...]. E vocês têm que lutar não é para serem africanos. Têm que lutar para serem americanos. Não afro-americanos. Americanos por inteiro.*

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

No entanto, é preciso notar como se dá o desenvolvimento deste debate. A “consciência desarticulada”, que atende a condições históricas objetivas, dificulta que todas essas questões – ainda que abordadas pelos melhores escritores – alcancem seu ponto de fuga.⁷ Os trechos em itálico visam indicar

⁷ Um dos pontos de contato entre a filosofia estética de Lukács e Theodor Adorno (2011) reside nesta convicção: nos maiores artistas, os defeitos de sua obra são menos limitações do gênio do que de sua época. É dizer: são limitações sociais, não pessoais. Este é um interesse central neste trabalho.

todas as vezes em que, ao longo da discussão, a conclusão é abortada, a síntese se frustra, a tensão abdica de seu grau máximo. Tratando do problema, Lukács (2010, p. 223) observa:

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

Quando escreveu este trecho, o crítico húngaro buscava combater a crença de que tais discussões no romance passavam por “intelectualismo” ou “irrealismo” (uma vez que não haveria mais tempo, na modernidade, para debates profundos entre os seres humanos). Aqui, trata-se de mostrar como o esforço genuíno de Couto por figurar um confronto não se realiza completamente. Apesar de pontos de vista divergentes, não chegamos em momento algum a apreender por completo a postura de qualquer das personagens. Isto acontece também por razões formais, pertencentes ao objeto literário, e que podem ser dirimidas. Por agora, constatamos: apesar da “resistência do mundo” ser tema incontornável, as razões últimas da opressão aparecem elididas no texto, sinal de uma opacidade do mundo.

2. TORCER A “RESISTÊNCIA DO MUNDO”: CAMINHO DO REALISMO

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

exemplo de Flaubert, considerado pelo crítico um grande realista e em quem se filtrariam, entretanto, traços da decadência ideológica burguesa. É dizer: o problema da resistência do mundo requer o reconhecimento de sutilezas, de tons intermediários. Nesse sentido, é especialmente significativa a possibilidade – tomando em conta o alerta de Adorno em sua *Teoria estética* (2011) – de que a arte reate o nó com a história a qualquer momento, renovando-se sob o influxo dos acontecimentos. Tal significa, no campo que nos interessa aqui, a consideração plausível do ressurgimento até mesmo de um grande realismo na literatura latino-americana ou africana, de acordo com o desenvolvimento histórico das sociedades nas quais tais literaturas estão imbricadas. A fim de corroborar essa afirmação, bastaria recuperar o exemplo da literatura russa que, ao longo do século XIX até a queda do czar, em 1917, deu lugar a escritores como Tchekov – admirado por Lukács e sem dúvida mais próximo do *realismo crítico* – e Babel ou Gorki – que reatam as raízes de um grande realismo, atado à convicção de uma ação consciente no mundo. Lukács sabia disso e não por outra razão considerou os limites europeus daquele 1848. Ao referir-se a uma Rússia dominada pela aristocracia, assumia que a burguesia ainda estava apta a pregar naquele país um papel progressista.⁸

Em América Latina e África portuguesa, por tratar-se de colônias e ex-colônias europeias, tal papel progressista não caberia à burguesia (beneficiária tanto do sistema colonial quanto de sua independência), como coube à burguesia russa sob regime feudal-aristocrático, até fevereiro de 1917. O que não quer dizer que tais continentes não possam se constituir como espaços alternativos ao desígnio europeu. Sem dúvida, notamos que diversos escritores se dedicam a propor, no campo artístico, o território periférico como, ao mesmo

⁸ Em “O romance como epopeia burguesa”, Lukács (2009, p. 222) diz: “No desenvolvimento do romance russo, a Revolução de 1905 desempenha o mesmo papel que junho de 1848 na Europa Ocidental. Os grandes representantes do romance russo, de Pushkin a Tolstoi, correspondem portanto a um estágio de desenvolvimento do romance análogo àquele de Goethe, Balzac e Stendhal”.

tempo, resultante da exploração do sistema capitalista mundial e local de resistência da alteridade dentro deste sistema. Carpentier e Couto são dois desses escritores preocupados com tais possibilidades, embora, para alcançá-las, sejam conduzidos a caminhos diferentes. O tema do pós-1848 vê-se “distorcido” em suas obras, uma vez que encontram dentro de seus países formas de resistência locais, advindas dos processos históricos de colonização.

