

Tipicidade e realismo em Engels e três exemplos da literatura brasileira

Rogério Rufino de Oliveira¹
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Luís Eustáquio Soares²
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
El-Buainin Vieira Machado Nunes³
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Resumo

Este artigo é um trabalho de teoria e crítica literárias que recorre a Friedrich Engels, sobretudo às cartas que escreveu para Ferdinand Lassalle, em 1861, à Minna Kautsky, em 1885, e à Margaret Harkness, em 1888, propondo uma interpretação histórico-materialista da noção de tipicidade, base para a definição de realismo elaborada por esse pensador marxista no século XIX, tempos antes de Georg Lukács desenvolver esses dois conceitos em sua teoria estética. Realiza-se uma análise do poema *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque, do conto *Famigerado*, de João Guimarães Rosa, e da novela *A hora de estrela*, de Clarice Lispector, com o objetivo de verificar a adequação entre as duas categorias sob a interpretação engelsiana e três exemplos de gêneros distintos da literatura brasileira produzida na segunda metade do século XX. Assim, pondera-se sobre a atualidade da contribuição crítico-teórica de Engels e o que dela confere aos objetos analisados um caráter de engajamento crítico a partir da convergência entre forma e conteúdo inscrita na representação estético-literária.

Palavras-chave

Literatura brasileira. Materialismo histórico. Tipicidade. Triunfo do realismo.

¹ Doutorando em Letras, PPGL/UFES.

² Professor Doutor do Departamento de Línguas e Letras da UFES e pesquisador pelo CNPq.

³ Mestre em Letras, PPGL/UFES.

A tipicidade na crítica literária de Engels

No rascunho da carta que escreveu à Margaret Harkness, Engels anotou comentários críticos sobre o romance *Uma moça da cidade*, da autora. Os elogios ao texto referem-se ao que ele chamou de “veracidade realista”. Ele atribui como audaciosa e diz ser da dignidade de um grande artista, por exemplo, a abordagem da ficção de Harkness para o Exército da Salvação⁴, distanciada da perspectiva pequeno-burguesa. O clichê da moça proletária seduzida por um burguês ganha, segundo Engels, novos ares através de um tratamento simples, direto e veraz. Porém,

Se há algo a criticar em sua narrativa é que, apesar de tudo, falta-lhe certo realismo. A meu juízo, além da veracidade dos detalhes, **o realismo significa reproduzir caracteres típicos em circunstâncias igualmente típicas**. A senhora apresenta os primeiros com muito realismo nos marcos em que atuam, mas não poderíamos dizer o mesmo das circunstâncias que os rodeiam e os levam à ação (ENGELS; MARX, 2012, p. 67, grifo nosso).

A noção de “tipos” ou “tipos sociais” não é exclusiva dos estudos estéticos, tal como se lê em *A arte no mundo dos homens* (2013), de Celso Frederico. As ciências humanas e sociais referem-se a ela como categoria adequada à representação de indivíduos ou pequenos grupos coletivos, homogêneos. Segundo Max Weber, para que o pensamento possa apreender a “caótica, infinita e inesgotável” realidade, ele deve recorrer ao instrumento denominado “tipos ideais”. A ferramenta weberiana é, no entanto, abstrata, pois seu uso pressupõe a aproximação do pensamento ao objeto sob a finalidade de conduzir a realidade ao “tipo ideal”, anulando as contradições em nome de uma captura idealista.

Diferentemente de Weber, Émile Durkheim rejeita a abstração e a idealização pré-concebidas. A realidade é que deve nutrir as categorias que serão usadas para a compreensão de como ela funciona e se transforma. Esse trabalho de observação, análise, induções e comparações fará com que o pesquisador perceba a regularidade de certas determinações sobre o objeto. Daí o que interessa a Durkheim é produzir uma abstração vinda das situações individuais e, estatisticamente, “chegar à concentração de caracteres num *tipo médio*”.

⁴ Exército da Salvação é uma entidade cristã protestante, metodista, fundada na Inglaterra em 1865.

Marx, por sua vez, supera o idealismo e o mecanicismo de seus colegas sociólogos através de uma compreensão histórica e dialética do ato de tipificar. O gênero humano não é autoconstituído, mas uma construção histórica fundada pelo trabalho e através deste como mediador entre pessoa e natureza. Sujeito e realidade, ambos se movendo contraditoriamente no devir histórico, dão de si às elaborações teóricas. A distância de Weber não coloca Marx, no entanto, no mesmo lugar onde está Durkheim. O “tipo médio” não representa um reflexo bem-acabado da realidade, pois apesar de cada sujeito possuir características que são constantes e que se repetem em outros indivíduos, aspectos mais agudos e profundos escapam da média, que é reducionista por natureza. Em Marx, o tipo é o “típico”: trata-se de um exemplar que traz em si a máxima ilustração da verdade de seu gênero, concentrando tendências essenciais, portanto universais, contidas em toda a espécie (FREDERICO, 2013, p. 105 e 106). E mais:

A reivindicação do típico pela dialética e a recusa do “tipo médio” não ficaram circunscritas aos estudos sociais. Em outras áreas como, por exemplo, na crítica literária, elas aparecem com muita força. Lukács, ao estudar a literatura realista do século XIX, coloca a questão de saber em quais dessas obras há uma melhor figuração artística da realidade. A questão, evidentemente, pressupõe outra: saber o que os diversos escritores entendem por realidade e, conseqüentemente, a maneira como procuram reproduzi-la artisticamente (FREDERICO, 2013, p. 107).

