
Os impasses da arte e o papel da narrativa contemporânea

The impasses of art and the role of contemporary narrative

Rogério Max Canedo

Professor de Literatura Portuguesa,
Literaturas Africanas de Língua Portuguesa,
Ensino de Literaturas na Faculdade de Letras
da Universidade Federal de Goiás. Docente
pesquisador no PPGLL/UFG. Coordenador de
Estágio do Curso Letras Português/UFG.
Doutor em Literatura pela Universidade de
Brasília - UnB
max_canedo@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7379-572X>

Recebido em: 24/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Faz-se um exame crítico do conto “Maria Caboré”, do brasileiro Ronaldo Correia de Brito, e do romance *O vendedor de passados* (2005), do angolano José Eduardo Agualusa. Pretende-se compreender a produção da narrativa ficcional contemporânea sob o prisma dos impasses no mundo da mercantilização e do capitalismo fetichista. Tendo como pontos de apoio Aristóteles (1992), Adorno (2003), György Lukács (1953; 1966; 2010; 2011), Auerbach (2013) e Antonio Candido (1965), busca-se avaliar qual é o papel da obra de arte e de seu artífice nas trincheiras da contemporaneidade e como o campo estético pode estar garantido em um mundo da uniformização do pensamento humano.

Palavras chave: Literatura. Impasses contemporâneos. Estratégias formais.

Abstract

We performed the critical examination of the tale “Maria Caboré”, by the Brazilian Ronaldo Correia de Brito, and the novel O vendedor de passados (2005), by the Angolan José Eduardo Agualusa. The intention is to understand the contemporary fictional narrative under the prism of the impasses in the world of mercantilization and fetishist capitalism. Using as support points Aristotle (1992), Adorno (2003), György Lukács (1953; 1966; 2010; 2011), Auerbach (2013) and Antonio Candido (1965), we seek to assess what is the role of the work of art and the one of its artificer in the trenches of contemporaneity, and how the aesthetic field may be guaranteed in the world of uniformization of human thought.

Keywords: Literature. Contemporary impasses. Formal strategies.

A arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como a totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a aparência enquanto aparência, enquanto dissimulação da essência. (Celso Frederico)

Na história da literatura, quase que predominantemente, autor e obra serviram como artífices da representação de determinados grupos. Esse lugar da arte não ocorre despretensiosamente, visto que a produção à qual o artista se dedica só existirá em função dos elementos externos a ela, situados num conjunto social e histórico e do qual indiscutivelmente ela faz parte. Para György Lukács, “A literatura é um reflexo das ações e sentimentos que acompanham esses eventos e são produzidos por eles” (1966, p. 448)¹. Por isso mesmo, ao ser produzida, a obra de arte será também reflexo desse ambiente, confirmando que ela é o resultado, segundo Antonio Candido, do “influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistema de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma” (1965, p. 35). Em *Marxismo e teoria literária*, György Lukács defende que “objetivamente, a arte é uma forma particular do reflexo da realidade; e, quando se trata de um artista autêntico, ele reflete o movimento desta realidade, sua direção, suas orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação” (2010, p. 270).

O que aqui perguntamos é se o artista, entrincheirado pelo mundo da mercadoria, pela ordem fetichizadora do capital, ainda pode garantir à arte a capacidade de representação e, sobretudo, a pergunta fundamental é: como fazê-lo? A problematização estética da vida parece estar penhorada. O presente momento é o da quase impossibilidade de se perceber as estruturas reificadas (coisificadas) e, nessa conjuntura, a relação da vida com a arte se amesquinha, devido mesmo à divisão capitalista do trabalho e à uniformização do homem e de suas relações recíprocas. A saída parece, por vezes, bastante comprometida e, nesse cenário, buscamos ver como o texto literário se encontra e qual é o seu papel. Para tanto, é importante clarear algumas linhas de força que justifiquem o porquê da permanência da arte literária em um cenário hostil, o do mundo das ideologias massacrantes e niveladoras – o ambiente da formação da má consciência, nos dizeres de Adorno (2003). Em um momento em que o autor e a arte se veem cada vez mais entrincheirados, é premente a busca por saídas que assegurem a produção literária eficiente, entendendo essa acepção, segundo Lukács (1966), como possibilidade que a arte tem de ser desfetichizadora, portadora de uma força vital e da qual ela não pode se isentar, sob a pena de se autodissolver.

