



LUZ E SOMBRAS, DE FELICIANO GALDINO DE BARROS: O FENÔMENO LITERÁRIO E A DIALÉTICA DA REALIDADE

Bruna Marcelo Freitas¹

Dante Gatto²

Resumo: Tomando como suporte o pensamento de Aristóteles no que se refere à *Poética* (mimeses e verossimilhança), a concepção de arte para o marxismo e a forma do romance de George Lukács, a posição do narrador, conforme identificada por Adorno, a argumentação da dinâmica da criação de personagens de Forster e, por fim, a idéia de discurso no romance de Mikhail Bakhtin refletimos o fenômeno literário constituído pela peça *Luz e sombras*, de Feliciano Galdino de Matos. Recuperar a unidade perdida, talvez tenha sido este o anseio do autor. No entanto, a partir da perspectiva que a forma romance assinala a cisão concreta e incontornável, concluímos que o caráter ideológico em *Luz e sombras* não penetra na dialogicidade interna do discurso romanesco. Falta-lhe inserção na dialética da realidade, recaindo num maniqueísmo primário. Identificamos, ainda, características comprometedoras do processo, no que se refere à construção das personagens que se reflete, principalmente, na verossimilhança do relato.

Palavras-chave: romance, dialogicidade interna, personagem, mimeses e verossimilhança, ideologia do autor.

Abstract: Based on Aristotle's thought in relation to *Poetics* (mimesis and verisimilitude), the conception of art to Marxism and form of the novel by George Lukacs, the position of the narrator as identified by Adorno, the dynamics arguments of Forster's characters creation and, finally, the idea of discourse on the novel by Mikhail Bakhtin, we have made a reflection on the literary phenomenon *Luz e Sombras*, by Feliciano Galdino de Matos. Perhaps the author's will has been to recover the lost unity. However, from the perspective that the novel points out the concrete and unavoidable rupture, we conclude that the ideological character of *Luz e Sombras* does not penetrate the internal dialogism of novelistic discourse. It lacks insertion in the dialectic of reality and it falls into primary Manichaeism. We have also identified features compromising the process regarding to the character development that is reflected mainly in the verisimilitude of the story.

Keywords: novel, internal dialogism, character, mimesis and verisimilitude, ideology of the author.

1. Mestrado em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.

2. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (mestrado) – UNEMAT.

A *Poética* de Aristóteles será nosso primeiro suporte para a abordagem que pretendemos ao fenômeno *Luz e sombras*, de Feliciano Galdino de Matos.

Tanto no Renascimento Italiano, como no Classicismo francês, a *Poética* foi interpretada sob as pressões ideológicas dos respectivos períodos. A literatura do século XVIII se, por um lado, manifestava-se totalmente infensa aos exageros barrocos, por outro, era, também, adversa à pressão avassaladora do racionalismo burguês. Portanto, o retorno às prerrogativas humanas do Renascimento, como única opção (uma vez que podemos configurá-la como tese deste processo dialético), combinada com a crise de confiabilidade nas instituições, que pode ser sintetizada na tese de Rousseau: “O homem nasce bom, a sociedade o corrompe”, despertou o desejo de fuga para a natureza. É resgatada, pois, a *saudosa Arcádia*, lugar da Grécia antiga, habitada por pastores, verdadeiro paraíso na terra. A imitação da natureza tornou-se o supra-sumo dos valores estéticos.

A *mimese* consiste na imitação do homem com seus sentimentos e paixões sem se reduzir a uma cópia servil, acentuando os traços essenciais e permanentes, mas a crítica do século XVIII entendeu, nisto, a supressão do grosseiro ou desagradável e idealizou o modelo a ser seguido. Prossegue o gosto herdado dos humanistas renascentistas em imitar os gregos e latinos, mas agora numa atitude mais racionalmente justificada. Já que os autores apresentam a natureza ideal e perfeita, sua imitação se identifica com a própria imitação da natureza. Para o espírito neoclássico não tinha nenhum valor a idéia de originalidade que se tornaria tão importante aos românticos e aos modernos.

A *mimese*, conforme identificamos na concepção aristotélica, não se submete à imitação de um modelo, mas deixa espaço para a criação.

Como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais ou quais, como fazem os pintores. (ARISTÓTELES, 1997, p.20).

