

Realismo em Adorno e Lukács: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós

Carlos Augusto Carneiro Costa¹

*Os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas
obras o horror mais extremo continua a tremer.*

Theodor W. Adorno

Lukács e Adorno: critérios de valoração estética

Neste estudo queremos realizar uma crítica negativa dos critérios e objetivos relacionados à representação totalizadora da realidade propostos por Lukács. A argumentação se baseia na teoria adorniana, que defende a impossibilidade da representação diante de uma realidade danificada pela experiência das catástrofes ocorridas principalmente durante a primeira metade do século XX.

Em seu ensaio, Lukács discorre sobre as concepções marxistas em torno da estética da arte, detendo-se especificamente em teorizações sobre estética literária e suas relações com o materialismo histórico. O pensamento do autor é direcionado pela convicção extrema de que grandes obras artísticas devem ser fundamentadas por essa doutrina. Segundo ele, as transformações ocorridas no campo da arte não podem ser compreendidas de maneira desvinculada do processo de evolução das relações sociais de produção. A arte não deveria se constituir como uma instância autônoma, uma situação em que fenômenos intrínsecos a ela seriam realizados isoladamente, sem nenhuma relação com a realidade exterior. Lukács salienta que Marx e Engels não negam que a arte deva possuir uma relativa autonomia nos processos de desenvolvimento que lhes são imanentes, mas admitem que todas as relações construídas no curso destes processos subjazem à questão econômica.

Para Lukács, a literatura tem função coesa com a política. Uma grande obra deve ter a capacidade de fazer cair grandes máscaras sociais, uma vez que a sociedade funciona por uma estrutura de máscaras. Ao narrar, é preciso que a obra de arte revele as contradições da sociedade e ponha

¹ Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, Brasil. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Este artigo é decorrente de pesquisas desenvolvidas durante o mestrado, que teve apoio financeiro do CNPq.
E-mail: carlosaugustocosta@usp.br.

em evidência os processos aniquiladores do sistema capitalista. A obra de arte deve corresponder à contestação. A *caracterização das personagens*, por meio da construção de personagens *tipo*, seria o procedimento formal mais adequado para a revelação de tais contradições:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, na sua contraditória unidade, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida. Vem caracterizado pelo fato de que nele todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva. (Lukács, 1965, p. 33)

Lukács quer que a literatura sirva como meio de revelação do verdadeiro mundo que se esconde atrás de cortinas criadas pelo capitalismo. Na obra deve acontecer um processo de conscientização do homem sobre a vulgaridade dos objetos reificantes, como o dinheiro, de modo a fazer com que, da relação desses objetos com o indivíduo, sejam explicitados os valores positivos do homem. Para isso, as personagens de uma obra devem ser dotadas de posicionamento político contrário à opressão provocada pelo sistema capitalista. Essa caracterização permitiria ao leitor a contemplação do homem em sua *essência e totalidade*.

Lukács defende que é preciso entender a obra literária como um *reflexo* da realidade:

Uma tese fundamental do materialismo dialético sustenta que qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é outra coisa senão o *reflexo* da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações etc., dos homens. (id., p. 28)

Ao refletir a realidade, a obra despertaria no homem uma posição política de perspectiva libertária. O papel dos intelectuais é escrever textos que permitam o proletariado alcançar essa consciência. Quando ele entender que é oprimido, tomará o poder por meio de um processo revolucionário. Do ponto de vista lukacsiano, a principal função da arte é contribuir para a transformação da consciência do indivíduo.

No ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno nega a possibilidade de representação totalizante da realidade. Constrói uma crítica negativa do ato de narrar, afirmando que este só se concretiza pela apreensão precária e insuficiente dos conflitos sociais. Assinala de modo lapidar que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (Adorno, 2003, p. 55). Para ele, o quadro intelectual em que o gênero romance surge remonta à era burguesa. A crença iluminista

na ideia de perfeição e totalidade humanas era dominante, assim como a crença na razão como meio de superação de conflitos sociais. A tendência, nesse contexto, era a produção de obras literárias que expressassem qualidades positivas do homem, a partir de um procedimento formal que privilegiava a objetividade da narração.

A virada intelectual do século XVIII para o XIX imprime uma acentuada ação da subjetividade nos processos de constituição formal do romance moderno. A linguagem passa a obedecer a estímulos não mais associados às categorias românticas de inspiração e criatividade. A experiência histórica desse período, e principalmente a da primeira metade do século XX, fornece condições de produção literária incompatíveis com a possibilidade de representação do real, do mesmo modo como a tradição experimentou. Adorno se refere a uma “crise da objetividade literária” (id., p. 57) como marco das transformações nos modos de narrar. Para ele, narrar objetivamente diante da constante ameaça de catástrofe, com a intenção de captar mimeticamente as contradições sociais, é um ato de agressão e indiferença ao próprio processo histórico.

