



EU SEREI SEU ESPELHO: O REFLEXO LITERÁRIO NA ERA DOS SIMULACROS

I WILL BE YOUR MIRROR: THE LITERARY REFLECTION IN THE ERA OF SIMULACRA

Antonio da Mata (UnB)¹

Resumo: Este artigo propõe uma análise crítica da relação entre o reflexo literário e a subjetividade na era dos simulacros, partindo das teorias de Jean Baudrillard e György Lukács. Enquanto Lukács defende um realismo que reflita de forma crítica e totalizante a realidade social, a arte contemporânea, representada aqui pelo realismo traumático de Hal Foster, aborda a fragmentação e a dessubjetivação resultantes do capitalismo avançado e da sociedade de consumo. Ao analisar o poema *First, My Motorola* (2011), de Alexandra Numerov, e a novela *Homens ao Sol* (2019), de Ghassan Kanafani, argumenta-se que o reflexo literário na contemporaneidade não busca mais a organicidade, mas sim revela as deformidades e as ruínas da experiência subjetiva fragmentada.

Palavras-chave: György Lukács. Poesia. Realismo traumático. Literatura. Contemporâneo.

Abstract: This article proposes a critical analysis of the relationship between literary reflection and subjectivity in the age of simulacra, drawing from the theories of Jean Baudrillard and György Lukács. While Lukács advocates for a realism that critically and comprehensively reflects social reality, contemporary art, represented here by Hal Foster's traumatic realism, addresses the fragmentation and desubjectification resulting from advanced capitalism and consumer society. By analyzing the poem *First, My Motorola* by Alexandra Numerov and the novella *Men in the Sun* by Ghassan Kanafani, it is argued that contemporary literary reflection no longer seeks organicity but instead reveals the deformities and ruins of fragmented subjective experience.

Keywords: György Lukács. Poetry. Traumatic Realism. Literature. Contemporary.

INTRODUÇÃO

Para o filósofo francês Jean Baudrillard (1996), cada período da história possuiria uma relação específica com a linguagem e com os signos, motivada pelas infraestruturas econômicas e sociais. No primeiro período, correspondente ao feudalismo, os signos mantêm uma conexão clara e

¹ Doutorando em Teoria Literária pela Universidade de Brasília.



direta com o que representam. Cada signo tem um significado inequívoco, protegido por normas, refletindo uma correspondência transparente entre o símbolo e a realidade. No segundo período, que corresponderia à instauração do capitalismo e ao início da industrialização, os signos são produzidos em massa e perdem sua singularidade e origem natural. A técnica se torna sua nova origem, e eles passam a existir na lógica do simulacro industrial, sem uma conexão intrínseca com o real, marcando a era da arbitrariedade e das equivalências gerais.

No terceiro período, que corresponderia a era do capitalismo informático (capitalismo tardio, de plataforma etc), a era dos *simulacros*, segundo Baudrillard, os signos não têm mais qualquer ligação com o real. Vivemos em uma era de indeterminismo, onde o código domina e substitui a referência. O real é extinto e o signo digital, pragmático, assume o controle, baseado em uma lógica micromolecular de comando e controle. Aqui, a simulação precede a realidade, e o poder simbólico dos signos se torna fragmentado e sem centralidade. O crítico de arte Hal Foster traduz tal período, a partir de Lukács, da seguinte maneira:

Em seguida, em pleno capitalismo monopolista baseado na produção em massa, Lukács abordou a reificação e fragmentação do objeto, especialmente na produção em linha de montagem. Hoje, em pleno capitalismo avançado, baseado no consumo em série, somos testemunhas de uma nova reificação e fragmentação – do signo (FOSTER, 2017, p. 69).

Viveríamos, assim, num período de fragmentação e reificação dos próprios signos. A teoria do reflexo, desenvolvida pelo filósofo e crítico literário György Lukács, tornou-se central em suas reflexões sobre arte e literatura. Para Lukács, o realismo se define pela capacidade da arte de refletir criticamente a realidade social, transcendendo a mera reprodução superficial do mundo visível. Em contraste com as vanguardas do início do século XX, que, segundo Lukács, fragmentavam a realidade, o realismo se voltava para a tentativa de restaurar uma visão totalizante e íntegra da sociedade, revelando suas contradições.

DESENVOLVIMENTO

Hal Foster, em sua obra *O Retorno do Real* (2017), desenvolve o conceito de realismo traumático, que também reflete a realidade, mas de forma distinta da proposta de Lukács. O



realismo traumático busca dar forma ao trauma, uma realidade fragmentada e dissoluta, caracterizando-se pela apresentação do choque e da disjunção da experiência subjetiva contemporânea. Nesse sentido, embora ambos compartilhem o interesse pela relação entre arte e realidade, o realismo de Lukács e o realismo traumático de Foster se encontram em tensões produtivas que possibilitam novas leituras, sobretudo no que concerne à arte contemporânea.