O caráter maniqueísta da posição aristotélica é compreendido dentro da conjuntura da realidade clássica. A complexidade do mundo moderno rompe com a fórmula bem *versus* mal tão facilmente distinta, implicando posições mais dialéticas em relação ao ser humano.

Aristóteles, em outro momento, estabelece três maneiras de imitação: “ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser” (ARISTÓTELES, 1997, p.48).¹ Considera erro de arte aquele gerado pela incapacidade do poeta na imitação. Discutindo isto, aproxima-se da questão da verossimilhança: “... se o poema encerra impossíveis, houve erro; mas isso passa, se alcança o fim próprio da poesia ... e assim torna mais viva a impressão causada por essa ou por outra parte do poema” (ARISTÓTELES, 1997, p.48). Observem como o estagirita conduz a questão: “o fim próprio da poesia” da margem para a aceitação daquilo que em princípio seria um erro. É, pois, de se entender um espaço para a criação. Aliás, Aristóteles, ainda no IV capítulo da *Poética*, tratando da origem da poesia, já havia se aproximado do problema:

Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender a identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante (ARISTÓTELES, 1997, p.22).

A questão da *verossimilhança* é inerente ao cerne da literatura, em detrimentos dos escritos históricos, já que “a obra do poeta não consiste em contar o que acontece, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da *verossimilhança* ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, p.28). A *verossimilhança* — a partir do Romantismo — passa a se realizar *dentro* do universo ficcional, submetida à destreza do escritor. É verdade que os sistematizadores do classicismo francês, em obediência ao princípio da *verossimilhança*, excluíam da literatura tudo que se apresentasse insólito, anormal ou capricho da imaginação. Aristóteles, no entanto, é claro em suas colocações:

Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença. As fábulas não se devem compor de partes irracionais; tanto quanto possível, não deve haver nelas nada de absurdo, ou então que se situe fora do enredo ... quando, porém, o poeta assim o faz [o absurdo] e ela parece mais verossímil, é aceitável, apesar do insólito; se não, mesmo na *Odisseia*, evidentemente não seria de tolerar o que há irracional no desembarque [Os feácios depõem Odisseu e sua bagagem na costa de Ítaca, sem que ele desperte.], se o houvesse escrito um autor de inferior categoria; o Poeta, porém, deleitando-nos com os outros encantos, escamoteia-nos a absurdez (1997, p.48).

Será, pois, a destreza do poeta que tende tornar verossímil o insólito. Aliás, algumas páginas antes, Aristóteles já havia se aproximado da questão quando, reportando-se a Agatão, lembra que “é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis”.

Está posto o suficiente para encaminharmos nossa apreensão de *Luz e sombras* de Feliciano Galdino de Barros (1886 - 1938). Ainda, pensamos pertinente lembrar Bakhtin (2003, p.3) no que se refere à “dinamicamente viva” relação entre autor e personagem, tanto no seu fundamento quanto nas “peculiaridades individuais”. Se, por um lado, a concepção humana que orientou a criação das personagens se sustenta numa, podemos dizer, perspectiva maniqueísta; por outro, e talvez por tal maniqueísmo, a inverossimilhança contaminou o pacto tácito que se estabelece com o leitor. Se, por um lado, é o alcance da sua atuação como instrumentos suficientes de registrar o que é reivindicado ou recusado um componente fundamental do seu nível artístico (ADORNO, 2003, p.58); por outro, a relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico tem com a realidade, implica sentimento de verdade (CANDIDO, 2000, p.13), isto é, reprisando Aristóteles, na ficção literária, por vezes, o insólito, o surpreendente, o extraordinário torna-se verossímil.

Da mesma forma, a estética marxista, conforme identificou Lukács (1968), se limita a pressagiar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de

maneira abstrata e sim como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela amadurece. Isto quer dizer que até mesmo o mais extravagante jogo de fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo, desde que as forças essenciais dos fenômenos são postas em especial relevo.

O núcleo de ação dramática de *Luz e sombras* tem um fundo que se pretende histórico: “a revolução fomentada pela torpe seita” (BARROS, 2008, p.70), emprestando aqui a fala da protagonista. Trata-se da maçonaria esta “torpe seita”. Do lado das luzes estão o cristianismo, mais precisamente o catolicismo, e o império e do lado das sombras, a maçonaria e a república. Não vamos tomar partido neste jogo tornado antitético que é notadamente sintoma da redução maniqueísta de Barros.

