

**ALEGORIA E
REPRESENTAÇÃO DA
REALIDADE NA OBRA
CABEÇA DE PAPEL, DE
PAULO FRANCIS**

*ALLEGORY AND REALITY
REPRESENTATION IN
CABEÇA DE PAPEL, BY PAULO
FRANCIS*

**Bárbara Del Rio Araújo
(CEFET/MG)¹**

RESUMO: Esse trabalho parte de um posicionamento crítico de David Arrigucci Jr, que problematiza a construção do realismo nos romances alegóricos da década de 70, para entender a coerência interna específica da narrativa de *Cabeça de Papel*. A

¹ Professora efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG. Doutoranda em literatura brasileira pelo programa de pós-graduação em estudos literários da UFMG. Belo Horizonte/MG. E-mail: barbaradelrio.mg@gmail.com

intenção é analisar, tendo em vista o conceito de alegoria, como a realidade se engendra na fatura romanesca, dramatizando as relações históricas, dando voz aos silenciados e tornando-se presente como dispositivo literário na obra, que, por sua vez, também é um dispositivo político.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo; Alegoria; *Cabeça de Papel*.

ABSTRACT: This work is based on a critical position by David Arrigucci Jr, who problematizes the construction of realism in the allegorical novels of the 1970s, to understand the specific internal coherence of the narrative of *Cabeça de Papel*. The intention is to analyze, in view of the concept of allegory, how reality is engendered in the romanesque structure, dramatizing the historical relations, giving voice to the silenced ones and becoming present as a literary device in the work, which, in turn, is also a political device

KEYWORDS: Realism; Allegory; *Cabeça de Papel*.

A fortuna crítica e o problema da representação alegórica

Na conferência “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, publicada em *Outros Achados e Perdidos*, David Arrigucci Jr. analisa a ficção nacional de 1970 e afirma:

Da ficção de 70 para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. (...) Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neorealismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal. (ARRIGUCCI,1999, p.77)

Ainda que reconheça o crescimento do volume de publicações romanescas nesse período, comparando até mesmo com a produção

dos anos 30 e 40, o estudioso deixa evidente a redução do nível qualitativo da representação. Para ele, em relação ao tratamento da realidade, já houve transfigurações mais profundas, muito mais radicais do ponto de vista artístico do que essas atuais. Ao comentar alguns romances, Arrigucci reflete sobre a incidência da técnica jornalística nas narrativas e discute sobre a tendência que esses textos ficcionais têm para naufragar na singularidade, isto é, “buscar o inessencial, atribuindo sentido a tudo e, portanto, a nada”. Intrigado com a composição de algumas obras, o crítico questiona como a representação de um fato singular pode aludir a uma situação geral, comentando: “o autor dessas narrativas escolhe um determinado caso típico, dentro da situação da realidade brasileira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não aquele fato específico. Então, é um romance alegórico, baseado na reportagem”. (ARRIGUCCI, 1999, p.78)

Wilson Martins, no texto “A situação do romance”, já alertava para a redução da qualidade das obras produzidas durante o regime militar. Segundo o crítico, foi frustrada a expectativa de que havia muita coisa inovadora escondida em meio à repressão. O que se notou foi a produção romanesca “incerta entre o realismo e a fuga alegórica, entre a observação jornalística e os exercícios de estilo, entre a tentação da gratuidade estética e a febre devoradora da participação política”. (MARTINS, 1995, p.239)

Diante dessa perspectiva, a obra *Cabeça de Papel* é analisada como uma narrativa que se constrói de maneira complexa, que engendra um projeto confessional ao mesmo tempo em que embarca na descrição da anatomia social. Utilizando a imitação da montagem jornalística e uma linguagem imediata e bárbara, que imita uma escrita a jato, aparentemente mal construída, a obra é percebida como agregadora de um conteúdo reflexivo muito forte:

A intenção disso aí é uma intenção curiosa. Porque pretende representar tudo que aconteceu no Brasil nesses últimos tempos através da análise da classe dominante, desses 0,3 por cento. (...) E o romance acaba sendo

abstrato e não apanhando de fato a realidade concreta. Escapa. (ARRIGUCCI, 1999, p.80)

Pelo fato da perspectiva narrativa se centrar em um extrato social específico, tentando, através da visão de um intelectual, representar a totalidade histórica brasileira, os críticos qualificam a obra como um romance alegórico, que não consegue explicitar os conflitos da sociedade real. Trata-se de uma história que não passa pelo povo:

No Paulo Francis há a mesma fragmentação (...) Ele acumula coisas e pretende representar uma totalidade através de uma fragmentação. Só que o que ele pega como abertura para o sentido geral são os 0,3 por cento da classe dominante, e como ele acha que isso é que decide, que decidiu tudo aqui, certamente é isso que dá história. E quando vai ver não é. (ARRIGUCCI, 1999, p.81)

Arrigucci, assim como Wilson Martins, reclama ainda da pouca profundidade na construção dos personagens e diz que todos são sequestrados pela consciência absoluta do narrador, Hugo Mann, que nunca cede a voz e a tudo deglute de forma absoluta. Deste modo, deixa-se claro que a narrativa não configura personagens reais e complexas, pois não consegue escapar à “abstração inevitável da construção alegórica”:

No caso de Hugo Mann é muito visível: a ideia que ele tem do povo é uma ideia inteiramente sem contradição. (...) Aparentemente é uma neutralidade, é uma passividade completa. (...) A visão que ele tem é uma visão sem contradições. E, portanto, a-histórica. (ARRIGUCCI, 1999, p.87)

A grande questão que chama atenção da crítica, em especial de Arrigucci, é se existe uma incompatibilidade entre a alegoria e o

realismo. O crítico questiona se o romance, cuja pretensão é ser realista, pode se pautar pela lógica abstrata da alegoria:

No impulso realista, o procedimento alegórico é problemático. O que eu noto é o seguinte: se eu construo de acordo com a ficção realista, eu tenho dificuldades para tratar a forma alegórica (...) Você vê no Paulo Francis: parte-se de particularidades. Então, você não tem o realismo, aí. (ARRIGUCCI, 1999, p.94)

A concepção alegórica na estrutura realista, para Arrigucci, evidencia uma tentativa malograda de romance, uma vez que a vontade de representar o que foi e o que tem sido a realidade a partir de um fragmento (social) rompe com a verossimilhança, obtendo uma representação problemática e falseada. Esse trabalho, motivado por essas afirmativas, pretende discutir e verificar se a alegoria consegue ou não se sustentar como forma. Revisando essa discussão, acreditamos ser possível entender como a fatura assenta a condição histórica na obra *Cabeça de Papel*, de Paulo Francis.

***Cabeça de Papel* e a situação alegórica**

Franz Paul Tannin da Matta Heilborn, ou Paulo Francis, é autor de 13 livros publicados, sendo que o florescimento de sua arte como romancista se dá em torno de duas obras: *Cabeça de Papel* (1977) e *Cabeça de Negro* (1979) fariam parte de uma trilogia, caso o último livro, denominado *Cabeça*, fosse publicado. Esses dois primeiros livros já dão notícia de uma vertente ficcional, que o escritor se enveredava em meio aos seus escritos políticos e jornalísticos, chamando atenção de toda crítica literária pelo procedimento adotado. Polemista, o neto de alemães e franceses buscou através dessas obras um painel dos anos de chumbo da ditadura brasileira, representando, na oposição entre forças e classes de interesses, a luta do homem oprimido, a sociedade capitalista, a espoliação do povo e os dramas coletivos frente a uma política ditatorial.

Especificamente em torno da obra *Cabeça de Papel*, há uma posição unânime da fortuna crítica – inclui-se aqui nomes como Alceu Amoroso Lima, Franklin Oliveira, José Onofre, além dos já citados Wilson Martins e David Arrigucci – em considerar a narrativa como uma mistura de confissão, que quase invade a perspectiva autobiográfica, e uma vontade imensa de analisar as relações sociais. Nesse sentido, esses estudiosos percebem que tudo é monopolizado na figura do narrador e nesse ponto, todos acreditam, esta seria uma falha da composição. Esse narrador, que no enredo faz resenhas cinematográficas para um jornal, relata todos os acontecimentos e até mesmo as intervenções dos outros personagens. Isto é, num discurso indireto predominante, o narrador fala pelo outro, tematizando-o e destituindo esse outro de uma consciência plena e ativa (BAKHTIN, 1981, p.40). Hugo Mann, narrador absoluto, parece se desdobrar em outros personagens como Hesse, o diretor do jornal:

Sou crítico de cinema, gosto das legendas, o único humor puro, chalaça, que resta na praça, me pagam pelo que acho, é o que eu chamaria minha atividade capitalista, não darei explicações. (...) Não quero discutir porque estou assim life is awful but don't say it, basta ir ao dicionário. Os melhores me acham sob sofrimento profundo & inexpresso, de que têm certeza conhecem as causas, como o velho A., que, aos oitenta e um anos, acredita em Deus, liberdade e progresso para as massas, que chamaria povo, identificando a origem fascista da palavra “massas”, o velho A. até escreve a respeito, e me olha caridoso, silenciosamente se solidarizando com meu chagrin, na língua step dele. Olho-o e me lembro que Hesse só o conserva porque pinga um molho liberal no pasquim reacionário que Hesse edita. Ainda dá para ver Ipanema às seis da manhã. Moro no Leblon. Sabemos o que tínhamos de fazer e não fizemos. Órfãos da tempestade. Talvez nem isso. Falta-nos gravitas. Não escolhemos ou propusemos. Deixamo-nos dispor e depor. Vivemos entre segundos. Não contamos. (FRANCIS, 1977, p.13)

Percebe-se que além de elencar os temas, ceder opiniões e aglutinar críticas, esse narrador reflete inteiramente sobre

acontecimentos que estruturarão a narrativa. O que se nota, além da esquematização e clarividência prejudiciais que faz desse narrador uma instância monopolizadora, é que se trata de um enredo que apresentará uma missão falida, algo que não deu certo.

Dividido em oito capítulos, o enredo da obra se passa no Rio de Janeiro, entre os anos de 1944 a 1976. O grande acontecimento narrado é a amizade entre Mann e Hesse e uma polêmica sobre a traição política entre eles. Disposto em oito partes, esse enredo estabelece dois marcos principais: o primeiro capítulo “A manhã seguinte – 1976” e o último, denominado “Coda”. Os demais capítulos são digressões sobre os personagens e acontecimentos que cercam esses momentos decisivos.

No primeiro capítulo, temos uma ligação de Vitor para Mann, depois de 16 anos afastados e um ter salvado a vida do outro. Vitor, fornecedor de cocaína que se integra aos negócios estrangeiros de Hesse, é então apresentado na narração. Junto dele está um amálgama de assuntos, como por exemplo, Raquel, a namorada de Mann. Nessa nebulosa mistura, nota-se um tom rancoroso e de ataque à falta de consciência das classes dispostas na organização social. Esse tom acompanha o narrador durante todo o livro, sobretudo no capítulo que se segue, “Homem de Visão – 1965”, onde, em meio a digressões, Mann diz sobre a ambivalência política de Hesse:

A Esquerda caiu sobre Hesse. No Cosme Velho, a maioria dos oficiais já o reconhecia um “fino intelecto”, e o sogro apresentou-o a empresários americanos. Gringos discretos e até humildes, pois admitiam que capital e know-how eram insuficientes sem o elemento humano. “Os brasileiros sabem o que é melhor para os brasileiros.” E pediram aos revolucionários, esperando não importuná-los, que indicassem nomes de colegas fora da ativa ou “em vias de”, que quisessem auxiliá-los, trabalhando na iniciativa privada na grande arrancada pela recuperação nacional. (...) Hesse insistia na tecla da revolução capitalista liberal (...) Aceitara uma coluna duas vezes por semana no jornal que agora dirigia a vinte e cinco mil cruzeiros na carteira e trinta e cinco mil sob o balcão.

Não procurava ninguém fora da família, o sogro e ele tornaram-se íntimos (...) Semanas depois, Hesse foi convidado à primeira de uma série de conferências na Escola Superior de Guerra e em federações industriais. (FRANCIS, 1977, p.27-28)

Aqui, Mann revela a facilidade que Hesse tem em se imiscuir entre os diversos setores sociais. Além disso, mostra a fidelização partidária do editor chefe como amorfa, capaz de estabelecer ligações tanto com os militares quanto com os revolucionários. O narrador evidencia claramente Hesse renegando uma postura radical comunista, a qual o projetava em favor de novas relações, como por exemplo, com o sogro capitalista, que era antes rejeitada. Essas mudanças de preferências progridem:

Muito bem, e os madeleines do esquerdismo? Se dói, por que me cortaram? Ou eu os cortei? Continuam indo ao jornal, pedindo matérias promocionais aos meus editores, adulando-os, e sabendo que não sai uma linha sem autorização minha. Logo, é a mim que adulam, de dia, e à noite me esculhambam. Não só a mim, claro, ao Sadat, Brito, Blochs, Civitas, Marinhos, aos Mesquitas. O feudalismo dos Mesquitas. Meu caro, os Mesquitas converteram o esquerdismo bilubilu do teatro paulista num acontecimento nacional. Você conhece algum diretor de cinema novo ou canário contestatário que não tenha se servido de Manchete ou da Abril? (FRANCIS, 1977, p.95)

No trecho citado, Mann denuncia, sob a fala de Hesse, a estrutura da intelectualidade, que se supunha parte de um movimento contestatário, aliada ao conservadorismo do jornal. Deste modo, o leitor se surpreende com a tenuidade dos posicionamentos políticos. Isso se torna ainda mais enfático no último capítulo, quando as personalidades dos personagens são colocadas em dúvida.

