CATEGORIA: *Ensaio*

2º prémio

ARTE E SOCIEDADE:
a obra literária e a construção social

João Paulo Valente Aguiar

I – Introdução

«Aprendi mais sobre a sociedade burguesa, o capitalismo, etc., lendo as novelas de Balzac que com o conjunto de historiadores, economistas e outros investigadores da sua época»

Engels

Até que ponto a obra literária espelha, no seu corpo de texto, elementos estruturantes da realidade social? É a obra literária um reflexo puro e simples da sociedade ou admite ter um carácter próprio de *recriação* do material cultural, ideológico, político e económico que enforma uma qualquer sociedade? Estas são algumas das interpelações que motivaram a redacção deste ensaio. No fundo, pretende-se identificar algumas coordenadas teóricas que permitam dar conta do(s) modo(s) como a sociedade é incorporada e retrabalhada nas obras literárias nas suas várias dimensões (históricas, políticas, culturais, ideológicas e económicas). Dentro deste propósito mais geral, podem-se elencar ainda outros objectivos com um escopo mais específico e definido:

1 – Compreender a criação do Belo sob um ponto de vista multifacetado, ou seja, articulando a produção estética com os elementos constitutivos de uma sociedade e como estes se agrupam e interseccionam no interior da narrativa literária.

2 – Definir o grau de autonomia relativa existente na estrutura cultural e no seu microcosmo da produção literária.

3 – Apresentar a presença de elementos sociais (económicos, políticos e ideológicos) significativos da realidade contemporânea em quatro obras literárias específicas.

4 – Da asserção precedente, tentaremos demonstrar como a arte é um código legítimo e, no caso das grandes obras de arte, arguto de leitura da realidade social.

Nesse sentido, a obra de arte, enquanto uma das actividades humanas mais antigas, é o resultado de um *retrabalhar* de elementos sociais por intermédio de coordenadas formais múltiplas e variadas, tendo em vista o seu enquadramento em termos da criação do Belo. Numa frase, a obra de arte consuma o processo de apropriação estética, implícita ou explícita, de determinados aspectos da sociedade, de

acordo com valores de beleza formal. Valores estéticos que comportam uma carga de historicidade.

II – Esboço sumário de uma teoria da (obra de) arte

«O pensador puro de uma experiência pura da obra de arte constitui, sem saber, uma experiência particular em norma trans-histórica de qualquer percepção histórica. Ora, esta experiência, no que ela tem de aparentemente de mais singular, é uma instituição que é produto da invenção histórica e cuja necessidade e razão de ser só podem ser realmente apreendidas mediante uma análise propriamente histórica, a única capaz de explicar ao mesmo tempo a sua natureza e a aparência de universalidade que ela dá àqueles que a vivem ingenuamente, ignorando as suas condições sociais de possibilidade».

Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*

Numa colectânea de ensaios (*O Poder Simbólico*) que já se tornou canónica no seio das Ciências Sociais portuguesas, o sociólogo francês Pierre Bourdieu lança uma pertinente interrogação acerca da obra de arte que iremos adoptar como repto:

«o que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? O que é que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos num museu sejam obras de arte? (...) Quem criou o “criador” como produtor reconhecido de feitiços?» (Bourdieu, 2001a, p.287).

Perante este problema sociológico levantado, qual a resposta que o investigador social poderá dar? Recorrendo ainda a Bourdieu, verifica-se que a única saída que a teoria científica tem para romper com a opacidade do real parece residir num esforço de «descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor desse feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico», ou seja, «o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é o próprio artista» (Bourdieu, 2001a, p.289). Estas asserções bourdianas fornecem um contributo não desprezível no que toca ao corte analítico com as ideologias do artista

como criador iluminado e autónomo e com as correntes que percebem a cultura (e a arte) como um mundo difuso e sem um mínimo de estruturação (Michel de Certeau, 1990).

Neste ponto do trajecto teórico a empreender, pode-se inferir que a arte é passível de ser balizada dentro de marcos estruturais. Por outras palavras, a arte consiste numa instância regional da estrutura cultural, ou se se preferir, a arte corresponde a um microcosmos dentro da esfera mais global da cultura¹. Esta, por sua vez, insere-se numa totalidade social que compreende outros níveis sociais articulados e interdependentes entre si – as estruturas económica, política e cultural: um *modo de produção*. Concebendo o conceito de modo de produção fora de um âmbito não economicista e assumindo que se trata de um todo social heterogéneo e edificado sobre uma série de múltiplas e complexas interações e mediações dentro e entre as suas estruturas, é nossa convicção, evita-se a visualização das instâncias estruturais política e cultural como meros reflexos do nível económico. Ao mesmo tempo, essa forma de abordagem poderá assegurar um eficaz entendimento da arte como um campo interno à estrutura cultural, a qual, por seu turno, se encontra numa relação de *determinação em última instância pelo económico*². Poder-se-ia perguntar se não haverá aqui uma contradição no raciocínio exposto. Como se explica então que a *determinação em última instância pelo económico* não constitua uma variante das teses mais economicistas que concebem a cultura como um instrumento ou um epifenómeno da economia? Sem sermos exaustivos, a *determinação em última instância pelo económico* não significa necessariamente que todos os campos da vida social se convertam a pouco e pouco em novas áreas económicas, transformando toda a paisagem social num único mercado global e onde as leis de valorização monetária seriam as únicas vigentes. De facto, o composto teórico-categorial da *determinação em última instância pelo económico* define-se pela crescente subordinação dos mecanismos e dinâmicas *internas, imanentes e específicas* de cada estrutura – que não desaparecem em circunstância alguma – ao nervo central do modo de produção capitalista: a produção de valor – trabalho humano materializado em mercadorias – e sua apropriação e acumulação sob a forma de capital

¹ Em termos muito simples, portanto muito longe de esgotar o assunto, destaque-se a ideia de que a arte consubstancia uma modalidade particular de produção cultural, de produção de sentido. A cultura é o substrato mais próximo em que a arte assenta raízes daí recolhendo nutrientes de ordem axiológica, normativa, simbólica, entre outros. Em paralelo, a cultura recebe os frutos da produção do Belo (a produção artística), abrindo espaço à sua permanente recriação de valores e representações colectivas.

² Esta análise vale aqui unicamente para o modo de produção capitalista.

por uma classe social dominante, a burguesia³. Apesar de sempre ter rejeitado uma postura veiculada às teses da *determinação em última instância pelo económico*, Raymond Williams, muito acertivamente perspectivou que,

«se é verdade que *qualquer sociedade é uma totalidade complexa de práticas*, é igualmente verdade que qualquer sociedade tem uma organização específica, uma estrutura específica e esses princípios de organização e estruturais podem ser vistos como directamente relacionados *com determinadas intenções sociais, intenções pelas quais definimos a sociedade, intenções que têm sido coincidentes com a dominação de uma classe particular*» (Williams, 2005, p.36) [itálicos nossos].

Portanto, denota-se uma homologia entre o modo de organização geral e a combinação entre as várias instâncias de um modo de produção, com os interesses da(s) classe(s) dominante(s).

Para rematar esta questão, importa afirmar que a perspectiva da *determinação em última instância pelo económico*, ou da *sobredeterminação*,

«estabelece em princípio a complexidade da estrutura de qualquer objecto concreto como um dado adquirido, a estrutura que governa tanto o desenvolvimento do objecto [real, JA] como o desenvolvimento da prática teórica que produz o conhecimento daquele. Não há assim nenhuma essência original, apenas uma existência permanente e implícita [*ever-pre-givness* na versão inglesa, JA]. Não há mais uma unidade simples original, mas antes uma *existência permanente e implícita de uma unidade complexa estruturada*» (Althusser, 2005, p.198-199):

um modo de produção constituído por uma articulação complexa de estruturas, onde a instância económica adquire um papel de *sobredeterminação*. Modo de produção que corresponde à “unidade complexa estruturada” apontada por Althusser. Numa frase, e aproveitando para estabelecer a ponte com o seguinte tópico desta secção do ensaio, o tipo específico de posicionamento da arte no modo de produção capitalista traduz-se na concentração dos instrumentos e objectos que trabalham o Belo numa espacialidade social própria e bem definida, isto é, o campo artístico. Portanto, este último agrupa os

³ A burguesia subsiste enquanto classe social dividida em várias fracções. De acordo com o posicionamento que ocupam no ciclo de rotação do capital (D-M-D') e no sistema internacional capitalista. Temos assim, relativamente ao primeiro, a burguesia bancária, a burguesia industrial, a burguesia financeira (resultante da fusão das anteriores), a burguesia agrária e a burguesia comercial. Sobre a ligação da burguesia à economia-mundo capitalista surgem, entre outras, a burguesia nacional dos países centrais, a burguesia compradora e a burguesia nacional dos Estados periféricos. Note-se ainda que a burguesia varia relativamente à quantidade de capital que acumula: burguesia monopolista, média burguesia, pequeno capital (não confundir com a pequena-burguesia que não emprega força de trabalho alheia ao próprio produtor independente e/ou à sua família). Todas estas fracções relativas à composição do capital, à localização espacial no sistema capitalista internacional e à quantidade de capital, respectivamente, são passíveis de sofrerem recombinações entre si.

agentes sociais que municiam artefactos de ordem material e simbólico-cognitiva que estão na base da re-produção do Belo, dos ideais de beleza e harmonia imputados à criação artística e a uma visão estética de conceber o mundo. Voltaremos à questão da lógica artística do Belo.

Entretanto, iremos orientar a nossa análise para um nível teórico intermédio (e intermediário) sem o qual seria ininteligível ler a pauta das relações sociais entre a arte como um tabuleiro subordinado aos imperativos da acumulação capitalista e as suas propriedades características, essenciais e autónomas. Com efeito, só desta forma parece ser possível relacionar de forma imbricada um nível macrossocial com um nível mais micro, procurando desvendar uma cadeia de mediações que em simultâneo evidencie o carácter relativamente autónomo da arte. Quer dizer, a arte enquanto *produto* de pilares relacionais internos ao campo artístico e *efeito* de dinâmicas externas. *Produto*, porque aponta para uma natureza prática (no sentido de *praxis*) da arte. Ou seja, a arte não só é uma estrutura mas é também um agregado de práticas construídas a partir de predicados técnico-formais e simbólicos imanentes à actividade estética. *Efeito*, na medida em que a arte se encontra amplamente condicionada por vectores políticos, económicos e culturais que irradiam das estruturas onde se encontra mergulhada.

Vejamos nesse caso, e em primeiro lugar, a arte como uma corporização de influências e balizas exteriores à sua essência. A cisão da produção do Belo, ou melhor, a instituição de um campo específico (auto e hetero) arvorado como detentor da legitimidade da produção e classificação do Belo, recorta o leque das práticas estéticas em camadas, dando corpo ao surgimento da arte erudita. Deste modo, no capitalismo, pelo menos até ao advento e consolidação dos grandes meios de comunicação e de entretenimento (rádio, televisão, cinema, etc.), opera-se uma certa coincidência – reiterada em termos ideativos (no campo das representações sociais) – entre o campo artístico e a chamada cultura cultivada ou arte erudita. Irrompe assim a noção de fruição moderna da obra de arte:

«a arte passou a ser definida pela sua capacidade de evocar uma resposta especial: inicialmente a percepção de beleza; de seguida, a contemplação pura de um objecto sem outras (“externas”) considerações; e ainda a percepção e contemplação do “fazer” de um objecto [de uma obra, JA]: a sua linguagem, a sua técnica de construção, as suas “propriedades estéticas”» (Williams, 1977, p.150).

Juntamente com esta perspectiva de *fruição contemplativa e formal* da obra de arte, nasce a lógica da *distinção*. Ou seja, as classes com maior capital económico e/ou

cultural desenvolvem estratégias, práticas e modos de percepção que lhes permitam afirmar os seus gostos culturais e artísticos como distintos dos das outras classes. Mas também, e este é o aspecto mais marcante, produzindo gostos assumidos como superiores e distintivos, isto é, transmutando os seus gostos e fruições culturais – que se assemelham em elevado grau à fruição contemplativa e formal da obra de arte como assinalado na última citação de Raymond Williams – em *gosto legítimo*.

Uma das consequências mais visíveis da hegemonia da ideologia da distinção (Bourdieu, 2004, p.260-317) no microcosmo artístico correspondeu ao processo de denegação da cultura popular como uma forma artística de corpo inteiro. A distinção, paralelamente a uma fruição que perspectiva a obra de arte como o resultado de um acto original e de um rasgo de génio do artista, expressa a introdução de «princípios de diferenciação» (Bourdieu, 2001b, p.9), de «esquemas classificatórios» (idem, p.10) por parte das elites intelectuais e das classes dominantes em ordem a provocar um efeito de “superioridade” das suas disposições culturais. Correlativamente, o artista (erudito) e o consumidor de arte erudita (geralmente as classes dominantes) despontam como entes portadores de qualidades de criação e/ou percepção artística inatas ou naturais. É a esta luz que se afigura útil confrontar a ideologia da distinção com a epígrafe que abre esta secção do ensaio.

Um autor que fundou todo um vasto rol de estudos sobre a obra de arte e suas manifestações na vida cultural contemporânea foi Walter Benjamin. Ao problematizar o desafio da obra de arte na era da “reproductibilidade técnica” (Benjamin, 1992, p.71-113), na época da cultura de massas, Walter Benjamin reivindica como factor diferenciador por excelência do original da sua cópia, «o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra» (idem, p.77). Explicitando, a *aura* da obra de arte, o carimbo de autenticidade estética traduz-se pelo momento da criação da peça artística, ou pelo consumo (que pode decorrer numa oportunidade única e irrepetível) de uma obra de arte ou de uma performance artística. Momento considerado como mágico pelas ideologias da distinção e do dom inato do artista. Em relação a este “estado da arte”, o pensador germânico afirmou um postulado essencial na teoria cultural desde então, quando reitera que «o modo em que a percepção sensorial do homem se organiza é condicionado não só naturalmente, como também *historicamente*» (idem, p.80) [itálicos nossos]. De uma forma sucinta, o que o autor nos diz é que para além de toda a camada pictórica que recobre o quadro estrutural e relacional que emoldura a produção artística, persiste sempre uma paleta de possibilidades definidas

historicamente e com as quais se vão recriando novas pinceladas na tela da criação artística. Mais recentemente, e expressando-se na mesma sintonia, encontramos Álvaro Cunhal. Numa linguagem concisa, simples mas com uma concentração relativamente densa de enunciados heurísticos, este autor defende que «as obras de arte, além do seu valor estético próprio que atravessa idades históricas, oferecem testemunhos, informação, expressões e reflexos das realidades sociais do seu tempo» (Cunhal, 1997, p.26).

Porém, todo este universo que vigorou durante as eras «das revoluções», «do capital» e «do império» (Hobsbawm, 2001; 1988; 1990) (1789-1914), para recorrer à terminologia de Eric Hobsbawm, sofreu uma mutação, até ver, irreversível: a já mencionada ascensão da cultura de massas a partir dos anos 20 e 30 do século XX. A introdução de economias de escala na difusão das obras artísticas inscreveu um sulco no campo artístico, notadamente no redimensionamento desse campo no que mais diz respeito à penetração das lógicas de acumulação capitalista no seu modo de relacionamento com o exterior. Quer dizer, a obra de arte deixa de ser *apenas* uma objectivação estética da vivência humana passível de ser fruída por um público restrito, para passar a ser *também* uma mercadoria susceptível de ser consumida por quem tiver recursos (mormente económicos) para tal. Obra de arte que se expressa em mercadoria num duplo sentido. De um lado, por intermédio da mercadorização *directa* da obra de arte. Por exemplo, pela exposição em museus e galerias de renome que se transformam cada vez mais em agências de um mercado cultural em expansão, com uma cultura de mercado associada e onde a obra de arte mais não é do que um activo comercial. Um segundo exemplo. Os sucessivos leilões de obras de arte (quadros de pintores famosos como Picasso ou Van Gogh, manuscritos de obras literárias clássicas, etc.) e o peso das colecções individuais – com a maioria delas em posse de multimilionários – demonstram uma das faces da mercadorização (transformação da obra de arte em mercadoria) e da mercantilização (obra-mercadoria e sua comercialização *a posteriori*) da criação artística.