Conforme Lukács (1968), encaminhando a concepção marxista, a arte visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva: mergulha na essência e representa estes momentos essenciais de maneira não abstrata, mas apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquele aspecto do mesmo processo, segundo o qual o fenômeno manifesta na sua mobilidade a sua própria essência. A verdadeira arte fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-o no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. A arte conduz à intuição pela sensibilidade desse movimento como movimento mesmo, na sua unidade viva.

Lukács lembra o problema da chamada arte de tendência ou de tese, que corresponde a uma tendência política ou social do artista que ele quer defender com sua própria obra de arte. Parece-nos que é este o caso de Barros, em *Luz e sombras*. Marx e Engels ironizam tais projetos, uma vez que o escritor, nesta demonstração, violenta a realidade objetiva. Engels explica como a tese se concilia com a arte, desde que brote organicamente da essência artística da obra, da representação artística, quer dizer, da realidade mesma, da qual a arte constitui o reflexo dialético. Bastante significativo é que os autores preferidos de Marx e Engels (Shakespeare, Goethe, Walter Scott, Balzac) não tiveram um posicionamento de esquerda.

A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções e ilusões por amor das quais eles se engendrara na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas consequências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade (LUKÁCS, 1968, p.40).

O que queremos dizer, reconhecendo a concepção marxista de arte, é que as personagens de Barros foram profundamente condicionadas pela ideologia do autor. O conflito, polarizado ao paroxismo, suscita diálogos inusitados como a assunção absoluta do mal, mas vamos por partes. Cabe anunciar alguma coisa do enredo.

A obra se constitui de vinte quatro capítulos irregulares. Os parágrafos curtos sugerem prosa poética. Realmente, há momentos felizes, pelo teor da informação operando quebra rítmica, às vezes bastante oportuna, entre sumário e cena. A narrativa se adéqua ao esquema da narrativa tradicional (cujas fases foram classificadas pelo romancista inglês Henry James como *apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace*) que se desenrola a partir de uma *situação inicial* (equilíbrio). Pela *motivação* de algum acontecimento, essa situação inicial sofre um *desequilíbrio* e assim por diante. As sucessivas situações acabam trazendo uma conseqüência daquela motivação desequilibradora. Chega-se, então, a uma *situação final*, que corresponde a outro equilíbrio. Temos, no primeiro capítulo, perfeitamente um *sumário* com descrição do espaço e apresentação das personagens. Isto, aliás, se repetirá em todos os capítulos e subcapítulos. Sumário que rapidamente deságua para a cena, por vezes tempo intercalado, com muito discurso direto (não há circunspeção nas personagens), mas que não inibe o narrador intruso, configurado, conforme Genette (s.d., 253-7), como função ideológica o que, aliás, não é indicado. Deve, sim, o narrador reduzir o seu papel² como, aliás, Aristóteles recomendava: “após breve preâmbulo, introduz logo um homem, uma mulher ou alguma outra figura, nenhuma despersonalizada, todas com o seu caráter” (ARISTÓTELES, 1997, p.47). Temos então o bondoso Nelson, cuja quinta “assente no lado mais aprazível da cidade de X” (BARROS, 2008, p.47).³ Não se poupam adjetivos laudatórios ao espaço e às personagens: “grande rio”, “verdes campinas”, “águas cristalinas”, “formoso jardim”. Resumindo, idealização extrema. E tem mais. O bondoso Nelson, 60 anos, casara-se com “a mais virtuosa das moças da cidade”. Avança cobrindo de rasgados elogios os filhos desse “abençoado matrimônio”: Flávio, Cristovão e Clarinda. “Era uma família que se salientava pelas suas peregrinas virtudes”, notadamente a caridade.