Nesse artigo, gostaria de propor, a favor e contra Lukács, não um reflexo pura e simplesmente da realidade objetiva, mas antes, sua *deformidade*. Chamo de *deformidade* porque, diante das leituras das *teorias do reflexo* do crítico húngaro, o *real* no Realismo Traumático parece se dissolver, como uma face que se olhasse no espelho, mas, *sendo sempre igual*, não conseguisse mais se reconhecer. Uma face que, de tanto se olhar, elidiu sua própria realidade. Com o fim de melhor desenvolver este ponto, buscarei realizar uma análise das teorias de Lukács sob a luz do conceito de *realismo traumático*.

Lukács apresenta, como fundo de seu argumento, a ideia de que a obra realista deveria resgatar a organicidade e integridade da subjetividade e experiências humanas. Para tanto, o autor deveria aliar forma e conteúdo de uma maneira específica. A questão, no entanto, é que sua reivindicação por uma arte orgânica e íntegra, hoje, dificilmente poderia passar pelas mesmas etapas de produção e assimilação cultural dispostas na virada do século XIX para o XX. De fato, como chegam a afirmar Marx e Engels (2007) sobre o pintor Rafael:

Rafael, tanto quanto qualquer outro artista, estava condicionado pelos progressos técnicos da arte feitos antes dele, pela organização da sociedade e da divisão do trabalho em sua localidade e, finalmente, pela divisão do trabalho em todos os países com os quais sua localidade mantinha comércio. Se um indivíduo como Rafael virá a desenvolver seu talento é algo que depende inteiramente da procura, que, por sua vez, depende da divisão do trabalho e das condições de formação dos homens que dela resultam (p. 380).

Se a crítica de Lukács às vanguardas se sustenta em algum lugar de suas ideias, é verdade que seu ponto fraco ainda continua sendo esse *descompasso técnico-formal* (e, portanto, também de conteúdo?)². Se o realismo possui força até hoje, acredito, não é porque ele esteja embasado nas

² Aqui, contudo, minha premissa não é que a arte e a teoria refletem algum momento socioeconômico, mas, antes, que são marcadas por suas contradições, e que, portanto, as categorias culturais possuem uma historicidade que cabe à prática da crítica apreender.



prescrições formais do autor húngaro. De fato, Lukács nos abre uma porta; mas, ao mesmo tempo que parece abri-la, a reduz a um tipo de *fetichismo* em relação a *fórmula* do realismo – falarei um pouco mais a frente sobre esse aspecto.

Para darmos início à discussão, importa saber que a origem da teoria do reflexo em Lukács, segundo Eagleton (1978), viria de Lenin. Para este, "[...] a arte reproduz a realidade como um espelho reflete o mundo" (Eagleton, p. 68). Inicialmente, Lukács se alinha a tal visão, mas rapidamente a abandona – afinando-a à sua posição mais antiga já demonstrada no seu "História da Consciência de Classe", em que defende a ideia de que o capitalismo reifica e fragmenta a realidade (Lukács, 2003). Portanto, ao escritor/artista realista apenas refletir a realidade não seria suficiente, pois facilmente poder-se-ia incorrer no erro de introduzir "[...] na sua arte precisamente as distorções que caracterizam a consciência burguesa moderna." (Eagleton, 1978, p. 69) De fato, em "O Significado Presente do Realismo Crítico", Lukács afirma, ao postular a diferença entre um escritor de vanguarda e um realista:

Daquilo que não é mais do que um reflexo, necessariamente subjetivo, o escritor de vanguarda constrói o próprio real; pretendendo erigi-lo em objetividade constituinte apenas nos dá uma imagem deformada da realidade total. (Virgínia Woolf é um exemplo extremo desta tendência). O realista, pelo contrário, sendo capaz de criticar e de ultrapassar os dados imediatos, tende a situar o fenômeno necessário do nosso tempo no seu verdadeiro lugar, num conjunto total e coerente, no lugar que lhe pertence em razão da sua essência objetiva.