Não é vã a crítica de Lukács aos escritores que optam por personagens comuns ou médios, ela se dá porque denuncia que toda a grandiosa estatura da vida pode escapar do reflexo da realidade sob esses métodos de figuração. Há, no indivíduo, infinitos pontos inconfundíveis, todos compatíveis à representação da arte autenticamente realista. Há uma compreensão do típico que veio antes mesmo de Engels, está em Hegel: o lugar da conexão entre singular e universal. Lukács, leitor e aprendiz de ambos, desdobra a tipicidade às rédeas do materialismo histórico, ainda enquanto categoria estética, considerando-a um modo de expressão do aspecto social dos personagens e das “tendências do processo histórico em cada momento determinado” (FREDERICO, 2013, p. 107, 108 e 109). O que o esteta da Hungria elabora com maior nível de complexidade é aquilo que Engels deixou como lição: não bastam caracteres típicos, há de haver “circunstâncias igualmente típicas” (ENGELS; MARX, 2012, p. 67). As relações entre sujeito, sociedade e natureza compõem o real em sua profunda e irredutível complexão, a verdadeira constituição da vida.

No que diz respeito a essa questão, Engels, em carta datada de 26 de novembro de 1885, comenta o livro de Minna Kautsky, *Os velhos e os novos*, destacando positivamente o fato de a obra da escritora alemã centralizar as tipicidades das vidas dos operários que trabalhavam em minas, superexplorados e, portanto, profundamente desumanizados. O crítico marxista alemão aproveitou-se da oportunidade para criticar os escritores de Berlim, que, segundo ele, só davam “espaço para romances que descrevem a vida dos literatos, dos burocratas e dos atores”.

Em seguida, avalia que o romance de Kautsky estilizou a ação de maneira apressada e, em vez de considerar tal característica como uma quebra de ritmo, ponderou a respeito desse traço como a hipótese de ser algo que era comum nas produções literárias de Viena, pelo aspecto internacional, “saturado de elementos europeus do Sul e do Leste”. Considera, por fim, que a autora compõe os caracteres de sua trama “com a minuciosa individualização que lhe é própria”. Engels ilustra, ainda no texto desta correspondência, o peso dos personagens de *Os velhos e os novos* dado pela tipicidade: “cada personagem é um protótipo, mas, ao mesmo tempo, tem uma personalidade nitidamente definida – é um *este*, como diria o velho Hegel, e é assim que deve ser” (ENGELS; MARX, 2012, p. 65 e 66, itálico do autor).

O típico e a sobriedade lúdica do realismo

A relação entre arte e política é o que pauta a carta de Engels à Harkness. A crítica do marxista ao romance *Uma moça da cidade* evidencia o que ele considerava como o realismo na literatura. Este, como Engels o concebeu, ganhou, sob o ponto de vista filosófico e estético, profundidade e riqueza no século XX, dado o testemunho deixado pela obra de Georg Lukács.

O pensador húngaro construiu uma engenhosa teoria estética pautada no materialismo histórico-dialético, projeto inspirado também nessa gênese da noção de realismo na literatura. O trabalho de Lukács revela a envergadura do realismo e deixa claro que, mesmo dentro do limite do que Engels pode contribuir para a construção desta categoria estética, uma concepção muito mais simples que a lukacsiana, seu trabalho na gênese do realismo sob o materialismo histórico produziu um eco desfeticizador que nunca mais parou de ressoar. Esse marxista viveu um século XIX turbulento, toda uma época de luta política e revolucionária que orbitava, na Europa, por volta de 1848. Se a contribuição de Engels à literatura se deu de maneira esparsa, muitas vezes através de

textos em correspondências, isso não o impediu de aprofundar e concretizar em certa medida seus estudos literários (LUKÁCS, 2010, p. 33).

Engels escreveu que em *Uma moça da cidade* a classe operária é retratada com passividade, não há nela autonomia nem empenho para superar a própria inércia e os esforços para retirá-la de tal condição vêm de fora, “de cima”. “Se isto era verdade em 1800 e em 1810, ao tempo de Saint-Simon e de Robert Owen”, escreve Engels, “não o é em 1887 para um homem que, por mais de 50 anos, teve a honra de participar na luta do proletariado combatente”. A escritora se equivocou no diagnóstico histórico-conjuntural que compõe a ficção de sua obra. A crítica de Engels põe o realismo em sintonia com a objetividade da figuração histórica em sua contemporaneidade. A classe operária, na verdade, não era passiva, mas reagia com vontade revolucionária, esforçando-se extraordinariamente, conscientemente ou não, “para inscrever na história seus direitos humanos” (ENGELS; MARX, 2012, p. 67 e 68). O parecer de Engels se refere ao período da Primavera dos Povos⁵ (e o que se desdobrou dela): no contexto de 1948, na Europa, a classe trabalhadora se fortalece gradativamente na luta em combate ao capital. O *Manifesto do Partido Comunista* (1998) é o registro teórico-prático mais evidente desse interstício que o romance de Harkness não figurou de modo realista.

Em *O realismo como vanguarda* (2020), Luís Eustáquio Soares escreveu que quem habita a essência da representação que se configura sob a tipicidade é o ser social, e o trabalho é a sua ação de intercâmbio, força de mediação. “O trabalho”, por assim dizer, “é o nome comum da atividade sensível-social, histórica e economicamente constituída”. Condicionando o imediato do ser social, opera também o mediato, porque a ação dialética e processual enquanto metabolismo socioeconômico (SOARES, 2020, p. 11). Esse indivíduo se transforma na expressão da humanidade também constituída no devir histórico, concreta sob a emergência do modo de produção capitalista, contexto de Engels e Harkness, e na época da decadência ideológica e da fase imperialista. Da relação entre o típico e seu contexto, ambos no interior da figuração artística, o realismo estético se define como “o estatuto artístico-ontológico da realidade social” (SOARES, 2020, p. 08 e 09).