Por outro lado, ocorre uma mercadorização *indirecta* da obra de arte. Ao passo que a modalidade anterior de mercadorização assoma como o prolongamento natural da lógica da distinção, a via indirecta de reconversão da obra de arte em valor de troca obedece aos princípios da reprodução em massa enunciados por Walter Benjamin. Fenómeno paralelo e acompanhante da igual tendência neoliberal de assumir toda a actividade social como um mesmo e imenso mercado. Por conseguinte, os resultados da

produção artística não terminam em si mesmos, permitindo que o fenómeno da cópia – estampada em todos os adereços e objectos que se possam imaginar (peças de roupa, louça, material escolar, etc.) – se torne ele próprio uma mercadoria. No fundo, a descolagem da imagética da obra de arte, portanto, a descoincidência entre a superfície facial do momento de criação artística e seu consumo para uma elite, representou (e representa) o triunfo da comercialização mercantil. Isso significa que a aura da obra de arte sofre um efeito de desvanecimento: o «retirar do invólucro a um objecto, o destroçar da sua aura» (Benjamin, 1992, p.81).

Destes dois movimentos de mercadorização da obra de arte conclui-se que *reproductibilidade* e *raridade* não fundamentam dois caminhos inseparáveis e antagónicos (Santos, 1994). Inversamente, funcionam como uma parêntese diádica e complementar, evidenciando-se como duas faces da mesma moeda: a *submissão* (que nada tem a ver com substituição) da configuração e da mecânica interna do campo artístico às necessidades de valorização do capital.

Até este momento efectuou-se um exercício analítico com o propósito de entender em que moldes e com que propriedades gerais se traveja a inserção da arte no seio da estrutura social global, no modo de produção capitalista. Com efeito, importa ilustrar a essência constituinte da actividade artística, em que consiste o metabolismo da estética.

Em primeiro lugar, a arte é indissociável da experiência humana. Isto é, o património artístico já existente e o que está para vir é, substantivamente, um meio que traça a expressividade da actividade humana. Da mais transcendental e metafísica, à mais concreta e mundana. Da actividade humana mais premente e imediata à mais planeada e expandida no tempo e no espaço. Testemunhando a natureza da poesia – mas que codifica uma transversalidade a todas as expressões artísticas – Sophia de Mello Breyner apresenta uma lucidez na sua reflexão sobre o tema, veiculando que «*a moral do poema* não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque *é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido*» (Breyner, 1999, p.8) [itálicos nossos]. Essa lucidez reporta-se à assunção de uma consciência acerca da imbricação da *liberdade da forma*, quando invoca a autonomia da moral poética face a constrangimentos exógenos, com a *inserção da arte na realidade humana vivida*. Esta consciência aguda de combinação entre o desejo *quasi* instintivo pela liberdade de experimentação e a pertença do homem da arte a um contexto social, humano e histórico espelha-se na frase: «o artista não é, e nunca foi, um homem isolado

que vive no alto duma torre de marfim» (idem). Em suma, apreende-se nesta autora um grau elevado de compreensão da natureza da criação estética incomum a boa parte dos artistas contemporâneos.

Por conseguinte, não há, de um lado, a arte e, do outro lado, a vida. Na prática, a arte é uma manifestação do Homem e do seu talento. Mais do que uma reflexão ontológica sobre a condição humana – como a filosofia; diferentemente de um exercício de cognição mental/abstracta, sistemática e sistematizada do real social ou natural empírico – a ciência; a arte é sobretudo um *ensemble* de processos de intelecção criativa através de determinados recursos formais (a cor, a linguagem, o som...), que procuram a partir da multiplicidade de experiências humanas criar um universo de novas significações (temáticas e/ou formais), independentemente de os artistas terem ou não consciência disso. Obviamente não apresentamos uma definição acabada e definitiva de arte. Sem saturar o estudo do tema, pretendeu-se dar passos para a prossecução da análise.

Assim, a arte, isto é, os pilares estruturantes e particulares que lhe dão a sua especificidade correspondem, numa formulação um tanto ou quanto lata, à forma⁴ e ao conteúdo.

«Na criação artística e na obra de arte, têm de se considerar dois elementos ou aspectos essenciais, em geral mal compreendidos, muitas vezes postos em confronto. Um são os processos formais específicos, independentemente de qualquer intenção do artista de que na sua obra haja ou não haja qualquer outra coisa além dos processos formais. É a “forma” (...). Outro é aquilo que se tem chamado “conteúdo”, compreendido, não com um estreito e sectário significado político, mas como as significações sociais da obra, a mensagem que transmite, a reacção e os sentimentos que provoca nos outros seres humanos e na sociedade em que se integra» (Cunhal, 1997, p.18).

Não cabe no âmbito temático deste ensaio explorar afincadamente a intersecção forma/conteúdo da obra de arte. Registe-se, então, a relevância desse par de conceitos para a compreensão da obra de arte como seus elementos constitutivos de primeira ordem.

Nesse sentido, o corolário da cadeia argumentativa exposta revela que o processo de criação artística lança raízes na ligação indissolúvel da arte à experiência

⁴ «A forma na arte é um valor do belo, contém um valor estético em si mesma. Na pintura a cor, o traço, a composição, a harmonia, os contrastes. Na escultura os volumes e o seu interrelacionamento. Na música o som nos desenvolvimentos que o caracterizam como som musical. Na literatura a palavra, a linguagem e a sua riqueza intrínseca. Na arquitectura as linhas fundamentais marcando a estrutura da construção» (Cunhal, 1997, p.81).

humana vivida e sentida, interiorizada e exteriorizada. Fundamentando a nossa análise mais uma vez em Álvaro Cunhal, diremos que a

«arte é criação e recriação, é imaginação e é sonho. Tendo-se partido do esforço para configurar a realidade na arte à realidade na vida, a criatividade artística determinou que a realidade na arte tenda a não ser uma cópia ou reprodução estática e inimaginativa. Uma realidade na Natureza e na sociedade pode ter uma expressão verdadeira em mil e uma obra diversas, inconfundivelmente diferentes na forma e na mensagem e expressando, com inconfundível clareza, essa mesma realidade» (idem, p.153-154).

Por esta conceptualização que não subsume a forma ao conteúdo nem esteriliza a obra de arte num formalismo redutor; por esta composição analítica que entende a ligação e interconexão da arte com a vida social e humana como factor potenciador da criatividade estética, ao mesmo tempo que rompe com o mito do *dom* inato do artista, constrói-se uma janela teórica sobre um vasto campo de perspectivas a aprofundar na próxima secção: a presença de elementos sociais e históricos numa obra de arte. No caso corrente, de quatro obras literárias do século XX.

III – Arte e sociedade: um estudo empírico de elementos sociais presentes em quatro obras literárias

*«Não existe aberta à inteligência mental mais do que duas vias
onde bifurcam as nossas necessidades. A saber,
a estética e a economia política»*

Mallarmé, *Variações sobre um sujeito*

Nesta secção do ensaio que o leitor tem em mãos, tomar-se-á como objecto de estudo e como propósito analítico a execução de um mapeamento de elementos sociais (políticos, económicos e ideológico-culturais) estruturantes no seio de obras literárias específicas: *As Vinhas da Ira*, de John Steinbeck; *O Processo*, de Franz Kafka; *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, de Fernando Pessoa; *Levantado do Chão*, de José Saramago.

Um olhar atento sobre as obras enumeradas ajuda a discernir a diversidade temática encontrada, a presença de distintas correntes literárias, bem como de diferentes formas de abordagem estética da experiência humana. Desse modo, procuraremos demonstrar que mesmo a obra mais “formal” (em termos de construção textual) e expressamente mais desligada do real está vinculada a um processo social de

construção. Se se preferir, a escrita para além de um acto individual criativo, criador e intimamente pessoal é, paralelamente, um produto social. O artista nasce, vive e morre numa sociedade e é um agente (trans)portador de representações, vivências, visões do mundo de matizes supra-individuais. O artista *retrabalha* o material social e histórico aquando da produção artística. De forma explícita ou implícita, com intentos declarados ou rejeições abertas do impacto da sociedade e seus elementos estruturais constitutivos na elaboração estética (e na formação pessoal e estilística do artista), o escritor inclui aspectos de uma formação social na sua obra. Tal não ocorre – pelo menos é muito raro – com o objectivo ou por via de uma sistematização de coordenadas do social nas obras literárias. A obra de arte na medida em que é o produto de uma actividade social desenvolvida no seio de um microcosmo da estrutura social global, acaba por se traduzir num espelhar – nunca límpido e imediato – de valores, ideologias, práticas e comportamentos sociais no seu corpo de texto. Assim, a obra de arte é uma via possível de interpretação de determinados aspectos da vida social. Contudo, não partilhamos as teses pós-modernas que proclamam a colocação da ciência, da arte ou da religião num mesmo patamar de cognição e explicação da realidade social e humana⁵. Queremos apenas expressar que a arte é uma possível via de apreensão subjectiva de elementos sociais, mas que o tratamento sistematizado destes e a construção de explicações estruturadas do metabolismo social implica necessariamente uma abordagem científica. Portanto, os meios de indagação do real são múltiplos, tendo cada um deles uma especificidade própria e com papéis distintos nessa abordagem.

Para terminar esta introdução, frise-se que longe de realizarmos uma cartografia minuciosa e completa dos elementos sociais ao longo de toda a obra, propomos uma abordagem a tópicos que do nosso ponto de vista se apresentaram como nucleares em cada texto literário considerado.

⁵ Boaventura Sousa Santos é provavelmente o autor em Portugal que mais tem defendido estas teses: «a ciência moderna não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para as considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia» (Santos, 1988).

As Vinhas da Ira (Steinbeck, 2002 [1939])

«Now Tom said, "Ma, wherever you seen a cop beatin' a guy
Wherever a hungry newborn baby cries
Wherever there's a fight against the blood and hatred in the air
Look for me Ma, I'll be there
Wherever somebody's strugglin' for a place to stand
For a decent job or a helpin' hand
Wherever somebody's strugglin' to be free
Look in their eyes, Ma, you'll see me"
You'll see me»
Bruce Springsteen, *The ghost of Tom Joad*

Há quase 70 anos John Steinbeck publicava a sua mais conseguida e provavelmente mais famosa obra literária: *As Vinhas da Ira* (1939). A popularidade da obra estendeu-se ao louvor dos críticos, valendo-lhe a obtenção do Prémio Pulitzer em 1940. Contudo, o sucesso do livro não foi apenas imediato como conseguiu ir coleccionado novas aclamações ao longo de várias gerações. Por exemplo, em 1945, somente seis anos depois da sua publicação, *As Vinhas da Ira* já era tema de 16 teses e monografias académicas (Spiller, 1966, p.730). O impacto da obra na cultura estadunidense também é inegável. Desde a célebre adaptação ao cinema por *John Ford* (1940), passando pela inspiração directa a importantes artistas rock dos últimos 30 anos como *Bruce Springsteen* ou a banda rock *Rage Against The Machine*, é facilmente perceptível o lugar altamente relevante de *As Vinhas da Ira* na cultura norte-americana do século XX.

Em *As Vinhas da Ira* desfila uma série de personagens representativas de um modo de viver social do interior dos EUA na transição da década de trinta para os anos quarenta. Assim, a obra gira em torno de uma saga familiar desde a expulsão das suas terras no estado de Oklahoma, passando pelas peripécias na luta pela sobrevivência ao longo da estrada 66 que os levaria para os pomares da Califórnia onde vagueariam de quinta em quinta, em busca de emprego. Portanto, é a partir de três agrupamentos espaço-temporais bem definidos – a pequena propriedade em Oklahoma; a “longa marcha” da família Joad até ao Oeste; a vida de jornaleros nos campos californianos – que se estrutura a narrativa. Todos eles fornecerão indicadores relevantes para a

corroboração da tese central desta secção: a *presença de elementos sociais na obra de arte*.

Entretanto, convém oferecer um esboço do contexto histórico que enforma a obra. Saliente-se ainda que o enquadramento histórico da acção da obra é coincidente com o cenário histórico de produção da obra. Ou seja, está-se defronte de um *romance de actualidade*⁶, na medida em que espelha um conjunto de acontecimentos sociais ocorridos no momento da sua redacção. Com efeito, em 1939 o designado mundo ocidental estava no rescaldo da maior crise económica que o capitalismo tinha enfrentado até então: a Grande Depressão de 1929-33. Durante esta fase, ocorreu uma profunda crise de sobreprodução no sistema económico capitalista. A inexistência de mecanismos económicos e políticos capazes de impedir que a oferta de bens de consumo e de bens de equipamento ultrapasse excessivamente a correspondente procura, impediu a valorização de enormes massas de capital ocioso e inutilizado. O desemprego, a exponencial inflação e as falências de inúmeras unidades industriais atiraram largas camadas da população para a miséria (Meszaros, 2002, p.803-807). Na Europa, vivia-se uma época de objectivo ascenso do fascismo – que iria culminar na deflagração da Segunda Guerra Mundial no final de 1939 – e de correlativo recuo, e até derrota em alguns casos, dos movimentos operários e populares. Fosse pela via política, como a implosão da Frente Popular em França por intermédio da mudança política abrupta dos socialistas franceses de Leon Blum, fosse pela via armada, como o esmagar da recém-nascida República democrática espanhola pelos exércitos de Franco, Mussolini e Hitler, o panorama político de então correspondia, de um lado, à capacidade que o grande capital mais conservador e alinhado com as ideias fascistas tinha conseguido em suster o avanço do movimento operário e socialista logo a seguir à Revolução Russa de 1917. De outro lado, o panorama político dos anos 30 evidenciava uma tendência para a falência tanto da política económica liberal (o “laissez-faire”) como da sua influência na cena internacional (abandono dos Estados francês e britânico da Espanha republicana às garras do fascismo; Acordo de Munique em 1938).

Nos EUA, desenhava-se a passagem para um paradigma de acumulação capitalista baseada principalmente na extracção de mais-valia relativa, portanto, onde o peso da moderna maquinaria industrial de tipo fordista ganhava um peso crescente. A explosão da indústria automóvel das anteriores duas décadas não tinha ainda atingido o

⁶ Apesar de ser um romance de actualidade, o seu alto valor estético e a mensagem de cariz universal veiculada ao longo da obra, conferiram uma perenidade histórica ao romance.

lugar de centralidade na estruturação da economia americana que viria a adquirir depois da Segunda Guerra. Para que tal fosse uma realidade efectiva três requisitos eram imprescindíveis: 1) a maturação, expansão e desenvolvimento da electricidade e da indústria petroquímica; 2) a construção de imensas vias de comunicação em volta das mega concentrações urbanas de Nova Iorque, Los Angeles, Chicago, etc. e entre os vários estados do país; 3) uma reconversão da estrutura agrária que expropriasse os pequenos camponeses do vasto território entre as duas faixas oceânicas dos EUA e desse modo fornecesse a mão-de-obra sem a qual nenhum sector industrial se poderia desenvolver. Este último é um processo que já tinha começado duas décadas antes mas que se tinha circunscrito às áreas rurais dos estados das costas este e oeste. Com o recambiar de pequenos agricultores das zonas mais próximas da nascente indústria automóvel, e face à concentração da propriedade fundiária e o desenvolvimento da monocultura e da produção em massa para um mercado urbano em expansão, as novas grandes propriedades agrícolas exigiam um aporte elevado de força de trabalho.

É neste quadro que entram as migrações de pequenos proprietários agrícolas dos estados interiores dos EUA para as zonas costeiras. Nas palavras de Timmerman, «as migrações que começaram à volta de 1930 atingiram o auge na altura [1936-37, JA] em que Steinbeck realizou a sua jornada até ao Vale de San Joaquin na Califórnia. Mais de oitenta mil novos migrantes tinham chegado à Califórnia só naquele ano. Durante a restante década entre 300 a 400 mil migrantes entraram nos campos agrícolas desse estado» (Timmerman, 1986, p.103-104).

Os profundos dramas humanos deste mar de indivíduos desapossados das suas terras e das suas vidas em busca de uma condição (mais) digna é a veia condutora da narrativa steinbeckiana.

- Elementos sociais na obra

Da leitura de *As Vinhas da Ira* notam-se dois eixos estruturantes, dois elementos de ordem sócio-económica: a) a transformação de agentes económicos típicos de um modo de produção simples de mercadorias em produtores directos assalariados; b) a natureza das relações de produção capitalistas.

a) Referente a este ponto, Steinbeck foca num primeiro momento o estilo de vida e a visão do mundo camponeses. A pretérita condição de pequenos proprietários agrícolas da família Joad é evidenciada quando Tom Joad, num diálogo com um

desconhecido que lhe deu boleia, no regresso a casa dá conta da condição camponesa da sua família:

« – Anda à procura de emprego? – inquiriu [o desconhecido, JA].