Evidentemente, essa concepção diverge da visão lukacsiana. Segundo Lukács, grandes escritores da literatura universal vêm na representação fidedigna da realidade o critério fundamental na definição da qualidade da obra literária. Para ele, a realidade não se encontra na matéria viva do mundo objetivamente percebido, menos ainda se constitui como algo a ser representado mecanicamente, sem nenhuma relação com as transformações sociais, privilegiando um hermetismo formal que desconsidera a representação das relações humanas como fim a que se destina a obra de arte. Lukács direciona suas reflexões a pensadores que, em sua visão, realizam interpretações mecânicas da obra de arte. Não nega a leitura de processos internos à obra, mas aponta esse procedimento como auxiliar na compreensão das ligações entre obra e processo histórico. Defende a existência de um fio que liga forma e conteúdo em uma obra, e esse fio é o quadro de problematizações das relações sociais.

O pensamento marxista sobre arte e literatura está fundamentado, segundo Lukács, na premissa de que o homem se constituiu como tal ao longo da história por conta de seu trabalho. O homem que serve de máquina no processo produtivo não se diferencia de algumas características do animal. A conscientização deste indivíduo sobre seu estatuto o levaria a se opor ao processo aniquilador da sociedade capitalista. À arte caberia essa função transformadora. Em citação de Marx, Lukács se refere à necessidade de objetivação da essência humana para tornar o homem mais sensível à apreensão da beleza estética de uma obra de arte. Acusa o homem

desesperado (angustiado e faminto, Marx diz), que trabalha em meio a atividades danificadoras dos sentidos, de ser incapaz de desenvolver sensibilidades que caracterizem sua condição de ser humano.

Adorno tem posição diferente sobre essa questão. Ele entende a representação realista em literatura como um procedimento que mascara os conflitos sociais, em vez de promover tomada de consciência em relação a eles. Segundo ele, “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (id., p. 57). Diferentemente de Lukács, em Adorno, a essência, objeto perseguido pelo romance, aparece como categoria assustadora. Ela não está mais relacionada a elementos positivos do homem. Revela sua fragilidade e incapacidade de lidar com uma realidade extremamente danificada.

Adorno critica com severidade o apego de escritores ao que denomina “realismo de exterioridade” (id., p. 58). Um realismo detido na pura descrição de comportamentos humanos diante de situações de conflito, e que não penetra na subjetividade humana, lugar de confluência das tensões absorvidas da violência do processo histórico. A palavra literária, neste caso, esvazia-se de sentido. Para ele, a linguagem precisa ser transformada para dar conta de uma realidade pouco afeita à objetividade da narração.

A reprodução totalizadora e fiel da realidade é, na opinião de Lukács, “o verdadeiro critério da grandeza literária” (Lukács, 1965, p. 29). Trata-se de um olhar autoritário, canônico e universalizante dos critérios de valoração da obra literária. Escritores que não se enquadram neste perfil de produção são tratados como medíocres pelo crítico. Em sua opinião, são escritores que querem tornar seus textos objetos de conscientização para a transformação social, mas sem as qualidades literárias que diferem um grande escritor de um escritor panfletário.

No ensaio *Realism in the balance*, Lukács defende a *clareza* da representação como critério de qualidade inerente a uma grande obra literária:

A prática literária de toda verdade realista demonstra a importância de todo contexto social objetivo e a insistência no conhecimento multidisciplinar necessário para justificá-la. A profundidade do grande realista, a extensão e a resistência de seu sucesso dependem em larga medida de como ele percebe claramente — como um escritor criativo — o verdadeiro significado de qualquer fenômeno que retrata². (Lukács, 2007, p. 33, tradução nossa)

² No original: “The literary practice of every true realist demonstrates the importance of the overall

Dentro dos critérios de valoração estética formulados por Adorno, não há possibilidade de uma obra ser compreendida de modo claro e objetivo. A complexidade da elaboração formal impede uma leitura direta e superficial do quadro de relações conflituosas tratadas no texto. A ausência de síntese desses conflitos põe em suspensão qualquer tentativa de compreensão imediata. Em contraposição ao ponto de vista fixo do romance tradicional, Adorno defende a tese de que um dos elementos fundamentais do romance moderno consiste na diminuição ou anulação da distância estética. Esse processo torna a compreensão do romance ainda mais vertiginosa. O olhar do narrador não tem mais a capacidade de perceber o ambiente que o rodeia de modo pleno e total. A contemplação prazerosa do romance não é mais possível:

A distância é também encolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido. Se neles se anuncia a fraqueza de um estado de consciência que não tem fôlego suficiente para tolerar sua própria representação estética, e que quase não produz mais homens capazes dessa representação, então isso significa que, na produção mais avançada, que não permanece estranha a essa fraqueza, a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo. (Adorno, 2003, p. 61-2)

Adorno se refere aqui ao escritor cuja obra é considerada inferior por não estar enquadrada dentro dos critérios valorativos de representação fidedigna da realidade. Aponta a anulação da distância estética tanto em obras canonizadas, quanto em obras ditas menores. Em ambas, a capacidade de representação nos moldes lukacsianos é praticamente impossível. Com isso, o autor conclui que a eliminação da distância estética constitui-se como um procedimento formal presente em toda obra literária, seja ela canônica ou não, que desenvolve uma “tomada de partido contra a mentira da representação” (id., p. 60).