A hipótese que levantamos é a de que a produção da literatura mais recente tem de buscar estratégias mais agudas que possibilitem a sua sobrevivência enquanto texto que

¹ “La literatura es un reflejo de las acciones y sentimientos que acompañan a esos hechos y son producidos por ellos” (LUKÁCS, 1966, p. 448). Todas as traduções do espanhol são nossas.

resgare seu valor estético-social. Para pensar analiticamente essas questões, escolhemos o conto “Maria Caboré”, que compõe a coletânea *Livro dos homens*, publicada em 2005, do autor brasileiro Ronaldo Correia de Brito, e o romance *O vendedor de passados*, publicado em 2004, do angolano José Eduardo Agualusa, por acreditarmos que a estrutura própria desses textos literários é capaz, em um primeiro momento, de problematizar um fato histórico comum entre Brasil e África, qual seja: os estilhaços de um processo colonizador e escravista agindo ininterruptamente em uma sociedade marcada pela desigualdade e pela espoliação de toda ordem. Além disso, essas narrativas recuperaram e reconfiguraram um fato histórico desajustado e traumático, possibilitando o reconhecimento do próprio movimento histórico e suas relações de poder nada aparentes. A captação da vida que ambos os textos empreendem de modo realista é tarefa árdua no campo da produção ficcional da narrativa contemporânea e, portanto, tarefa que irá exigir determinadas estratégias de composição, como veremos.

Em “Maria-Caboré” verifica-se a apresentação da formação brasileira, entranhada nos resultados materiais do processo escravista e da divisão de classes que perduram como espectros insolúveis. Já no início do novo século, o que Ronaldo Correia de Brito traz à luz é a sua capacidade, enquanto artista, de refletir sobre problemas da ordem da condição humana. O conto é protagonizado por uma escrava em um tempo cuja escravidão institucionalizada já deixou de existir há, pelo menos, um século. Maria Caboré, a personagem feita escrava, é espoliada em todos os seus direitos, servindo a pequena vila onde subsiste com seus serviços de arrumadeira e lavadeira, quando não de objeto sexual dos mais jovens, a troco de escassos pratos de comida: “não tinha casa e não se lembrava de a ter possuído. Um dia almoçava aqui, outro dia jantava acolá. Pagava em trabalho, feito com disposição. A cidade precisava dela e usava os seus préstimos” (BRITO, 2005, p. 148). A protagonista, em seu mudo de subjugação, é motivada pela crença de que seus ancestrais africanos viriam buscá-la e devolvê-la, dignamente, às terras de origem: “sua avó fora escrava, e também rainha, num reino ensolarado da África. A cor da pele não deixava esquecer” (BRITO, 2005, p. 148). Nesse ínterim, a morte a busca primeiro, já louca pelas consequências avançadas da peste bubônica, que a acometeu.

Em *O vendedor de passados*, José Eduardo Agualusa constrói uma narrativa que reflete ficcionalmente o presente angolano alicerçado, entretanto, nos resultados de um passado cujas lutas de libertação do jugo colonizador foram a principal nota para a construção de uma identidade nacional do presente, todavia inconclusa e contraditória. Nesse romance, a presentificação do passado, cara a Lukács (2011), possibilita a Felix Ventura – personagem ficcional na Angola destroçada pela guerra, mas independente pela luta – a construção, via invenção, do passado dos sujeitos sem passado. Um dos clientes de Felix, ao procurar pela primeira vez os seus serviços, confia: “tinham lhe indicado aquele endereço. Haviam-lhe falado num homem que traficava memórias, que vendia passado, secretamente, como outros contrabandeavam cocaína” (AGUALUSA, 2005, p. 16).