Em “Coda”, noticia-se a morte de Vitor e Hesse causada por um acidente automobilístico. A narrativa, agora um pouco destoante

do tom confessional e analítico, apresenta em três páginas sucintas a identidade de Hesse como um espião a serviço da URSS em luta contra a agência de inteligência norte-americana, CIA. Sem mais explicações, o final é dado para o leitor em tom de surpresa. Tal desfecho é avaliado pela crítica como mal configurado por destoar do modo de elaboração da narração:

Paul Hesse ser um espião da Cia, e tal, é um esquema meio puxado pelos cabelos, numa certa altura. O final do livro é extremamente abrupto, e não combina bem com a distensão que tem que ter o romance de análise, a confissão analítica. (ARRIGUCCI, 1999, p.79)

Sem eximir os problemas narrativos, o que se nota é a busca por mostrar certa ambivalência e alternância de posições políticas, insistindo, nesse aspecto, em um jogo de esconder/revelar. Atento a essas mudanças, analisemos mais de perto o narrador. Ele, assim como Hesse, deixa bem claro a classe social a que pertence o seu ponto de vista:

Nós aqui, neste recinto, pertencemos aos 0,3% de que te falei. Centenas de políticos, intelectuais, jornalistas, o máximo em insignificância. Ninguém que te interesse nesta cidade faz nada exceto festejar o próprio marasmo, o que é uma atitude de classe, justíssima, porque a gente que você precisa conhecer é 0,3% da população, a que o resto serve, ou mendiga. E logo mais, os senhores da província se congregam, no que se convencionou chamar noite de autógrafos, de uma subliterata, Odaléia, jornalista que adula essa malta e cobra vendendo livros que ninguém lê. Figuras representativas dos 0,3% comparecerão em masse. (FRANCIS, 1977, p.152)

Arrigucci é decisivo em relação à alegoria no engenho romanescos, mostrando a singularidade do processo, em um foco narrativo particular que busca representar um momento histórico nacional. Contudo, vejamos mais sobre esse foco narrativo, que

revela Hugo Mann discutindo sobre a tendência ao aburguesamento da sociedade, independentemente das classes sociais originárias. Revendo sua condição humilde, ele declara que o mundo está fadado ao pensamento burguês:

Nosso mundo é insano e corrupto, não importa o ângulo de visão, e não pode ser analisado ou compreendido, só experimentado, fragmentariamente, no varejo de nossas sensações e emoções. Os modelos sociológicos, o babalô individual, etc. não alteram a certeza nervosa, central, de que vivemos um apocalipse. Burguês, claro, mas que somos nós, nada gestamos de diferente. E aqui a lógica serve ao irracionalismo. O burguês é senhor de “algo mais”, de que nenhuma classe condenada dispôs. (FRANCIS, 1977, p.31)

Evidenciando o seu lado moralista, elitista-burguês e até mesmo capitalista, o narrador, reconhecido pelo seu esquerdismo radical, se mostra ambivalente. Deste modo, o que se vê é a ausência de um posicionamento político definido:

Meu impasse é claro. Moralmente, rejeito a supremacia de uma classe montada em sacrifícios humanos que causariam indigestão a Moloch, o vasto GULAG sem arame farpado (às vezes) que bestializa, exaure, mata bilhões, relegando-os a frios relatórios da ONU, aqueles que nos informam que quinhentos milhões de pessoas morrem de fome, a qualquer hora do dia, trezentos e sessenta e cinco dias ao ano,(...) E, no entanto, foi nos confortos dessa classe que eu e semelhantes cultivamos a moralidade antagônica a nossos próprios “interesses”. Moralidade que não conseguimos converter em ação, sequer pelo devagar e sempre das diversas modalidades de social-democracia. (FRANCIS, 1977, p.101)

Analisando a postura de Mann ou de Hesse, percebemos que há uma inconstância de posições em que um lado pode se tornar outro. Acima, deixa-se evidente que, embora preso a uma classe

elitista, revelam-se outras classes e a totalidade histórica. Nota-se que as presilhas ideológicas se movem:

O que há de comum entre nós é que não nos interessamos o bastante pelos outros para dependermos deles, vivemos nossas abstrações particulares mais intensamente que qualquer contato humano. É o nosso 'segredo' que os outros vislumbram, sem entender direito, só percebendo que os exclui, o que é correto. (FRANCIS, 1977, p.95).