A forma mercadoria é universal no capitalismo. Ela usurpa o dia a dia de cada sujeito, portanto da coletividade povo, impondo o valor de troca ao subsumir o valor de uso. O reflexo cotidiano da realidade, lugar que na arte é o *habitat* do típico, possui dois

⁵ Primavera dos Povos ou Revolução de 1848 trata-se de uma série de insurgências que ocorreram na Europa Central e Oriental, opondo-se a regimes governamentais autocráticos.

vetores: o trabalho e a linguagem. Ambos tendem a perder suas relações com esse refletir próprio do realismo, de modo que este está sempre em apuro no interior do modo de produção capitalista. Daí o realismo de Engels age para “objetivar as relações sociais de produção, subsumidas pelas relações mercantis fetichizadas” (SOARES, 2020, p. 09, 10 e 11).

O realismo, já em Engels, não significava uma configuração estética voltada à mensagem do socialismo ou que um romance, como no exemplo da obra de Harkness, deveria ser um gênero de tendência, compromissado com “os conceitos políticos sociais do autor”. E avança: “Quanto mais dissimulados estejam os pontos de vista do autor, melhor será para a obra artística. O realismo a que me refiro se manifesta, inclusive, independentemente dos pontos de vista do autor”. Engels oferece à autora de *Uma moça da cidade* o exemplo de Balzac e por meio de uma análise pontual da obra do romancista francês o que considera como o triunfo do realismo, ou a profundidade e a objetividade do reflexo estético na obra desse escritor, independentemente de suas posições, de classe e ideológica (ENGELS; MARX, 2012, p. 68).

O projeto *A comédia humana*, de Honoré de Balzac, representou, para Engels, uma “extraordinária história realista da sociedade francesa”, por narrar cuidadosamente, ano a ano, os costumes dos indivíduos no período de 1816 a 1848. Balzac deu atenção ao crescimento, à superação da nobreza, à reestruturação que reestabeleceu a antiga política francesa, todos estes, empreendimentos da burguesia se consolidando. A velha sociedade de nobres decaía no concreto histórico e na ficção do romancista da França, um modelo que desabava em meio à emergência paulatina do “avanço do adventício vulgar”. Se antes o adultério feminino da dama aristocrata era o meio pelo qual ela se defendia da condição matrimonial, adiante, não mais mera dama, mas mulher burguesa, o que a incorre é a procura por um marido abastado o suficiente para lhe garantir “dinheiro e vestuário faustoso”. É por meio desse particular central que Balzac figura a ampla história da sociedade francesa. Engels diz que conheceu mais da França através da obra balzaquiana, até mesmo aspectos econômicos que a caracterizavam – “(por exemplo, a redistribuição da propriedade da realeza e da propriedade privada depois da Revolução)” – do que em livros sistemáticos de história, economia e estatística. Ele sabia que Balzac era um legitimista. Sabia também que a simpatia do escritor estava com a classe que desaparecia no bojo de sua literatura. Contudo, sabia, ainda mais, e escreveu seu juízo a Harkness, que a agudez da sátira do autor de *A comédia humana*, bem como o amargo de sua ironia, fazia parte da forma como os aristocratas, que o atraíam, eram representados (ENGELS;

MARX, 2012, p. 68 e 69). O outro nome que Engels dá para isso, afirma-se novamente, é triunfo do realismo:

Considero que uma das maiores vitórias do realismo, um dos traços mais valiosos do velho Balzac, é que ele se viu forçado a escrever contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que tenha visto o caráter inevitável da ruína dos seus aristocratas prediletos e os tenha descrito como homens que não mereciam sorte melhor e que visse os verdadeiros homens do futuro precisamente onde eles se encontravam (ENGELS; MARX, 2012, p. 69).

De volta à carta de Engels à Minna Kautsky e à crítica do marxista ao romance *Os velhos e os novos* desta autora, evidenciam-se observações sobre dois personagens. Elucida-se uma convergência entre a tentativa de tipificar e o que daí pode ou não ser de natureza realista. Engels oferece à romancista um conselho de crítico: “[...] um autor nunca deve entusiasmar-se muito com seus personagens [...]”. Há uma personagem, Elsa, cuja tipificação “conserva traços individuais bastante definidos”, no entanto, figurada sob certa idealização. Um outro personagem é o Arnaldo. Neste, não há tipificação alguma, “pois a sua personalidade se dilui na ideia que encarna”. No típico deficitário da concretude do real ou na ausência completa deste, não há realismo em ambos os casos. A profundidade de Elsa, bem composta, está alienada da realidade. E Arnaldo é testemunho de que Kautsky não alcança o patamar de Balzac, já que seu personagem é o que a autora pensa na voz de um corpo aparentemente criado para isso, talvez um pretexto para a propaganda. “Esta debilidade”, termo de Engels, não está apenas no personagem, mas em toda a obra: “É evidente que a Senhora experimentava a necessidade de publicar as suas convicções, de fazer a sua profissão de fé diante do mundo”. A tendência, no entanto, deve se naturalizar nas situações e nas ações típicas, sem que haja autonomia ou hipertrofia da posição sobre o mundo em relação ao típico. Autor e obra tampouco possuem a obrigação de apresentar soluções dentro do limite da trama, valendo inclusive para os conflitos sociais inseridos na representação literária (ENGELS; MARX, 2012, p. 66).

“O realismo verdadeiramente grandioso”, escreveu Lukács em texto sobre o crítico literário Friedrich Engels, “extraí sua força do profundo conhecimento das transformações históricas da sociedade” e é no devir desta que se alcança, em todos os estratos sociais, o “vivo processo criador”: camadas e correntes sociais que deveras transformam o estado de coisas, lugar concreto, mas perfeitamente figurável, onde se inscrevem os tipos humanos, “estes”.