Todavia, o que está em xeque nesse romance é o passado sobre o qual se deve construir a memória, sobretudo a memória dos homens que pretendem a escalada política nos novos modos de governo de um país recém independente. Paradoxalmente o passado é forjado à medida dos interesses do presente, já que os sujeitos e o próprio país, entre possibilidade e realidade material, exigem uma história pretérita que preencha as lacunas de um grupo social que, apenas agora, parece ter a liberdade de contar a própria história.

- Mas diga-me, meu caro, quem são os seus clientes?

Felix Ventura rendeu-se. Procurava-o, explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, enfim, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura. Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as fotografias dos avôs e bisavôs, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo. Os empresários, os ministros, gostariam de ter como tias aquelas senhoras, prosseguiu, apontando os retratos nas paredes - velhas donas de panos, legítimas bessanganas -, gostariam de ter um avô com o porte ilustre de um Machado de Assis, de um Cruz e Sousa, de um Alexandre Dumas, e ele vende-lhes esse sonho singelo. (AGUALUSA, 2005, p. 17)

Analiticamente, quando se entra nos dois textos, o que se vislumbra como problemática central é certa impotência do narrador em terceira pessoa para atuar nos momentos mais traumáticos da vida em reverberação. Onde o drama humano se apresenta nitidamente mais agressivo, o que se percebe nessas narrativas é um abandono, desse narrador, da tarefa de narrar. Consideramos aqui que tanto Ronaldo Correia de Brito quanto José Eduardo Agualusa assumem, enquanto autores, a responsabilidade de construir, na forma narrativa, estratégias que possibilitem a superação de um certo limite pelo qual passam os seus narradores e, por reverberação, a condição do autor/narrador na contemporaneidade. Abrindo mão da estratégia narrativa em terceira pessoa, ambos os autores entregam aos seus personagens a tarefa de narrar os fatos mais substanciais, que aprofundam e agudizam os traumas e os dramas humanos. É assim porque, de outra maneira, essas condições humanas, em contextos históricos muito específicos, correriam o risco de não serem postas à luz. Assim, sendo o autor “a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um *universo diegético*” (REIS; LOPES, 1988, p. 14, grifo do autor), Ronaldo Correia de Brito e José Eduardo Agualusa assumem, conscientemente, a tarefa da criação de outros sujeitos contadores de histórias, potencialmente menos contaminados. O narrador primeiro, inicial, parece ter chegado ao seu limite. Quando da narrativa contemporânea, a questão passa a ser, agora, a da compreensão do papel do escritor diante da possibilidade ou da impossibilidade de representar, artisticamente, o movimento histórico-social que rege a vida humana, que capta o nervo da vida. O escritor tem de se valer de determinadas estratégias artísticas para garantir a autonomia da arte em um

mundo coisificado, fetichizado, onde tudo é absorvido pelo valor da mercadoria. Consciente de que a arte está intimamente ligada à agudização da problematização estética e social, o autor precisa identificar de que maneira a literatura, em suas mãos, ainda pode representar. Nesse sentido, ao recuperar um importante estudo de Erich Auerbach sobre Virginia Woolf, notamos que se o autor é o parente mais próximo do narrador, ambos agora estão entrincheirados e, portanto, “o escritor como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (AUERBACH, 2013, p. 481). Ao recuperar o estudo sobre a romancista inglesa, pretendemos reforçar uma hipótese possível na construção da narrativa contemporânea: os personagens, ou o fluxo de consciência deles, são agora os responsáveis pela apresentação e representação daquilo que Auerbach apontou como “instante vital”. No caso das narrativas dos autores brasileiro e angolano, aqui em cotejo, a latência desse instante vital já não seria possível se a responsabilidade de narrar os dramas humanos, circunstanciados historicamente, não estivesse nas mãos dos personagens ficcionais criados, *a priori*, apenas para encenar. Ainda que no *corpus* em análise não se trate da “representação pluripessoal da consciência” (AUERBACH, 2013, p. 484), o princípio da estratégia que reverberará o essencial da vida advém, como nos romances de Woolf, da ação psicológica ou material dos personagens. O que ocorre em “Maria Caboré” e em *O vendedor de passados*, quando da representação do momento vital, é a delegação dessa capacidade, de fazer reverberar, aos personagens da ficção.