– Não, o meu velho tem umas terras, uns quarenta acres» (Steinbeck, 2002, p.13).

A alusão a trocas económicas de tipo não capitalista é também uma presença no início da narrativa,

« – Aquela terra cercada é a nossa – informou Joad, apontando para lá. – Nós, verdadeiramente, não precisávamos de cerca, mas, como tínhamos o arame, o meu pai quis aproveitá-lo de qualquer maneira. (...) Não teria posto a cerca se o tio John não tivesse vindo uma noite com *seis rolos de arame na carroça. Vendeu-lhos por um porco*» (idem, p.32) [itálicos nossos].

Por conseguinte, sugere-se que o cerne da configuração das relações económicas consiste no tipo mais simples de produção e circulação de mercadorias: o circuito M-D-M. Em poucas palavras, a motivação económica está na produção de novas mercadorias, de novos valores de uso. A entidade dinheiro é apenas o *meio* para adquirir novas mercadorias e não o *fim motriz* do ciclo económico. O objectivo aqui não é o «entesouramento» (Marx, 1990, p.152), a acumulação incessante de capital-dinheiro (D-M-D') como se passa no capitalismo. Pelo contrário, o modo de produção simples de mercadorias visa a criação de novas utilidades sociais intimamente relacionadas com as necessidades quotidianas dos agentes (“o porco”, “a cerca”).

Uma advertência. O pequeno campesinato aqui abordado não é evidentemente de origem feudal. Na verdade, o modo de produção simples de mercadorias nunca existe isoladamente mas assume-se como um modo de produção não-capitalista associado a modos de produção de tipo tributário (Índia e China até aos séculos XV-XVII) ou de tipo capitalista (bolsas de camponeses em países capitalistas avançados como na França dos séculos XIX e XX e nos EUA até à Segunda Guerra Mundial).

A transformação do pequeno campesinato norte-americano em proletários agrícolas foi resultado de um processo constituído em dois momentos essenciais. Num primeiro momento, ocorreu a expropriação das terras por parte dos grandes bancos e das companhias agrário-comerciais: «a Companhia Shawnee de Terras e de Gado» (idem, p.50), por exemplo. O desapossamento das condições de produção – a terra, mas também os instrumentos de trabalho agrícola – é uma condição basilar para o desenvolvimento do modo de produção capitalista. Neste caso, factor de *prima* importância para a penetração de relações de produção mercantis nos campos. Num

segundo momento, assiste-se à fuga dos camponeses e da família Joad das suas propriedades para oeste. Ou seja, a migração massiva de mão-de-obra para a costa do Pacífico representa um fornecimento de força de trabalho, sobretudo para as grandes propriedades agrícolas dessa região. Um tal volume de força de trabalho cifrado em cerca de 400 mil novos trabalhadores assalariados acabou por constituir um exército industrial de reserva, peça imprescindível para a elevação da taxa de mais-valia, através da redução da proporção de capital variável face ao superior e crescente montante de mercadorias portadoras de valor económico.

Em *As Vinhas da Ira* existem, pelo menos, duas descrições desta lógica intrínseca à mecânica do capitalismo. No capítulo X, encontramos esta fala:

«Um camarada que era lá da Califórnia contava que havia gente de mais à procura de trabalho lá na terra dele. E disse que o pessoal que trabalha na safra das frutas vive em lugares imundos e que mal arranja o suficiente para comer. Os salários são baixos e, mesmo assim, é difícil arranjar trabalho» (idem, p.94).

Depois no vigésimo capítulo, encontra-se um desenho mais minucioso deste fenómeno.

« – Pela nossa terra passaram homens distribuindo folhetos, desses cor de laranja. Diziam que se precisava aqui de muita gente para os trabalhos da colheita.

O rapaz riu.

– Aqui somos para aí umas trezentas mil pessoas, e aposto que todas elas viram esses malditos folhetos.

– Pois então? Se não precisam da gente, porque é que imprimiram essas coisas?

– Puxe pela cabeça.

– Era o que gostava de saber.

– Olhe – disse o rapaz. – Imagine que você precisa de gente para um serviço qualquer e que só aparece um homem a querer pegar nesse serviço. Então você tem de lhe pagar o que ele exigir. Mas se, em vez de um, aparecem cem homens... Suponha que há cem homens a querer esse emprego. Esses cem homens têm filhos e os filhos têm fome. Suponha que uma moeda de dez cents chega para umas papas para os miúdos. Suponha ainda que cinco cents chegam para comprar qualquer coisa aos pequenos. E são cem homens. Você oferece-lhes uma tuta-e-meia e vai ver: matam-se uns aos outros para ganhar essa ninharia. Sabe quanto me pagaram no último trabalho que tive? Quinze cents à hora. Dez horas por um dólar e meio, e a gente não pode pernoitar na fazenda. Temos ainda de gastar gasolina com o caminho. – Estava ofegante de raiva e o ódio brilhava nos seus olhos. – Foi por isso que distribuíram esses folhetos. (...)

– Meu Deus! Mas eles têm de precisar de gente! (...)

– Eu vou explicar-lhe a coisa – disse tranquilamente. – Há aqui uma fazenda de pêssegos grande como o diabo, onde eu tenho trabalhado. Precisam apenas de nove homens durante o ano todo. Mas durante duas semanas, necessitam de três mil homens. É quando os pêssegos

estão maduros... Precisam de arranjar esses homens, senão os pêssegos apodrecem. Então, que fazem eles? Distribuem impressos por toda a parte, até no inferno, se for preciso. Precisam de três mil homens, mas aparecem seis mil. E eles arranjam os homens pelo ordenado que muito bem lhes apetece pagar. Se você não quiser aceitar o que lhe pagam, que vá para o diabo; têm mil outros que esperam pelo seu trabalho» (idem, p.253-254).

Observando estes longos trechos elucida-se igualmente um efeito complementar de natureza política: o fomento da concorrência inter-operária. Em simultâneo ao embaratecimento da mão-de-obra e à formação de um *exército industrial de reserva* – *uma franja descartável e completamente à mercê das contingências da evolução do mercado da força de trabalho e do ciclo económico “prosperidade – estagnação – crise”*, – a desunião e ausência de organização dos trabalhadores é um dado a tomar em linha de conta.

As migrações têm, assim, uma importante componente económica. Mas não só. Sem a perspectiva de um futuro risonho ao virar da esquina, sem a interiorização, quanto mais não seja no momento da partida, de uma representação simbólica tributária dos sonhos “em busca do El Dorado”, as possibilidades de milhares e milhares de seres humanos se “meterem à estrada” (de se embrenharem num novo mundo desconhecido e do qual nada sabem além da mitologia que lhes é transmitida por quem os quer contratar) seria muito improvável. Repare-se, aliás, no discurso de esperança (infundada) com que as personagens de *As Vinhas da Ira* (e que poderia perfeitamente ser aplicado a milhões de trabalhadores nos dias de hoje) são levadas a acreditar,

«Eu vi impressos que diziam que precisavam lá de muita gente para trabalhar nas colheitas de frutas e que pagavam ótimos ordenados. Só pensar no que aquilo vai ser: a gente debaixo de árvores de sombra a apanhar fruta e a dar uma dentada de quando em quando! Ah – caramba! – nem se importam com o que a gente come. A fatura é tanta! E, com os bons ordenados, talvez com o que se venha a economizar, seja possível comprar um pedacinho de terra qualquer. Sim – caramba! – a gente pode ter um bocadinho de seu» (idem, p.152).

Na obra aqui em mãos, o velho ditado popular “quando a esmola é muita o pobre desconfia” parece não se aplicar. A expectativa simbólica de uma oferta tão grande não levou os trabalhadores sem-terra norte-americanos a desconfiar do que se lhes apresentava, mas a mergulharem com ainda mais convicção nos remoinhos e correntes perigosas que a estrada 66 transportava até ao mar de amarguras e desilusões dos campos californianos. Talvez nos momentos de grande angústia e sofrimento colectivo, o desespero fale mais alto que a “desconfiança na esmola”.

b) O modo como os homens produzem e distribuem o excedente económico está no centro do arranjo estrutural das sociedades. No modo de produção capitalista, a configuração da divisão social do trabalho comporta vectores matriciais com uma amplitude de especificidade histórica muito elevada. Direccionando o nosso olhar para determinados trechos do romance, captam-se três facetas das relações de produção capitalistas: a sua *exterioridade*, *opacidade* e *impessoalidade*. Vejamos como se deduzem essas características.

Ao sentimento telúrico e de pertença à terra por parte do pequeno proprietário camponês –

«É a nossa terra. Medimo-la e rasgamo-la. *Nela nascemos; fazemo-nos matar nela; morremos nela. Apesar de não ser boa, mesma assim é nossa. É isso que faz que ela seja nossa: termos nascido nela, trabalhado nela, morrido nela.* Isto é que justifica o direito de propriedade e não um papel com algarismos escritos» (idem, p.36) [itálicos nossos] –

contrapõe-se a lógica da produção de valor em ordem a continuamente acumular capital:

«Vocês bem vêem; *um banco ou uma companhia* não podem viver assim, porque essas entidades *não respiram ar, não comem carne. Respiram lucros; comem os juros sobre o dinheiro.* Se os não obtiverem, morrem do modo porque vocês morrem: sem ar e sem carne. É uma coisa triste, mas é assim mesmo. Precisamente assim» (idem, p.35) [itálicos nossos].

Desta oposição profunda entre o apego à terra do pequeno camponês (terra cultivada como uma extensão do corpo e da mente do camponês) e a transformação do meio natural (a terra) numa mercadoria, assoma a consciência da essência do funcionamento do grande capital financeiro aqui corporizado na figura do “banco”:

« – O banco não é como um homem.

– Sim, mas o banco só se compõe de homens.

– Não, vocês enganam-se nisso; enganam-se redondamente. *O banco é alguma coisa mais do que homens. Acontece que todos os homens odeiam o que o banco faz, e todavia, o banco fá-lo. O banco é alguma coisa mais do que os homens, acreditem. É o monstro. Os homens fizeram-no mas não podem controlá-lo*» (idem, p.36) [itálicos nossos].

A força do lucro capitalista advém, assim, do facto de que a moldura institucional que a suporta: i) sobrepõe-se à vontade colectiva dos agentes sociais que desempenham um papel de produção no processo económico; ii) está longe de ser percebida imediatamente; iii) funciona automaticamente por via da acção dos indivíduos mas sem depender num grau elevado da subjectividade desses mesmos agentes para a sua auto-reprodução. Em poucas palavras, o edifício estrutural das relações de produção capitalistas reporta a um *set* tridimensional: respectivamente a

exterioridade, a opacidade e a impessoalidade. O filósofo anglo-húngaro Istvan Mészáros defende, no mesmo sentido, a tese de que o capitalismo é um «*sistema de controlo sem sujeito*». Para este autor,

«as determinações e os imperativos objectivos do capital sempre devem prevalecer contra os desejos subjectivos do *peçoal* controlador que é chamado a traduzir esses imperativos em directrizes práticas. É por isso que as pessoas que ocupam os altos escalões da estrutura de comando do capital – sejam eles capitalistas privados ou burocratas do Estado – só podem ser consideradas *personificações do capital*, independente do seu maior ou menor entusiasmo como indivíduos particulares, ao pôr em execução os ditames do capital. Neste sentido, graças à estrita determinação da sua margem de acção pelo capital, os próprios actores humanos como “controladores” do sistema estão sendo de modo geral “controlados” e, portanto, em última análise, *não se pode afirmar a existência de qualquer representante humano autodeterminante no controlo do sistema*» (Mészáros, 2002, p.125-126).

Em *As Vinhas da Ira* este pilar central do modo de produção capitalista é observável na incapacidade, melhor dizendo, inadequação das formas de resistência e de defesa camponesas em relação ao avanço da lógica mercantil. Habitados a repelir os inimigos ou obstáculos através do uso individual da violência contra um alvo (humano ou animal) muito específico e muito bem definido, defronte de um antagonista assente em relações sociais descarnadas e despersonalizadas – ou seja, não dependentes dos indivíduos que as executam – a confusão e a impotência instalam-se na mente e no modo de (não) agir do camponês.

«Os camponeses bramaram:

– O avô matou Índios, o pai matou cobras por causa da terra. *Talvez nós possamos matar os bancos*; são piores do que os Índios e as cobras. Talvez nós nos disponhamos a combater para conservar a nossa terra, como fizeram o pai e o avô.

– Vocês têm de sair daqui.

– Mas a terra é nossa – vociferavam os camponeses. – Nós...

– Não é. O banco, o monstro, é o dono. Vocês têm de sair daqui.

– *Pegamos nas nossas espingardas, como o avô quando os Índios vieram. Que é que nos poderá acontecer?*

– *Primeiro vem o xerife e depois a tropa. Serão ladrões se teimarem em ficar; serão assassinos se matarem para ficar. O monstro não é um homem, mas pode arranjar homens para fazerem o que ele quer*» (Steinbeck, 2002, p.36-37) [itálicos nossos].

«O tipo que veio falava com a doçura de um pastel de nata. “Vocês têm de sair. A culpa não é minha”. “Então, disse eu, de quem é a culpa, que eu vou dar cabo do sujeito?”. “É da Companhia Shawnee de Terras e de Gado. Eu apenas recebi ordens”. “*Quem é a Companhia Shawnee de Terras e de Gado?*”. “*Não é ninguém. É uma companhia*”. Punham um homem

maluco. *Não havia ninguém a quem a gente pudesse deitar a mão.* Toda a gente se cansou de andar à procura de alguém contra quem se assanhar» (idem, p.50) [itálicos nossos].

As Vinhas da Ira é um romance riquíssimo em elementos sociais. Já para não falar da grande qualidade estética da obra. Apesar de naturais limitações de espaço, a ilustração destes dois elementos sócio-económicos demonstrou a espessura estético-social do romance, no que mais diz respeito à incorporação de camadas do tecido social numa obra de arte.

O Processo (Franz Kafka, 2001 [1925])

«A burocracia é um círculo do qual ninguém escapa».

Karl Marx, *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*

Franz Kafka, escritor checo de expressão alemã, é seguramente um dos três ou quatro autores que mais terão contribuído para o revolucionamento do romance do século XX. *O Processo*, neste capítulo, é um marco incontornável na ficção contemporânea. Tal como a generalidade dos escritos de Kafka, o tom de incompletude do romance é um dado a registar. Começada a sua redacção logo a seguir a mais um momento conturbado na vida amorosa de Franz Kafka e na sequência da leitura do romance *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist (Gonçalves, 2001, p.17), o manuscrito de *O Processo* é “finalizado” ainda durante a Primeira Guerra Mundial. Todavia, o romance só veria a luz do dia em 1925, cerca de um ano após o falecimento do autor. Escrito entre 1914 e 1916/17, encontram-se no romance – nos ambientes descritos, nas atmosferas sufocantes e claustrofóbicas do tribunal, na construção das personagens, na própria abordagem temática – ressonâncias expressionistas. Não obstante a óbvia proximidade com os expressionistas, Ludwig Franz Scheidl considera que Kafka inicia um corte com essa corrente literária (e artística) com *O Processo*. No seu ponto de vista, a «rejeição de utopias expressionistas» como a Nova Objectividade ou a Utopia da Regeneração, seriam sinais de uma «esperança na desesperança» (Scheidl, 1984, p.66) de Kafka, logo, completamente distintos dos ideais do expressionismo. Não vamos entrar nesta polémica, mas se é verdade que Kafka nunca abraçou totalmente o expressionismo, também é igualmente verdade que a escrita kafkiana não é um compartimento estanque relativamente ao ambiente literário da Europa Central de então fortemente marcado pelo expressionismo.

O autor também não era independente do tempo histórico em que a obra foi produzida. De facto, esta obra ganhou forma precisamente num dos dois picos do que Eric Hobsbawm designou de «era da guerra total» (Hobsbawm, 2002, p.31). Num contexto de industrialização (e racionalização burocrática) da guerra, o questionamento do esqueleto do Estado moderno e seu papel tanto na esfera bélica e militar, como na secularização dos valores, portanto, na socialização dos indivíduos – cada vez menos dependente das instituições da sociedade tradicional/feudal –, o artista colocava-se perante uma nova situação histórica. Para um autor preocupado com a busca da Verdade, portanto, com uma subjectividade individual marcada pela vivência espiritual e religiosa, o surgimento do “mais frio dos monstros modernos” (Nietzsche) teria que interessar ao escritor checo. *O Processo* não é, porém, um romance sobre o Estado. Pelo menos, não foi esse, de modo algum, o propósito de Kafka. Sob um certo ponto de vista, é interessante assistir como o exercício de Kafka de descoberta da Verdade, decorre no seio de uma estrutura à primeira vista tão profana como o “Estado burocrático moderno” (Weber). Também são desta época as grandes tematizações da burocracia por parte da sociologia clássica de Max Weber, Mosca e Michels. Assim, a “escolha” do Estado como palco concreto da acção de *O Processo* não parece ser aleatória. Aliás, tal não constitui novidade na obra de Kafka. Vejam-se outras obras principais do autor como *A Colónia Penitenciária* ou *O Castelo*.