De fato, narrador intruso que não se contenta em transferir discurso às personagens e levanta comentários em prol de suas próprias convicções. E, por vezes, estes, repetirão palavras e termos daquele, em discurso direto (o indireto livre seria uma possibilidade de entrelaçar os comentários na ação) como faz Nelson, no segundo capítulo “As vagas”: “vagas”, “senhor das alturas”, “terrível seita”, “crimes abomináveis”, “escândalos enormes”. O narrador imprimirá forte adjetivação condenatória quando se refere à maçonaria e laudatória quando se refere ao catolicismo, como já anunciamos. Os representantes dos dois segmentos da trama ficam extremamente estereotipados. No capítulo “O Salteador”, este, o salteador, se confessa “mal” (BARROS, 2008, p.62). Há o lado *bom* do enredo que é extremamente bom e o lado *mal*, também, é extremado neste sentido. Maniqueísmo primário. As personagens, argumenta Forster (1998, p.45), podem ser criadas em delirante excitação, no entanto, sua natureza estará condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo, e, além disso, é modificada por outros aspectos de seu trabalho. O romancista sabe tudo da personagem, mas

[...] ele pode não querer nos contar tudo o que sabe – muitos dos fatos, mesmo os que chamamos de óbvio, podem estar ocultos. Mas ele nos dará a sensação de que, embora a personagem não tenha sido explicada, ela é explicável, e conseguimos disso uma realidade de tal espécie como nunca teremos na vida cotidiana (FORSTER, 1998, p.60).

Pois é, as personagens de Barros não são explicáveis.

○ “salteado” fugirá e ocupará a cena um delegado maçom, para conforto da organização do enredo. O narrador não deixa escapar nenhuma oportunidade para robustecer o conflito, descrevendo-o pejorativamente: a barriga, uma pipa; chaga crônica nos lábios; “bafo pútrido, recendia a fumo e aguardente” (BARROS, 2008, p.72).

Não queremos tomar partido nos polos que sustentam o enredo, como já anunciamos, mas não dá para deixar passar a contradição na forte condenação de incontestáveis conquistas para a humanidade, hoje reconhecidas, salvo o radicalismo destruidor de como a coisa é mostrada:

Já é tempo da maçonaria dar o seu mais forte brado. Até hoje muitos dos presentes tem ignorado qual seja a alta e nobre missão que nos é confiada sobre a terra. O nosso segredo e importante programa já vão sendo posto secreta e gradualmente em prática desde 1869, por determinação do grande oriente de Inglaterra. Em 1876 reuniu-se em Nápoles o grande concílio em que foram proclamadas a *liberdade de razão* contra a autoridade religiosa, a liberdade do homem contra o *despotismo* da Igreja e do Estado; a escola livre contra o ensino do clero, não conhecendo outra base do conhecimento humano além da ciência. Foi proclamado o homem livre e a necessidade de fazer desaparecer toda e qualquer Igreja. - A mulher continuou o venerável da loja, - deve ser liberta dos liames que as Igrejas e as legislações opõem ao seu pleno desenvolvimento. A moral deve ser independente de qualquer intervenção religiosa. Os livres pensadores, isto é os maçons proclamam a liberdade de consciência e livre exame. Consideram a ciência base única da crença e repelem por isso todos os dogmas fundados em uma revelação qualquer. Reclamam a instrução em todos os graus gratuita, obrigatória, exclusivamente leiga e materialista. Assumem a obrigação de trabalhar para a abolição pronta e radical do catolicismo e para seu aniquilamento por todos os meios inclusive a força revolucionária (BARROS, 2008, p.67-68).

Ao refletirmos em outras oportunidades o *efeito estético* argumentamos não haver fórmula precisa para alcançá-lo e, talvez, seja este o único aspecto que salve *Luz e sombras* enquanto arte literária: ao se fechar fortemente na tradição este narrador acaba por exibir suas fortes contradições, bem como a contingência das aclamadas virtudes.

A fala da personagem Dom Amarante é significativa, também, do quadro que queremos iluminar:

A maçonaria trabalha desde muito para derrubar o trono do Brasil. Ela procura aliança entre as maiores influências do Império. A maçonaria odeia de morte esta forma de governo em que é um só homem que desfruta as riquezas d'um país. Ama ela somente a república em que pode mandar e desmandar e todos os maçons podem comer as expensas do erário (sic) público. E depois, caríssimo, da república é fácil para se chegar a Anarquia, a mira brilhante da maçonaria (BARROS, 2008, p.74-75).