Por estarmos diante de dois artefatos artísticos bastante recentes, cabe pensar aqui como se dá, hoje, a representação de determinado grupo em um mundo onde as coisas assumiram o lugar dos valores humanos. A vida está em mutação, assim também está a obra de arte. O conjunto da vida social, segundo Lukács, está em transformação, “como em toda transformação social fundamental, estão mudando ao mesmo tempo a forma e o conteúdo da liberdade” (LUKÁCS, 2010, p. 284). O autor realista não pode e nem conseguiria se isentar disso. Por isso mesmo, o intelectual se preocupa e busca mecanismos que possam garantir a sua atuação captadora da vida, ultrapassando a aparência. Para o teórico húngaro, “se a literatura é, de fato, uma forma particular do reflexo da realidade objetiva, para ela é, portanto, importante apreender essa realidade tal como ela é de fato *constituída* e não se limitar a reproduzir o quê e o como da sua *aparência* imediata” (LUKÁCS, 1998, p. 201, grifo do autor). A partir de uma perspectiva realista, sob a qual esta definição se dá pela problematização da vida, numa busca por revelar as conexões sociais e históricas presentes, a fim de captá-las, acreditamos que nas narrativas contemporâneas em tela somente o trabalho da arte sobre a própria arte seria capaz de dar a ver a realidade social em sua essência, mas que não seria percebida facilmente sem as estratégias próprias do texto literário e do trabalho do autor. Assim, a partir de uma perspectiva de captação realista da vida, em arte, vislumbrada na forma

como se organiza a obra, essas narrativas resguardam e dão acesso à totalidade, na perspectiva lukacsiana.

Como essas conexões não se encontram imediatamente à superfície, como estas legalidades se concretizam de forma intrincada, apenas tendencialmente, daí resulta, para o realista significativo, um trabalho gigantesco, um duplo trabalho, tanto artístico como filosófico, a saber: em primeiro lugar descobrir intelectualmente e revelar artisticamente essas conexões; em segundo lugar, porém, e inseparável da relação anterior, recobrir artisticamente as conexões a que se chegou por meio da abstração – a superação da abstração. (LUKÁCS, 1998, p. 208)

De porte das estratégias dos respectivos autores, as narrativas de Ronaldo Correia de Brito e de José Eduardo Agualusa são capazes de fazer clarear diversos problemas da configuração social brasileira e angolana, entranhados aqui desde, e por causa, do processo histórico a que foram submetidos esses povos, sem muita força para agir contrariamente. Todavia, trata-se de verificar as movimentações sociais no âmbito da forma e não puramente do conteúdo, o que não equivale aqui a dizer que a matéria em questão – o processo de captura e escravização dos negros africanos de um lado, o saldo do mesmo processo colonizador e escravista do outro – sejam temas de menor interesse. Na esteira de György Lukács, compreendemos que é preciso atenção em relação aos perigos da reprodução pura e simples dos substratos já fetichizados na sociedade: “a profundidade da configuração, a amplitude e a repercussão de um escritor realista dependem, em grande parte, de até que ponto ele se dá conta, *artisticamente*, do que *representa realmente* um fenômeno por ele apresentado” (LUKÁCS, 1998, p. 201, grifo do autor). Ocorre que o foco na produção artística, evidenciada aqui, não é a apenas a opressão colonial e a escravização negra, pelo menos não imediatamente. Para o teórico húngaro, o reflexo produzido pela obra de arte não deve expressar apenas um conteúdo conformado, “mas também as formas conformadoras; e que a obra que se apresenta com a pretensão de ser um ‘mundo’ não se limite a uma seção fetichizada de um conteúdo visual, nem um aspecto formalmente fetichizado” (LUKÁCS, 1966, p. 403)². Também não se trata de ignorar um fato histórico fundamentalmente importante e brutal na formação da nacionalidade brasileira e angolana. Ao contrário, é possível evidenciar com maior clareza e precisão a problemática em questão, a saber, a dificuldade da narrativa contemporânea em representar o movimento vital da história e como os autores aqui cotejados buscam driblar esse impasse na própria forma narrativa. O sucesso desse intento é o que garante o mínimo de matéria histórica, reverberada em arte. Desse modo, na narrativa contemporânea o desafio é o de agudizar a estratégia de reverberação da vida, na forma.