Em *O Processo*, a narrativa estende-se por dez capítulos e na passagem de um para o seguinte presencia-se, genericamente, a existência de hiatos e “buracos” no enredo que ficaram por preencher. Propositada ou inconscientemente, o facto é que essa concatenação da obra dá uma maior autonomia a cada capítulo, ao mesmo tempo que acentua o carácter labiríntico da evolução de Joseph K. – a personagem principal – ao longo do livro.

A obra abre com um acontecimento súbito e para o qual não são dadas de antemão explicações ou pistas ao leitor: logo de manhã, Joseph K. vê o seu quarto invadido por estranhos que lhe comunicam a sua prisão por motivos indeterminados. «O romance começa por uma ruptura: a irrupção do insólito e do inesperado sacode violentamente uma vida petrificada pelo hábito» (Citati, 2001, p.163). Daí para a frente K. fica em liberdade condicional enquanto decorre o seu processo judicial. De uma ponta à outra da narrativa não se encontra nunca a enunciação das razões que subjazem à detenção da personagem principal, nem sequer a justificação para o resultado macabro do veredicto final: a condenação à morte de K. O insólito e o inexplicável preenchem a

textura da obra, desconcertando o leitor mais positivista e mais apegado ao formalismo rigoroso dos actos judiciais. Daí que a morte final de K. numa pedreira fora da cidade por dois carrascos, recorrendo ao manejo de um faca – precisamente espetada no/contra o coração de K. – represente o momento mais desconcertante de todo o romance. Como se verá de seguida, este tipo de acontecimentos apenas na aparência fogem à lógica da máquina de Estado.

- Elementos sociais na obra

Em *O Processo* daremos primazia à auscultação de elementos sociais de cariz político. Isto significa que a discussão dos fenómenos políticos relacionados com a configuração do aparelho de Estado será o ponto principal do menu desta subsecção dedicada ao estudo do romance de Franz Kafka.

Como se sublinhou previamente, o Estado moderno tem no processo de racionalização e burocratização uma das suas particularidades distintivas relativamente a anteriores formas de organização do poder político. Poulantzas sintetizou as principais características do Estado prevalecente na modernidade, a partir da integração de algumas teses de Max Weber sobre a racionalização burocrática do Estado num quadro marxista mais geral e mais vasto. Com efeito, a organização hierárquica do aparelho de Estado capitalista tem a si adstrita nove características essenciais:

- «1 – A axiomatização do sistema jurídico em regras/leis, que são abstractas, gerais, formais e estritamente reguladas, a partir das quais se distribuem os domínios de actividade e de competências no Estado (Engels, Weber);
- 2 – A concentração de funções e a centralização administrativa do aparelho de Estado (Marx, Engels, Gramsci);
- 3 – O carácter impessoal das funções do aparelho de Estado (Marx, Weber);
- 4 – O modo de pagamento destas funções é realizado de salários fixados pelos níveis superiores da hierarquia estatal (Marx, Weber);
- 5 – O modo de recrutamento dos funcionários públicos por cooptação ou nomeação pelas “cúpulas” ou então por um sistema de selecção (Marx, Weber);
- 6 – A separação entre a vida privada do funcionário público e a sua função pública profissional; separação entre a “casa” e o “escritório” (Marx, Weber);
- 7 – O esconder sistemático do conhecimento do aparelho, isto é, o segredo burocrático relativamente às classes (Marx, Engels, Lenine, Weber);
- 8 – O esconder do conhecimento dentro do próprio aparelho, com os funcionários estatais de topo a controlar as funções-chave do Estado (Lenine);
- 9 – Uma disparidade característica entre a educação científica das cúpulas e a baixa formação cultural dos estratos subordinados (Marx, Lenine)» (Poulantzas, 1978, p.349-350).

No romance de Kafka os itens 1, 3, 7 e 8 encontram-se plasmados ao longo do corpo do texto. Olhando mais de perto o ponto 7 enumerado por Poulantzas, compreendemos que a lei – produto normativo, regulamentar e formal que espelha a dominação estrutural do Estado ao nível do comportamento colectivo e individual dos agentes sociais – é submetida a um fenómeno de ocultamento. Quer dizer, a lei é um dado factual e toda a sociedade tem conhecimento da sua existência. Porém, o conhecimento e manuseamento correcto e aprofundado das normas legais e jurídicas concentram-se num reduzido número de especialistas. Deste fenómeno de ocultamento deriva a inacessibilidade da lei ao conjunto da população.

Num diálogo de Joseph K. com a empregada de limpeza de uma das secretarias do tribunal, é perfeitamente explícita a inacessibilidade dos conhecimentos jurídicos aos arguidos dos processos judiciais.

«Em cima da mesa, que continuava intacta sobre o estrado [do tribunal], havia alguns livros

– Posso dar uma vista de olhos pelos livros? – perguntou K., não por ter uma curiosidade especial, mas sim para não ter estado ali completamente em vão.

– Não! – disse a mulher, fechando de novo a porta. – Isso não é permitido. Os livros pertencem ao juiz de instrução.

– Ah, pois! – disse K. e acenou com a cabeça. – Os livros são certamente códigos e *a característica deste sistema judicial é ser-se condenado não apenas inocente mas também desconhecedor da lei*. (Kafka, 2001, p.87-88.) [itálicos nossos].

Kafka eleva esse carácter do Estado e da lei modernos ao nível do absurdo, hiperbolizando-os.

«K. que não se esquecesse que o processo não era público⁷, pode, caso o tribunal entenda necessário, tornar-se público, porém, a lei não prescreve que seja público. Em consequência disso, também as peças do processo, sobretudo o libelo, são inacessíveis ao acusado e à sua defesa, daí, não se saber em geral, ou pelo menos exactamente, o que se deve contestar no primeiro requerimento, e este só casualmente poder conter alguma importância para o caso» (idem, p.149).

Na mesma linha de pensamento se pronuncia Pietro Citati num ensaio de análise desta obra: «tudo pertence à competência de juízes inacessíveis, de deuses invisíveis, dos quais desce – também imprevistamente – a sentença definitiva. Esta sentença é a única coisa certa do processo interminável» (Citati, 2001, p.161). Contudo, o facto de a lei não ser transparente não é resultado de uma maldição divina ou de uma inevitabilidade exterior à acção humana. O Estado não é uma estrutura que valha por si

⁷ Notar que o termo “público” não se refere aqui ao facto de o público tomar conhecimento da existência de um processo relativo a um determinado indivíduo, mas ao facto de os contornos internos do processo ser do seu desconhecimento, bem como do próprio acusado.

mesma, como preconizam as teses liberais que insistem na disjunção absoluta entre o Estado e a sociedade civil. Na verdade, o Estado moderno insere-se no modo de produção capitalista, sendo uma *estrutura integrante* de tal arquitectura da vida social contemporânea. Da natureza das relações de produção capitalistas deriva a estrutura interna do Estado moderno. Nunca de forma unilateral ou unidireccional, mas em que o Estado e sua equipagem institucional se organizam de um modo subordinado à acumulação de capital. Por conseguinte, as nove características essenciais da organização interna do aparelho de Estado são, em larga medida, tributárias e resultantes das relações de produção capitalistas. Apesar de Kafka nunca dar a entender que o Estado burocrático moderno tem uma natureza de classe, do nosso ângulo de perspectiva, importa considerar o Estado a partir destas coordenadas teóricas.

Quanto à estrutura própria do Estado (capitalista) moderno, em *O Processo* encontra-se uma anatomia bem conseguida do seu arranjo institucional interno.

«*A hierarquia e a estrutura do tribunal era infinita e pouco clara até para os iniciados. Um processo decorrente nos tribunais, porém, era, em geral, confidencial também para os funcionários menores, por isso, estes dificilmente podem alguma vez acompanhar a evolução futura dos assuntos que trabalham, o caso surge portanto no seu horizonte sem eles saberem muitas vezes de onde vem, e continua o seu caminho sem eles saberem para onde vai. Portanto, a lição que se pode retirar do estudo de cada um dos estádios da evolução de um processo, da decisão final e dos seus motivos escapa a estes funcionários. Eles podem ocupar-se apenas da parte do processo que lhes é delimitada pela lei*» (Kafka, 2001, p.154) [itálicos nossos].

Neste trecho, constrói-se a ponte entre o item 7 e o item 8 de Poulantzas⁸, isto é, a ausência do saber (e do poder) de controlo das directrizes políticas, ideológicas e instrumentais da máquina de Estado, do lado dos funcionários públicos de “baixa patente”. Esta é uma dimensão vincada logo no momento em que Joseph K. é preso no seu quarto e discute acaloradamente com os funcionários-executantes do tribunal. À insistente abordagem de K. a esses funcionários sem poder de decisão e de administração do Estado, um deles responde-lhe

«Acha que vai acelerar o seu enorme e maldito processo, discutindo connosco, simples guardas, sobre a sua identificação e o mandado de captura? *Não passamos de funcionários subalternos que pouco ou nada percebem de documentos* e que, no seu caso, não têm outra tarefa senão vigiá-lo dez horas por dia e serem pagos para isso. É tudo o que somos, mesmo assim estamos à altura de compreender que as altas autoridades que nos superintendem, antes de emitirem um mandado de captura destes, se informam minuciosamente sobre as razões da prisão e da pessoa

⁸ O último itálico da citação anterior aponta para o ponto 1: «a axiomatização do sistema jurídico em regras/leis, que são abstractas, gerais, formais e estritamente reguladas, a partir das quais se distribuem os domínios de actividade e de competências no Estado» (vd. Supra).

em causa. Não há aí nenhum engano. *A nossa autoridade, tanto quanto me é dado a conhecer, e conheço apenas as categorias mais baixas, não procura a culpa na população, mas sim, como diz a lei, é atraída pela culpa e tem que, portanto, enviar-nos a nós os guardas»* (idem, p.38-39) [itálicos nossos].

O guarda completa o seu raciocínio afirmando «é assim a lei. Onde poderá haver aqui um erro?» (idem). Esta parte final regista um aspecto com um elevado interesse analítico. Esta aceitação da lei por parte dos funcionários, e mais do que isso tomar a lei como um dado adquirido e inquestionável (“onde poderá haver aqui um erro?”) é um eixo basilar do Estado moderno. Por outras palavras, as ordens emanadas pelas instâncias superiores não só devem ser cumpridas por uma questão estritamente hierárquica, mas a própria hierarquia do aparelho de Estado capitalista sustenta-se e solidifica-se não a partir da coacção física⁹ sobre os seus funcionários (e destes sobre a população) mas por intermédio da «violência simbólica» (Bourdieu, 1998, p.145-183). Ou seja, através da inculcação (das estruturas materiais do Estado) e interiorização (mais ou menos passiva) de uma série de disposições ideológicas e simbólicas que permitam a coincidência de intenções e acções entre os funcionários do Estado e as elites políticas e administrativas da estrutura. Em síntese, no Estado capitalista, a lei erige-se à condição de normalizador moral da sociedade. *Há uma coincidência entre o enunciado jurídico da lei e o que esta considera como socialmente justo e a concretizar pelos cidadãos na sua vida quotidiana.*

Evidentemente, este é um cenário ideal, já que o grau de assimilação ideológica dos trabalhadores do Estado nunca é absoluto. As manifestações e lutas dos trabalhadores da administração pública contra medidas neoliberais de desmantelamento de serviços públicos (e correlativa musculação dos sectores repressivos e securitários do

⁹ Um dos traços distintivos do Estado moderno em relação ao poder político pré-capitalista passa exactamente pelo poder ideológico veiculado pelo Estado, nomeadamente, através do direito burguês hodierno, em busca da construção de uma legitimidade que se quer apresentar como neutra e politicamente inócua à influência de classe. Contudo, não só o Estado – na sua estrutura e procedimentos orgânicos e administrativos internos, mas também nas orientações políticas, sociais e económicas – comporta uma natureza de classe, como não está inerte à violência. Isto é, não é a ausência de uso da violência que caracteriza o Estado capitalista de outros anteriores. A grande diferença reside na passagem da violência de uma situação de *postos* para uma de *pressuposto* do Estado. O núcleo sustentador do Estado continua a ser o aparelho repressivo (polícia, exército, tribunais, prisões, etc.). Todavia, este assume uma preponderância decisiva apenas a partir do momento em que a legitimidade – ideológica, jurídica e política – do Estado entra em falência e a dominação política de classe só poderá ser salvaguardada com o recurso à força e à violência. Não será um acaso histórico que nas situações em que o exercício da legitimidade do Estado falha ou já não é aceite pela maioria da população, as saídas para tal encruzilhada histórica passem invariavelmente, por um lado, a precipitação de uma situação revolucionária ou pré-revolucionária, com o correlativo ascenso da luta popular e das classes dominadas. Por outro lado, se o aparelho repressivo do Estado se mantiver relativamente intacto, a repressão violenta pode funcionar como travão à luta popular e, ao conseguir desorganizar política e organizativamente as classes dominadas, lançar as bases para uma nova legitimidade estatal.

Estado) e contra os seus direitos económicos (boicote da contratação colectiva, congelamento de carreiras e dos salários) fundamentam a permanência de um hiato (mais ou menos variável) entre os interesses de classe desses trabalhadores e do aparelho de Estado (e das classes dominantes e elites políticas que o controlam).

Por outro lado, o Estado não se reduz a uma mega-miriáde de instituições única e exclusivamente marcadas por leis abstractas e formais e por regulamentos intrincados e ininteligíveis para a maioria da população. Explicitando, o Estado e suas dinâmicas internas implicam a secreção de lógicas informais. Este é um vector extremamente bem captado por Kafka, conseguindo, assim, avançar mais do que Weber, que tendia a fundar o Estado numa constelação de propriedades estritamente abstractas, gerais e racionais. Na realidade, o que no jargão quotidiano se qualifica por “factor C”, “cunha”, “tráfico de interesses”, etc. não parece ser uma *disfunção* do Estado em *O Processo*. Ao invés, a lógica informal diz respeito a uma dimensão que actua de forma paralela e complementar à teia regulamentada no e pelo Estado, funcionando como que um “tapa-buracos” do véu da racionalização burocrática. Na obra de Kafka encontram-se abundantes exemplos da importância das lógicas informais (como motor auxiliar ou secundário) no funcionamento do Estado.

«O mais importante, apesar de tudo, continuam a ser os contactos pessoais do advogado, é neles que assenta o valor da defesa» (Kafka, 2001, p.151);

«Verdadeiro valor têm, no entanto, apenas as relações sinceras e pessoais, mais propriamente com os funcionários superiores» (idem, p.152).

E igualmente, o diálogo de K. com um cliente do banco onde era gerente:

« – O senhor tem um processo, não é verdade?

K. deu um passo para trás e exclamou de imediato:

– Foi o director-adjunto que lho disse.

– Mas não – disse o industrial. Como é que o adjunto podia saber?

– E o senhor? – perguntou K. já mais contido.

– *Aqui e ali vou sabendo umas coisas relacionadas com o tribunal* – disse o industrial.

– *Há tanta gente relacionada com o tribunal* – disse K., cabisbaixo.» (idem, p.171-172) [itálicos nossos].

Uma outra pista de estudo a contemplar surge, por dedução, da última frase da citação precedente. Ou seja, a extensão do Estado. Abordemos primeiro a problematização da lei. Refinando (e afinando) os contornos da nossa análise, diremos que a lei desempenha um papel de unificação em dois planos interligados. Por um lado, unifica o aparelho de Estado (vd. Supra). Por outro lado, é a única componente do

Estado que opera quotidiana e rotineiramente em todos os actos sociais (políticos e outros). A lei ao definir o que é, do ponto de vista do Estado (e das classes sociais dominantes que o suportam), o correcto e o incorrecto, o certo e o errado, o bom e o mau, padroniza as acções sociais micro (relacionamento conjugal, violência doméstica, por exemplo) e macro (leis da concorrência e de monopólio, entre muitas outras). Ao mesmo tempo, adjudica-lhes um domínio relativamente comum: a regulamentação da vida social em cada uma das suas esferas. (Regulamentação heterogénea e variável de acordo com as áreas da vida social). Desta maneira, a lei é o substracto de ordem jurídico-política (portanto, estatal) que assegura a unificação global entre as estruturas do modo de produção capitalista.