A obra oferece infinitas pérolas de profunda estreiteza da concepção do ser, reduzindo o raciocínio das personagens à lógica pueril. No trecho abaixo, a personagem Dom Amaranthe argumenta como afastará a personagem Clarinda da sua devoção pelo catolicismo:

- Ora, isto não quer dizer nada: são coisas que facilmente se corrigem. Estou prático do mundo. Lutemos com ela, façamo-la freqüentar assiduamente bailes, teatros e todos os divertimentos e verás que logo perderá essas idéias... Verdade é (cá entre nós) verdade é que a religião eleva o homem. Sem ela a sociedade é nula, mas há conveniência em empregarmos nossos esforços para varrê-la do coração da humanidade (BARROS, 2008, p.101).

O século XX, conforme Aguiar e Silva (1997, p.708), por influências dos estudos da psicologia, assistiu-se a crise da noção de pessoa, rompendo a coerência de causa e efeito de uma totalidade coerente, expressa por um *eu* racionalmente configurado. Conscientizou-se, pois, que o *eu social* se afigura uma máscara, “sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos ‘eus’ profundos, vários e conflitantes”.

A personagem, é claro, acompanha este fenômeno, assim, como se perdeu o *pathos* da ordem clássica e a *falha* trágica foi substituída por toda sorte de erros.

Barros tem um projeto e as personagens servem a tal propósito, violentando a dialética da realidade. Tal recurso é obviamente inócuo. Monteiro (1964, p.14) argumenta, seguindo o pensamento de Lukács:

[...] a obra que pretendendo-se literária, falseia, a bem das idéias que presume servir, a lógica dos sentimentos, que ofende a verossimilhança, que atenta contra toda a experiência para “demonstrar” que a idéia está certa, só pode contribuir – como tantas vezes tem acontecido – para comprometer aquela e servir de arma aos adversários, aos quais é fornecida assim uma fácil argumentação.

Adorno (2003, p.60) observou a presença do narrador no romance moderno (Proust, Gide, Moedeiros falsos, no último Thomas Mann, no *Homem sem qualidades* de Musil), em que “a reflexão subverte a pura imanência da forma”. Mas essa reflexão, observa ele, condenatoriamente, “não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance”. A nova reflexão “é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”.

A literatura épica reflete a realidade social enquanto totalidade, mas, em épocas históricas diferentes a realidade é diferente. O romance, pode-se concluir à leitura de *A teoria do romance* (novamente Lukács), constitui-se como síntese dialética da tragédia e da épica: com a primeira, o enfoque é a relação do homem com seu destino; com a épica, a

relação do homem com sua comunidade.

A épica tornou-se impossível com a essência perdida. Multiplicidade de cosmovisões constituiu-se circunstância histórica para a instauração do romance. Pressupõe-se, nestas circunstâncias, a supressão hierárquica entre essência e existência o que implicou a necessidade de selecionar entre a infinidade de essências. O indivíduo, portanto, agora alcança a condição de protagonistas de sua própria tragédia individual. A subjetividade está-se em definir um projeto existencial particular, concretamente elaborado. A subjetividade está na polifonia do romance que representa a heterogeneidade de projetos existenciais. Narrar tal procura constitui-se o desafio do romancista, procura da essência do herói, por meio de episódios, em que o indivíduo “aprofunda a alma no contexto das perspectivas coletivas maiores” (ERICKSON, 2001, p.119).

O discurso que Bakhtin (1998, p.85-88 *passim*) confere ao romance serve-nos, também, para explicar o fenômeno *Luz e sombras*. O discurso do pensamento estilístico tradicional conhece apenas a si mesmo. No entanto, entre o discurso e o objeto interpõem-se discursos alheios sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema e não apenas a resistência do objeto. O discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, se entrelaça a ele, em interações complexas, influenciando seu aspecto estilístico. Na imagem poética, em sentido restrito, a dinâmica da imagem-palavra desencadeia-se entre o discurso e o objeto, a palavra imerge-se na riqueza e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza ‘ativa’ e ainda ‘indizível’. Ela não propõe nada além dos limites do seu contexto (exceto naturalmente o tesouro da própria língua). A palavra esquece a história da concepção verbal e contraditória do seu objeto e também o presente plurilíngüe desta concepção. Para o artista-prosador, ao contrário, o objeto revela esta multiformidade social plurilíngüe dos seus nomes, definições e avaliações. A dialética do objeto entrelaça-se com o diálogo social circunjacente. Em todos os seus caminhos até o objeto, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Evidente que isto não ocorre em *Luz e sombras*, no que se refere aos objetos pólos do conflito (catolicismo e maçonaria). Estão estanques, em extremos, assumindo, no entanto, posições segundo um caráter predeterminado pelo narrador.