² “Sino también en las formas conformadoras; el que la obra que se presenta con la pretensión de ser un ‘mundo’ no se limite a una sección fetichizada por el contenido ni a un aspecto formalmente fetichizado”. (LUKÁCS, 1966, p. 403)

Como dissemos, a produção artística tem sido absorvida pelo sistema capitalista e se tornado aguçadamente uma mercadoria; as próprias estratégias literárias estão ameaçadas. György Lukács (1953) mostra que, na ordem capitalista, todos os bens da cultura também se tornam mercadorias, e os seus produtores, especialistas submetidos à divisão capitalista do trabalho. Nesse sentido a representação corre riscos, mesmo quando se trata de uma produção literária autônoma. Diante dessa ameaça, cabe ao autor a criação de novas estratégias que deem a ele novas garantias, entre as quais figure, principalmente, a de poder representar. Senão, vejamos: nas narrativas em questão é preciso que uma produção (um trabalho) seja concebida dentro da produção primeira, ambas ficcionais, constituindo dois níveis de criação distintos em uma só narrativa literária. Só assim é que o reflexo artístico poderá ser possível. Nos textos de Ronaldo Correia de Brito e José Eduardo Agualusa a representação da vida não aconteceria se o trabalho dos autores não fosse mais a fundo, criando uma segunda ficção, uma espécie de metahistória independente, um segundo mundo autônomo, mais distante e ilusoriamente mais protegido da contaminação mercantilista da sociedade capitalista: o passado negro anterior à colonização, no caso do conto brasileiro; o passado pré-independência, ainda que forjado, para alicerce do sujeito do presente angolano. Essa estratégia parece acontecer porque a arte, a representação, mantém-se suspensa.

Diante de nós estão narrativas que driblam as estruturas já reificadas e buscam clarear os dramas humanos, dando a ver, por dentro, o retrato que configura com maior fidelidade estética a formação de ambas as sociedades nelas encenadas, a partir de suas movimentações sociais e históricas. Obras que captam os movimentos da própria contradição histórica e que não seriam visivelmente detectáveis sem um apurado trabalho com a arte. E, nesse sentido, vale lembrar aqui que se o texto literário ainda pode apresentar as contradições é porque ele ainda está vivo. As estratégias narrativas criadas para a ficcionalização da vida, autêntica, desantropomorfizada são, então, uma ação política no punho dos dois autores aqui apresentados.

Nestas condições, se nasce uma obra de arte, uma representação do conjunto ou de uma parte significativa do conjunto – seja qual for a sujeição imposta à forma e ao conteúdo e por mais forte que seja a direção ideológica e política –, é impossível, por princípio, que, no próprio interior dessa sujeição, a lógica necessária das coisas, a realidade dialética e seu reflexo não criem um certo “campo de ação” para a liberdade ideológica. Falando de modo mais claro: é impossível que elas não exijam a liberdade de criação, precisamente para que se possa realizar de forma adequada o que é socialmente necessário em determinado momento. (LUKÁCS, 2010, p. 269–270)

Maria Caboré, uma personagem negra, escrava, no interior de Pernambuco, vai sendo convencida de que Príncipe Odilon e Rei-de-Congo, os reis do Congo, irão buscá-la e coroá-la rainha. Essa invencionice, que aqui estamos chamando de metaestória, ou ficção sobre a ficção, promovida pelos personagens da vila do interior pernambucano, vai ganhando força no imaginário da negra.