Em contraste a mesma diferença de princípios no que diz respeito aos pormenores. Considerados isoladamente, estes últimos são apenas, quase sempre – pelo menos num escritor autêntico - o puro reflexo da realidade efetiva. Mas, para que a sua sucessão a sua disposição mútua, ofereça uma imagem real do 'mundo objetivo, é preciso que o escritor tome um determinado partido perante a realidade efetiva na sua totalidade concreta. Porque é esta tomada de partido que determina, na estrutura global, o papel funcional dos pormenores em si mesmos, realistas. Se a obra é privada de todo o recuo crítico, se se liga ao imediato, pode sucumbir a um naturalismo que exclui toda seleção, porque a concepção do mundo dotada pelo autor o impede, por princípio, de distinguir os pormenores importantes (aqueles que fazem ressaltar, de maneira sensível a essência das coisas) daqueles que apenas pertencem ao presente, não têm qualquer consequência só fazem uma breve aparição e que não são, por assim dizer, mais do que instantâneos fotográficos. (Lukács, 1978, p. 83-84).



Essa longa citação é de nosso interesse aqui pois não apenas indica a função do reflexo para o Lukács maduro como também já anuncia sua complexa posição em relação a escrita de vanguarda. Para ele, o autor vanguardista deformaria a realidade na medida em que, paradoxalmente, a *reflete diretamente*. Sem que ofereça um partido crítico diante desta, a vanguarda literária é simplesmente um "instantâneo fotográfico", uma reflexão alienada e esquizoide de uma realidade fragmentada e reificada. O escritor realista, por outro lado, tomando *um partido*, é capaz de reunir todos esses fragmentos e produzir um "todo orgânico", como coloca Peter Burguer (2019). Ou seja, ele também, a sua maneira, *deformaria* a realidade, mas procuraria uma certa aliança entre a *infraestrutura* do conteúdo e a *superestrutura* da forma³.

Embora coerente em superfície, o argumento de Lukács foi duramente criticado ao longo de todos os modernismos literários. Figuras como Bertold Brecht, com quem teve uma dura querela a respeito de seus posicionamentos políticos em relação a função da arte na sociedade, o acusaram de "fetichista formal" (EAGLETON, 1978). Ainda assim, é verdade que a visão conservadora de Lukács dentro das searas da teoria literária guardava sim uma certa importância. Acredito que ele tenha sido um dos primeiros a antecipar os perigos do fascismo e todo o flerte que uma certa ala da vanguarda possuía com esse. Sua teoria do reflexo, ainda que não uma de suas mais famosas – longe da ideia da tipicidade – por exemplo, é uma concepção importante para aquilo que gostaria de trabalhar aqui.

Para o autor, portanto, refletir é *deformar*, de alguma maneira. No entanto, poderíamos dizer que tal reflexão carregaria sempre um tom de responsabilidade, conteudista e, portanto, formal, que nos termos "clássico-humanistas" (*Ibid*, 1978, p. 70) de Lukács poderíamos traduzir num tipo de "reflexo humanizador e orgânico". Chegamos aqui ao conceito de Realismo Traumático. Segundo Foster, "Uma maneira de desenvolver essa noção é por meio do famoso mote da persona de Warhol: "Quero ser uma máquina". (Foster, 2017 p. 112)

De fato, como comenta Foster, tal afirmação pode ser usada para confirmar a atitude *blasé*, vazia e irresponsável da obra de Warhol diante das estruturas sociais. No entanto, demonstra,

³ Como afirma Jameson, "[...] a forma não é senão a elaboração do conteúdo no domínio da superestrutura" (1973, sem paginação).



também, aquilo mesmo que Lukács entende como o reflexo literário: "[...] pode indicar menos um sujeito vazio do que um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choca como defesa mimética contra esse choque: Sou também uma máquina, faço (ou consumo) também imagens-produtos em série, o que dou é tão bom (ou tão ruim) quanto o que recebo" (*ibid*, p. 112). A principal diferença entre um tipo de reflexo e outro (além do choque que motivaria o trauma) seria, portanto, o caráter *dessubjetivante* de um em relação ao outro.

Apesar de sua visão "clássico-humanista" (EAGLETON, 1978, p. 70), aqui Lukács revela sem rodeios um dos principais problemas que seriam herdados do naturalismo pela vanguarda: uma certa tendência ingênua ao inorgânico, ao *dessubjetivante*. Ainda que não claramente explícito no argumento apresentado, sabemos pelos desenvolvimentos de Burguer que, em parte, uma das principais condenações às vanguardas por parte de Lukács era sua ausência de organicidade, ou seja, sua aparente incapacidade *formal* de se voltar contra a decadência burguesa – que em essência é *fragmentadora e alienante* (a montagem e o recorte, dois dos principais métodos vanguardistas, saltam aqui como um paradigma de ambas essas tendências). Uma arte inorgânica, portanto, seria uma arte que flertaria, tanto formal quanto conteudisticamente (o que em termos de materialismo histórico poderíamos converter em superestrutura e infraestrutura), com o fascismo. E, de fato, tal leitura se atesta real quando pensamos no futurismo. A afirmação de Warhol poderia representar um perigo.