Nesses matizes da narração de Mann, o leitor vai montando a lacuna e percebe que elites e massas teriam comportamentos iguais. Melhor dizendo, as elites aparentavam um raciocínio combativo das massas, mas permaneciam burguesas; as massas, por sua vez, se comportavam de maneira aburguesada. Nesse aspecto, podemos perceber que existe algo oculto, que através de uma perspectiva alegórica e fragmentada acaba por inferir a totalidade e, sobretudo, uma visão crítica dela. Ainda que exista um ponto de vista determinante, uma visão particular como nos fala Arrigucci, vemos também perspectivas de contradição, que nos levam a ver uma realidade menos parcial. Nesse caso, a representação realista se impõe, uma vez que o arcabouço histórico se faz ali presente por meio da contradição velada dessas classes sociais.

É percebido que Mann e Hesse centralizam em si a direita e a esquerda, os arroubos moralistas burgueses e as propostas revolucionárias das massas. Uma dessas facetas aparece mais submersa, contudo a ambiguidade está ali, ainda que velada. A narrativa mostra certa volubilidade e uma circularidade em que os fatos são e não são o que parecem. Ao mesmo tempo em que a realidade está fragmentada em uma visão elitista e parcial, a representação consegue captar o todo, em um jogo de velar e desvelar. O grande lance é perceber como o fragmento, o alegórico, consegue mostrar mais do que aquilo que se pretende.

A alegoria como forma de representação da realidade

Arrigucci Jr., quando se propõe a discutir o romance *Cabeça de Papel*, deixa claro a fonte da noção de alegoria com que trabalha para expressar a falta de realismo na obra:

A ideia central do Lukács, a respeito da alegoria, é de que ela corresponde ainda a um impulso religioso na arte. (...) Na perspectiva de Lukács, a volta à alegoria representa a volta àquele impulso religioso. Só que na sociedade atual, este impulso não se preenche por nenhuma religião institucionalizada. Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista. (ARRIGUCCI, 1999, p.93)²

Partindo dos pressupostos do filósofo húngaro, explanados no quarto volume de *Estética*, Arrigucci não viabiliza a representação da realidade pelo viés alegórico. Lukács, por sua vez, desenvolve em seus escritos um raciocínio desconfiado em relação à alegoria como processo criativo, uma vez que, para ele, a alegoria é uma forma decadente de expressão artística, onde se aniquilam os planos permanecendo a atemporalidade moderna subjetivista.

Tal concepção de alegoria nos parece diferente daquela trabalhada pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Em *Origem do drama barroco alemão*, o estudioso conceitua a alegoria como sendo a revelação de uma verdade oculta. Isto é, uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser. Nesse sentido, a preocupação com a totalidade abrangente se dá de maneira indireta, ou seja, essa aparece em contraponto ao fragmento: “A alegoria diz para significar, revela, portanto, a existência de um outro do que ela diz; manifesta um enigma, uma figuração a ser decifrada”. (BENJAMIN, 2011, p.173)

Assim, percebemos que a alegoria enfatiza o artifício usado, pois através dele é que veremos, aos poucos e progressivamente,

uma série de momentos importantes para a interpretação. Diferentemente de uma compreensão instantânea, o véu alegórico aos poucos desvela a unidade, já interrompida e devassada. Os deslocamentos efetuados pela visão alegórica permitem que o que foi excluído volte à tona, fazendo emergir o outro da história: “a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada da autosuficiência indiferente” (BENJAMIN, 2011, p.176)

A alegoria, portanto, sob forma de enigma cifrado, exprime não apenas a natureza da existência humana, mas a historicidade do indivíduo. Tomemos nesse aspecto a análise de Auerbach a respeito do realismo em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Para o filólogo, o realismo na obra é alegórico já que a partir do espaço e de uma existência imutável (morte), critica-se e reflete-se a realidade e os aspectos históricos. No fragmento individual, nos atos e destinos individuais de Farinata e Cavalcanti, o mundo dos vivos é introduzido e a existência terrena permanece sempre manifestada:

Ainda salientei o fato de que a estrutura figural dos seus dois polos, da figura e da consumação, permite que continue a existir o seu caráter de realidade histórica independentemente das suas formas simbólicas ou alegóricas de tal forma que não obstante figura e consumação se signifiquem mutuamente, o seu conteúdo significativo não exclui de maneira alguma a sua realidade. (AUERBACH, 2004, p.170)

Assim, ainda na esfera particular, a realidade é sobrepujada, já que esse alegórico é também fenômeno da historicidade. Para Benjamin, a alegoria e o fragmento são a história representada e dramatizada de forma sensível. O filósofo alemão ainda diz que esse é o modo mais verossímil para expressar o mundo capitalista, das mercadorias, já que ela oculta o valor de uso no seu valor. (BENJAMIN, 2011, p.189). Na mercadoria não se percebe o acesso imediato aos fenômenos originários, que a compõem, por exemplo,

o trabalho. Nesse sentido, nota-se seu caráter fetichista, que esconde a sua realidade, adquirindo vida autônoma, independente. Há de se decodificar esse viés alegórico para entender, então, o processo totalizador, que é ambíguo.