Príncipe Odilon e Rei-de-Congo anunciavam a chegada. Na cabeça de Maria, que muitas latas d'água carregava, os sentidos estavam em alerta, prontos a decifrar os sinais. O corpo mexido por mãos alheias, sempre contra o desejo, se arrepiava de enlevo. O pensamento endoidava, corria sem dono e sem peias. Príncipe Odilon vinha de África. Reconheceria o seu cheiro, e a cor da pele. Rei-de-Congo vinha da África, das congadas, com capacetes de espelhos, um séquito de figuras valentes. Trazia lanças e flechas, o sangue esquentando nas veias. Dispunha-se a matar os que riam de Maria. Rei-de-Congo e Príncipe Odilon, entronizados na doidice de Maria, donos do seu pensamento. Na fala do povo sem respeito, tudo apenas brincadeira, apenas vontade de rir. Na cabeça de Maria, tudo assumido real. (BRITO, 2005, p. 150-151)

Ao final, acometida pela peste bubônica, pela loucura e na ânsia da morte, em febres, Caboré vê, delirante, seus ancestrais vindo buscá-la e coroá-la rainha. Em sua loucura, motivada pela narrativa ficcional outrora criada pelos moradores da pequena cidade, Caboré se desloca imaginariamente para as savanas africanas, em uma travessia do Brasil para a África, onde recebe seu refrigerio. Essa é, para Caboré, a mudança mais substancial. A segunda ficção é mais antropomorfizadora, já que na primeira Caboré era assolada pelo escravismo. É a partir do contato com essa segunda ficção, sobreposta à primeira, que o leitor passa por uma espécie de *anagnorisis*³, na medida em que reconhece não apenas os fatos, mas os fatores que movem o longo processo histórico de escravização, fatores não evidenciados na superfície do conto. É importante dizer: a segunda ficção não é criação do narrador em terceira pessoa, mas dos personagens ficcionais que habitam o espaço criado. O narrador inicial não alcança esse segundo mundo criado ficcionalmente pelos personagens da ficção. Entre as histórias narradas à escrava, conta-se:

– Maria Caboré, Rei-de-Congo acaba de chegar. Vem montado em elefante e é preto como a noite escura. Traz um exército com mais de mil negros nus. Vão te levar para o Congo, onde serás rainha de negros, de gente do teu feitio. Irás morar em casa de palha, usar ossos no pescoço, receber os espíritos dos teus deuses. (BRITO, 2005, p. 152)

É assim que, já diante do conhecimento estático de parcela da história brasileira, já engessada pelo tempo e pelas ações parciais do mundo da mercadoria, os personagens do conto propõem uma saída confortável, mesmo que ilusória, aos filhos da gente africana. No plano da ficção isso acontece quando Maria Caboré, já no auge de sua loucura e bem próxima de sua morte, vê chegar os reis africanos que vieram “buscar os que foram arrancados de suas casas e trazidos para um mundo que desconheciam e que não desejavam” (BRITO, 2005, p. 157). Está ironicamente resolvido o problema dos descendentes dos escravos.

Ao defender o ponto de vista da loucura de Caboré, o leitor ultrapassa a camada superficial de uma compreensão corrente – que está posta já há anos na sociedade – para

3 Por *anagnorisis* tomamos de empréstimo o conceito de Aristóteles (1992) veiculado na *Poética Clássica*, segundo o qual considera ser a passagem da ignorância ao saber. Cf. bibliografia final.

então perceber outro fator mais definitivo e cruel: não há saída material, pois as estruturas já foram sedimentadas e, se alguma saída é possível essa só se dará pelo devaneio, pela fantasia, pela loucura. No entanto, a loucura de Caboré é um produto, assim como a arte o é, criado pelos homens. Devaneio, fantasia e loucura se confundem, propositalmente, com arte, literatura. Vejam que são os habitantes da pequena vila os responsáveis pela criação de um espaço imaginário, uma ficção dentro da ficção, que será, ao final, a única saída humanamente possível à protagonista. Se é criação do imaginário é criação literária. O escritor sai de seu lugar de origem e se problematiza na figura dos personagens que ele mesmo elaborou, dando-lhes o papel de criar e narrar, mais substancialmente, o mundo ficcional.