Para que este desígnio se efective, o Estado, enquanto instância jurídico-política, é, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a estrutura mais centralizada e descentralizada das sociedades contemporâneas. Que o Estado se configure como uma estrutura centralizada e bem definida é quase um dado óbvio. A existência de uma hierarquia e de uma compartimentação da organização interna que funcionam a partir da transmissão de ordens para as esferas inferiores do aparelho de Estado e que sugam as informações da base da pirâmide concentrando-as no topo, consistem em domínios que fazem com que a centralização seja uma característica visível do Estado.

Pelo contrário, a lei e o direito – *outputs* ideológicos, normativos e simbólicos mais típicos produzidos pelo aparelho de Estado – ao recobrirem como uma película toda a sociedade, permitem que o Estado mantenha a coesão das instâncias estruturais que compõem uma qualquer formação social. Este carácter descentralizado e membranar da lei tem, assim, uma relevante natureza de classe. Primeiro, porque evita o desmembramento do modo de produção capitalista, assegurando condições para a reprodução da acumulação de capital. Segundo, na medida em que a lei (e o Estado) adquirem estas propriedades, a sua autonomia relativa torna-se uma realidade, e portanto, o Estado não é apenas um reflexo mecânico da economia.

No romance de Kafka muitos outros elementos de índole política poderiam ser descortinados. Portanto, a fertilidade de significações sociais numa obra de arte à primeira vista tão obscura e impenetrável contradiz a máxima de Erich Heller acerca deste romance de Kafka, «só há uma maneira de uma pessoa se salvar do problema de interpretar *O Processo*: não o ler» (Heller *apud* Gonçalves, 2001, p.9)

*Livro do Desassossego*¹⁰ por Bernardo Soares (Fernando Pessoa, 1995 [1982])

«Haverá espectáculo mais doloroso que o do velho que olha
atentamente o passado, medindo cada passo, avaliando o efeito de cada gesto
e por fim tem um grito de desalento, remorso e desespero:

“Uma vida inútil...?”

Haverá constatação mais angustiosa que a da própria inutilidade?»

Álvaro Cunhal, *Um problema de consciência*

O talento de Fernando Pessoa na ficção é na maior parte das vezes tido como secundário ou irrelevante comparado com a sua obra poética (ortónimo e heterónimos). O ponto alto da sua produção criativa em prosa é indubitavelmente a obra *Livro do Desassossego*. Apesar de formalmente ser uma obra de cariz ficcional, a (sua) poesia está bem presente ao longo de todo o texto. *Livro do Desassossego* é uma obra poética escrita em prosa. De resto, os temas, as obsessões, o debruçar sobre o eu e o outro, a construção da matéria estética remete para um registo poético. Publicado muito depois da morte do autor (em 1982), *Livro do Desassossego* revela (mais) uma das personagens múltiplas que habitam e convivem no *self* de Fernando Pessoa: o semi-heterónimo Bernardo Soares. Como afirmava Pessoa, Bernardo Soares «não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade» (Pessoa, 1995, p.32). Deste modo, *Livro do Desassossego* será escrito por um Pessoa mais niilista, mais frio, mais desiludido, mais pessimista em relação à vida, aos outros e a si. Num tom quase diarístico, *Livro do Desassossego* é escrito entre finais dos anos 20 até quase à morte de Pessoa em 1935. Refira-se que uma primeira parte de *Livro do Desassossego* data de 1914 e da época da Primeira Guerra Mundial, mas corresponde a composições autónomas da obra e publicadas sob o nome de Fernando Pessoa, portanto, distinto, por um lado, do carácter fragmentário da escrita e, por outro lado, do semi-heterónimo Bernardo Soares.

Assim, *Livro do Desassossego* surge logo a seguir à implantação da ditadura militar (1926) e, posteriormente, da ditadura fascista, com a instauração do Estado Novo e aprovação da Constituição de 1933. Num tempo de crescimento do fascismo na

¹⁰ Um dos estudiosos da obra pessoana – o espanhol Garcia Martin – afirma que a obra *Livro do Desassossego* «é o sonho impossível de Fernando Pessoa o seu mais grandioso e fascinante fracasso». Isto porque é uma obra considerada como sublime e porque tinha como propósito «captar os lugares mais recônditos da alma» (Martin, 2002, p.216).

Europa, ou seja, em que um receituário que «compartilhava nacionalismo, anticomunismo e antiliberalismo» (Hobsbawm, 2002, p.123) se tornava doutrina oficial de Estado na Alemanha, Itália, Portugal, Hungria, Roménia, etc., confirmavam-se assim os já mencionados processos de «queda do liberalismo» (idem, p.115) e de recuo do movimento operário e socialista. Fernando Pessoa sem nunca ter aderido a organizações políticas fascistas, também é verdade que nunca rejeitou a sua simpatia pela ditadura de Sidónio Pais (1917-1918) e pela ditadura militar (1926-33), ao mesmo tempo que se assumia como «partidário de um nacionalismo místico», «nacionalista que se guia por este lema: “Tudo pela Humanidade, Nada contra a Nação”», «anticomunista e antisocialista» (Pessoa, 1990, p.284). Esta ligação política do poeta-escritor explica *parcialmente* as suas traves-mestras estéticas. Isto é, não sendo factor único, é muito discutível que a posição política (monárquico e conservador), a localização de classe do autor (pertencente à classe média) e a sua origem social (proveniente de uma família da pequena-burguesia) não influam na orientação artística do autor. Sublinhe-se ainda que estes factores têm um grande peso na determinação das disposições subjectivas e na visão do mundo do poeta. Todavia, não representam qualquer tipo de causalidade significativa na qualidade estético-formal e inovadora de Fernando Pessoa. Neste plano, tal género de itens contribuem para a maior ou menor afinidade com uma corrente literária ou estética, mas muito dificilmente podem ser consideradas como decisivas no desenvolvimento de um talento pessoal (naturalmente, construído social e individualmente) e no desempenho estritamente formal de um artista. Pegando na questão da corrente/movimento artístico, Pessoa vinculou-se ao modernismo, não obstante a contaminação de múltiplas proveniências estéticas em cada uma das personagens literárias do escritor. No final desta subsecção dedicada ao *Livro do Desassossego* voltaremos a abordar esta temática da relação entre um artista subjectivamente conservador e que abraça um movimento esteticamente vanguardista. Entretanto, passemos ao estudo dos principais domínios de ordem social e cultural no *Livro do Desassossego*.

- Elementos sociais na obra

Nesta obra literária de Fernando Pessoa/Bernardo Soares iremos debruçar-nos sobre os seus aspectos sociais mais latentes: os elementos de ordem cultural/ideológica.

O pressuposto de partida no *Livro do Desassossego* consubstancia-se na assunção de um caos no mundo – «a longa rua movimentada de bichos humanos é uma

espécie de tabuleta deitada onde as letras fossem móveis e não formasse sentidos. *Perde-se possibilidade de dar um sentido ao que se vê»* (Pessoa, 1995, p.79) [itálicos nossos]. Por conseguinte, os mundos social, humano, psicológico e individual são tomados como uma não-substância, ou seja, como algo inapreensível e irresolúvel. Daí que Bernardo Soares afirme que «a vida é um novelo que alguém emaranhou. Tal como está, é um problema sem novelo próprio, um embrulhar-se sem onde» (idem, p.288).

Sendo o mundo meta-cognoscível, onde os indivíduos, mesmo os mais lúcidos, se encontram numa situação de impotência relativamente à compreensão intelectual e à verbalização expressiva do mundo externo e interno, é natural que o niilismo germine.

«Tenho uma moral muito simples – não fazer a ninguém nem mal nem bem. Não vou fazer a ninguém mal, porque não só reconheço nos outros o mesmo direito que julgo que me cabe, de que não me incomodem, mas acho que bastam os males naturais para mal que tenha que haver no mundo. (...). Não fazer bem, porque não sei o que é o bem, nem se o faço quando julgo que o faço. Sei eu que males produzo se dou esmola? Sei eu que males produzo se educo ou instruo? Na dúvida, abstenho-me» (idem, p.120) [itálicos nossos].

Niilismo, descrença em si mesmo e no mundo que adquirem suprema ressonância com a abordagem da temática da “liberdade sem Deus” de Dostoiévsky: «é toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver vácuo do céu alto e da alma fechada. Cárcere infinito – porque és infinito, não se pode fugir de ti!» (idem, p.125).

Querendo assumir-se como a recusa de todos os valores – portanto considerá-los como *absolutamente relativos* – o niilismo expõe-se como um não-valor. Contudo, não sendo uma entidade meta ou extra moral, o niilismo não é correlativamente um valor que possa negar facticamente todos os outros valores. Na prática, o niilismo é um valor que tem na sua essência postular pela extinção ou fuga dos restantes valores morais e éticos. Isso significa que o niilismo não apaga os restantes valores e ideologias da realidade social, nem se pode colocar num estágio de desenvolvimento intelectual e intuitivo da humanidade situado para lá do estado concreto das estruturas culturais num determinado contexto histórico e social. No fundo, o niilismo corresponde a um valor como todos os outros, mas que preconiza a recusa (de aceitação e/ou entendimento) da restante aparelhagem axiológica e valorativa. Nesse sentido, o niilismo projecta-se como uma poderosa armadura ideológica que recobre todo o universo de criação dos valores, representações e sistemas ideativos prevalecentes ao nível das estruturas culturais do modo de produção capitalista num determinado momento histórico. Paralelamente, o niilismo contribui para hipostasiar e congelar a acção social colectiva

na medida em que, por um lado, enjaula o indivíduo num casulo monádico e, por outro lado, remete a acção, a praxis humana para um nível absolutamente secundário.

Com efeito, ao niilismo inscrito no *Livro do Desassossego* associam-se: a) uma *descrença na razão*, «é a fuga abstracta do tempo» – isto é, a fluidez da estrutura psíquica e simbólica no mar revoluto de valores continuamente descartáveis e substituíveis – «que me dói no cérebro físico» (idem, p.135); b) uma *descrença no amor*, «nunca amamos alguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em suma é a nós mesmos – que amamos» (idem, p.93), nunca ao outro; c) uma *descrença na fé e na recusa da religião*, «nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê» (idem, p.47); d) uma *descrença nas acções do(s) indivíduo(s)*, «tudo quanto tenho feito, pensado, sido, é uma soma de subordinações, ou a um ente falso que julguei meu, porque agi dele para fora, ou de um peso de circunstâncias que supus ser o ar que respirava. Sou, neste momento de ver, um solitário súbito, que se reconhece desterrado onde se encontrou sempre cidadão. No mais íntimo do que pensei não fui eu» (idem, p.65).

Desta série de *crenças na descrença*, surge um vazio ontológico, um *mal de vivre* no eu, que Bernardo Soares subtilmente designa por «constipação na alma» (idem, p.80): «nessas horas lentas e vazias sobe-me da alma à mente uma tristeza de todo o ser, a amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está em meu poder alterar» (idem, p.56). Daqui resulta a impotência do indivíduo e do colectivo em actuarem no mundo. Deste niilismo arreigado e plantado no fundo do húmus simbólico-cognitivo de Bernardo Soares ressalta a imutabilidade do mundo ou, se se preferir de um outro ponto de vista, o(s) ser(es) humano(s) nada pode(m) fazer para influir, alterar ou modificar o rumo do processo de desenvolvimento humano e histórico. Por conseguinte, é este o núcleo duro da ideologia niilista, trabalhada esteticamente por Bernardo Soares/Fernando Pessoa.

Esta obra estética adquire um cunho muito próprio e que rompe com determinados cânones artísticos. Num ensaio dedicado à análise desta obra pessoana à luz do corpo teórico de Walter Benjamin, Ricardina Guerreiro dá-nos conta que «a consciência niilista do artista moderno substitui a concepção de arte como beleza pela concepção de arte como energia, movimento que tem em si próprio a sua própria razão de existir» (Guerreiro, 2004, p.33). De um propósito de criar sentimentos de harmonia e beleza a quem frui uma obra de arte, passa-se a uma interiorização do Belo. Isto é, o

valor do Belo é tomado não a partir do que a obra suscita *externamente* (ao leitor, ao espectador, ao ouvinte), mas do que a palavra, o som, a cor dizem a si mesmos. Apesar de serem duas variantes do paradigma da “arte pela arte”, vislumbra-se no *Livro do Desassossego* – e em muita expressão artística posterior – um *movimento de enconchamento do Belo na forma*, procurando decantar o conteúdo da obra. Enconchamento partilhado pela obra e pelo autor. Temos assim uma «escrita como destino» (idem, p.114), em que «mais do que um prazer (de prender o tempo ou a ausência), toda a escrita é para o melancólico um destino (...). Destino com tudo o que este comporta de paixão e de perda, de fascínio e de maldição; de compulsão e de tédio» (idem, p.117).

Em paralelo, opera-se uma cisão entre todos os indivíduos. Nesta visão, estes passariam a viver como mónadas unicelulares, onde a possibilidade do outro é instrumental face ao centramento num *eu* mutilado e unilateral, na medida em que o manto ideológico do niilismo e do individualismo venda e encobre a natureza social da vida humana. Assim, o individualismo, mais do que a libertação do indivíduo e de valorização da pessoa humana (Giddens, Lash, Maffesoli), representa um alheamento do eu individual relativamente ao meio em que se insere:

«Não se subordinar a nada – nem a um homem, nem a um amor, nem a uma ideia, ter aquela independência longínqua que consiste em não crer na verdade, nem, se a houvesse, na utilidade do conhecimento dela – tal é o estado em que, parece-se, deve decorrer, para consigo mesma, a vida íntima intelectual dos que não vivem sem pensar. *Credo, ideal, mulher ou profissão – tudo isso é a cela e as algemas. Ser é estar livre (...). Não: nem ligações connosco! Livres de nós como dos outros, contemplativos sem êxtase, pensadores sem conclusão, viveremos (...)*» (Pessoa, 1995, p.283) [itálicos nossos].

Portanto, a essência do individualismo é captada argutamente por Bernardo Soares como uma das duas faces da mesma moeda (a outra é o niilismo) que, em conjunto, calculam as transacções simbólicas e subjectivas (de boa parte) dos indivíduos no capitalismo actual.

Esta articulação entre individualismo e niilismo funda boa parte das concepções que tomam o intelectual e o artista como entes pairantes sobre a sociedade. «De repente estou só no mundo. *Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual*» (idem, p.84) [itálicos nossos]. No mesmo tom, Bernardo Soares proclama que

«Essa nossa superioridade [dos sonhadores, dos artistas niilistas, dos intelectuais passivos – nota de JA] não consiste naquilo que tantos sonhadores têm considerado como a superioridade própria. O sonhador não é superior ao homem activo porque o sonho seja superior à realidade.

A superioridade do sonhador consiste em que sonhar é muito mais prático do que viver, e em que o sonhador extrai da vida um prazer muito mais vasto e muito mais variado do que o homem de acção» (idem, p.86).

Da constatação da “superioridade” do artista contemplativo e da apologia do sonho e da inacção, verifica-se a relação estreita entre o individualismo (na citação referenciada com um toque “elitista”) e o niilismo.

Por outro lado, este tipo de disposições induz a constituição de asserções subjectivas e significadoras de desprezo pelo povo, pelos indivíduos das classes trabalhadoras e populares. Pelas transcrições efectuadas verificar-se-á que este é um tema recorrente no *Livro do Desassossego*.

– «*Tenho a náusea física da humanidade vulgar*» (idem, p.74) [itálicos nossos].

– «O contentamento de cada pobre vestido com a consciência inconsciente da própria alma, a sexualidade sem lavagem, as piadas como cócegas de macaco, a horrorosa ignorância da inimportância do que são... *Tudo isto me produz a impressão de um animal monstruoso e reles, feito no involuntário dos sonhos, das côdeas húmidas dos desejos, dos restos trincados das sensações*» (idem, p.75) [itálicos nossos].