Vale a pena, portanto, tentar abordar a partir de agora como a possibilidade do realismo se dá no contexto dos romances aqui estudados. Veremos como tal possibilidade – de dobrar a “resistência do mundo” em favor da dignidade humana – é afetada pelos processos de modernização específicos de ambos os continentes e como, somente sob tal perspectiva, estamos aptos a analisar a forma romanesca.

2.1 EM BUSCA DA DIALÉTICA: CONTEÚDO E FORMA

Para regressar ao momento histórico que reata o nó entre arte e sociedade, dando vazão à literatura realista, vamos explorar o significado cobrado pelo próprio conceito de *realismo maravilhoso*⁹ que qualifica a obra de Carpentier e é algumas vezes evocado (inadequadamente, acreditamos) para tratar das produções do moçambicano Mia Couto.

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

⁹ Nosso esforço subsequente se prende somente a uma análise dos significados do conceito de *realismo maravilhoso* e sua possível relação com o *realismo* lukácsiano. Não nos deteremos, portanto, em nenhuma historicização do conceito que, em todo caso, pode ser encontrada em obras diversas sobre a literatura latino-americana.

O autor se preocupa em apontar na literatura as diversas vezes em que o maravilhoso se revela, na verdade, em situações profundamente cruéis, aterrorizantes e macabras (um dos escritores que cita é Edgar Allan Poe, por exemplo). Assim, o maravilhoso, para Carpentier (2008), representa antes o que é incrível, fora do normal, o extraordinário, mais do que qualquer outra definição.¹⁰ O extraordinário é, de uma maneira ou de outra, o incognoscível, o que foge à racionalidade e à forma de vida ocidentais afirmadas, *grosso modo*, desde a Revolução Industrial inglesa e as revoluções liberais (Estados Unidos e França). Na América Latina, o maravilhoso constitui

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

Irlemar Chiampi busca definir, nesse excerto do seu doutorado, o estatuto do maravilhoso e do real na obra de Carpentier: por isso sua designação daquele como “anexo” a este. Para o problema mais amplo da forma artística – que ultrapassa a concepção de Carpentier, Asturias ou de qualquer outro sobre tais elementos –, nos interessa aqui a relação necessariamente de *tensão*, onde o extraordinário somente se afirma pelo ordinário e o que não é modernidade – ou seja, o arcaico – apenas salta aos olhos pela matriz consolidada dessa mesma cultura moderna. Pelo mesmo, não existe, entre outras coisas, uma poesia como “saída” do mundo, como às vezes afirma Mia Couto (2006) em seus ensaios. A linguagem dita poética apenas

¹⁰ Nesse sentido é que muitas histórias e cantigas infantis antigas são igualmente maravilhosas, sem serem necessariamente “boas” ou “belas”.

existe (e apenas pode existir) em relação à linguagem dita funcional, o clichê, ou mesmo “morta”, contra a qual se insurge.¹¹

Entra aqui, portanto, o problema do romance como gênero. O trabalho estético sobre a linguagem romanesca – este de uma luta contra as forças de uma linguagem “morta”, saturada de símbolos exauridos que já nada exprimem – mostra-se tão árduo por uma única razão, cara a Lukács: não basta tudo (re)criar e nada comunicar. É dizer: o artista só pode ministrar o poético, o extraordinário valendo-se, ao mesmo tempo, do que é reconhecido como signo social, partilhado e, por isso, ordinário. É preciso ganhar o diamante ao carvão, sem o qual não há de onde lográ-lo. Se tal raciocínio vale para a linguagem em qualquer romance, o que dizer de seu conteúdo e de sua forma? Lukács e Adorno concordam em que toda forma é conteúdo sedimentado. Nessa relação, é na forma que residem, portanto, os valores e traços culturais verdadeiramente socializados. Para que fique claro o significado dessa ideia, vale reproduzir a formulação de Iná Camargo Costa (2012, p. 12):

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

É o desenvolvimento do conteúdo, em relação à sua forma de expressão, que conduz à crise dos gêneros artísticos.

Partimos do conceito de *real maravilhoso* até aqui para perguntar o seguinte: não será a relação dialética entre extraordinário e ordinário, presente

¹¹ Qualquer estudo sobre a história da arte pode revelar isto: uma linguagem funcional (ou seja, socializada) e simultaneamente poética apenas pode ser atributo de sociedades pré-modernas, onde o natural e o sobrenatural estão mesclados, e o verbo cobra ainda seu poder mágico de criação.

no termo “real maravilhoso”, uma relação necessária no interior de outra dialética – entre forma e conteúdo – que compõe o realismo lukácsiano na América Latina do século XX? Em outras palavras, pergunta-se: sendo o romance, como forma, a sedimentação de um conteúdo de matriz historicamente burguesa, não haveria implicações para o gênero romanesco quando tal matriz é elidida ou secundarizada em favor de conteúdos não ocidentais de África ou América Latina? Tais perguntas deverão nos conduzir às obras de Alejo Carpentier e Mia Couto.