“Imergindo nessas profundidades e trazendo-as, através de sua obra, à luz do dia, o grande realista cumpre a missão verdadeiramente original e criadora da literatura”, segue a reflexão de Lukács. Essa ação (e criação) de penetrar o humano, rompendo com a superficialidade e a aparência dos eventos é o que Engels considera como pressuposto indispensável para uma eficácia duradoura das obras de arte. O realismo em literatura nasce das profundezas de onde se refletem as forças da humanidade em movimento ininterrupto (LUKÁCS, 2010, p. 45).

Três exemplos da literatura brasileira: um exercício de crítica engelsiana (marxista)

Se Engels é marxista, a sua crítica também o é. A crítica literária marxista tem uma razão de ser e esta não se resume à mera apreciação do objeto criativo, esgotando-o em si. O marxismo é uma ciência humana pautada pela *práxis* revolucionária. Com Engels e Marx, tornou-se a dialética o devir do concreto em primazia e não uma infinidade de aporias teóricas fechadas em si. A luta de classes, que faz locomover a história, é o motor desse movimento contraditório. É por isso que, em *Marxismo e crítica literária* (1976), Terry Eagleton escreveu que a crítica marxista faz parte de uma totalidade maior, a análise teórica em busca da compreensão de ideologias que formam a consciência humana e que emergem das condições materiais em uma dada época, compreensão que *A ideologia alemã*, há tempos, já deixou como lição (EAGLETON, 1976, p. 11).

A crítica marxista não pode ser confundida com “sociologia da literatura”. Sua atenção quer investigar a relação entre forma e conteúdo na arte, seus estilos e sentidos, o diferencial é que o trabalho estético se comporta tendo em vista as determinações da história. Mas não é historicismo, não: “A originalidade da crítica marxista consiste, por conseguinte, não na abordagem histórica da literatura, mas na compreensão revolucionária da própria história” (EAGLETON, 1976, p. 15). Sabe-se que, sozinha, a literatura não produz revolução. Há que se considerar, porém, se o que influi de uma ou outra obra não é o exato oposto enquanto dano social: uma captura, por vias estéticas, partidária e particular de uma permanente contrarrevolução, ao representar tipicidades idealistas ou empiristas alienadas da totalidade do ser social.

Engels e Marx ensinaram acerca do que se compreende por infraestrutura e superestrutura no interior da sociedade capitalista. A morfologia social está submetida à relação entre burguesia e classe trabalhadora. A primeira é proprietária dos meios de produção e a segunda vende para aquela a sua força de trabalho. Esse nexos condiciona

um conjunto de forças e relações dinâmicas que configuram política e economicamente o todo social. E aqui está o que se conceitua como infraestrutura. Desta, erguem-se formas jurídicas, políticas, modelos de Estado e suas instituições mediadoras; a burguesia também participa com organizações e entidades privadas de todo tipo. Este complexo, a superestrutura, dá-se em moldes definidores da consciência social cuja função é sustentar ideologicamente quem domina no capitalismo: sistemas políticos, religiões, éticas e estéticas específicas são exemplos mais evidentes (EAGLETON, 1976, p. 17 e 18).

A relação entre literatura e ideologia não é mecânica, tampouco esse é o juízo da crítica marxista. A criação literária, componente da superestrutura, não fornece, em sua especificidade, um reflexo passivo da economia ou da política. Engels, em 1890, enviou uma carta para Joseph Bloch. Nela, escreveu:

[...] De acordo com a concepção materialista da história, o fator que em *última instância* determina a história é a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais que isto. Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o *único* determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata, absurda. A situação econômica é a base, mas os diversos fatores da superestrutura que se erguem sobre ela – as formas políticas da luta de classes e seus resultados, as Constituições que, depois de ganha uma batalha, a classe triunfante redige etc., as formas jurídicas e inclusive os reflexos de todas essas lutas reais na cabeça dos participantes, as teorias políticas, jurídicas, filosóficas, as ideias religiosas e o seu desenvolvimento ulterior até a sua conversão num sistema de dogmas – exercem também sua influência sobre o curso das lutas históricas e determinam, em muitos casos predominantemente, a sua *forma* (ENGELS; MARX, 2012, p. 103 e 104, itálico dos autores).

Os elementos da superestrutura, em conexão mútua, reagem constantemente. Há, no interior da arte autêntica, um dispositivo ativo e único capaz de figurar a autenticidade de cada sujeito e por si efetuar uma equação entre a particularidade resistente e o mecanismo do todo, porém em sintonia dialética com a totalidade da vida, um universal que ultrapassa as dimensões capitalista e imperialista.

Foi depois de um longo silêncio que Engels escreveu a Ferdinand Lassalle a respeito da tragédia *Franz von Sickingen*. A demora silenciosa tem a ver com a seriedade e o apreço do crítico marxista com a literatura:

Dada a atual escassez de obras de arte literária, há muito não tenho a oportunidade de ler uma deste gênero sobre a qual deveria emitir uma apreciação minuciosa ou manifestar uma opinião adequadamente fundamentada – as vulgaridades que atualmente se publicam não as merecem (ENGELS; MARX, 2012, p. 76).