Tal gesto dessubjetivante, no entanto, encontraria uma interessante resolução quando entendêssemos que a obra não é composta *apenas* pelo autor:

Lukács, como vimos, considera a obra de arte uma «totalidade espontânea» que concilia as contradições capitalistas entre essência e aparência, concreto e abstrato, indivíduo e todo social. Ao superar estas contradições, a arte recria a integridade e a harmonia. Brecht pensa, no entanto, que isto é uma nostalgia reacionária. A arte deve, a seu ver, pôr a nu e não eliminar essas contradições, estimulando assim os homens a aboli-las na vida real; a obra não deve ser simetricamente completa em si própria, mas antes, como qualquer produto social, completar-se apenas no ato de ser utilizada. (Eagleton, p. 88)

Aqui o reflexo ganharia uma nova dimensão. Não é apenas o artista que reflete o estado do mundo; também aquele que consome, por sua vez, o refletiria. O leitor não seria, como dá a entender a relação heroica que Lukács estabelece com a obra, um consumidor passivo. Antes, ele seria também autor, uma vez que a obra só se realiza na medida em que reflete também a sua



imagem. Assim, aquilo que os anos 60 do século XX denominaram como a morte do autor, seria também uma forma de compreender a proposta do poeta Kenneth Goldsmith de que *o contexto é o novo conteúdo* (2011). Num cenário, como o descrito no início do texto, em que nossa relação com os signos explodiu, por conta de um capitalismo cada vez mais acelerado e global, podemos dizer que a experiência do trauma se tornou, em menor ou maior grau, presente na vida de todos.

O trauma, claro, produziria um novo tipo de subjetividade. É através dessa lente, portanto, que gostaria de realizar uma leitura do poema "*First, my motorola*" (2011), e, em seguida, tecer um rápido comentário sobre a novela "*Homens ao Sol*" (2019), Ghassan Kanafani.

First, my Motorola

Then, my Frett

Then my Sonia Rykiel

Then my Bulgari

Then my Asprey

Then my Cartier

Then my Kohler

Then my Brightsmile

Then my Cetaphil

Then my Braun

Then my Brightsmile

Then my Kohler

Then my Cetaphil

Then my Bliss

Then my Apple

Then my Kashi

Then my Maytag

Then my Silk [...]

(NEMEROV, *in* DWORKIN; GOLDDSMITH, 2011, p. 168)



O poema “*First My Motorola*”, de Alexandra Nemerov, exemplifica de forma precisa o conceito de realismo traumático discutido por Foster⁴. A estrutura do poema consiste em uma longa lista de marcas de consumo, que se sucedem repetidamente: “*First my Motorola / Then my Frett / Then my Sonia Rykiel [...]*”. A repetição incessante de marcas comerciais e objetos, muitas vezes desconexos entre si, cria uma sensação de alienação e *dessubjetivação*. Tal estrutura, se *chocaria* diretamente com a proposta de Lukács de que “a subjetividade do poeta tem na lírica um significado específico, que é o fundamento deste gênero artístico.” (1972, p. 246) Como no caso de Warhol, a subjetividade se torna ela também um *índice do choque*, apagando-se diante dos produtos de consumo.

Através desse elenco de produtos, o poema apresenta o cotidiano contemporâneo como uma sucessão de atos de consumo mecânico e desprovido de profundidade, onde a identidade do sujeito se dissolve na repetição e na acumulação. O trauma aqui se manifesta como a fragmentação da experiência subjetiva: o “eu” do poema não parece ter agência, mas sim ser apenas um reflexo de sua relação com os objetos e marcas que consome. Cada novo produto listado não cria uma narrativa, mas aumenta a sensação de dissociação, como se a identidade do sujeito estivesse sendo construída e desconstruída ao mesmo tempo.

Ao aplicar o conceito de realismo traumático de Foster, podemos entender o poema como uma resposta crítica à vida sob o capitalismo tardio, onde o consumo desenfreado e a mercantilização das subjetividades provocam um sentimento de vazio. O poema reflete o trauma contemporâneo não por meio de uma narrativa direta, mas pela acumulação sem sentido de objetos que não se conectam de forma coerente, ecoando a deformidade da experiência subjetiva em tempos de hiperconsumo.