– «*Muito mais longe está o homem superior (um Kant ou um Goethe) do homem vulgar do que o homem vulgar do macaco. Entre mim, que pouco sou na ordem dos que pensam, e um camponês de Loures vai, sem dúvida, maior distância que entre esse camponês e, já não digo um macaco, mas um gato ou um cão. Nenhum de nós, desde o gato até mim, conduz de facto a vida que lhe é imposta, ou o destino que lhes é dado; todos somos igualmente derivados de não sei quê, sombras de gestos feitos por outrem, efeitos encarnados, consequências que sentem. Mas entre mim e o camponês há uma diferença de qualidade, proveniente da existência em mim do pensamento abstracto e da emoção desinteressada; e entre ele e o gato não há, no espírito, mais que uma diferença de grau*» (idem, p.117) [itálicos nossos].

– «*Um profundo e tedioso desdém por todos quantos trabalham para a humanidade, por todos quantos se batem pela pátria e dão a sua via para que a civilização continue... Um desdém cheio de tédio por eles, que desconhecem que a única realidade para cada um é a sua própria alma, e o resto – o mundo exterior e dos outros – um pesadelo inestético, como um resultado nos sonhos duma indigestão de espírito*» (idem, p.202) [itálicos nossos].

Não há assim em Bernardo Soares um mero desprezo e indiferença pelo povo trabalhador e simples. Há também a assunção de uma superioridade humana do artista, do pensador, do «homem superior» (que tanto pode ser um intelectual ou um membro da burguesia), pois estes seriam os únicos com capacidade para raciocinar. Tal facto é transversal a boa parte dos postulados que sustentam as *ideologias das classes dominantes*. As consequências das observações inscritas no *Livro do Desassossego* sobre o homem e a mulher comuns espelham-se em duas faces. Por um lado, perpassa

uma noção de que os indivíduos pertencentes às classes populares são inatamente ignorantes, inconscientes e boçais. A esta condição se reduzem o povo e os trabalhadores, estando-lhes vedado o acesso à formulação de raciocínios, portanto, sem qualquer hipótese de poderem compreender o mundo e agir nele. Por outro lado, esta é uma questão derivada directamente da anterior, o povo seria incapaz de alterar as suas condições de existência, abraçando uma condição muito próxima do animal (vd. *Supra*). No fundo, como esses indivíduos são, na perspectiva enunciada por Bernardo Soares/Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego*, natural e inelutavelmente incapazes de se dedicar à verdadeira forma de vida – o sonho, a especulação metafísica e a arte –, ser-lhes-ia impossível aspirar e lutar por outro modo de viver social. Sem nos querermos alongar, parece-nos que no *Livro do Desassossego* oculta-se que: a) o relegar de boa parte dos indivíduos das classes sociais dominadas a uma condição de ignorância e inconsciência intelectual é-lhes imputada pela influência não despreciada das ideologias dominantes sobre eles e pela separação dos trabalhadores relativamente às condições de produção geral (económica, política e cultural) de uma sociedade; b) a existência de uma cultura popular representa um modo de perceber e viver a realidade humana, muitas das vezes estranha e tida como “inferior” por outras classes sociais; c) as classes populares participam (e continuam a participar) em processos de emancipação que lhes concede uma muito maior capacidade de desenvolver uma concepção de totalidade da realidade social e de controlar colectiva, democrática e conscientemente múltiplos aspectos da vida social.

De todos estes tópicos – caos do mundo e sua incompreensão, niilismo moderno, individualismo, desprezo pelo povo – revela-se um dos aspectos mais pioneiros da estética plasmada no *Livro do Desassossego*. Por outras palavras, no *Livro do Desassossego* Bernardo Soares antevê alguns dos traços e propriedades centrais do pós-modernismo, da ideologia do pós-modernismo. Acrescente-se aos já referidos, a «escrita-fragmento» (Guerreiro, 2004, p.125) como nuance de tipo formal. Esta modalidade de escrita patente no *Livro do Desassossego* e que anuncia boa parte da estética pós-moderna a partir dos anos 60 e 70, revela que «é a falta de narratividade, a discursividade interrompida, que faz acumular no fragmento o sentido que parece pedido pela eclosão do repentino silêncio. A moldura deste acaba, assim, por dar mais força às palavras que lhe é adjacente» (idem, p.143). No fundo, o estilhaçamento do processo narrativo, a concentração da praxis estética na (forma da) palavra e a expurgação de uma substância histórica mais ou menos explícita, mais ou menos

implícita, portanto, ao «dar uma eternidade corpo-matéria», o pós-modernismo (e um certo modernismo mais formalista que o antecipa) contribui para a «naturalização da história» (idem, p.148) na obra de arte. Para corroborar esta tese, apresentam-se as seguintes citações:

1) Não há realidade material, mas realidades, difusas e intocáveis pela acção prática dos homens, criadas a partir unicamente do simbólico (Lyotard e Baudrillard):

«Reconhecer a realidade como uma forma da ilusão, e a ilusão como uma forma da realidade, é igualmente necessário e igualmente inútil. A vida contemplativa, para sequer existir, tem que considerar os acidentes objectivos como premissas dispersas de uma conclusão inatingível; mas tem ao mesmo tempo que considerar as contingências do sonho como em certo modo dignas de aquela atenção a elas, pela qual nos tornamos contemplativos» (Pessoa, 1995, p.85) [itálicos nossos].

2) A realidade – aqui reduzida ao simbólico – surge como resultado da subjectividade individual e não pré-existente ao Homem (Derrida): «como todos sabem, ainda quando agem sem saber, *a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa*; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos» (idem, p.94) [itálicos nossos].

3) A profusão de micro-realidades que promovem uma fluidez de fronteiras entre o real e o virtual. Estes dois termos tornam-se convertíveis (*interchangeable*) entre si (Foucault): «não sei se existo, *sinto possível o ser um sonho de outrem, afigura-se-me, quase carnalmente, que poderei ser personagem de uma novela*, movendo-me, nas ondas longas de um estilo, na verdade feita de uma grande narrativa» (idem, p.137-138) [itálicos nossos].

Consequentemente, temos no *Livro do Desassossego* um «desacerto entre a mensagem e a forma» (Cunhal, 1997, p.169). Com efeito, a uma forma pioneira e inovadora (a escrita fragmentária; a transferência da motivação estética da busca em suscitar sentimentos de beleza no “consumidor” de arte, para o centramento no eu autorial e no cultivar *per si* da matéria formal) contrapõe-se um conteúdo manifestamente conservador, propulsor de uma rejeição da problematização da condição humana e na vida social (e sua transformação) em bases não metafísicas. Tudo isto em prol do *cultivo da forma como mensagem central da obra de arte*.

Levantado do Chão (José Saramago, 2000 [1980])

*«Eu sou um trabalhador
Eu sou um trabalhador rural
Que semeia e colhe o pão
Sustento de Portugal*

*Sustento de Portugal
Que trabalhador sou eu
Que semeia e colhe o pão
Mas esse pão nunca foi meu*

*Eu sou um trabalhador
Que o trabalho sempre honrou
Mas que em paga apenas come
O pão que o diabo amassou.*

*Poema de Vicente Rodrigues (1910-1982),
Operário agrícola alentejano*

José Saramago, Prémio Nobel da Literatura em 1998, escreveu e publicou o essencial da sua obra nos 20 anos anteriores à conquista desse prémio. Um dos primeiros romances em que se revela o seu estilo próprio de escrita é precisamente *Levantado do Chão*. Publicado em 1980, representa para o autor «o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neo-realista» (Reis, 1998, p.118). De facto, não sendo estritamente um romance neo-realista, *Levantado do Chão* pode ser visto como um entroncamento para onde confluiu toda uma forma de fazer literatura em Portugal no século XX.

Nesta obra de ficção Saramago aborda, por um lado, a história da vida e morte do latifúndio, com efeito, desde a Idade Média até finais dos anos 70, por outro lado, num espaço histórico mais curto, a saga da família Mau-Tempo «que, em três gerações (Domingos Mau-Tempo, seu filho João e seus netos António e Gracinda, esta casada com outra personagem central, António Espada), vai conquistar a terra para as capacidades do seu trabalho, vai arrancar-se à vergonha das humilhações, vai preencher a fome de uma falta total. O romance é, assim, a história de um fatalismo desenganado, constantemente combatido pelo apontar da esperança feita luta» (Seixo, 1987, p.39). As

duas ondas históricas entrelaçam-se num período de tempo que vai do final do século XIX até aos anos seguintes à Revolução de 25 de Abril de 1974. Esta articulação entre dois planos tem a vantagem de oferecer uma problematização assaz instigante do papel e do lugar do(s) indivíduo(s) no desenvolvimento histórico mais vasto.

Não obstante a narrativa atravessar diferentes regimes políticos (anos finais da monarquia, a I República, a ditadura fascista do Estado Novo, o regime democrático), nota-se um corte de grande significado na e para a vida das personagens: o antes e o pós 25 de Abril. Por outras palavras, no que toca à melhoria das condições de vida do operariado agrícola alentejano e da possibilidade de este surgir como sujeito colectivo portador de uma história própria e de dinâmicas de profunda democratização da sociedade, nenhum dos regimes anteriores à democracia foi capaz de admitir tal processo. «Entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as pareças eram todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome» (Saramago, 2000, p.34). Nesse sentido, a situação económica e social dos trabalhadores até 1974 era assim descrita por António Gervásio, operário agrícola e actor participante nas lutas contra o fascismo na região a partir dos anos 40, «os assalariados agrícolas eram trabalhadores privados dos direitos mais elementares. Não havia emprego certo. Não tinham subsídio de desemprego, de férias, de baixa, nem reforma, nem direitos sindicais. *Eram trabalhadores sem direitos nas mãos dos grandes proprietários*» (Gervásio, 2004, p.182) [itálicos nossos].

Neste cenário, o proletariado alentejano assumiu-se como um actor social de primeira importância na resistência ao regime ditatorial do Estado Novo e na reivindicação por melhores condições de vida e de trabalho. A conquista das oito horas diárias de trabalho, acabando com o sistema do trabalho de sol a sol (que chegava às catorze e dezasseis horas diárias de trabalho), em Abril e Maio de 1962 é, nesse aspecto, elucidativo da relevância inapagável da luta da classe trabalhadora agrícola alentejana na contestação à ditadura e nas aspirações a uma outra sociedade. No contexto do latifúndio – com o cortejo de miséria, opressão e vulnerabilidade das vidas das famílias operárias – a luta pela posse da terra evidenciava-se como um pilar central e como um objectivo primordial para esses trabalhadores. Com o processo revolucionário e democrático subsequente à revolução de 1974, a Reforma Agrária surgiu como uma necessidade e uma exigência imperiosa das populações laboriosas dos campos do Sul (margem esquerda do Ribatejo, Alto e Baixo Alentejo). É o próprio José Saramago que numa crónica em 1977 manifesta a naturalidade com que os trabalhadores alentejanos e

ribatejanos tomaram e ocuparam herdades agrícolas: «se a terra está aí e daí não pode sair, são vossos os pés que caminham nela, são vossas as mãos que a trabalham, são dos vossos pais e avós os ossos que estão debaixo dessa terra, depois de terem trabalhado e sofrido o que os filhos ainda hoje trabalham, mas, sofrido, basta» (Saramago, 1999, p.39). O impacto das ocupações de terras, o número de trabalhadores envolvidos, a convicção com que defendiam o que consideravam ser justo era tal, que a Reforma Agrária foi consagrada legalmente, inclusive na Constituição de 1976. Com a Reforma Agrária formaram-se cooperativas e UCP's (unidades colectivas de produção) com administração económica e política dos trabalhadores sob supervisão do Estado democrático. *A gestão operária com a Reforma Agrária era, então, uma realidade.*

No fundo, as UCP's tinham como características fundamentais «a exploração comum da terra» e a «gestão democrática» (Barros, 1981, p.117) das mesmas. Explicitando, o controlo democrático e popular de base consubstanciava-se no «poder dos colectivos de trabalhadores de eleger e demitir as direcções e de decidir sobre os diversos aspectos das novas unidade e/ou de controlar todos os actos de gestão» (idem, p.119).

Contudo, logo em 1976 a Reforma Agrária começou a enfrentar fortes adversidades externas para além das dificuldades herdadas do latifúndio (terras abandonadas, baixa aplicação de maquinaria à produção agrícola). Com a aprovação da chamada Lei Barreto (lei 77/77 – lei de Bases da Reforma Agrária) os trabalhadores tiveram de começar a entregar herdades que não atingissem um novo patamar legal de pontuação das áreas a expropriar. O *cerco* à Reforma Agrária¹¹ iria apertar-se nos anos imediatamente seguintes, com os ataques aos trabalhadores e às UCP's a atingirem

¹¹ A ênfase aqui colocada na repressão e na contra-ofensiva sobre a Reforma Agrária deve-se ao facto de ter sido o factor principal, e em última análise decisivo, da derrota do processo de transformação da propriedade fundiária nos campos do Sul. Numa frase, *a Reforma Agrária não se desmoronou mas foi derrotada*. Muito mais do que algumas ineficácias económicas e erros na condução do processo – inevitáveis em qualquer acção humana, mais ainda quando o processo é executado por indivíduos de uma classe trabalhadora que pela primeira vez na sua história de centenas de anos tinham a gestão económica, social e política das suas vidas nas suas mãos – foi a luta de classe das classes dominantes e do aparelho de Estado que colocaram um ponto final na Reforma Agrária. Aliás, a Reforma Agrária atingiu patamares de viabilidade e desenvolvimento económico só postos em causa precisamente pela repressão que foi alvo. Lembre-se apenas alguns dos aspectos mais bem sucedidos economicamente com o processo da Reforma Agrária: a) os postos de trabalho antes da Reforma Agrária que rondavam os 21700 e que em 1976 se cifravam em 71900 e que até 1982 inclusive tiveram sempre um efectivo de trabalhadores superior à base de partida. A área total das UCP chega aos 1130000 de hectares de 1975 a 77. A produção de bovinos passou de 55000 cabeças, antes da Revolução de Abril e das ocupações de terra, para 84000 em 1976 e 103000 em 1977. A produção de ovinos e caprinos, respectivamente, de 272000 cabeças para 401000 e 437000. A produção de cereais passou de 90000 toneladas para as 240000 toneladas em 1976. O arroz passou de 23550 toneladas para 38000 toneladas em 1977. Os tractores antes da Reforma Agrária eram apenas 2690, quase dobrando em 3 anos (4560) (Leal, 2005, p.255-256; Murteira, 2004, p.423-424).

níveis quase impensáveis de repressão. Até 1980, data de publicação de *Levantado do Chão*, Lino de Carvalho elencou de modo detalhado e rigoroso o período de contra-ofensiva dos ex-latifundiários e respectivos governos contra a Reforma Agrária e a administração colectiva dos trabalhadores:

«Foi a prolongada desocupação da herdade da Lobota, em Serpa, ainda em Novembro de 1976; foram os brutais espancamentos realizados na UCP S.Bartolomeu do Outeiro, em Portel, em 28 de Outubro de 1978; o cerco e a prática ocupação de Pias, no concelho de Serpa, em Julho de 1979, com mais de uma centena de pessoas espancadas e perseguidas ao longo das ruas; foi a utilização de balas de borracha maciça na UCP Fonte Boa da Vinha, em Évora, em Julho de 1979; foi o fogo aberto contra os trabalhadores na Cooperativa de Casebres em Agosto seguinte, que atingiram inclusive os ocupantes da carrinha que se deslocava para o Hospital Distrital de Évora transportando os feridos desta operação; foi a brutal entrega de reservas na herdade das Testas, na UCP 6 de Agosto em São Pedro da Gafanhoeira, Arraiolos, com um aparato nunca visto de metralhadoras, cavalos e cães e de que também resultaram vários feridos e presos; foi, em Julho de 1980, o tiroteio desencadeado contra os trabalhadores presentes na entrega de uma reserva na UCP Estrela da Manhã, em Vendas Novas; prisões arbitrárias e sem qualquer mandato judicial de alguns dos dirigentes mais destacados dos Sindicatos dos Trabalhadores Agrícolas, dos Secretariados das UCP/Cooperativas Agrícolas e dos dirigentes destas, atraídos ou levados sob coacção aos postos da GNR, onde durante horas eram alvo de autênticos sequestros e, em muitos casos, espancados» (Carvalho, 2004, p.84-85);

Ao mesmo tempo, foi nesta altura que ocorreu

«O assassinato de dois trabalhadores da Reforma Agrária, António Casquinha e José Geraldo, o primeiro dos quais tinha somente 17 anos de idade e o segundo 57 anos, sucedeu em 27 de Setembro de 1979, em pleno Governo dirigido por Maria de Lurdes Pintassilgo, na herdade Vale de Nobre na UCP Bento Gonçalves em Montemor-o-Novo (...). Consumada a entrega do monte, a força da GNR destacada para a operação, em conjunto com os técnicos do Ministério da Agricultura e com grupos de agrários armados, apoderaram-se de múltiplas cabeças de gado bovino, propriedade dos trabalhadores. Junto o rebanho, deslocaram-se para o monte que tinha acabado de ser entregue, onde enfrentaram o legítimo protesto dos trabalhadores. Nesse momento vários tiros foram disparados por alguém do único grupo que possuía armas, GNR e agrários. Resultado: dois trabalhadores caíram por terra para não mais se levantarem, perante a insensibilidade e as ameaças de repetição proferidas pelos comandos da GNR presentes. Até hoje nunca foram apuradas as responsabilidades materiais e directas destas mortes» (idem, p.87).