Em seguida, Engels continua sua justificativa dizendo que sua capacidade crítica está “bem embotada”, dado um longo período em que ficou distante do trabalho com a literatura. Diz a Lassalle que precisa de mais tempo para que possa examinar cuidadosamente o *Sickingen* do autor. E não para por aí:

A primeira e a segunda leituras do seu drama nacional alemão – porque a sua obra o é tanto pelo tema quanto pela forma de tratá-lo – me emocionaram a tal ponto que me vi obrigado a abandoná-lo por alguns dias, já que meu gosto literário (devo reconhecê-lo com vergonha) se atrofiou nesses tempos miseráveis e, por isso, até as obras de pouco valor me produzem certa impressão na *primeira* leitura. Então, para conservar uma absoluta imparcialidade, um critério “crítico” cabal, abandonei o *Sickingen* por um tempo – ou melhor, emprestei-o a um conhecido (existem aqui alguns alemães com certa cultura literária). O destino dos livros está em que, quando se os empresta, raramente se os tem de volta e tive que retomar quase à força o meu *Sickingen*. Devo confessar que a minha primeira impressão resistiu inclusive à quarta leitura, e como estou certo de que o seu *Sickingen* é capaz de suportar a crítica, dir-lhe-ei dele algumas “palavras cordiais” (ENGELS; MARX, 2012, p. 76 e 77, itálicos do autor).

A correspondência foi escrita no dia 18 de maio de 1859, pouco mais da metade do século XIX. O mesmo Engels e a mesma crítica rigorosa e cuidadosa são conduzidos, adiante, a três obras da literatura brasileira da segunda metade do século XX: o poema “Geni e o Zepelim”, o conto “Famigerado” e a novela *A hora da estrela*.

Ópera do malandro (1978) é uma das criações de Chico Buarque à literatura. Neste drama musical, uma livre adaptação de dois clássicos, *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e *A ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, conta-se uma história ambientada nos anos 40, no Brasil getulista, com personagens que fazem parte de um universo caracterizado pela marginalização social, como o malandro, a prostituta e a travesti. Entre eles está Geni, personagem inspirada no conto “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant, nascida na peça, mas que também foi recriada no poema “Geni e o Zepelim”, cantado no espetáculo e gravado por Chico em alguns de seus discos. Embora não haja no texto uma referência à sexualidade ou à identidade de gênero do personagem, na montagem e na adaptação para o cinema, ele é interpretado como uma travesti.

Se *Sickingen* é um trabalho bem encaminhado, segundo Engels, suas personagens representam classes e tendências e, daí as ideias de sua época, o mesmo cabe a *Geni e o Zepelim*. No poema, o personagem título é marginalizado desde criança, caracterizado por seu comportamento sexual, desviante à moral dominante: “De tudo que

é nego torno / do mangue e do cais do porto / Ela já foi namorada / O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / E de quem não tem mais nada / Dá-se assim desde menina” (HOMEM, 2009, p. 123). Os afetos de Geni, compaixão e desejo, estendem-se aos detentos, às loucas, aos lazarentos e aos moleques do internato. Tem-se, portanto, sujeitos historicamente desprezados pela sociedade disciplinar, rejeitados por aqueles que são os arquétipos das instituições disciplinadoras, dominadoras: prefeito, bispo e banqueiro; a despeito de haver simultaneamente a presença de um soberano: o forasteiro do Zepelim.

Em *Famigerado*, conto de Guimarães Rosa presente em *Primeiras estórias* (2001), há um duelo, uma “luta de classes” transplantada para o sertão brasileiro, em algum tempo localizado no meio do século XX. De um lado, Damázio, jagunço assassino de aluguel e três capangas seus. Ele está atrás do significado para um significante que o intriga. A pergunta que traz consigo possui, pelo menos, duas respostas substanciais, com sentidos opostos: ele quer saber o significado de “famigerado”, que tanto quer dizer “famoso”, “formidável”, quanto “terrível”, “malfeitor”. Do outro, um homem letrado que narra a história e já detém, em pé de desigualdade, o discurso que tipifica o “rival”. O que está em jogo é a ambivalência da palavra enigmática para o pobre do sertão, disputa que ocorre no meio de uma arena em que o diálogo é a própria luta. Ao redor, a figuração de dois tipos conhecidos da sociedade brasileira, que se transformou contraditoriamente durante o século em que o autor mineiro produziu toda sua obra: o ignorante subalterno e o alfabetizado, também um exemplar do pequeno-burguês, representação plausível.

Macabéa, personagem criado por Clarice Lispector para ser o centro de *A hora da estrela*, é uma moça de 19 anos, pobre, nascida no Nordeste brasileiro, virgem, feia e sem autoestima. A novela de Clarice possui um jogo metaficcional, pois a personagem é criação de um narrador/criador também produto da ficção: Rodrigo S. M. A tentativa de tipificação de Macabéa se dá através de uma hipertrofia subjetiva, dado que os fluxos de consciência marcam a obra da autora que criou esta personagem. As idiosincrasias de “Maca”, suas opiniões sem sentido, a alienação em que está, mediante à própria condição no mundo, fazem dela uma representante típica da “gente humilde” que é humilhada, às vezes sem saber, que vive os dias sem propósito com uma consciência mutilada por ser uma vítima sem defesa da luta de classes do capitalismo tardio, imperialista, cujo dano da dominação determina a própria subjetividade, objetivamente constituída sob o vilipêndio.

Geni, Damázio e seu antagonista letrado e Macabéa são personagens distintos, que ganham vida em gêneros literários diferentes, mas cumprem o conselho de

Engels, quando o marxista diz para Lassalle que um dos ajustes a fazer em sua obra era o de que a ação deveria conduzir por ela mesma, coerentemente, os motivos de maneira mais dinâmica, espontânea. Isto faria com que o lúdico, a própria trama, em sua particularidade literária, não recorresse a “reiterados discursos racionalizadores” (ENGELS; MARX, 2012, p. 78).