Essa abordagem crítica difere da proposta de Lukács, que esperaria que a arte fosse capaz de reconstituir um todo orgânico, oferecendo uma visão integradora da sociedade. Aqui, no entanto, o poema de Nemerov reforça a fragmentação, evidenciando a ruptura e a *dessubjetivação*, que são elementos centrais para a compreensão do realismo traumático. Tal fragmentação estrutural em

⁴ Vale reparar que, para fins de análise, retirei apenas o trecho inicial do poema, que continua com a mesma estrutura por cinco páginas a fio.



resposta ao trauma pode ser vista, também, na obra *Homens ao Sol* (2019), do autor palestino Ghassan Kanafani. Ainda que motivado por uma situação radicalmente diversa – em Nemerov, o trauma tem origem no excesso de produtos e na ansiedade por eles provocada, em Kanafani, no próprio horror da guerra – podemos enxergar um tipo de *unidade* na fragmentação. Por um lado, temos a deformação provocada pelo choque do consumismo. Por outro, a deformação dos horrores da guerra.

As duas, no entanto, provocariam uma radical fragmentação da percepção do sujeito, produzindo uma realidade em ruínas. No caso do consumismo, as ruínas daquilo que jamais pode permanecer novidade, e no da guerra, as ruínas daquilo que um dia esteve presente. Ambas, igualmente, uma crise na história e nas estruturas sociais. Assim, na novela de Kanafani, a inserção de uma ferramenta narrativa como o *in media res* poderia indicar, justamente, uma tradução formal, ou seja, um reflexo do horror provocado pela guerra. A guerra na Palestina, como um produto diretamente ligado ao capitalismo colonial, é também um fator que geraria *simulacros* de realidade, acelerando infinitamente a sensação de fragmentação. Poderíamos falar, ainda nesse sentido, de como a novela de Kanafani é ela mesma também estruturalmente sinuosa, como se estivéssemos diante de escombros, ruínas de signos.

CONCLUSÃO

A fragmentação dos signos, tema central abordado no início deste texto, revela-se uma chave interpretativa crucial para a compreensão das transformações da subjetividade na era dos simulacros. Conforme Baudrillard nos alerta, o mundo contemporâneo se caracteriza pela ausência de uma correspondência direta entre os signos e o real, resultando numa realidade que é antes simulada do que refletida. O poema de Alexandra Nemerov e a novela de Ghassan Kanafani são exemplos contundentes de como a literatura pode espelhar essa condição fragmentada, apresentando, em cada caso, uma realidade distorcida pelas forças do capitalismo – seja pelo consumo ou pela guerra.

Enquanto o poema de Nemerov destaca a dessubjetivação resultante da acumulação frenética de objetos de consumo, desprovida de qualquer organicidade ou profundidade, a obra de



Kanafani reflete os horrores da guerra e a devastação do colonialismo. Ambos os textos operam por meio da desconexão e da repetição, características típicas da era dos simulacros, onde os signos não mais remetem a uma totalidade coerente, mas apenas a fragmentos de uma realidade esfacelada.

Nesse contexto, o conceito de reflexo literário defendido por Lukács é colocado à prova. Enquanto o crítico húngaro buscava na arte realista uma forma de reconstituir o todo social, o realismo traumático de Foster, presente tanto em Nemerov quanto em Kanafani, evidencia a impossibilidade dessa reintegração na contemporaneidade. O reflexo, longe de ser uma imagem clara da realidade, torna-se ele mesmo deformado, como um espelho que, ao invés de revelar, distorce e multiplica as contradições do mundo.

Portanto, na era dos simulacros, a literatura não mais reflete a realidade de maneira direta ou totalizante. Ao contrário, ela amplifica sua fragmentação, expondo as fissuras e os traumas de uma sociedade que, cada vez mais, se afasta de uma correspondência orgânica entre o ser e o mundo, entre o signo e o real. Assim, ao invés de buscar uma síntese integradora, a literatura contemporânea se torna um espelho estilhaçado, oferecendo ao leitor a tarefa de reconstruir, por entre os fragmentos, uma nova compreensão da subjetividade e da experiência humana na era do simulacro.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Tradução de Antônio Carlos Cezarino Costa. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

DWORKIN, Craig; GOLDSMITH, Kenneth (Orgs.). **Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2011.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Maria José Silveira. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.



NEMEROV, Alexandra. First my motorola. *In* GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age**. New York: Columbia University Press, 2011.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Boitempo, 2019.

KANAFANI, Ghassan. **Homens ao sol**. Tradução de Safa Jubran. Rio de Janeiro: Tabla, 2019.

LUKÁCS, Georg. **Arte e sociedade**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUKÁCS, Georg. O significado presente do realismo crítico. *In*: LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre Literatura**. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1978.

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