A eliminação da distância implica impossibilidade de representação clara, total e fidedigna da realidade. Implica também impossibilidade de captar a essência tal como Lukács defende, e de promover, de maneira instrumental, a conscientização do leitor reificado. Essa constatação estabelece

objective social context and the ‘insistence on all-round knowledge’ required to do it justice. The profundity of the great realist, the extent and the endurance of his success, depends in great measure on how clearly he perceives – as a creative writer – the true significance of whatever phenomenon he depicts”.

um ponto de divergência fundamental com a suposição lukacsiana de que “a verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva” (Lukács, 1965, p. 32).

Leandro Konder comenta uma situação que ilustra com clareza o posicionamento de Lukács em relação à literatura produzida por autores menores. O crítico teria reunido nos anos trinta, em Berlim, várias obras de escritores de esquerda, nelas apontando “pobreza *formal*” e “limitações de *conteúdo*”. A justificativa para isso era que, de acordo com Konder:

Os ficcionistas do comunismo alemão não eram capazes de conferir qualidade artística à sua ficção porque não eram capazes de reconhecer em toda a sua complexidade a realidade social em que viviam. Não enxergavam todas as suas contradições, não podiam recriá-la na literatura, por conseguinte não poderiam transformá-la revolucionariamente, nem poderiam defendê-la de maneira adequada contra a contrarrevolução. (Konder, 1996, p. 28-9)

Essa visão contém elementos altamente elitistas, que defendem uma concepção de literatura associada a critérios de valoração do romance tradicional burguês dos séculos XVII e XVIII. Além disso, lança um olhar autoritário, reducionista e excludente sobre a própria intelectualidade da esquerda marxista. Sugere novamente a função instrumental da obra de arte produzida por escritores canônicos como meio de conscientização sobre o processo revolucionário. A limitação “criativa” atribuída por Lukács aos escritores menores impediria a produção de uma obra literária elaborada com “perfeição formal”, elemento explicitamente privilegiado pelo crítico. Em sua opinião, era esse o fator que caracterizava a longa duração de uma obra de arte. Novamente, referindo ao pensamento de Lukács, Konder comenta que “a confusão formal e a mistura dos gêneros (...) prejudicariam a eficácia da arte, resultariam num empobrecimento dela e a impediriam de nos proporcionar um conhecimento mais significativo de nós mesmos” (id., p. 29).

Em sentido contrário, em Adorno a fragmentação é categoria essencial da forma do romance moderno. No terreno dos seus critérios de valoração estética, o teórico de Frankfurt defende que a obra literária deve ser constituída por meio de *antagonismos formais*, os quais revelam a precariedade dos conflitos sociais. Segundo Jaime Ginzburg, em Adorno “encontramos caminhos para compreender a fragmentação formal e a ruptura com as convenções tradicionais como elementos voltados para uma crítica das formas desumanizadoras de experiência social do século XX” (Ginzburg, 2003, p. 62). Ginzburg comenta que no pensamento adorniano não há possibilidade de superação de conflitos entre forças em oposição. Em obras

literárias produzidas à luz desses fundamentos, os impasses sociais não se resolvem. A realidade é percebida como categoria negativa dentro do processo histórico. As relações sociais se estabelecem por meio do conflito entre indivíduo e sociedade, situação em que se revela a pobreza da experiência e a incompletude do ser humano. Ainda de acordo com o autor, “esses antagonismos” presentes no romance moderno “nos levam à experiência da fratura, da incongruência, de um movimento inquietante e nunca completo” (id., p. 64). Essa experiência não está desvinculada da experiência de *choque* aprofundada pelo contexto catastrófico das duas grandes guerras. Juntamente com os antagonismos formais, essa categoria está no cerne do pensamento adorniano, e se configura como um dos principais pontos de divergência com a romântica concepção lukacsiana de representação.

De acordo com Nicolas Tertulian:

O esforço teórico de Adorno consiste em perseguir no movimento interior das obras, na sua pura imanência estética, nas mais finas articulações de sua “técnica”, a inscrição das tensões sociais, do “espírito objetivo” da época. Ele se esforça incessantemente em respeitar, ao mesmo tempo, a autonomia da obra de arte, sua distância irredutível diante da realidade empírica, e seu caráter de fato social. (Tertulian, 2010, p. 105)

Enquanto em Lukács o objetivo da obra literária tenciona representar os conflitos sociais de maneira fiel ao real, de modo a pôr em evidência as qualidades essenciais do homem, tornando-o capaz de superar sua condição de opressão, em Adorno verificamos a negação de todas essas possibilidades. O romance deve contemplar, em sua composição formal, os impasses e contradições da sociedade, sem um fim conciliador ou revolucionário, mas revelador do horror em sua forma mais aniquiladora. Para o teórico alemão:

Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade. (Adorno, 2003, p. 62-3)

O ensaio de Adorno é de 1954. O de Lukács data de 1945. Ambos, portanto, produzidos no período pós-guerra. Esse dado é extremamente provocador e relevante para os objetivos deste estudo, uma vez que esse contexto de produção aponta caminhos de crítica social e cultural até então inimagináveis. As consequências das duas grandes guerras mundiais do século XX não apenas ressoam, como também afetam decisivamente todos os campos de conhecimento. Auschwitz não é apenas um lugar,

mas um acontecimento sem precedentes na história da humanidade. Adorno, em *Educação após Auschwitz*, o classifica como algo indescritível, uma ruptura no curso da história, um horror que deve ser tornado consciente na mente do indivíduo, de modo a fazer com que não se repita. O compromisso dessa conscientização não se reduz aos meios de educação formal, mas a todos os campos de reflexão crítica da sociedade. A literatura, enquanto produção cultural, configura-se como um desses caminhos.