2.2 EM BUSCA DA DIALÉTICA: *REALISMO MARAVILHOSO*

O romance, como gênero burguês, nascido de uma ruptura entre homem e mundo (segundo a formulação do jovem Lukács, 2011) busca diversas formas de redenção dessa ruptura – também conhecida como a perda da harmonia entre homem-mundo e da totalidade da vida. Tal perda é fruto da alienação da vida moderna. É diante desta vida “danificada” que o romance emerge como tentativa de redenção, de restituição da totalidade, de reintegração harmoniosa do homem ao mundo. Por tal caráter específico, o romance (a arte) constitui-se simultaneamente como continuidade do mundo exterior e como sua própria negação. Entre aquilo que ele nega está a própria supremacia da concretude do mundo e das relações humanas que aparecem, no capitalismo, como uma relação entre coisas.¹² No entanto, como abordamos ao falar da questão poética,

¹² Referimo-nos aqui, obviamente, aos primeiros capítulos do volume I de *O Capital*, de Marx (1996, p. 187, 210): “O segredo e a expansão de valor, a igualdade e a equivalência de todos os trabalhos [...] só pode ser decifrado quando o conceito de igualdade humana já possui a consciência de um preconceito popular. Mas isso só é possível numa sociedade na qual a forma mercadoria é a forma geral do produto de trabalho, por conseguinte também a relação das pessoas umas com as outras enquanto possuidoras de mercadorias é a relação social dominante”. “Veremos no curso do desenvolvimento, em geral, que os personagens econômicos encarnados pelas pessoas nada mais são do que as personificações das relações econômicas, como portadores das quais elas se defrontam.”

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

Precisamente como artefatos, produtos do trabalho social, as obras de arte se comunicam também com a empiria que repudiam, e dela extraem seu conteúdo. [...] Sua própria tensão é acertada em relação à tensão de fora. As camadas fundamentais da experiência que motivam a arte estão aparentadas com o mundo dos objetos, ante o qual retrocedem assustadas. *Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam nas obras de arte como problemas imanentes da sua forma.* [...] Em sua relação com a realidade empírica, as obras de arte recordam a ideia teológica de que no estado de redenção tudo é como é e, no entanto, completamente diferente. (ADORNO, 2011, p. 13-16, tradução nossa, grifos nossos)¹³

Uma redenção plena, no âmbito do romance, dará conta, contraditoriamente, da tensão insolúvel entre o projeto que o homem faz de si e o destino embrutecedor que o mundo lhe apresenta a todo instante. Lukács (2011), Adorno (2011), Candido, Rama e outros chamam a esta redenção “arte soberana”, “grande arte”, “obra-prima”. Uma redenção não plena, neste caso, escapa muitas vezes pela mesma porta dos contos de fadas ou dos produtos da indústria cultural. Tentativas falhadas de resolução dessa tensão, no que diz respeito ao romance, levam muitas vezes à apologia/panfleto da realidade (no caso do realismo socialista) ou à mera narrativa subjetivista ou psicológica

¹³ “Precisamente en tanto que artefactos, productos del trabajo social, las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen su contenido. [...] Su propia tensión es acertada en relación con la tensión de fuera. Las capas fundamentales de la experiencia que motivan el arte están emparentadas con el mundo de los objetos, ante el que retroceden asustadas. Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma. [...] En su relación con la realidad empírica, las obras de arte recuerdan a la idea teológica de que en el estado de redención todo es como es y, sin embargo, completamente diferente.”

(pensemos no *nouveau roman*, de cariz existencialista), onde a tensão aparece, segundo Lukács (ANO), rebaixada por meios transversos.