Felix Ventura é o protagonista de *O vendedor de passados*. É ele o responsável pela invenção do passado de homens sem passado e, novamente: se é criação do imaginário, é criação literária. Nesse caso, entretanto, o passado é vendido por Feliz Ventura, logo, o passado é mercadoria. O protagonista ilustrado, criador de passados, também vende talentos.

O Ministro está a escrever um livro, *A Vida Verdadeira de Um Combatente*, denso volume de memórias, que pretende lançar antes do Natal. Para ser mais preciso, a mão com que escreve é alugada – chama-se Felix Ventura. O meu amigo dedica uma boa parte do dia, e até da noite, a esse trabalho. Logo que conclui cada capítulo lê-o ao futuro autor, discutem esse ou aquele pormenor, ele toma nota dos reparos, corrige o que houver para corrigir, e assim avançam. Felix costura a realidade com a ficção, habilmente, minuciosamente, de forma a respeitar datas e factos históricos. (AGUALUSA, 2005, p. 139)

Em Angola, após mais de meio século de lutas, sejam aquelas pela independência, sejam as outras, em disputa pelo poderio de um estado em construção, o saldo é o da ausência da memória. No romance de Agualusa, a Angola pós-independente, em especial, carece de uma memória ilustre que possa corresponder aos desejos de uma elite em formação. É por isso que Felix Ventura, instruído leitor da história e das literaturas universais, vende passados inventados, pomposos, aos sujeitos que necessitam desse pretérito forjado. Um de seus principais clientes, o José Buchman, ou Gouveia, a depender das necessidades, negocia um passado que dê a ele condições de justificar as suas pretensões políticas no presente. Feliz Ventura cria um passado genealógico substancial, heroico, para esse Ministro. Ocorre, entretanto, que a nova estirpe de José Buchman ganha tanta força que se sobrepõe à verdade material, débil, frágil e, portanto, dispensável ao líder político. O mundo criado passa a ser o lugar de autenticidade e liberdade de Buchman. Convencido de tal, assume a tarefa, inclusive, de viajar aos Estados Unidos em busca de sua mãe, até então apenas uma criação de seu mentor, Felix Ventura. A ficção, dentro desse mundo do romance, que já é ficção, a exemplo do que ocorrera com Maria Caboré no conto homônimo, ganha volume e força; ganha autonomia e se torna a verdade mais autêntica para José Buchman.

Tudo isso só é possível porque nessas narrativas existem uma ficção dentro do mundo que já é ficção, mas que pode já ter sido contaminado pelo mundo da mercadoria e do fetiche. Para Lukács, lembrado por Celso Frederico, “a grandeza do escritor realista consiste, segundo ele [Lukács], em superar a ‘representação caótica do real’ e reconstruir com instrumentos próprios da literatura, uma imagem articulada da realidade e de suas tendências imanentes. Sem essa percepção da totalidade, o trabalho do artista fracassa” (FREDERICO, 2013, p. 67–68). Assim, se a real natureza das coisas só pode ser vista pelo olhar da arte, aqui essa questão se torna ainda mais aguda, pois é preciso ir mais longe, ficcionalizando duplamente a história que já é ficção e entregando a outros sujeitos a função que outrora fora do autor, agora impossibilitado de conduzir a sua narrativa. Talvez o autor já perceba o grau de contaminação capitalista em que está inserido e como estratégia que lhe resta, cabe a si apenas conduzir a narrativa, entregando sua principal ferramenta, a criação de um mundo outro, autônomo, aos seus personagens de ficção, talvez ainda não contaminados. Essa criação de outro mundo é necessária até porque as determinações objetivas da vida só poderão ser refiguradas na e pela criação de um mundo à parte que, por seu turno, emana de um mundo primeiro, imediato. A arte, nesse sentido, passa de um mundo aparente e o refaz, dando-lhe uma segunda aparência, agora antropomorfizadora. Nessas narrativas, essa prerrogativa é uma necessidade ainda mais premente e profunda.