A questão central é que os critérios de valoração estética usados por Georg Lukács em seu ensaio parecem desconsiderar o fato de que o mundo pós-catástrofes não é mais o mesmo em relação à experiência social e intelectual da era burguesa. É inegável que seus critérios tenham dado conta de uma forma de composição literária que de fato influenciou grandes escritores do século XVIII e início do XIX. Mas eles não se encaixam mais como instrumentos de crítica de uma produção literária que incorpora formalmente uma realidade histórica demasiadamente danificada. O sujeito do iluminismo cedeu lugar a um indivíduo cindido, precário e limitado pelo horror. O solo sobre o qual germinam os critérios lukacsianos é incompatível com a perfeição da forma, a totalidade do homem, a representação fidedigna da realidade.

Não seria injusto pensar aqui em um anacronismo, embora saibamos que muito do que se tem produzido após *Auschwitz* em termos de literatura pode ser facilmente articulado ao pensamento de Lukács. Em sentido contrário, Theodor W. Adorno articula seu testemunho de uma “era de catástrofes”, para citar Eric Hobsbawm, ao processo de produção literária, atentando para a representação do irrepresentável. As consequências formais desse processo para a literatura são o ponto nevrálgico dos critérios adornianos de valoração estética, e se encontram resumidas na epígrafe deste estudo.

Um estudo de caso: o romance *Em câmara lenta*³

Renato Tapajós permaneceu preso entre 1969 e 1974 por conta de sua militância política junto à Ala Vermelha do PCdoB. Encarcerado, ele foi brutalmente torturado. Em 1972 recebeu a notícia de que sua então cunhada, Aurora Maria Nascimento Furtado, militante da ALN, havia sido morta por militares, após seções de tortura. Esse evento motivou a escrita do romance *Em câmara lenta*, ainda dentro da prisão. Publicado em 1977 pela Editora Alfa-Omega, o livro apresenta importantes reflexões e autocríticas sobre a luta armada contra a Ditadura Militar no Brasil (1964-

³ Neste trabalho, usamos a segunda edição, publicada em 1979.

-1985). Seu ponto nevrálgico é a narração da cena de tortura e assassinato da personagem Ela. O narrador tenta recuperar os eventos que confluíram para este ato de violência, embora não o tenha presenciado, não tenha sido sua testemunha direta. No processo enunciativo ficam evidentes construções de linguagem caracterizada pelo trauma, como dissociações e deslocamentos do lugar de enunciação do narrador.

Em câmara lenta possui enredos que se realizam em um conjunto de quatro lugares diferentes. Primeiramente, temos a selva amazônica, onde se desenvolve o foco de guerrilha. A cidade de Belém surge em dois momentos. Durante a ditadura, é para lá que os guerrilheiros são levados após sua prisão. Em seguida, a cidade surge na memória do narrador, quando este se põe a contar fatos de sua adolescência vividos na década de 1950. São Paulo e Rio de Janeiro são os dois espaços centrais do romance. Entretanto, a ausência quase total de referentes espaciais e temporais, como datas e lugares, torna difícil a determinação exata de certos acontecimentos. Por exemplo, a cena da morte da personagem Ela não possui referente espacial. As únicas informações que temos, a partir do romance, são as de que ela foi presa depois de uma operação policial, em uma rua, e levada para uma delegacia onde foi torturada e morta. Por outro lado, outros episódios, como o famoso conflito entre estudantes da USP e do Mackenzie narrado no romance, podem ser indicadores de tempo e espaço, considerando as referências históricas desses eventos.

O foco de guerrilha na Amazônia é apresentado a partir da perspectiva da personagem Venezuelano. É através deste que tomamos conhecimento a respeito do drama vivido por um grupo de estudantes secundaristas que se lança na selva, com o objetivo de encampar resistência aos militares na fronteira com a Venezuela. O local é estratégico, de modo que se algo desse errado, o grupo poderia se refugiar naquele país, que já apresentava movimentos de luta armada. Trata-se de uma investida frustrada, em que todos os guerrilheiros são derrotados. Na voz do narrador, essa expedição é “triste. Apenas triste”, de caráter quixotesco, construída por pessoas ignorantes em relação aos seus objetivos, e chefiadas por um sujeito “aventureiro, generoso e patético” (Tapajós, 1979, p. 17).