Usando esse mesmo raciocínio é que se pode decodificar a realidade na obra *Cabeça de Papel*, onde ela parece de maneira alegórica, centralizada em um discurso pequeno burguês. Percebe-se que no interior desse discurso proliferam vozes contrárias, manipuladas pelo narrador. Na consciência de Mann se impõe uma ambiguidade que é comum a sua própria classe. Pois, se por um lado, ele precisa ter sobre cada questão particular uma consciência clara dos seus interesses; por outro, essa consciência clara não pode ser estendida à totalidade: porque a dominação é exercida por uma minoria e com o interesse voltado para si. O enfeitiçamento é provocado por uma relação dialética que, pelo viés alegórico, representa por um lado o que foi alienado, e por outro, o que sobrevive, sobrepondo-se ao que está alienado. O que se percebe então é que a ambiguidade e a plurivalência de sentidos é o traço essencial da alegoria (BENJAMIN, 2011, p.188).

De modo turvo, vemos que embora predomine a visão classista e parcial na obra *Cabeça de Papel*, há rachaduras que incidem contra isso. Observando a descrição que Mann faz do corpo jornalístico e da sociedade como um todo, somos noticiados que há sempre algo camuflado pelo discurso burguês. Ele esconde a própria realidade, como uma valise alegórica, mas que permite ser acessada pela contradição:

Não precisam sequer renegar a ideologia, a “falsa consciência”, do anticomunismo. É sopa no mel. Nossa sobrevivência próspera se tornou indispensável à saúde do imperialismo, logo sirvo ao imperialismo. Não estou sendo irônico. Sou um realista. (FRANCIS, 1977, p.98)

Tomando os personagens Vítor e Audálio, ambos pertencentes à classe baixa e que são cooptados pelo jornal e pelo discurso que

ele produz, percebemos claramente um processo de endossamento de ideais burgueses e apagamento das individualidades. Perceba que embora *Cabeça de Papel* seja uma alegoria dessa seara burguesa, ela também deixa entrever suas rachaduras:

“Que que há? Alguma cagada aí que você não quer me contar?” Hesse está encarando Audálio, os olhos de ferrete falados que, postos sobre a arraia-miúda da redação, suscitam a posteriori imprecações cuja violência meramente confirma o quanto doeram. Audálio ultrapassou esse nível de insegurança e, acrobaticamente quase, volta à naturalidade de que é capaz, garantindo ao chefe que não há bronca. Hesse larga o último texto, funga, e pergunta macio, a voz granulada, rouca: “Algum problema pessoal que eu possa resolver? Dinheirinho, aaaaa... outra coisa?” Audálio, as têmporas ardendo, é invadido por uma onda de ternura e gratidão, inexplicável, que contém a custo, mantendo na marra a compostura, enquanto reassegura a Hesse que é “só cansaço”, o fechamento de seis cadernos especiais, ontem, e discutindo o charme de Hesse, ligado e desligado eletricamente, confessou uma noite à Doralice, “apesar de tudo, se eu fosse mulher dava pra ele”. Não ousaria dizer isso à moça da Pesquisa. Ela é radical. (FRANCIS, 1977, p.150)

O que se vê, portanto, é que a alegoria é uma forma de representação que, embora partilhe de uma visão una, faz sentir outras tantas. Benjamin, ao contrário de Lukács, mostrou que a fragmentação alegórica é produto de uma mediação social e que seu conteúdo é essencialmente histórico, funcionando como parte da lógica da sociedade burguesa historicamente representada. (ADORNO, 1998, p. 179).

Considerações finais: a alegoria e o contexto ditatorial

A análise aqui empreendida da obra *Cabeça de Papel* buscou mostrar como a realidade pode ser configurada através da forma alegórica. No contexto em que a obra fora publicada, a alegoria se

mostrava como uma estratégia narrativa importante para driblar a censura militar e fora usada por muitos escritores do período. Como vimos, ela empreende, sob a particularidade, sob o ponto de vista fragmentado e individual, a representação da totalidade de modo crítico. Aliás, ela permite nas sombras do discurso a configuração dos travejamentos ideológicos e históricos.

No livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier discute o cinema brasileiro das décadas de 60 e 70, percebendo nele um caráter afirmativo alimentado pela coletivização. No que se refere à representação desse tema, o estudioso reconhece uma pluralidade no tratamento, destacando uma mistura entre um cinema mais conformado e outros mais experimentalistas. Algumas representações da experiência social se ligam ao caráter alegórico, privilegiando uma narrativa fragmentada, mas que mesmo assim estabelecia uma interação com o leitor. Além disso, remetia ao tempo histórico como tal e internalizado nos filmes (XAVIER, 2012, p.12)

Ismail Xavier consegue perceber que as alegorias no cinema não são apenas um programa para velar o regime autoritário, mas uma estratégia de linguagem estética que reorganiza o espaço/tempo e a relação com o espectador. Nesse sentido, ele reconhece momentos e pesos diferentes na “alegoria do Brasil”, evidenciando que em alguns casos a radicalização da fragmentação torna a avaliação do todo nacional problemática, embora ela ali permaneça. Nesse aspecto, o estudioso compara os filmes “Deus e o Diabo na Terra do Sol” com “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, ambos do diretor Glauber Rocha, refletindo sobre a tensão entre o sentido claro e o dado absurdo, e buscando ver o ponto limite em que a alegoria, a justaposição de dados e a fragmentação, caminha para a suspensão do movimento totalizador. Contudo, para Xavier, ainda na radicalidade enigmática, pode-se perceber traços da representação realista. (XAVIER, 2012, p.8-9)

Nessa discussão sobre a capacidade representativa da alegoria, Roberto Schwarz discute o movimento tropicalista pertencente ao

mesmo período e contexto. O estudioso aponta que a representação alegórica se concretiza nesse movimento muito motivada pela incorporação dos kitsch das classes médias urbanas, da televisão e do imaginário industrializado, fazendo emergir uma crítica ao populismo. Deste modo, existe uma fragmentação narrativa e textual, mas que consegue, na sua parcialidade, fazer referência à situação brasileira, à realidade nacional, que tem por característica incorporar o progresso modernizador às avessas (SCHWARZ, 1978, p.89).

No seu jogo de contaminações nacional e estrangeiro, o tropicalismo chamou atenção para a sua própria estrutura e mecanismo. Nesse aspecto, o alinhamento disparatado, fragmentado, com excessos, revela a moda de vanguarda no atraso do país e com isso dá a entender diferentes fases do desenvolvimento capitalista. A visada alegórica acaba por promover uma reflexão sobre o passado histórico nacional - a cultura patriarcal e o conflito entre os contextos rural e urbano passam a ser colocados em contato com a técnica mais avançada ou a moda mundial, entretanto isso não se mostra um problema, pois o histórico ali permanece:

Contudo porque o tropicalismo é alegórico, a falta de especificação não lhe é fatal (...) Significando uma ideia abstrata com que nada tem a ver os elementos de uma alegoria não são transfigurados artisticamente: persistem na sua materialidade documental; são como escolhos da sua história real que é a sua profundidade. Assim, é justamente no esforço de encontrar matéria sugestiva e datada - com a qual alegorizam a ideia intemporal de Brasil- que os tropicalistas tem o seu melhor resultado. (SCHWARZ, 1978, p.78)

Quando o tropicalismo se alinha à moda vanguardista, parodiando-a de modo autêntico, ele pensa a realidade nacional, ainda patriarcal e arcaica. Deste modo, mesmo no fragmento alegórico, a realidade é revelada. Como exemplo, basta pensar na música “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso; nela, há uma relação análoga e progressiva entre o consumo, a moda e os costumes

tradicionais: “Eu tomo uma coca cola / Ela pensa em casamento / Uma canção me consola / Eu vou”. Imagens fragmentadas alcançam a totalidade e essa faz referência à condição nacional, de uma modernização conservadora (OLIVEIRA, 2013, p.20)

Fazendo as necessárias ressalvas com relação aos problemas estéticos do livro *Cabeça de Papel*, como, por exemplo, o final abrupto e a um narrador onipotente, percebe-se que ele, junto desses outros movimentos culturais do período ditatorial, usa a alegoria para dizer da representação nacional. Percebe-se ainda que, embora a totalidade não esteja ali de maneira clara, cedendo a voz aos inúmeros grupos sociais e políticos, a história nacional aparece imiscuída ao discurso conformista e burguês. Esse discurso, aliás, é caracterizado por compreender a história expurgada de contradição. Há nesse discurso uma tentativa de esfumaçamento dos antagonismos classistas. Antagonismos resultantes da contradição entre capital e trabalho. Contudo, nesse aspecto fantasmagórico e anti-realista, ocorre o realismo e a figuração da ida popular e da história nacional. (WAIZBORT, 2007, p.47)