O que nos interessa aqui é como os romances de Carpentier e Couto empreendem esta busca dentro das condições que lhes são fornecidas e com o material que têm em mãos. Veremos, portanto, que o romance carpentieriano (particularmente, *Los pasos perdidos*) realiza essa mesma busca e redenção por meio do encontro com o maravilhoso: este encontro é apenas uma das modalidades de redenção na busca da totalidade.¹⁴ O escritor cubano segue, conscientemente ou não, Lukács (2010) e Adorno (2011) na convicção de que o afrouxamento dessas tensões enfraquece o romance como obra literária.¹⁵ Opondo o moderno ao arcaico, o *realismo maravilhoso* é não somente uma relação de tensão necessária, senão a expressão dessa tensão dentro da especificidade do desenvolvimento do romance realista¹⁶ na América Latina. Seguimos falando aqui de uma relação entre forma e conteúdo, onde este conteúdo assume traços específicos “nossos”, da periferia do capitalismo, onde o maravilhoso se perfaz (ou tenta perfazer-se, no caso de África) pelo legado europeu.

Trata-se, portanto, de abordar um problema estético a partir de dados sócio-históricos particulares. Em outras palavras, trata-se de afirmar isto: o romance realista lukácsiano, na sua forma específica do *realismo maravilhoso*, somente parece ter sido possível na América Latina em determinada época – a

¹⁴ Outras modalidades podem ser inumeráveis, mas fiquemos com (por exemplo) “a lucidez advinda do embrutecimento”, em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *A metamorfose*, de Franz Kafka.

¹⁵ William Faulkner – também citado por Ángel Rama em seus ensaios sobre o romance na América Latina – diz em uma entrevista para a revista *Paris Review*, em 1956: “Sou um poeta fracassado. Talvez, primeiro, todo romancista queira escrever poesia. Descobre então que não consegue e tenta o conto, que é a forma mais exigente depois da poesia. E, fracassando nisso, só aí começa a escrever romances”. De acordo com o nosso ponto de vista, a frase corrobora a seguinte proposição: a “lassidão” da forma romanesca exige constante *tensionamento* de seu conteúdo.

¹⁶ Lembramos que se trata do conceito lukácsiano, e não da escola realista do século XIX.

saber, a do desenvolvimentismo industrial latino-americano, entre as décadas de 1930 e 1970 – ao tematizar o processo final de consolidação da modernidade ocidental e a conseqüente desagregação do universo arcaico não ocidental, numa relação de tensão necessária. Por sua vez, seria possível suspeitar que a fragilidade da afirmação dessa mesma modernidade ocidental em África – especificamente em Moçambique –, sobretudo a partir da independência tardia do país (1975), garantirá obstáculos para o aparecimento de uma grande prosa realista. Isto seria devido, acreditamos, à presença limitada do substrato burguês – fonte e vida do gênero romanesco – que deixaria filtrar ainda, na prosa coutiana, conteúdos não ocidentais e pré-modernos.

3. REALISMO NA PERIFERIA DO CAPITALISMO: MODERNIDADE E ARCAÍSMO

Dissemos que o *realismo maravilhoso* seria apenas a forma romanesca latino-americana de um processo que, na trajetória do realismo, foi representado de maneiras diversas, de acordo com seus traços históricos. Em épocas anteriores, também a Europa atravessou um período semelhante de luta de afirmação da modernidade contra seu passado feudal. Este período produziu obras que ressaltavam a transformação do mundo pela ação humana – o que Lukács chamará de *grande realismo* – e que representavam artisticamente esse movimento final de transição para a Era Moderna. Em *O romance histórico*, o crítico húngaro recorda que um dos sentidos épicos da obra de Walter Scott brota da representação realista da consolidação da modernidade inglesa em detrimento das “sociedades gentílicas” anglo-saxãs:

Scott vê e figura o complicado e tortuoso caminho que conduziu à grandeza da Inglaterra, à formação de seu caráter nacional. [...] Ele vê os destroços e as existências aniquiladas, a destruição e o desperdício dos heróicos anseios humanos, as formações sociais arruinadas etc. que foram os pressupostos necessários para esse resultado final [a consolidação do

Estado-nação inglês]. [...] Ele pôde figurar de modo objetivo a ruína das formações sociais passadas, apesar de toda a sua simpatia humana [...]. Essa poesia está objetivamente ligada à necessidade da decadência da sociedade gentílica. E ela já aparece no fato de que seus destinos surgem sempre da interação viva com o meio sócio histórico. (LUKÁCS, 2011, p. 74-77)