O ponto de encontro dos estudantes é Manaus, de onde partem para a floresta. Após vários dias de caminhada, o grupo chega a uma vila habitada por caboclos da região. Lá, recebem acolhimento, mantimentos e comida para continuar a caminhada. Passados alguns dias, os policiais descobrem a intenção de construção do foco de guerrilha e iniciam o cerco ao grupo armado. Mais de dois mil militares participam da campanha

para capturar os guerrilheiros. Uma denúncia feita por um dos caboclos dá fim à construção do foco. Os guerrilheiros são presos, levados para Manaus e, posteriormente, transferidos para o presídio São José, em Belém. Além deles, alguns caboclos são presos e torturados, como punição pela ajuda dada ao grupo. Os secundaristas são condenados, mas passam pouco tempo presos. Alguns meses depois de ter sido condenado pelo assassinato do piloto do barco usado pelos guerrilheiros, Venezuelano foge do presídio, em uma ação conjunta com outros presos comuns. Durante a fuga, um dos presos é brutalmente morto, outros dois são presos e torturados no mesmo local. Venezuelano se entrega, na expectativa de continuar a resistência em outro momento.

Como dissemos, o romance *Em câmara lenta* foi escrito dentro de uma prisão. Além das circunstâncias triviais de uma situação de confinamento em um espaço caracterizado pela precariedade da sobrevivência humana, seu autor foi exposto, por algum tempo, a diversas práticas de tortura. Intuitivamente, é possível dizer que a prisão nega a possibilidade de produção artística em sentido afirmativo. Sua estrutura aterrorizante, constituída por grades de ferro, parece impedir não apenas o deslocamento físico do detento, mas o próprio movimento de sua imaginação. Mesmo em tempos de democracia institucionalizada, a prisão sempre se mostrou e continua a se mostrar como um espaço não apenas punitivo, mas também repressivo e violento. Em situações de autoritarismo de Estado, como no caso da Ditadura Militar no Brasil, as grades se tornam menos agressivas do que os instrumentos e mecanismos de tortura. Neste caso, a violação de direitos humanos deixa de ser cínica, como na democracia, e passa a ser elemento constitutivo do aparelho repressivo da nação, não sendo reconhecida publicamente apenas por aqueles que, de modo macabro, se beneficiam dela, principalmente quando o que está em questão é a disputa pelo poder.

Fora dos limites impostos pelas grades, o contexto de produção do romance de Tapajós se configura por conflitos entre a resistência de determinados grupos sociais de esquerda e o autoritarismo brasileiro. Podemos situar nas bases desses conflitos a repressão estudantil, a opressão da classe trabalhadora, principalmente a constituída por camponeses e operários, a insubordinação de militares e a censura artística e da imprensa. Colocadas as coisas dessa maneira, a forma do romance *Em câmara lenta* não pode ser compreendida de maneira desvinculada desses acontecimentos. Sua construção descontínua, circular, deslocada no tempo e no espaço, em uma palavra, fragmentada, está em plena sintonia com a situação social do país da época de sua produção. O problema histórico é

aproveitado no romance não como elemento a ser denunciado de modo difuso, mas como matéria que constitui a elaboração da própria forma.

Em sua *Dialética negativa* (2009), Adorno defende a ideia de que a dialética implica contradição, e seu procedimento analítico nos impele a refletir criticamente sobre a sociedade, de modo a revelar não apenas as suas contradições, mas também as do próprio objeto usado como instrumento de crítica. A própria forma da obra de arte é elaborada a partir da contradição e, por esta razão, também ela se faz contraditória, constituída por impasses, pela ausência de síntese. Segundo Adorno:

Uma tal dialética é negativa. Sua ideia domina a diferença de Hegel. Junto a Hegel, coincidiam identidade e positividade; a inclusão de todo não idêntico e objetivo na subjetividade elevada e ampliada até espírito absoluto deveria empreender a reconciliação. Em contraposição a isso, a força efetiva em toda determinação particular não é apenas a sua negação, mas também é ela mesma o negativo, não verdadeiro. (Adorno, 2009, p. 124)

Há aqui a indicação de uma necessidade de colocar a produção do conhecimento em oposição a ideias tirânicas de totalidade. No âmbito da produção cultural, os conflitos sociais devem ser desmascarados por meio de uma estética que seja capaz de dar visibilidade às contradições do processo histórico.

Em literatura, há uma estreita relação entre o procedimento de composição da obra literária e os efeitos que este procedimento provoca no leitor. Segundo Walter Benjamin (1984), a linguagem fragmentada, constituída por segmentos descontínuos, pode contribuir para um processo de melhor apreensão da história narrada. O leitor é levado a concentrar maior atenção diante de vários recortes narrativos, uma vez que ele se encontra diante de uma “expressão diferente e mais intensa” (Benjamin, 1984, p. 230).

O romance de Tapajós é todo constituído por fragmentos, pequenos conjuntos de pensamentos processados por uma memória marcada pela dificuldade de recuperar os acontecimentos em sua totalidade. A sucessão descontínua de cenas construídas com intenso grau de dramaticidade exige do leitor um procedimento de divisão do olhar. É preciso manter a atenção sobre as várias situações que são narradas simultaneamente. Essa tarefa, por si só perturbadora, se torna ainda mais problemática diante da experiência de choque relatada no romance que de algum modo atinge o leitor. Nesse sentido, a leitura de *Em câmara lenta* provoca perplexidade, e é exatamente esta sensação o resultado de uma extraordinária elaboração estética.