Assim é Geni, que sem uma adjetivação direta como promíscua, sabe-se, pela ação, que seu corpo era de muitos. Damázio, por sua vez, não vê seu interlocutor estudado o ofender explicitamente, nem é recomendável que o faça, diante do medo da morte. Frente ao temor que sentia do brutamente, o alfabetizado, encabulado, “O medo me miava” (ROSA, 2001, p. 57.), observa o cavaleiro, e com o pensamento e a atenção cuidadosa, trava o combate através da narração, fator que enriquece a tipificação, como neste trecho no qual, pelo que diz ao observar o jagunço se mexendo, revela nele a ignorância e em si o preconceito a ela: “Via-se que passara a descansar na sela — decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar” (ROSA, 2001, p. 57). Da história de Macabéa sabe-se da sua nova condição na cidade grande, proletária suburbana que não consegue ter uma moradia somente para si, mas que divide uma mesma casa com outras jovens como ela, todas vendendo a força de trabalho para chegar ao final do dia, sem garantia de qualquer algo além. A novela de Clarice é de 1977; emergia ali o neoliberalismo, e na ficção adianta-se a condição de precariedade na cidade grande: “Depois – ignora-se por quê – tinha vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro” (LISPECTOR, 1998, p. 30.); decreta adiante Rodrigo S.M., “a tia lhe arranjava emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas” (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Engels comentou acerca da tipificação que pode ser realizada através da ação e não da descrição dos personagens, mesmo quando a intenção é a de caracterizá-los:

A caracterização dos personagens é parte da tarefa. Você tem razão quando se manifesta contra a *má* individualização hoje imperante, reduzida a sutilezas insignificantes, notório sintoma de uma decadente literatura de epígonos. Contudo, a meu juízo, o que caracteriza o indivíduo não é apenas o *que* faz, mas também *como* o faz e, neste sentido, creio que não prejudicaria o conteúdo ideológico do drama se alguns caracteres fossem diferenciados com mais nitidez e confrontados com maior agudeza (ENGELS; MARX, 2012, p. 78, *itálicos do autor*).

Evidentemente que a natureza do típico, no sentido em que Engels o ensina, está mais relacionada com o “como fazer” do que com o “que fazer”. “O que se faz” está

debaixo do que condiciona a trama, guiado pelo horizonte da narrativa, em literatura, pelo menos. O “como” é que se aprofunda no particular próprio de determinado objeto, podendo fazer com que até mesmo um clichê seja reformulado a ponto de alcançar outro patamar justamente por se revestir do típico. Aqui está um trecho de “Geni e o Zepelim”:

Mas, de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela prisioneiro
Acontece que a donzela
— e isso era segredo dela —
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
(HOMEM, 2009, p. 169 e 170).

Do “que faz” ao “como faz”, o comandante, no poema de Geni, forasteiro que veio destruir a cidade, mudou de ideia por causa da personagem, encantou-se por ela. No destaque, Chico constrói uma cena, com a descrição submetida à narração e, em comparação entre “o quê” e o “como”, observa-se: Geni, prisioneira da moralidade da cidade, “cativara o forasteiro” como construção para o encanto dele por ela. Ironia, pois do mesmo modo como era serva da exclusão por conta de seu comportamento sexual e de sua classe, através do sexo, mediado por sua condição social, tipificada no poema, ela salva seus juízes morais. No segundo verso de destaque, lê-se “Tão coitada e tão singela”. Dado o currículo de Geni, tais descrições funcionam para o efeito de jogo que vem a seguir como novidade que se abre na narrativa: “Acontece que a donzela / — e isso era segredo dela — / Também tinha seus caprichos”. Era donzela dado o tamanho desejo do forasteiro e porque ao entregar-se a ele, isso seria mais que um ato sexual, mas um sacrifício de derramamento de sangue, hímen que sangra ao se romper, em prol da cidade. O segredo do personagem, que também era seu capricho, estava na extrema excentricidade, preferia os bichos em vez de homem tão nobre. O texto, com o “Ao ouvir tal heresia”, recorre a um elemento típico da religiosidade cristã, usando-o para revelar a hipocrisia dos moradores do lugar, que julgam Geni por gostar de sexo e, adiante, passam a depender de um ato sexual dela para a própria salvação. A romaria e o beijo de mão dão

nota das características da mistificação popular e da reverência às autoridades religiosas ou mesmo figuras canonizadas. Geni foi mártir no dia da quase destruição completa.

Nesta passagem de *Famigerado*, um pequeno grandioso detalhe da disputa:

O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes [*sic*], como dificuldade. A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios. Assim, no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele enigmava. E, pá:

— “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?”

Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. Soara com riso seco. Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato (ROSA, 2001, p. 59).

O que o personagem letrado faz é se sentir impaciente com a conversa de seu interlocutor inculto e o despreza por isso. E isto é “o quê”. Agora, o “como”, ao modo de Rosa, que tipifica, tanto a situação, o diálogo, como põe o narrador para caracterizar seu rival, Damázio. Para o intelectual, a fala do jagunço é “inseqüente”, sem rumo, laboriosa de se entender, “como dificuldade”. Isso, na recepção do estudado, faz com que a conversa, chata para ele, soe arrastada, extremamente demorada: “A conversa era para teias de aranha”. Posteriormente, na importante pergunta de Damázio, Rosa desfigura ou inventa certas palavras para mostrar a condição de ignorância de seu personagem. O narrador mantém o poder da narração e consolida o típico diante de si, mas também ele próprio, na condição de letrado pedante: “rudez primitiva” e “presença dilatada”, termos seus. Há, ainda, nesse “como”, a originalidade de um duelo. Damázio, autêntico, despeja palavras a seu modo. O alfabetizado, sem coragem, revida com o pensamento, aparentemente inofensivo, mas é ele quem narra. O tiro, disparo nunca efetuado no conto, é a pergunta principal. Quatro palavras incorretas à queima-roupa. O revide, a manipulação do significado da palavra.