O que Lukács (2011, p. 74) trata aqui, no “contexto de uma crise geral da vida nacional escocesa ou anglo-escocesa” no século XIX, é o que ele chama muito bem de “a implacável necessidade da tragédia dos clãs”. Em Carpentier (2008), já no século XX, é preciso atentar cuidadosamente para os traços dessa transição final rumo à modernidade. Em *Los pasos perdidos*, o autor investiga o caráter da gênese moderna do continente, que reside nos traços de profusão, fecundidade, irrupção e simbiose de processos os mais diversos. Como afirma Jorge Quiroga (1984, p. 49): “seu projeto narrativo é mostrar o conjunto das forças postas em jogo na história da América Latina.” Isto se revela tanto no nascimento de novas cidades em meio à floresta – *Santa Mónica de los Venados* – quanto na confluência intensa entre o moderno e o arcaico na cidade colonial em que primeiro desembarca o herói. Nesse contexto, seria possível observar que não se trata, como diz Lukács (2011) sobre Walter Scott, de uma “implacável necessidade da tragédia” da cultura pré-moderna e não ocidental: a cultura dos povos latino-americanos pré-hispânicos, bem como dos negros trazidos da África. Haveria uma sobrevivência desta cultura junto àquela, europeia, certa mestiçagem que o herói descobre ao longo de seu périplo pela América do Sul. Isto pode ser verdade no nível do conteúdo, onde o continente surge pintado em suas mais variadas cores. A ideia de mestiçagem, aliás, mostra-se valiosa para Carpentier (bem como para Couto) e ele buscará mostrar como essa é parte da especificidade latino-americana. Por seu turno, todos os elementos estruturantes da forma – as personagens, os continentes, a viagem etc. – tratam da oposição central entre modernidade e arcaísmo (onde este

último é soterrado). Aqui, entre outros elementos, destaca-se a perspectiva narrativa do herói, incrivelmente personalista e poderosa.

É possível afirmar que, se em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, todo o universo se vê curvado pelas lentes de Paulo Honório (que tudo tinge sob o signo da propriedade, segundo Antonio Candido), em *Los pasos perdidos* todo o cenário se curva sob o peso de um erudito descomunal (que tudo tinge sob o signo da civilização ocidental). O próprio Carpentier nos dá uma pista de qual seria essa perspectiva. Ao escutar de um etnólogo sobre as lendas indígenas de um povo, o escritor reflete no seguinte sentido:

Uma delas me deixou assombrado. Era de uma guerra ocorrida entre duas tribos, causada pelo seqüestro de uma bela mulher. Isto, no fundo – pensei –, responde aos mitos universais. Isto é a guerra de Tróia. E a partir desse momento comecei a ver tudo em função americana: a história, os mitos, as velhas culturas que haviam chegado a nós da Europa. [...] Da mesma maneira, quando Homero termina *A Ilíada* com esta frase: ‘Heitor, domador de cavalos’, penso que domadores de cavalos são os homens da planície e do pampa, e assim por diante. (CHAO, 1998, p. 159-160, tradução nossa)¹⁷

Em seu primeiro texto de viagem ao interior da Venezuela – “Visión de América. La Gran Sabana: Mundo Del Génesis” (1947) – Carpentier reproduz algo similar quando vê as grandes rochas que emergem da floresta: “As rotinas imaginativas da minha cultura ocidental me fazem evocar, imediatamente, o castelo de Macbeth o ou castelo de Klingsor” (CARPENTIER, 1985, p. 252, tradução nossa)¹⁸ Esta perspectiva do autor, que também é a de sua personagem em *Los pasos perdidos*, representa, para o que nos interessa aqui, justamente o substrato ocidental (ordinário) por onde o conteúdo não ocidental

¹⁷ “Una de ellas me dejó asombrado. Era la de una guerra acaecida entre dos tribus, causada por el rapto de una hermosa mujer. Esto, en el fondo – pensé –, responde a los mitos universales. Esto es la guerra de Troya. Y a partir de ese momento empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa. [...] Del mismo modo, cuando termina Homero La Ilíada con esta frase: ‘Hector, domador de caballos’, pienso que domadores de caballos son los hombres del llano y de la pampa, y así por el estilo.”

¹⁸ “Las rutinas imaginativas de mi cultura occidental me hacen evocar, en el acto, el castillo de Macbeth o el castillo de Klingsor.”