A *parataxe* tem profunda ligação com esse aspecto fragmentário do ro-

mance moderno. Ela mesma é um procedimento que parte da dissociação sintática da frase, produzindo uma imagem residual da linguagem. Na concepção de Adorno, a parataxe corresponde a uma desordem artisticamente elaborada na estrutura sintática de uma frase, de modo a deslegitimar a “hierarquia lógica da sintaxe subordinativa” (Adorno, 1973, p. 100). A parataxe é contrária ao processo de síntese dos versos (ou frases) em uma poesia (ou romance). Implica eliminação de elementos com função de conexão entre um período e outro, e permite transição alinhada entre um enunciado e outro. Também implica inversão dos períodos, sendo que sua colocação lógica deve ser evitada no texto poético (ou narrativo). A dissociação constitutiva da linguagem é a principal característica da parataxe.

Se considerarmos cada fragmento de *Em câmara lenta* como um conjunto de períodos conectados entre si, mas desordenados em conjunto no movimento fragmentário e descontínuo da história contada, podemos dizer que o romance todo é constituído pelo processo paratático. Internamente, a ausência de conexão entre as frases aponta para a presença da parataxe, como é possível observar no seguinte trecho: “Os gestos conhecidos, repetidos ainda uma vez. O portão da garagem, estacionar o carro, descarregar, transportar as duas sacolas para o interior da casa agora deserta, vazia, oca, um tambor surdo de passos, para sempre deserta” (Tapajós, 1979, p. 17). Semelhante construção sintática ocorre em outro momento do romance, quando o narrador está formulando os passos de um assalto a ser realizado no dia seguinte: “Amanhã, sair no carro com as armas. Apanhar os companheiros nos pontos já conhecidos. Fazer a ação. Mais uma. Mais dinheiro para sustentar os que vão morrer” (id., p. 100-1).

Do ponto de vista psíquico, a parataxe relaciona-se com um processo de desordem ou perturbação mental do narrador. Cabe ao leitor executar intuitivamente a tarefa de decifração e articulação coesa das ideias expressas, uma vez que as marcas sintáticas de subordinação, os conectivos, não são formalmente constituídos.

Ao traçar um breve comentário sobre a obra de Faulkner, Anatol Rosenfeld (1994) afirma que nela o mundo moderno é representado a partir de técnicas narrativas que demonstram sua existência caótica, como a inversão cronológica dos acontecimentos e a movimentação circular, impedindo que a história se desenvolva de maneira plena. Isso faz com que as personagens permaneçam nos mesmos lugares, com os mesmos problemas, sem possibilidade de solução ou de avanço para um desfecho afirmativo.

Em câmara lenta pode muito bem ser visto sob este ângulo. Seu narrador trilha um percurso discursivo que termina onde começou. Tudo ocorre como se em cada página estivesse sendo contada a mesma situação de

diferentes modos. O final da história, o ato suicida da personagem Ele, é o ponto de contato com o que já havia sido anunciado desde o início: “O tempo acabou e todos os gestos serão inúteis, mas serão feitos porque precisam ser feitos” (Tapajós, 1979, p. 15).

Outro elemento considerado por Rosenfeld como característico do romance moderno diz respeito à técnica da simultaneidade que, de acordo com ele, é “adequada para reproduzir fenômenos coletivos ou segmentos geográficos ou de tempo, ao invés de aprofundar a sondagem psicológica de uma personagem” (Rosenfeld, 1994, p. 24). Dessa forma, torna-se possível narrar vários acontecimentos, em tempos e espaços diferentes, dentro de um mesmo fio narrativo. E isto só é possível, como afirma o autor, a partir de uma visão menos formalista da realidade.

O aspecto coeso do romance de Tapajós só pode ser entendido se o leitor for capaz de movimentar seu olhar entre os vários acontecimentos narrados de modo simultâneo. A casa onde o narrador se encontra, a guerrilha na Amazônia, as ações armadas, o confronto entre estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP) e do Mackenzie, as lembranças da adolescência em Belém, os momentos íntimos das personagens Ele e Ela em uma praia ou dentro de um apartamento e, principalmente, o processo de prisão, tortura e morte da personagem Ela, todos esses eventos são narrados de modo cronologicamente disperso. A quebra do tempo linear está rigorosamente ligada à técnica da simultaneidade.

O romance moderno carrega em seu seio o esvaziamento do homem em relação à sua capacidade de dominar suas forças, seu alheamento em face de sua condição de sujeito de si e de sua criação. Tendo perdido sua importância no processo de dominação de sua própria realidade, o homem moderno é despersonalizado, não possui nome nem identidade, como observa Rosenfeld em relação a alguns personagens kafkianos, cujos nomes são abreviados, aludindo à fragmentação do sujeito. Em *Em câmara lenta* ocorre processo semelhante. A desidentificação das personagens Ele e Ela, bem como do próprio narrador, que também é personagem, sinaliza a dificuldade de reconhecimento de si e do outro diante da situação de extrema opressão.