As razões e motivações para esta sucessão de acontecimentos contra a Reforma Agrária devem-se, segundo António Murteira ao «pecado original da Reforma Agrária». Quer dizer, as classes dominantes «não podiam aceitar que os trabalhadores assumissem com êxito a gestão e produção de cinco centenas de modernas empresas agrícolas que

eram as UCP's, e não aceitavam, igualmente, que os trabalhadores tivessem travado a iniciativa de avançar sem ordens do poder» (Murteira, 2004, p.26).

Portanto, é neste quadro que surge a obra *Levantado do Chão* de José Saramago. Até às duas machadadas finais na Reforma Agrária – as revisões constitucionais de 1982 e de 1989 – o seu potencial de viabilidade económica ainda era real. Assim, *Levantado do Chão* é uma obra estética de elevado valor mas com uma componente militante rara, expressa num comovente incentivo do autor aos trabalhadores alentejanos para que prosseguissem com a sua luta.

- Elementos sociais na obra

O painel de elementos sociais presentes em *Levantado do Chão* é notavelmente profícuo, com particular incidência no inventariar dos efeitos mais perversos da forma de organização da produção nos campos do Sul de Portugal. a) *A cumplicidade entre a polícia e os patrões*, «diz o sargento, Por falar em patrão, estou precisado de um bocado de lenha. Diz o feitor, Lá lhe irá uma carrada. Diz o sargento, E umas poucas telhas. Diz o feitor, Não será por causa disso que dormirá ao relento. Diz o sargento, A vida está cara. Diz o feitor, Mando-lhe uns chouriços» (Saramago, 2000, p.38); b) a *miséria* que «empoeirava o rosto a esta gente» (idem, p.43) trabalhadora; c) o *trabalho infantil*, «mas esta criança, palavra só por comodidade usada, pois no latifúndio não se ordenam assim as populações em modo de prever-se e respeitar-se tal categoria, tudo são vivos e basta, (...) esta criança é apenas uma entre milheiros, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecer tal castigo» (idem, p.56); d) o *desemprego e os baixos salários*, «vão caravanas pelos caminhos à procura de um salário miserável» (idem, p.56); e) o *desprezo pelos indivíduos das classes populares*, vistos como sub-humanos,

«o povo fez-se para viver sujo e esfomeado. Um povo que se lava é um povo que não trabalha, talvez nas cidades, enfim, não digo que não, mas aqui, no latifúndio, vai contratado por três ou quatro semanas para longe de casa, e meses até, e é ponto de honra e de homem que durante todo o tempo do contrato se não lave nem cara nem mãos, nem a barba se corte (...). É preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo, que de manhã some a remela da noite à remela das noites, que o sujo das mãos, da cara, dos sovacos, das virilhas, dos pés, do buraco do corpo, seja o halo glorioso do trabalho no latifúndio, é preciso que o homem esteja abaixo do animal, que esse, para se limpar, lambe-se, é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos seus próximos» (idem, p.73) [itálicos nossos];

f) as *desigualdades sociais gritantes logo a partir da mais terra idade* e o fatalismo inscrito na condição social de pertença dos indivíduos, «*ai está esse infinito estendal de sexos abertos, dilatados, vulcânicos, por onde rompem sujos de sangue e mucos os novos homens e as novas mulheres, tão iguaizinhos naquela miséria, tão diferentes logo nesse minuto, consoante os braços que os recebem, os bafos que os aquecem, as roupas que os envolvem*» (idem, p.294) [itálicos nossos]. Estas são algumas exemplificações do vendaval de fenómenos que pintam a paisagem alentejana do período histórico anterior a 1974, com particular incidência nas circunstâncias em que o operariado agrícola vivia no decurso do regime fascista.

Conquanto estes sejam indicadores com um elevado interesse, do nosso ponto de vista, o elemento de maior valor substantivo no romance aqui em mãos prende-se com o processo de formação da classe trabalhadora (Thompson, 1991). Evidentemente, Saramago não desenvolve nenhuma teoria nem sistematiza cientificamente dados empíricos e proposições analíticas. Tal não é o seu objectivo nem a criação artística propugna esse tipo de exercícios e operações. Assim, a riqueza de uma obra de arte avalia-se também pelos implícitos qualitativos e pelas marcas da sociedade que nela se plasmam. Em *Levantado do Chão*, como nó de (inter)mediação entre a linha histórica de longa duração da vida do latifúndio e a vida pessoal e colectiva da família Mau-Tempo, surge o já referido processo de formação da classe trabalhadora.

Nas suas linhas mestras, uma classe social é um «fenómeno histórico, unificando um número de eventos distintos e aparentemente desconexos» (Thompson, 1991, p.8) em que nunca é vista como algo «definitivo, definido e como um facto consumado» (idem, p.937). Por conseguinte, uma classe é a corporização colectiva de práticas sociais, económicas, culturais e políticas e que é apreendida sob uma perspectiva relacional, ou seja, uma classe social não age de forma isolada mas *em relação* às dinâmicas e interesses objectivos e subjectivos das outras classes.

Com efeito, o desenvolvimento histórico de uma classe social, em *Levantado do Chão* a classe trabalhadora, é uma constante, se bem que evolua¹² a velocidades e ritmos

¹² De referir que a evolução política e ideológica de uma classe social, ainda mais quando estamos a tratar de classes dominadas, não é evolucionista. Se uma classe tem limites mínimos e limites máximos – gizados e ajustados pelas estruturas económica, política e ideológica/cultural que as enquadram e envolvem – para o desenvolvimento e maturação da sua consciência de classe, de formas de organização política e social, de bandeiras de luta, etc., a passagem entre esses vários níveis nunca é inelutável nem apriorística, mas releva sempre dos resultados políticos, sociais e económicos da conjuntura em que as várias classes se relacionam e confrontam.

heterogéneos, apesar das diferentes formas em que esta se manifesta na luta (económica, política e ideológica) de classes.

Começando pelo início, passe a redundância, encontramos Domingos Mau-Tempo, um operário/artesão que deambula e vagueia com a sua família de aldeia em aldeia no concelho de Montemor-o-Novo em busca de emprego. As formas que Domingos Mau-Tempo encontra para se “revoltar” com o “estado de coisas”, com a miséria, a fome e o desemprego reinantes são a bebida, as fugas persistentes de casa e da família para outras aldeias vizinhas e, no fim, no limite do desespero, o suicídio. Reportando-se aos anos 10-30 do século XX, fica-se com a ideia que a significação subjectiva dominante que os trabalhadores de então tinham da pobreza e da condição social em que viviam era de resignação e aceitação de uma ordem ou desígnio (quase) divino e inexplicável. «Também está [o filho, JA] à mão direita do Pai, decerto em boa conversa com Domingos Mau-Tempo, a tentarem saber os dois porque é a desgraça tanta e o prémio tão pequeno» (Saramago, 2000, p.53). Nesta fase, a modalidade mais avançada de luta¹³ dos trabalhadores alentejanos espelhava-se na figura do maltês, portanto, pequenos bandos de operários desempregados que assaltavam na estrada e depois entregavam parte da colecta pelos trabalhadores mais pobres. Sobrevêm aqui semelhanças com os “bandidos sociais” descritos por Hobsbawm na sua obra *Primitive Rebels* (Hobsbawm, 1965). Sobre um desses malteses, José Gato, «nunca roubou nada aos pobres, a orientação dele era só roubar onde o havia, aos ricos» (Saramago, 2000, p.133).

Deste estado em que o desespero, a inacção e a desorientação e onde a acção de grupos dispersos e sem objectivos políticos de luta (os malteses) eram as notas dominantes, passa-se para uma fase de crescente revolta e consciencialização dos trabalhadores. Primeiro, a acumulação de castigos físicos e de humilhações atinge um grau quase insuportável, aliado ao agravamento das dificuldades para se garantir emprego e um salário que permita a sobrevivência económica. Pavimentam-se aí os germes da revolta, até ver individual, dos operários. Aqui surge João Mau-Tempo, filho mais velho de Domingos e de Sara Conceição que «um dia, moído de pancada e de

¹³ As lutas colectivas e espontâneas de trabalhadores alentejanos já ocorriam no tempo da Primeira República e no início do fascismo. Ao mesmo tempo, existiam formas de luta de indivíduos que isoladamente enfrentavam o poder dominante dos latifundiários. Relembre-se o caso de António Dias Matos (1890-1932), assassinado no Cantinho da Ribeira, concelho de Beja. Para mais informações sugere-se a leitura de (Lima, 2006, p.85-102; 133-145) e o posfácio de Manuel da Fonseca ao seu romance *Seara de Vento* (Fonseca, 2001, p.175-212). Portanto, a análise do processo de formação da classe trabalhadora em *Levantado do Chão* refere-se apenas ao sucedido no romance, logo sem extensões à restante realidade histórica alentejana.

trabalho excessivo, desafiou a ameaça de ser esfolado e desossado [pelo capataz, JA], e abriu-se com a mãe estupefacta» (idem, p.55). A insatisfação com a sua condição é cada vez mais visível – «tu és um homem, és o parceiro enganado de uma grande batota universal, brinca, que mais queres, o salário não dá para comer» (idem, p.76). O questionamento da sua situação e a verbalização (o que implica uma reflexão por incipiente que ainda seja) da mesma, demonstra a passagem para um degrau superior de consciencialização social. Todavia, não há aqui ainda luta colectiva organizada. No romance, o atingir de um novo patamar surgirá durante e no final da Segunda Guerra Mundial. É neste período que uma onda popular de exigência de democratização percorre o país. Também é neste momento que o Partido Comunista Português se torna a força política hegemónica nos campos alentejanos. Nos anos posteriores à derrota do nazi-fascismo na Segunda Guerra ocorre também um ligeiro incremento na industrialização no país.

A aplicação de maquinaria à produção agrícola resultaria, nas condições de um capitalismo atrasado, de um lado, na expulsão de mais operários do trabalho agrícola, elevando assim a taxa de desemprego nos campos e, de outro lado, na imposição de ritmos de trabalho (quase) insuportáveis.

«Vai o moço para a moinha, recebe-a na cara como um castigo, e o corpo começa de mansinho a protestar, para não mais lhe sobram as forças, mas depois, só não o sabe quem isto não tenha vivido, o desespero alimenta-se da extenuação do corpo, torna-se forte e a sua força regressa violenta ao corpo, e então, de dois feito, o rapaz, que se chama Manuel Espada, deixa a moinha, chama os companheiro e diz, Vou-me embora, que isto não é trabalhar, é morrer» (idem, p.101).

Temos aqui um primeiro exemplo de greve espontânea. As consequências para os trabalhadores não tardam em chegar, «no domingo foram os quatro [grevistas, JA] à praça e não arranjam patrão. E no outro, e no outro também. O latifúndio tem boa memória e fácil comunicação, nada lhe escapa, vai passando palavra, e só quando muito bem lhe parecer dará o feito por perdoado, mas esquecido nunca» (idem, p.107-108).

Esta espontaneidade tende a ser superada pela difusão de reuniões de trabalhadores, «encontram-se aos três e aos quatro em sítios escondidos, e mantêm grandes conversações. Fala sempre um de cada vez e todos os mais ouvem. E quando acabam dispersam-se na paisagem, quando possa ser por caminhos desviados, levando papéis e decisões. A tudo isto chamam organização» (idem, p.120-121) – e conjuntamente com a forte presença de uma cultura popular baseada em ideias de

solidariedade e unidade supra-individuais, forjam-se laços de identificação colectiva de classe.

Resumindo, a existência de uma liderança política, o carácter colectivo da cultura popular e a ruptura com a inércia e o conformismo contribuem para que a classe trabalhadora se constitua como uma classe com interesses assumidamente tomados como distintos e opostos aos das classes dominantes. Em paralelo, a burguesia, os capatazes e a polícia respondem com o aumento da exploração e o recrudescimento da repressão. Contudo, esta reacção, não no imediato mas a prazo, tem como contra-resposta o fortalecimento da unidade dos trabalhadores e permite que estes compreendam e identifiquem mais objectivamente quem são os seus antagonistas e de onde vem a causa da sua condição de classe. A reacção das classes dominantes passa a ser um factor de politização da classe trabalhadora, na medida em que esta já tinha atingido um estágio de desenvolvimento político, ideológico e organizativo – que a não ser destruído pela violência física – se fortalecia no médio-longo prazo. Ou seja, o fosso entre universos (crescentemente) distintos – entre o mundo das vivências, das visões do mundo, das percepções dos vários grupos e classes sociais, das identidades colectivas, das práticas políticas dos operários agrícolas e das classes dominantes – era de uma tal magnitude, que apenas uma recomposição completa da estrutura económica da produção agrícola ou uma repressão que pudesse desarticular completamente a organização política da classe trabalhadora poderia eventualmente ter revertido tal processo. Sustente-se, todavia, que a prossecução deste processo repressivo exigiria uma intervenção do Estado incompatível com as suas forças e recursos de então. Em paralelo, uma recomposição da estrutura produtiva do latifúndio era igualmente incompatível com os interesses de classe de uma das fracções de classe politicamente mais poderosas e mais influentes do bloco no poder que se condensava no Estado fascista: o grande capital agrário e latifundiário. Por conseguinte, a tendência mais provável de desenvolvimento da luta de classes nos campos passaria pelo aprofundamento do antagonismo classista.

Pelo seguinte trecho visualizam-se as características que sustentavam o estado de desenvolvimento da classe trabalhadora naquele período (a solidariedade¹⁴, a identificação dos “patrões” como uma classe antagónica, de onde percebiam a migração dos frutos do seu trabalho para o lado da outra classe):

¹⁴ «Assim é que é, camaradas, enquanto houver para um, haverá para todos, aqui todos somos irmãos, com os mesmos direitos» (idem, p.253).

«Camaradas, não se deixem enganar, é preciso que haja união entre os trabalhadores, não queremos ser explorados, aquilo que pedimos nem sequer chegava para encher a cova dum dente ao patrão. E avança o Manuel Espada, Nós não podemos ser menos que os camaradas das outras terras, que a esta hora reclamam um salário mais certo. E há um Carlos, outro Manuel, um Afonso, um Damião, um custódio, e um Diogo, e também um Filipe, todos a dizerem o mesmo, a repetir as palavras que acabaram de ouvir, só a repeti-las porque ainda não tiveram tempo de inventar outras suas próprias, e agora adianta-se João Mau-Tempo, (...) juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam» (idem, p.144).

«Não há justiça se uns têm tudo e os outros nada, e eu só queria dizer que têm tudo e os outros nada, e eu só queria dizer que os camaradas podem contar comigo, é só isto e nada mais» (idem, p.212).

Em *Levantado do Chão* salienta-se ainda que a existência de *luta organizada*, correlativa da elevação dos níveis de consciencialização dos trabalhadores aparece como o maior receio da classe dominante. Registe-se o seguinte diálogo entre o pároco e a esposa de um latifundiário «é o pior defeito que têm, o orgulho, Tem razão, senhor padre Agamedes, e o orgulho é um pecado mortal, O pior de todos, senhora dona Clemência, porque é ele que levanta o homem contra o seu patrão e o seu deus» (idem, p.243) [itálicos nossos]. O “orgulho” mencionado mais não é do que a assunção individual e colectiva que os trabalhadores adquirem da sua situação na sociedade e da aspiração e necessidade que encontram para se constituírem como uma classe politicamente independente dos interesses económicos, políticos e ideológico-culturais de outras classe sociais.