Em *A hora da estrela*, Macabéa conversa com Olímpico, seu namorado:

Enfim o que fosse acontecer, aconteceria. E por enquanto nada acontecia, os dois não sabiam inventar acontecimentos. Sentavam-se no que é de graça: banco de praça pública. E ali acomodados, nada os distinguia do resto do nada. Para a grande glória de Deus.

Ele: — Pois é.

Ela: — Pois é o quê?

Ele: — Eu só disse pois é!

Ela: — Mas “pois é” o quê?

Ele: — Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: — Entender o quê?
 Ele: — Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
 Ela: — Falar então de quê?
 Ele: — Por exemplo, de você.
 Ela: — Eu?!
 Ele: — Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
 Ela: — Desculpe mas não acho que sou muito gente.
 Ele: — Mas todo mundo é gente, Meu Deus!
 Ela: — É que não me habituei.
 Ele: — Não se habituou com quê?
 Ela: — Ah, não sei explicar.
 Ele: — E então?
 Ela: — Então o quê?
 Ele: — Olhe, vou embora porque você é impossível!
 Ela: — É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?
 Ele: — Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do seu agrado.
 Ela: — Acho que não sei dizer.
 Ele: — Não sabe o quê?
 Ela: — Hein?
 Ele: — Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?
 Ela: — Sim, está bem, como você quiser (LISPECTOR, 1998, p. 47, 48 e 49).

Não é apenas um diálogo esse trecho da novela. A óbvia constatação de uma conversa entre os personagens encaixa-se, na verdade, no âmbito do “quê”, porém é no “como” que a alma de ambas é figurada ao alcance da tipificação. Macabéa e Olímpico são retirantes nordestinos no Sudeste brasileiro e o diálogo monossilábico de ambos pode ser interpretado como reflexo objetivo da incomunicabilidade imanente à própria condição de emigrantes econômicos.

Há outro aspecto que percorre a narrativa, sendo um de seus temas: a relação entre as culturas oral e letrada, presente também em *Famigerado*. Essa questão não é de menor importância e adquire uma dimensão histórico-social porque ultrapassa as personagens, imersas que estão, sobretudo Macabéa e Olímpico, em uma cidade letrada, na qual saber ler e escrever é uma condição mínima para a interação social. Não é, pois, impossível que a incomunicabilidade entre as personagens possa ser interpretada como um reflexo objetivo do “emudecimento” letrado imposto pelo ambiente urbano, em tudo dessemelhante da cultura oral nordestina.

Os desencontros da conversa revelam uma impaciência por parte de Olímpico, ainda que toda a novela comprove que ele também possui as mesmas limitações da namorada. Macabéa não consegue responder às perguntas e essa sua dificuldade é a exteriorização do que há por dentro, no entanto sua dimensão subjetiva é, por sua vez, marcada pela violência do mundo desumano em que vive. Ela é uma

“ninguém”, uma desposuída de si mesma, de sua vida. Percebe-se a personalidade da protagonista não pelas situações em que vive, já que boa parte do que Macabéa experimenta são ocorrências comuns na literatura brasileira contemporânea à obra da Clarice. Há inúmeros personagens perambulando pelas sarjetas das grandes cidades, o diferencial de *A hora da estrela* está no “como” tudo isso é figurado no texto.

Ao comentar o conteúdo histórico de *Sickingen*, Engels elogia a clareza e a adequação com que o drama de Lassalle apresenta o desenvolvimento posterior no que havia de visível em duas das ocorrências representadas no texto. Uma delas é o movimento nacional da nobreza, o outro é o humanista teórico, “com seu ulterior envolver teológico e clerical, a Reforma”. A aprovação de Engels vai com ênfase às cenas entre Sickingen e o imperador e entre o emissário do papa e o arcebispo de Tréveris. Nessas passagens, segundo o crítico, realizou-se uma “magnífica pintura de caracteres individuais”. Destaca-se, por fim, uma relação direta entre a caracterização dos personagens e o caráter representativo que possuem (ENGELS; MARX, 2012, p. 78).

Engels situa esses detalhes como componentes da presença do conteúdo histórico dentro do texto ficcional. Esse seu exame corresponde ao que se identifica no conto de Guimarães Rosa, já que em *Famigerado* a tipificação é somente a profundidade peculiar de sujeitos localizados em contexto social, político e cultural maior que eles.

Se não há lei no sertão, então é porque a própria letra da lei é ambígua e disputável no jogo de conflitos de classe. A interpretação da lei semântica da palavra, representação típica de toda a legalidade social, é feita por quem é mais forte, no conto, sob o ponto de vista do letramento. Mais poderoso, porém não mais honesto, tendo o domínio da racionalidade elaborada, pois o personagem estudioso revela parte do todo do termo, protege a sua vida às custas da metade escondida. Se as ideias de uma época são as ideias da classe dominante, ela sempre está atenta para conservar em seu discurso parte da verdade que faz uso para a arquitetura da mentira enquanto produto final.

De volta a Engels e a Lassalle, o crítico marxista considera, em várias passagens de *Sickingen*, que há uma boa representação das cidades e dos príncipes, porém isso não ocorre da mesma forma na representação dos plebeus e dos camponeses: “Neste caso, o movimento camponês merecia uma análise mais profunda, inclusive em sua interpretação do drama”, enfatiza Engels, “que considero muito abstrata e insuficientemente realista”. O desafio da crítica é posto pela própria obra, sua dialética entre conteúdo e forma que determina o próprio exame da crítica, reajustando-o quando necessário (ENGELS; MARX, 2012, p. 79).