Esse modo precário de narrar, a partir de movimentos circulares e fragmentários, confere ao romance *Em câmara lenta* a singular característica de contar uma história que, no fundo, não chega a se realizar, isto é, não é realmente contada, como afirma Rosenfeld em seu ensaio sobre o romance moderno. Um conjunto de partes desconexas transforma o romance em uma tessitura sem linearidade e destrói radicalmente o enredo tal como entendido tradicionalmente. A relação entre realidade caótica e

enredo estável é impossível de existir no romance de Tapajós. Para Rosenfeld, manipular esteticamente o romance, de modo a fazer com que ele contemple em sua estrutura o curso conflituoso da história humana, é tarefa imprescindível do escritor moderno. É neste sentido que o autor chama a atenção para o fato de que o aspecto fragmentário do romance moderno está visceralmente associado ao próprio tema, e vice-versa.

A abolição do narrador onisciente é outro elemento importante no desenvolvimento da narrativa moderna. Principal responsável por conduzir os acontecimentos, este narrador era quem garantia a ordem linear do romance tradicional. Tendo-se fragmentado a sua visão, fragmenta-se também a ordem do mundo ficcional criado. Com isso, sua autoridade é relegada a um plano menos totalizante no percurso da história contada. De acordo com Rosenfeld, aquele narrador que “concatena tudo, comenta, explica, coordena, sabe tudo, tem distância suficiente para narrar tudo calma e serenamente” (id., p. 51-2), já não possui mais espaço no romance moderno.

O narrador de Tapajós se configura a partir do fracasso da onisciência. A frase “Todas as coisas estão curvas e se fecham” (Tapajós, 1979, p. 13), enunciada logo no segundo parágrafo do romance, quer exprimir a dificuldade de contemplação do que está à sua frente, ao mesmo tempo em que sugere a presença de uma realidade caótica e ameaçadora. Mais adiante, o narrador diz: “Eu, o lógico, o cartesiano: dilacerado” (id., p. 112). Aqui temos a mais explícita demonstração de mudança de perspectiva em relação às possibilidades de apreensão e compreensão total da realidade. O narrador confessa-se marcado pelo dilaceramento constitutivo do homem do século XX, do homem que se reconhece descentrado e sujeito às demandas externas que provocam sofrimento e abalo psíquico. O atrofamento da visão do narrador e o reconhecimento de sua fragilidade conferem ao romance *Em câmara lenta* apenas uma possibilidade de expressão viável, que é justamente aquela que se realiza por meio da *fragmentação*, tanto de quem narra, quanto da história narrada.

Essa situação pode ser associada ao que Adorno aponta como uma das características do romance moderno, que corresponde à eliminação da *distância estética*. Em termos análogos, o filósofo afirma que o movimento do olhar do leitor é semelhante ao que ocorre com a câmera do cinema: “o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (Adorno, 2003, p. 61). Sua visão, além de fragmentada, precisa estar muito mais atenta do que se estivesse acompanhando a história a partir de um único ângulo.

Nesse sentido, ainda levando em conta comentários de Adorno sobre a

obra de Kafka, acreditamos que a experiência vivida por um leitor de *Em câmara lenta* possa ser comparável à experiência de um leitor kafkiano. De acordo com o crítico alemão, “por meio de choques ele (Kafka) destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (id., p. 61).

Na dissertação de mestrado intitulada *O anti-heroísmo no romance Em câmara lenta*, Lucimeire Viana Nunes (1999) descreve o caráter da personagem Ela e associa-o, baseada em atitudes de inconformismo e no desejo de transformação social, ao aspecto trágico dos heróis clássicos. A autora sugere a existência de semelhanças entre o processo de heroicização da personagem de Tapajós e o dos heróis épicos. Entende as personagens problemáticas dos romances da década de 1970 antes como anti-heróis do que como heróis, na medida em que “ganham notoriedade por sua natureza complexa” (Nunes, 1999, p. 13). Sua base teórica fundamental é a *Teoria do Romance*, de Georg Lukács. Para Lucimeire, este anti-herói contemporâneo “sujeita-se ao fracasso e ao aniquilamento moral” (id., p. 15). Mais adiante afirma que o anti-herói tem como perspectiva única o sofrimento, dada a sua fraqueza diante do inimigo, como se isto fosse uma forma de predestinação. De acordo com a autora, o anti-herói:

Vai almejar a liberdade, inviável aos olhos do poder. Não conseguindo, seu destino é o dilaceramento interior, que é onde ele se fortalece e se engrandece. Em meio à degradação, esse herói procura uma integridade e passa a instaurar uma consciência crítica. É a partir daí, interpretando Lukács, que o homem busca atingir sua essência. (id., p. 20)

A aplicação do pensamento lukacsiano na avaliação da personagem Ela é tão problemática quanto a imagem do herói da *Teoria do romance*. Isto porque em Lukács o objetivo da obra literária é representar os conflitos sociais de maneira fiel ao real, de modo a pôr em evidência as qualidades essenciais do homem, tornando-o capaz de superar sua condição de opressão.