(extraordinário) poderá emergir como maravilhoso. Assim, o caráter específico da América Latina somente é atribuído em relação ao padrão e à norma europeia, com os quais contrasta. Carpentier (2008) sabe que esta é uma condição inescapável, forjada pela situação histórica de dependência, inclusive cultural. Tal condição de dependência imanente, reproduzida na forma, já é a tragédia latino-americana. Ela se apresenta em todos os acontecimentos que cercam a personagem em seu périplo. Quando explode, numa pequena cidade sul-americana, uma “guerra civil” entre grupos opositores, o narrador carpentieriano aponta para o que há de paradoxal – segundo a sua visão – num conflito simultaneamente moderno e arcaico:

Falava-se de uma revolução. Mas isso significava pouco para quem, como eu, ignorava a história daquele país em tudo o que era estranho ao Descobrimento, à Conquista [...]. Quando acreditava compreender que se tratava de um movimento de socialistas contra conservadores ou radicais, de comunistas contra católicos, o jogo se embaralhava, as posições se invertiam [...]. A cada vez me achava de volta à minha ignorância pela relação de fatos que pareciam histórias de guelfos e gibelinos, por seu aspecto surpreendente de arenga familiar, de querela de irmãos inimigos, de luta entablada entre gente unida. Quando me aproximava do que poderia ser, segundo minha maneira usual de raciocinar, um conflito político próprio da época, caía em algo que se assemelhava mais a uma guerra de religião. Os conflitos [...] me apareciam, pelo incrível desajuste cronológico dos critérios, como uma espécie de batalha livrada, acima do tempo, entre pessoas que vivessem em séculos diferentes. (CARPENTIER, 2008, p. 223, tradução nossa)¹⁹

¹⁹ “Se hablaba de una revolución. Pero esto poco significaba para quien, como yo, ignoraba la historia de aquel país en todo lo que fuera ajeno al Descubrimiento, la Conquista [...]. Cuando creía comprender que se trataba de un movimiento de socialistas contra conservadores o radicales, de comunistas contra católicos, se barajaba el juego, quedaban invertidas las posiciones [...]. Cada vez me veía devuelto a mi ignorancia por la relación de hechos que parecían historias de güelfos y gibelinos, por su sorprendente aspecto de ruedo familiar, de querella de hermanos enemigos, de lucha entablada entre gente ayer unida. Cuando me acercaba a lo que podía ser, según mi habitual manera de razonar, un conflicto político propio de la época, caía en algo que más se asemejaba a una guerra de religión. Las pugnas [...] se me representaban, por el increíble desajuste cronológico de los criterios, como una especie de batalla librada, por encima del tiempo, entre gentes que vivieran en siglos distintos.”

Vale notar como o “aspecto surpreendente de arenga familiar, de querela de irmãos inimigos, de luta entablada entre gente ontem unida” ecoa em seu sentido histórico a mesma noção dos clãs escoceses que Lukács (2011) cita dos romances de Walter Scott. Sua presença evoca, propositalmente, algo pré-moderno, anterior à hegemonia consolidada de outro pilar da modernidade: os Estados-nação, com seu exército profissional e o consequente monopólio da violência. Carpentier trabalha aqui – como em todo o romance – com os resquícios arcaicos ainda vigentes num território em que épocas históricas diversas convivem e a modernidade conflitua com seu passado. Mesmo Santa Mônica de los Venados – cidade nascente na selva venezuelana para onde o herói ruma ao final – representa, não uma sociedade primitiva, senão a expansão continental de uma modernidade cuja pujança se expressa (e esse é um fato invulgar) com o nascimento de novas cidades em pleno século XX. Tais formações sociais estão, entretanto, continuamente sujeitas ao assédio do passado pré-moderno (ou arcaico, com o sentido dado aqui), cujo fantasma – tanto quanto o comunismo – ronda a América Latina:

Diante da inexpressividade que tinham para mim os sobrenomes que pareciam dominar os acontecimentos, renunciei às perguntas. Mergulhei na leitura de jornais velhos, achando certa diversão nas informações de localidades longínquas, que constantemente se referiam a tormentas, cetáceos arremessados às praias, eventos de bruxaria. (CARPENTIER, 2008, p. 227, tradução nossa).²⁰

Falamos, parágrafos antes, que a tragédia da pré-modernidade se encontra, sobretudo no âmbito da forma, comandada pela perspectiva erudita e europeizante da personagem central. Dissemos também que tal perspectiva atende a um dado objetivo: a histórica dependência econômica e cultural da

²⁰ “Ante la inexpressividad que tenían para mí los apellidos que parecían dominar los acontecimientos, renuncié a hacer preguntas. Me sumé en la lectura de periódicos viejos, hallando cierta diversión en las informaciones de localidades lejanas, que a menudo se referían a tormentas, cetáceos arrojados a las playas, sucesos de brujería.”