Por outro lado, um factor que ao mesmo tempo contribui para incrementar a consciência de classe e que com a maturação desta se eleva a novos níveis é a luta colectiva operária. Isto é, a compreensão subjectiva da classe operária como uma classe diferente, oposta e antagónica ao grande capital (agrário, industrial, financeiro) espelha-se igualmente na extensão da luta reivindicativa no tempo. Portanto, a *persistência temporal* da luta, com avanços e recuos, em torno de exigências económicas e/ou políticas, é um aspecto capital na evolução qualitativa da formação da classe trabalhadora. Em paralelo, a compreensão de que a luta numa determinada conjuntura faz parte de um devir histórico, de um todo histórico, é igualmente importante,

«a Montemor vamos segunda-feira, reclamar o pão dos filhos e dos pais que os devem criar, Mas isso é o que sempre fizemos, e os resultados, *Fizemos, fazemos e faremos, enquanto não puder ser diferente, Canseira que não acaba nunca, Um dia acabará, Quando já estivermos*

todos mortos e ao de cima vierem os nossos ossos, se houver cães que os desenterrem, Vivos haverá bastantes quando chegar esse dia» (idem, p.308) [itálicos nossos].

Em simultâneo, a coragem em afrontar um inimigo com recursos – financeiros, militares e ideológicos – muito superiores e em que as suas reivindicações e bandeiras de luta prevalecem à repressão subsequente é uma prova do avanço progressivo da capacidade organizativa e da consciência de classe do proletariado alentejano. A isto acresce-se também a transformação da luta económica (por salários, por melhores condições de trabalho, por horários de trabalho mais reduzidos, etc.) como catalisador da luta política. A acima referida luta pelas oito horas nos campos em 1962 foi complementada com a assunção do dia Primeiro de Maio como feriado dos trabalhadores em plena ditadura. Daí em diante, o dia da resistência antifascista passou a ser exactamente o dia 1 de Maio. Essas lutas da década de 60 – expressas no romance no envolvimento militante de Sigismundo Canastra, João Mau-Tempo, António Mau-Tempo e Manuel Espada (cunhado de João) – funcionaram, desse modo, como factor de: unidade operária, de confiança e ligação dos trabalhadores à praticamente única força política antifascista com implantação nas massas populares aí existente (o PCP); consciencialização e organização política; formação de quadros operários; abaixamento do volume de mais-valia apropriado pela burguesia; rachamento da legitimidade do regime fascista e da própria burguesia como classe dominante.

Com a Revolução dos Cravos, chegam, entre outros, a liberdade política e a liberdade de manifestação,

«está aqui escrito que o primeiro de Maio será festejado livremente, é dia feriado em todo o país, E então a guarda, insistem os de boa memória, A guarda desta vez fica a ver-nos passar, quem havia de dizer que uma coisa assim nos viria a acontecer um dia, a guarda quieta e calada enquanto tu gritas viva o primeiro de Maio» (idem, p.355).

Parafraseando Ary dos Santos, com «as portas que Abril abriu» (Santos, 2004, p.309-330) os trabalhadores alentejanos finalmente consumaram as suas aspirações pela posse e trabalho da terra por si mesmos sem necessidade constrangimentos externos e em que os produtos do trabalho eram apropriados e distribuídos colectivamente.

«E então num sítio qualquer do latifúndio, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra. Para terem trabalho, nada mais, cubra-se de lepra a minha mão direita se não é verdade. E depois numa outra herdade os trabalhadores entraram e disseram, Vimos trabalhar. E isto que aconteceu aqui, aconteceu além, é como na Primavera, abre-se um malmequer do campo, e se não vai logo Maria Adelaide colhê-lo, milhares de seus

iguais nascem em um dia só, onde estará o primeiro, todos brancos e todos voltados ao sol, é assim o noivado desta terra» (idem, p.361).

Por conseguinte, é com a Reforma Agrária que o proletariado alentejano atinge o cume da sua capacidade organizativa e da sua consciencialização social e política. Isto para não falar da melhoria material e económica da sua vida quotidiana.

Atentemos nas palavras de um operário agrícola que viveu esse processo. Palavras enunciadas no mesmo ano em que *Levantado do Chão* foi publicado.

«Os trabalhadores alentejanos e ribatejanos nunca pensaram na terra para si e não continuam a pensar na terra para si, nunca foram gananciosos por terem um bocadinho de terra. Isto em falando numa maneira muito alentejana, os trabalhadores o que querem é pôr a terra a produzir para todo o povo português e a terra dos alentejanos e dos ribatejanos é de todo o povo português. Portanto, não queremos de facto um bocadinho de terra cada um, mas queremos de facto que a terra seja posta ao serviço da economia nacional e de todo o povo em geral. Não queremos, de facto, ficar com um bocadinho [de terra, JA], outro ficar com outro, que a terra nos seja posta, como se costuma dizer, em nosso nome. A terra é do nosso país, a terra hoje é de quem volta a trabalhar. Esta é a ideia dos alentejanos, é aquilo que os alentejanos trabalhadores rurais sempre viram da terra» (Arraiolos, 1980, p.209).

É todo este movimento histórico de transformação das práticas colectivas e políticas de classe do operariado agrícola alentejano que vibra e pulsa nas páginas de *Levantado do Chão*. Um romance onde quase se pode afirmar que os trabalhadores não são descritos de fora por um narrador, mas onde a sua experiência histórica e humana é contada pela sua própria voz.

IV – Conclusão. Retomando a reflexão sobre as relações entre arte e sociedade

*«Toda a arte traz o cunho da sua época histórica,
mas a grande arte é aquela em que esse cunho está mais
profundamente marcado».*

Henri Matisse, *Escritos sobre Arte*

Rematando este ensaio com estas importantes palavras de Matisse, procuramos assinalar dois pontos principais. *Primeiro*, a constatação que Matisse tem da dimensão social e histórica que se encontra embebida na obra de arte. No fundo, a obra estética não resume uma existência à parte da sociedade e da História. Pelas palavras de Matisse, compreende-se igualmente que a obra de arte tem a sua especificidade própria.

Não será um mero acaso que o pintor francês tenha enunciado que a “arte *traz* o cunho da sua época histórica” [itálicos nossos] e não que a arte *é/seria* a sua época histórica. Não se está aqui a discutir semântica, mas a distinta avaliação que se pode ter da (obra de) arte. Se a arte traz, isto é, se a arte comporta e integra historicidade, inegavelmente sobressai um seu desdobramento em várias dimensões. Uma *dimensão histórica*, dada pelo momento espaço-temporal da sua criação/produção e pelos elementos de ordem social que se inscrevem no seu seio. Uma *dimensão formal*, fundamento do aparato técnico-formal em que se alicerça a obra de arte. Uma *dimensão universal* em que a conjugação das dimensões anteriores permitem que uma obra de arte seja lida e (re)interpretada em diferentes contextos históricos pelo que ela era no momento da sua concepção: como uma obra de arte. Uma obra de arte motivadora de emoções, juízos, reflexões e inovações que divergem de sociedade para sociedade, de período histórico para período histórico, mas que abraçam essa mesma obra de arte. Neste ponto entra em cena o segundo ponto principal da frase de Matisse: “a grande arte é aquela em que esse cunho [histórico, JA] está mais profundamente marcado”.

Lancemos primeiramente as seguintes interrogações. Não há aqui contradição entre a dimensão universal da obra de arte e a ainda mais vincada historicidade da “grande arte”, tal como clama Matisse? Como uma grande obra de arte – pense-se na *Odisseia* de Homero ou no *Hamlet* de Shakespeare – é apropriada individual e colectivamente em várias épocas históricas e, ao mesmo tempo, radica profundamente na sua época? Será porque a grande obra de arte está vinculada a ideais supra-históricos e que mais dizem respeito à natureza humana que lhe é conferido esse estatuto?

Do nosso ponto de vista, não podemos partir do pressuposto que há uma natureza humana e que subsistem valores a-históricos, quer dizer, descartados da acção e experiência humanas concretas. Os sentimentos de humanidade – enquanto comunidade dos seres humanos –, liberdade, beleza, etc. nunca se solidificaram institucional e socialmente da mesma forma. Em certos casos o mesmo termo aplicou-se (e aplica-se) a percepções e práticas completamente distintas em termos substantivos do que é a liberdade ou a igualdade, para recorrer a duas exemplificações possíveis. Por outro lado, a historicidade de uma obra de arte não se concretiza como um domínio antagónico e excludente da sua possibilidade de apropriação trans-histórica¹⁵. De facto,

¹⁵ O termo (e conceito) “trans-histórico” é aqui formulado numa base diferenciada do de “supra-histórico”. Este último funda uma perspectiva em que ideias, práticas, estruturas e representações se elevariam *acima* da História. Portanto, exteriores e independentes de qualquer enquadramento histórico.

o enraizamento profundo de uma obra de arte no seu húmus histórico não se caracteriza, em primeiro lugar, porque abraça todos os elementos sociais que se encontram presentes no seu contexto, e em segundo lugar, nem porque colocaria a descrição simplesmente enumerativa – *à la* inventário – à frente da recriação da matéria-prima social. É exactamente esta *recriação* dos elementos sociais¹⁶, que ao retrabalhar uma determinada matéria sócio-histórica num quadro formal inovador, espelha mais criativamente uma época histórica (uma sua faceta ou como determinados comportamentos são percebidos numa cultura). Assim, pensamos que a maior ou menor projecção da (historicidade da) obra de arte num plano temporal mais alargado surge como o eixo articulador entre o “cunho [histórico, JA] mais profundamente marcado” na grande arte¹⁷ e a apropriação que esta vai sofrendo ao longo do desenvolvimento histórico da sociedade humana.

Nesse sentido, *As Vinhas da Ira*, *O Processo*, *Livro do Desassossego* por *Bernardo Soares* e *Levantado do Chão*, independentemente de apreciações subjectivas e individuais que possamos ter de cada uma dessas composições literárias, constituem-se como grandes obras de arte da contemporaneidade, na medida em que inscrevem na sua matriz formal e textual dinâmicas estruturais e estruturantes da época histórica em que se inserem e, em paralelo, têm fundado avanços estético-formais relevantes desde o momento da sua publicação.

Esta é a visão que concebe as grandes obras de arte a partir da afirmação da aproximação destas aos fundamentos (ideais, valores, etc.) de uma natureza humana imutável e transcendente à organização social que se edifica historicamente. Pelo contrário, “trans-histórico” é uma categoria que implica tão-somente uma transversalidade de uma criação estética ao longo de várias épocas históricas posteriores à época específica em que foi produzida.

¹⁶ Elementos sociais onde podemos encontrar todo o tipo de ideologias, valores, práticas sociais, processos e dinâmicas macro e microssociais, modelos de racionalidade, traços económicos, configurações e regimes políticos, etc.

¹⁷ Grande arte que não tem aqui um carácter sinónimo com cultura erudita.

Bibliografia

Enquadramento teórico

ALTHUSSER, Louis (2005) – *For Marx*. London: Verso.

BENJAMIN, Walter (1992) – A obra de arte na era da sua reproductibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água.

BOURDIEU, Pierre (2001a) – *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.

BOURDIEU, Pierre (2001b) – *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta.

BOURDIEU, Pierre (2004) – *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul.

BREYNER, Sophia de Mello (1999) – *Obra Poética I*. 5ªed. Lisboa: Caminho.

CERTEAU, Michel de (1990) – *L'Invention du Quotidien, l'arts de faire*. Paris : Gallimard.

CUNHAL, Álvaro (1997) – *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho.

HOBBSAWM, Eric (1988) – *A era do capital (1848-1875)*. 2ªed. Lisboa: Editorial Presença.

HOBBSAWM, Eric (1990) – *A era do império (1875-1914)*. Lisboa: Editorial Presença.

HOBBSAWM, Eric (2001) – *A era das revoluções (1789-1848)*. 5ªed. Lisboa: Editorial Presença.

SANTOS, Boaventura Sousa (1988) – *Um discurso sobre as ciências*. 2ªed. Porto: Afrontamento.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1994) – *Cultura, aura e mercado*. In MELO, Alexandre (org.), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio e Alvim.

WILLIAMS, Raymond (1977) – *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.

WILLIAMS, Raymond (2005) – *Culture and materialism*. London: Verso.

Análise da obra *As Vinhas da Ira*

HOBBSAWM, Eric (2002) – *A era dos extremos*. 3ªed. Lisboa: Editorial Presença.

MARX, Karl (1990) – *O Capital Livro Primeiro, Tomo I*. Lisboa: Edições Avante.

MESZAROS, Istvan (2002) – *Para além do capital*. São Paulo: Boitempo.

SPILLER, Robert (1966) – *Literary history of the United States*. New York : The Macmillan Company

STEINBECK, John (2002 [1939]) – *As Vinhas da Ira*. Lisboa: Livros do Brasil.

TIMMERMAN, John H. (1986) – *John Steinbeck's fiction : the aesthetics of the road taken*. Norman: University of Oklahoma Press.

Análise da obra *O Processo*

BOURDIEU, Pierre (1998) – *Meditações Pascalianas*. Oeiras: Celta.

CITATI, Pietro (2001) – *Kafka: viagem às profundezas de uma alma*. Lisboa: Cotovia

GONÇALVES, Álvaro (2001) – Prefácio. In KAFKA, Franz – *O Processo*. Lisboa: Assírio e Alvim.

HOBBSAWM, Eric (2002) – *A era dos extremos*. 3ªed. Lisboa: Editorial Presença.

KAFKA, Franz (2001 [1925]) – *O Processo*. Lisboa: Assírio e Alvim.

POULANTZAS, Nicos (1978) – *Political power and social classes*. London: Verso.

SHEIDL, Ludwig Franz (1984) – Franz Kafka e o Expressionismo. In VILAS BOAS, Gonçalo (org.) – *Kafka: perspectivas e leituras do universo kafkiano*. Lisboa: Apáginastantas. p.55-69.

Análise da obra *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*

CUNHAL, Álvaro (1997) – *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho.

GARCIA MARTIN, José Luís (2002) – *Fernando Pessoa, sociedad ilimitada*. Gijon: Llibros del Peixe.

GUERREIRO, Ricardina (2004) – *De luto por existir: a melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim.

HOBBSAWM, Eric (2002) – *A era dos extremos*. 3ªed. Lisboa: Editorial Presença.

PESSOA, Fernando (1990) – Nota biográfica escrita pelo próprio Fernando Pessoa. In PESSOA, Fernando – *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Europa-América, p.283-284.

PESSOA, Fernando (1995 [1982]) – *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. 2ªed. Lisboa: Europa-América.

Análise da obra *Levantado do Chão*

ARRAIOLOS, Rogério (1980) – *A Reforma Agrária acusa*. Lisboa: Caminho.

BARROS, Afonso de (1981) – *A Reforma Agrária em Portugal: das ocupações de terras à formação de novas unidades de produção*. 2ªed. Oeiras: Fundação Calouste Gulbenkian.

CARVALHO, Lino de (2004) – *Reforma Agrária: da Utopia à Realidade*. Porto: Campo das Letras.

FONSECA, Manuel da (2001 [1958]) – *Seara de Vento*. 17ªed. Lisboa: Caminho.

GERVÁSIO, António (2004) – A luta do proletariado agrícola: de sol a sol até à Reforma Agrária. In MURTEIRA, António (org.) – *Uma Revolução na Revolução: Reforma Agrária no Sul de Portugal*. Montemor-o-Novo. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. p.181-187.

HOBBSAWM, Eric (1965 [1959]) – *Primitive Rebels: studies in archaic forms of social movement in the 19th and 20th centuries*. 2ªed. New York, London: Norton.

LEAL, Américo (2005) – *O Rosto da Reforma Agrária*. Lisboa: Edições Avante.

LIMA, Paulo e CORREIA, Susana (2006) – *Vida, fome e morte nos campos de Beja durante o salazarismo*. Beja: Câmara Municipal de Beja – Arquivo de História Oral; Cooperativa Cultural Alentejana.

MURTEIRA, António (2004) – Um livro a pensar no futuro. In MURTEIRA, António (org.) – *Uma Revolução na Revolução: Reforma Agrária no Sul de Portugal*. Montemor-o-Novo. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. p.17-32.

REIS, Carlos (1999) – *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.

SANTOS, José Carlos Ary dos (2004) – *Obra Poética*. 4ªed. Lisboa: Edições Avante.

SARAMAGO, José (2000 [1980]) – *Levantado do Chão*. 15ªed. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (1999) – *Folhas Políticas 1976-1998*. Lisboa: Caminho

SEIXO, Maria Alzira (1987) – *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa:
Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

THOMPSON, E. P. (1991 [1963]) – *The Making of the English Working Class*.
London: Penguin.