Ao aproximar o comentário de Engels a *Geni e o Zepelim*, dado que o poema é um texto menor do que o de um drama em dramaturgia, nota-se que o objeto literário de Chico Buarque não só representa bem, no espaço que tem, a classe subalterna, todos os “errantes” que dormiam com Geni, e a própria, na condição mais bem-acabada da tipificação de todos eles. Os dramas inscritos na aparência do poema, a relação da travesti/prostituta com a cidade, a violência da régua moral, tudo isso é levado à essência na medida em que o poema é composição do Brasil na fase imperialista do capitalismo. Geni subverte a própria individualidade e faz do forasteiro seu prisioneiro para libertar toda a cidade, torna-se maior que qualquer ressentimento. Conflitos, contentas e querelas internas dos habitantes do lugar são suspensos no ato da pequena narrativa. Geni, personagem que se emancipa do texto de *Ópera do malandro*, pois sobrevive na canção e na memória popular, abre mão de ser apenas mulher, homem, prostituta, travesti; ao contrário, torna-se todas as personas simultaneamente, aumentando o nível orgânico e a profundidade de sua condição típica.

Para Engels, o período retratado em *Sickingen* é rico da diversidade da multidão plebeia da época, “incrivelmente heterogênea”, que “teria oferecido um elemento muito distinto para dinamizar o drama”. Segundo a sua concepção de drama, em que o realismo não deveria ser substituído pelo idealismo, o aproveitamento dessa variedade do que poderia ser típico na construção ficcional criaria um “fundo precioso para o movimento nacional da nobreza representado no prosaetrio e que, então, apareceria pela primeira vez sob luz verdadeira” (ENGELS; MARX, 2012, p. 79). Lembra-se, aqui, o que Clarice compõe em sua *A hora da estrela*, uma vez que Macabéa é posta juntamente com outras figuras “plebeias”, ou proletárias e subalternas sob o capitalismo imperialista, todas marcadas pela decadência que se impõe: Olímpico, seu namorado, que por ser tão vazio, torna-se, com os demais, um potencial representante do lumpemproletariado. As colegas de quarto de Macabéa vivem ao desalento. A amiga do trabalho preocupa-se apenas com casamento e rouba o namorado da protagonista. A cartomante está ali para oferecer socorro místico e a promessa de um marido loiro e gringo para Macabéa, imaginação decadente como projeto de vida. O mundo ao redor da protagonista de Clarice só poderia, de fato, ter projetado uma Macabéa como ela é, na qualidade de um ser iludido que é útil na imediatividade dos dias para fins de exploração e que aguarda a hora da estrela que, na verdade, não existe. Ou, factualmente, é a própria morte, tão banal quanto a estrela do carro da Mercedes Benz que atropela a personagem ao fim da novela.

A tipicidade e o realismo, categorias criadas por Engels, ainda são úteis à crítica literária do século XXI. Não são conceitos estanques ou mecânicos, podem ser adaptados a diferentes gêneros literários e apontar, com perspicácia e cuidado, a maneira como cada objeto se apropria do típico, a seu modo, e figura em sua forma algum experimento de realismo. A aproximação entre o poema de Chico Buarque, o conto de Guimarães Rosa, a novela de Clarice Lispector e o teórico e crítico literário Friedrich Engels atesta a vivacidade tanto do marxista quanto da autêntica literatura brasileira.

Referências

BUARQUE, Chico. **Geni e o Zepelin**. In: *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BRECHT, Bertolt. **A opera dos três vintens**. In: *Teatro completo 3*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **A Origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1984.

_____. **A sagrada família**. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Do socialismo utópico ao socialismo científico e Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia**. Trad. José Severo de Camargo Pereira e Maria Helena Raimo. São Paulo: Fulgor, 1962.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

ENGELS, Friedrich. MARX, Karl. “Carta a Lassalle. In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 185 a 191.

_____. “Carta a Minna Kautsky”. In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p.192 a 193.

_____. “O realismo de Balzac”. In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p.195 a 198.

_____. CORREIA, Alda Maria Jesus; OLIVEIRA, Rogério Rufino de; SANTOS, Marcelo Burmann dos; SOARES, Luis Eustáquio. **O realismo como vanguarda**. Vitória: Mil Fontes, 2020.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens – O itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GAY, John. **A ópera do mendigo**. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Grijaldo, 1966.

_____. “Friedrich Engels como teórico da literatura”. In.: **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX E ENGELS. **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. Coleção. 7. Lisboa: Editora Estampa, 1974.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MAUPASSANT, Guy de. **Bola de sebo**. In: Bola de sebo e outros contos. São Paulo: Hedra, 2011.

ROSA, Guimarães. **Famigerado**. In: Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TIPICIDAD Y REALISMO EN ENGELS Y TRES EJEMPLOS DE LA LITERATURA BRASILEÑA

Resumen

Este artículo es un trabajo de teoría y crítica literaria que utiliza Friedrich Engels, especialmente las cartas que escribió a Ferdinand Lassalle, en 1859, a Minna Kautsky, en 1885, y a Margaret Harkness, en 1888, proponiendo una interpretación histórico-materialista de la noción de tipicidad, base para la definición de realismo elaborada por este pensador marxista en el siglo XIX, tiempos antes de que György Lukács desarrollara estos dos conceptos en su teoría estética. Se analiza el poema *Geni e Zepelin*, de Chico Buarque, el cuento *Famigerado*, de João Guimarães Rosa, y la novela *A hora de estrela*, de Clarice Lispector, para verificar la adecuación entre las dos categorías bajo a la interpretación engelsiana y tres ejemplos de géneros diferentes de la literatura brasileña producidos en la segunda mitad del siglo XX. Así, hay una reflexión sobre la relevancia del aporte crítico-teórico de Engels y qué le da a los objetos analizados un carácter de compromiso crítico basado en la convergencia entre forma y contenido inscrita en la representación estético-literaria.

Palabras Clave

Literatura brasileña. Materialismo histórico. Tipicidad. Triunfo del realismo.

Recebido em: 29/10/2020

Aprovado em: 09/12/2020