América Latina. Se olharmos com atenção, veremos que o “conjunto das forças postas em jogo na história da América Latina” não pode se sobrepor, no romance, à tendência mundial predominante. As palavras-chaves do último excerto são “jornais velhos” e “eventos de bruxaria”. Somente através delas podemos desvendar o contexto cultural que ultrapassa a mera perspectiva pessoal da personagem (discutida linhas acima). Podemos, por assim dizer, penetrar na mentalidade coletiva dessa América Latina e registrar algo central: neste território, o que se impõe é a razão moderna ocidental. Ela comanda o barco. Afinal, é porque tal razão prevalece que se torna compreensível que narrativas de “eventos de bruxaria” encontrem lugar nas páginas de um jornal. É dizer: que possam aparecer como um acontecimento estranho, atípico. Está aí, também no nível “conteudístico”, afinal, a tragédia da pré-modernidade: exigência do *realismo maravilhoso*. Em *O outro pé da sereia*, segundo cremos, o maravilhoso não pode ser tema da narrativa, visto que constitui ali fator estruturante. O maravilhoso em Mia Couto é – como diria Roberto Schwarz sobre a relação patriarcal em Machado de Assis – “princípio formal”.

4. RAZÃO OCIDENTAL E NÃO OCIDENTAL: O PROBLEMA DO PRINCÍPIO FORMAL

Em *O outro pé da sereia* existe um âmbito de subversão da razão ocidental tão ou mais poderoso que em *Los pasos perdidos*: é onde jogam as noções de aparência e essência. E, atado a elas, está o binômio agir e nomear, respectivamente. É dizer: não apenas a aparência está continuamente se passando por essência, como a ação é própria da aparência e o nome é próprio da essência. Dois exemplos desse jogo complexo:

1º – Jesustino! Agora, chamo-me Jesustino.

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

– Ter um só nome: é isso que apressa a morte. Você, Mwadia, devia também mudar[...]

2º Era Singério – o ajudante de costureiro que adoptou o nome inspirado na máquina a pedais – que agora fazia de guarda do estabelecimento. (COUTO, 2006, p. 119)

Em *O outro pé da sereia*, a subversão da/oposição à razão ocidental se dá na própria forma do romance. No romance carpentieriano, essa subversão encontra resistência diante da consciência do narrador e por isso é transformada em tema de sua obra. Porque tem outra relação com a racionalidade não ocidental, Couto (2006) não a transforma em tensão (como o faz Carpentier), mas a insere na própria estrutura narrativa com uma nota harmônica. Como consequência, vemos que esse conteúdo, orgânico ao romance coutiano, nos leva aos problemas relativos à origem moderna da forma romanesca. Ao invés de priorizar a *tensão*, conduzirá a certo “descolamento” da realidade e à evasão.

No primeiro excerto, algo assim se passa com o nome de Jesustino, que reserva a si a prerrogativa mágica de livrar o homem de seus demônios. Aqui, a mudança do nome é uma maneira não apenas de escapar à morte, mas à recordação do passado. O tema esquecimento, presente em todo o livro, permanece ao mesmo tempo uma grande ausência. A razão que o torna uma ausência na obra é esta: os que esqueceram jamais choraram. Aqueles que supostamente (se) olvidaram não vivem de fato as consequências desse ato. Tais consequências – e isto, sim, nos interessa porque ultrapassa o escritor para adentrar seu âmbito histórico e cultural – estão obstacularizadas pela mesma “desarticulação” que age sobre *Mistura* e *Southman*.

Ao figurar a anticidade Vila Longe onde o tempo cessou ou (o que é o mesmo) roda infinitamente em círculos, esquecer-se do passado não pede catástrofe alguma. “Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O

que se perde em amnésia, ganha-se em amnistia.” (COUTO, 2006, p. 276) É dizer, a anticidade habita mais seus moradores do que o contrário. Neste ponto, dois fatores maravilhosos se coadunam em *O outro pé da sereia*: o tempo mítico e a presença dos mortos. O expediente de Jesustino, que muda de nome para tentar enganar o tempo e, assim, o fim da existência, não causa grande comoção num local em que não existe passado. Portanto, poderia se somar: o que se ganha em amnistia, perde-se em tensão romanesca.