Há uma negociação entre o escritor letrado, todavia ameaçado pelo mundo da mercadoria, e os seus personagens, que são os sujeitos de uma sociedade refletidamente fetichizada, mas que, por figurarem em um mundo outro, talvez possam ser eles agentes de antropomorfização. Trata-se, nesse aspecto, da tarefa de elaboração de uma dupla ficção; de uma dupla narrativa ou quase de uma múltipla autoria. Essa estratégia é estética e é nessas condições que a estética é política, na medida em que, nesse cenário, a produção não se deixou amesquinhar, acomodando-se no relato puro e simples, procurando ela mesma as possíveis saídas e, por isso também, se trata de uma luta.

Se é verdade que o artista está entrincheirado e que sua produção antropomorfizadora corre sérios riscos, qual seria a posição de Ronaldo Correia de Brito e de José Eduardo Agualusa nas narrativas aqui cotejadas? O que pode ou não fazer os seus narradores e quais são os limites possíveis da representação? Por um lado, a autonomia dos personagens que habitam a própria narrativa é pouca, uma vez que todo o universo que os circundam e os movimentam são criados pelo autor. Por outro, cabe a eles, e não ao narrador instituído, o papel da produção mais efetiva e fecunda nessas narrativas, qual seja: salvar os sujeitos (mesmo não tendo consciência disso) da vida fetichizada, lançando-os a outros mundos, autônomos e livres, porque duplamente ficcionais, livrando-os das imposições sociais que os marginalizavam: Caboré e José Buchman só são livres quando passam a habitar o outro mundo, o mundo da criação ficcional, duplamente ficcional, a saber, o mundo da loucura, para a primeira; o mundo do passado forjado, para o segundo.

O intelectual tem consciência das forças niveladoras da sociedade capitalista que atingem as narrativas mais recentes e, por isso mesmo, atinge a si próprio. Nesse sentido, o autor reconhece que a prática de eleger outros narradores que deem conta do movimento histórico e social dentro da estrutura literária talvez se apresente como possibilidade mais válida. É por isso que, ao se sacrificar e entregar aos seus personagens de ficção a função de criar, de elaborar outros mundos, certamente o literato está resguardando do mundo fetichizado a capacidade, contemporaneamente muito ameaçada, que a obra de arte deve ter de dar a ver o movimento da vida, da história, em todas as suas contradições.

Acreditamos, por isso, que a percepção antropomorfizadora que emana das duas narrativas se efetiva quando, contrapostos os níveis das duas ficções, dentro de cada uma dessas obras, a primeira delas estaria no campo do reflexo imediato, enquanto que a segunda estaria para um campo possível de reflexão mais substancial, mais essencial, mais problemática e, por isso, mais reveladora. O reflexo artístico no conto “Maria Caboré” e no romance *O vendedor de passados*, deste modo, ficaria ao encargo da ficção sobreposta, criada na própria estrutura interna dessas narrativas e que, pela perspicácia do escritor, traz à luz as contradições próprias de uma determinada conjuntura histórica constituída. Todos os desdobramentos advindos daí seriam uma saída possível. Saída que não se dá de forma simples, antes, é um complexo de relações e forças antagônicas que agem sobre o artista e sobre a sua arte.

O que vemos, em síntese, é que a liberdade artístico-ficcional está comprometida, mas ainda há um esforço por parte do intelectual para resguardar, mesmo que minimamente, seu objeto de trabalho antropomorfizador das formas conformadoras, para lembrar, mais uma vez, György Lukács. Isso faz com que o literato crie, dentro de escassas possibilidades, uma estrutura literária capaz de fazer compreender o homem, de forma mais humana e complexa. Nessa perspectiva, a literatura ainda se debate e sobrevive pelo direito de conscientizar, humanizando, as massas uniformes de um estado mercantilista e da má-consciência.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 34ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LUKÁCS, György. *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1953.
- _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- _____. Trata-se do Realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 195-231.
- _____. *Marxismo e teoria literária*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- REIS, Carlos Pires; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.