Deste modo, pelo viés alegórico, a representação realista não é impedida, mas aparece velada, sendo possível acessá-la pelo confronto. O desvelamento se faz ironicamente, percebendo, pelo par oposto, que um ponto de vista diz de si e de outro. Isto é, ao afirmar a perspectiva burguesa e conservadora, exprime-se também seu o contrário. O que se percebe, por fim, seja no livro de Paulo Francis, nas constatações de Ismail Xavier sobre o cinema novo, ou no movimento tropicalismo é que o viés alegórico não se opõe ou rejeita o elemento de realidade. Ao contrário, ela elabora através dele os seus matizes e imagens.

O crítico Roberto Schwarz, no artigo “Cultura e Política, 1964-1969”, analisa e propõe esquemas para a sociedade do período, revelando que a tendência à representação alegórica, fragmentada e ambígua é um recurso intrínseco à época e à condição social e econômica do país:

Num país dependente, mas desenvolvimentista, de capitalização fraca e governo empreendedor, toda iniciativa mais ousada se faz em contato com o Estado. Esta mediação dá perspectiva nacional (e paternalista) à vanguarda dos vários setores da iniciativa, cujos teóricos iriam encontrar seus impasses fundamentais na esfera do Estado, sob forma de limite imposto a ele pela pressão imperialista e em seguida pelo marco do capitalismo. Isso vale para o conjunto de atividade cultural (...) que precise de meios, vale para administração pública, para setores de ponta na administração privada, e especificando-se um pouco valeu mesmo para isolados capitalistas nacionais e para oficiais do exército. Em consequência, a tônica de sua crítica será o nacionalismo anti-imperialista, anti-capitalista num segundo momento, sem que isso corresponda a um contato com os problemas da massa. (SCHWARZ, 1978, p.66-67)

Através da citação percebemos a aproximação dos setores de interesses distintos travestido sobre a visão burguesa. A classe intelectual, sobretudo os jornalistas, representados na obra *Cabeça de Papel*, “resultam em pequenas multidões de profissionais imprescindíveis e insatisfeitos, ligados profissionalmente ao capital ou governo, mas sensíveis politicamente ao horizonte da revolução” (SCHWARZ, 1978, p.67). Deste modo, nesse sistema de conciliação engrenado é que se alegorizam as vozes da revolução imiscuída à voz conservadora. A esquerda, ao ser cooptada pelo discurso burguês, não desaparece. Sua imagem aparece por meio da alegorização desse aburguesamento social que fez com que inferíssemos a noção de povo de maneira apologética e sentimental, abarcando indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpensinato, a intelligentsia, os magnatas nacionais e o exército. A visão alegórica dessas manifestações culturais comuns ao momento ditatorial consegue, por esse modo de representação, multiplicar os quiproquós mimetizando profundamente a atmosfera ideológica do país. (SCHWARZ, 1981, p.79)

Referências

- ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka” in: **Prismas**. São Paulo, Ática, 1998.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, realismo, alegoria – O romance brasileiro recente. In: **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bizerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.
- LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. M. Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1967
- FRANCIS, Paulo. **Cabeça de Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977
- KUCINSKI, Bernardo. O método Paulo Francis In: CHIAPPINI, Lúgia, DIMAS, Antonio e
- MARTINS, Wilson. **Ponto de Vista**. v.11. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1995.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista: o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-69 In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Cia. da Letras, 1999
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Nota

² No quarto volume de *Estética*, o filósofo húngaro resgata a oposição entre alegoria e símbolo instituída por Goethe para reforçar a incompatibilidade entre esse recurso estético e o realismo: “La alegoría puede tratarse como un tipo de conformación – muy problemático – dentro de la estética porque en ella se produce una reconfiguración sin mundo, una articulación abstracta de singularidade privada y generalidad abstracta, y si llega a tener una eficacia duradera, sólo puede realizarse al nivel de la decoración vacía de contenido”. (LUKÁCS, 1947, p.442). Para Lukács, a alegoria subverte a objetividade que receberia forma, impedindo a adaptação dos conteúdos artísticos e das necessidades sociais concretas que se encontram em alteração permanente. Nesse aspecto, a alegoria seria um impulso religioso ou um tropo retórico e vazio.

Recebido em: 10/02/2017

Aceito em: 02/05/2017