No segundo excerto reside outro índice pelo qual podemos medir como o maravilhoso se filtra pela narrativa de Mia Couto (2006), recolonizando as formas ocidentais. Que o nome possua tal poder sobre a coisa e que através dele se possa chegar à coisa em si é apanágio da pré-modernidade resistente nos romances coutianos. Neste ponto, para elucidar o contraste com a modernidade, achamos interessante lembrar a observação que Marx (1996) faz no capítulo III de *O Capital* acerca do caráter do nome. Ao abordar o desenvolvimento de uma moeda-padrão que pudesse servir, com a expansão do mercado, de elemento comum de troca, escreve o seguinte:

A denominação de uma coisa é totalmente extrínseca à sua natureza. Eu não sei nada sobre um homem sabendo que o seu nome é Jacobus. Do mesmo modo desaparece nos nomes monetários libra, táler, franco, ducado etc. qualquer vestígio da relação de valor [...]. (MARX, 1996, p. 225)

Felizes os Jacobus, alma liberta dos grilhões do nome. Quatro séculos de expansão comercial e duas revoluções industriais os separam de seres como Jesustino. O que Jacobus e seus irmãos têm em comum é este esforço laborioso do capital, que tudo cindiu entre aparência e essência. Sua libertação do nome significa que o movimento que esvazia os objetos de seus valores de uso (substituindo-os pelo valor de mercado) é o mesmo que esvazia o nome de suas qualidades intrínsecas. Sim, porque quando Marx (1996) afirma que não sabe nada de um homem que se chama Jacobus, refere-se (em termos de período

histórico) à era industrial em que vive e à qual dedicará seus melhores esforços. Tratasse ele de uma fase anterior, transição entre feudalismo e alta modernidade, poderia reparar que ainda havia durante o mercantilismo artesãos que atendiam pelo nome de ofício: Cury, o médico; Kauffmann, o homem de negócios; Carter, o carroceiro.

Tal forma do nome realiza, vale notar, a síntese entre dois períodos da história humana: aquele em que o nome ainda pode dizer algo sobre o sujeito (fornecer sua “relação de valor”) e, por outro lado, o período em que o nome já define o sujeito como devir de seu próprio trabalho. Parte da maestria de Mia Couto (2006) se expressa em sua capacidade de atender à situação única – resultado dessa modernidade negativa de Moçambique – que o constrange a soluções estéticas particulares. Daí que ele una período moderno e pré-moderno, onde o nome advindo do ofício se liga, de maneira transversa, à relação da pessoa com o lugar. Fusão heteróclita, sem dúvida, mas que visa dar conta de uma realidade igualmente trincada de tempos.

“Era Singério – o ajudante de costureiro que adoptou o nome inspirado na máquina a pedais – que agora fazia de guarda do estabelecimento” (COUTO, 2006). Nessa criação surge, em sua configuração exemplar mínima (como um *hai-kai*), todo o jogo de forças que perpassa *O outro pé da sereia*, senão toda a obra coutiana. Está aí o homem – Singério – que ganhou seu nome ao ofício, como bom artesão da costura. Detentor ainda de individualidade, não sofreu a reificação do período posterior como aqueles mestres de corporações apartados dos meios de produção e arrastados às indústrias, no centro do sistema capitalista. Sequer tal reificação lhe ameaça, senão outra força, no sentido contrário: novamente o maravilhoso. “Singério [...] que agora fazia de guarda do estabelecimento”(COUTO, 2006). Brota aqui, com efeito, o sentido de *genius loci*, o “espírito do lugar”. Como o velho e obscuro bosque do qual se diz “não entre, ali mora um espírito”. Assim Singério cuida o local. Entra neste ponto –

como em nenhum outro lugar de *O outro pé da sereia* – uma crítica à razão histórica em África. Pois o que ameaça Singério não é a tendência à reificação, senão aquela contrária: a desindividualização burguesa, o anteindivíduo pré-moderno. Não a expulsão aos escuros porões industriais, senão o regresso à rudimentar aldeia. Embora a aldeia jamais seja o estereótipo pintado pelo ocidente, que Couto (2006) combate a cada página. Embora a desindividualização burguesa não seja necessariamente espiritualização.

Singério, o ajudante de costureiro, é senhor do local nesses dois sentidos: o do artesão e o do guardião. Reparte-se entre a perícia e o dom, entre o talento e a dádiva, entre a manufatura e o milagre. Seu possível receio não é perder o local para o grande capitalista, mas para aquele que ascendeu na sua ausência: o burocrata, o régulo, o general, o estrangeiro, a fera, a umidade, o fogo. Em seu nome rangem as contradições históricas que revolvem Moçambique. Se Carpentier (2008) viu essa luta nos distantes “eventos de bruxaria” publicados nos jornais, aqui a luta jaz no nome dos homens: outra vez no interno.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Akal, 2008.
- CARPENTIER, Alejo. “*Visión de América*” Barcelona: Six Barral, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CHAO, Ramón. *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A revolução antes da revolução: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- HOBBSAWM, Eric. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 15.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: – auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

QUIROGA, Jorge. *Alejo Carpentier*. Belo Horizonte: Brasiliense, 1984.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Unesp, 200