O discurso nasce do diálogo (réplica viva, respostas antecipada), afirma Bakhtin (1998, p.88-93 *passim*), forma-se na orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto.⁴ O caráter ideológico em *Luz e sombras* não penetra nesta dialogicidade interna do discurso. Falta-lhe inserção na dialética da realidade: “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (LUKÁCS, 2000, p.55). A literatura, enquanto arte, deve incorporar a fragmentação do mundo, suas contradições, sua insuficiência, e não procurar aniquilar ou deformar o que lhe é exterior, tentando recuperar a totalidade perdida.

Recuperar a unidade perdida talvez tenha sido este o anseio de Barros. No entanto, a forma romance assinala a cisão concreta e incontornável. Não é possível sonhar novas unidades: “As fontes cujas águas dissociaram a antiga unidade estão decerto esgotadas, mas os leitos irremediavelmente secos sulcaram para sempre a face do mundo” (LUKÁCS,

1974, p.35). Por um lado, a aspiração pela forma decorre de um “sofrimento metafísico do sujeito” (LUKÁCS, 1974, p.37) ou de uma aspiração essencial da alma (LUKÁCS, 1974, p.88), só no mundo a alma pode realizar-se; por outro, o discurso sobre a arte está imerso em referenciais externos, atado a um objetivo que lhe é exterior, a existência finita no mundo. O mundo não pode ser corrigido por um ideal superior.⁵

Referências

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003. p.55-62
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1997.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1981. p.17-52.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem. In: **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-20.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In.: _____. **Questões de literatura e de estética**. 4.ed. São Paulo: UNESP. p.71-163.
- BARROS, Feliciano Galdino de. **Luz e sombras**. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras, UNEMAT, 2008.
- CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. (Grandes autores do Pensamento Brasileiro).
- ERICKSON, Sandra S. F. A Teoria do Romance de Georg Lukács. **Princípios**, Natal, v. 8, n. 9, p.114-123, 2001. Jan/junh. 2001.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, 1968. p.13-45 (Biblioteca do leitor moderno, 45).
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **L’Ame et les Formes**. Paris: Gallimard, 1974.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance: teoria e crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- SILVA, Arlenice Almeida da. O Símbolo Esvaziado: A Teoria do Romance do jovem György Lukács. **Trans/form/ação**, São Paulo, v. 29, n. 1, p.79-94, 2006.

1 Em seguida, considera o pensador "... se a censura é de que não se representam os originais quais são, quiçá os tenham figurado quais deviam ser. Sófocles, por exemplo, dizia que ele representava pessoas como deviam ser e Eurípides, como eram. Essa a solução; se, porém, nem como são, nem como deviam ser, a solução é que "assim consta"; por exemplo, no que toca aos deuses. Talvez não os façam melhores, nem como são na realidade, mas como ocorreu a Xenófanes: 'é como dizem' " (ARISTÓTELES, 1997, p.49).

2 O máximo em matéria de exclusão do narrador seria o modo câmara de que fala Friedman.

3 Quando se tratar do nosso objeto de estudo, o romance de Feliciano Galdino de Barros, *Luz e sombras* indicaremos apenas a página quando for o caso de citação.

4 Existem, pois, duas dialogicidades: 1) a dialogicidade do discurso de outrem no próprio objeto e 2) a dialogicidade interna do discurso, nascida do choque da dialogicidade do discurso de outrem no próprio objeto. Esta segunda introduz um caráter mais subjetivo. As duas dialogicidades se entrelaçam muito estreitamente, tornando-se quase que indistinguíveis entre si, inclusive refletindo estilisticamente.

5 O percurso reflexivo na obra de Lukács *L'Âme et les Formes* foi-nos indicado por Silva (2006, p.85).