Em câmara lenta nos parece incompatível com esta visão. Nele não encontramos narração fidedigna ao real, no sentido defendido pelo teórico húngaro. Além disso, não há no romance idealização quanto à possibilidade de superação das dificuldades. A imagem apresentada é a de uma realidade histórica conflituosa e impossível de ser transformada. Por esta razão, também é difícil de sustentar uma comparação entre o “heroísmo” da personagem Ela e o de um herói épico. Não há procura por “integridade” no romance de Tapajós. Suas personagens são cindidas do início ao fim da história, e o máximo que conseguem realizar, os que sobrevivem, é a crítica quanto à validade de seus gestos e ao fracasso da resistência.

Prosseguindo sua análise, Lucimeire afirma que a cena de tortura da personagem Ela produz efeito *catártico* no leitor.

No pensamento adorniano não há possibilidade de conciliação de conflitos produzidos por forças em oposição. Em obras literárias em que há ressonância desses fundamentos, os impasses sociais não se resolvem. A realidade é percebida como categoria negativa dentro do processo histórico. As relações sociais se estabelecem por meio do conflito entre indivíduo e Estado, situação em que se revela a pobreza da experiência e a incompletude do ser humano.

Nesse sentido, nossa impressão diante da realidade apresentada na referida cena e no romance de Tapajós como um todo não admite outra coisa senão a produção de *choque*. O procedimento empregado na construção das imagens de tortura, em vez de purificar o sujeito (a alma) por meio de sua identificação com a vítima, apresenta o *mal* como ameaça constante e susceptível de repetição. Diríamos, então, que em vez de produzir assepsia catártica, o romance, iniciado e finalizado com forte presença abjetal, isto é, aquilo que de tão horroroso se torna indizível, produz *tensão*, elemento inerente a uma realidade histórica caracterizada pela negatividade.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1973). "Parataxis". In: _____. *Notas de literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. p. 73-122.
- _____ (1995). "Educação após Auschwitz". In: _____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p. 119-38.
- _____ (2003). "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- _____ (2009). *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BENJAMIN, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- GINZBURG, Jaime (2002) [1991]. "Literatura e autoritarismo em George Lukács". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 1. Rio de Janeiro: Abrialic. p. 151-75.
- _____ (2003). "Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios". *Alea*. v. 5, n.1, jan./jun. p. 61-9.
- HOBSBAWM, Eric (1995). *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KONDER, Leandro (1996). "Estética e política cultural". In: ANTUNES, Ricardo e REGO, Walquíria D. Leão (orgs.). *Lukács: um galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo. p. 27-33.
- LUKÁCS, Georg (1965). "Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels". In: _____. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- _____ (2007). "Realism in the balance". In: ADORNO, Theodor W. et al. *Aesthetics and politics*. Londres/Nova York: Verso. p. 28-59.
- NUNES, Lucimeire Viana (1999). *O anti-heroísmo no romance Em câmara lenta*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará: Fortaleza.
- ROSENFELD, Anatol (1994). *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/ Editora da Unicamp.
- TAPAJÓS, Renato (1979). *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega.
- TERTULIAN, Nicolas (2010). "Lukács/Adorno: a reconciliação impossível". *Verinotio*, n. 11, ano VI, abr. p. 104-15. Disponível em: <http://www.verinotio.org/Verinotio_revistas/n11/traducoes/trad2_tertulian.pdf>. Acesso em: 27 jul. 10.

Recebido em agosto de 2011.

Aprovado em outubro de 2011.

resumo/abstract

Realismo em Adorno e Lukács: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós

Carlos Augusto Carneiro Costa

A primeira parte deste trabalho apresenta um estudo dos ensaios *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, de Georg Lukács, e *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de Theodor W. Adorno, em que procuramos analisar suas respectivas concepções de realismo em literatura, considerando seus critérios de valoração estética da obra literária. A segunda parte corresponde à análise do romance *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, em que examinamos de sua constituição formal à luz das noções de realismo em questão, procurando apontar uma plausível base teórica para leitura de romances que, a exemplo do de Tapajós, são elaborados a partir de uma negatividade constitutiva.

Palavras-chave: Adorno, Lukács, estética, *Em câmara lenta*

Realism in Adorno and Lukács: the case *Em camera lenta*, by Renato Tapajós

Carlos Augusto Carneiro Costa

The first part of this work presents a study of the essays *Introdução aos escritos estéticos de Marx and Engels*, by Georg Lukács, and *Posição do narrador no romance contemporâneo*, by Theodor W. Adorno, in which we analyze their respective conceptions of realism in literature, considering their criteria of literary aesthetics valuation. The second part corresponds to the analysis of the Renato Tapajós' novel *Em câmara lenta* (1977), in which we examine its formal constitution in the light of the notions of realism in question, trying to point a plausible theoretical basis for reading novels that, like Tapajós one, are formed by negativity.

Key words: Adorno, Lukács, aesthetic, *Em câmara lenta*

