

Ana Karla Canarinos

Universidade do Estado do Rio
de Janeiro – UERJ

E-mail:

anakarla.canarinos@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob uma
licença [Creative Commons Attribution
4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

O modernismo seria uma alegoria?

Apontamentos sobre a crítica de
Roberto Schwarz

Is modernism an allegory? Notes on the
critique of Roberto Schwarz

¿Es el modernismo una alegoría? Apuntes
sobre la crítica de Roberto Schwarz

Canarinos, A. K. O modernismo seria uma alegoria? Apontamentos
sobre a crítica de Roberto Schwarz. *Revista Eco-Pós*, 28(3), 113–135.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28562>

RESUMO

Este artigo tem como objetivo examinar a crítica de Roberto Schwarz em duas vertentes. De um lado, sua leitura da obra de Machado de Assis, em *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990); de outro, sua reflexão sobre o modernismo e o tropicalismo, em textos como *O psicologismo na poética de Mário de Andrade* (1995), *Cultura e política, 1964-69* (1975), *A carroça, o bonde e o poeta modernista* (1987) e *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* (2012). A hipótese que orienta a análise é que, ao interpretar o tropicalismo como alegoria do Brasil, Schwarz aproxima-se das concepções de Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, e de György Lukács, em sua *Estética*. Em contrapartida, nas leituras de Machado, o princípio da volubilidade e a desfaçatez de classe podem ser compreendidos como alegorias no sentido formulado por Fredric Jameson, em *Allegory and Ideology* (2021) e em *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Schwarz; crítica literária; alegoria.

ABSTRACT

This article aims to examine Roberto Schwarz's criticism in two complementary directions. On the one hand, his reading of Machado de Assis's work, in *Ao vencedor as batatas* (1977) and *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990); on the other, his reflections on modernism and tropicalism, developed in texts such as *O psicologismo na poética de Mário de Andrade* (1995), *Cultura e política, 1964-69* (1975), *A carroça, o bonde e o poeta modernista* (1987), and *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* (2012). The hypothesis guiding this analysis is that, by interpreting tropicalism as an allegory of Brazil, Schwarz approaches the conceptions of Walter Benjamin, in *The Origin of German Tragic Drama*, and György Lukács, in his *Aesthetics*. Conversely, in his readings of Machado de Assis, the principle of volubility and the class shamelessness can be understood as allegories in the sense formulated by Fredric Jameson, in *Allegory and Ideology* (2021) and in *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*.

KEYWORDS: Roberto Schwarz; literary criticism; allegory.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo examinar la crítica de Roberto Schwarz en dos vertientes complementarias. Por un lado, su lectura de la obra de Machado de Assis, en *Ao vencedor as batatas* (1977) y *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990); por otro, su reflexión sobre el modernismo y el tropicalismo, desarrollada en textos como *O psicologismo na poética de Mário de Andrade* (1995), *Cultura e política, 1964-69* (1975), *A carroça, o bonde e o poeta modernista* (1987) y *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* (2012). La hipótesis que orienta este análisis es que, al interpretar el tropicalismo como una alegoría de Brasil, Schwarz se aproxima a las concepciones de Walter Benjamin, en *El origen del drama trágico alemán*, y de György Lukács, en su *Estética*. En cambio, en sus lecturas de Machado de Assis, el principio de la volubilidad y el descaro de clase pueden entenderse como alegorías en el sentido formulado por Fredric Jameson, en *Allegory and Ideology* (2021) y en *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*.

PALABRAS CLAVE: Roberto Schwarz; crítica literaria; alegoria.

Submetido em 15 de julho de 2025.

Aceito em 27 de outubro de 2025.

Introdução

Este artigo objetiva examinar a duplicidade do conceito de alegoria na crítica de Roberto Schwarz. A primeira acepção manifesta-se suas análises sobre Machado de Assis, em *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), se aproximaria da visão de Fredric Jameson, em *Allegory and Ideology* (2021) and "*Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* (1986); a segunda acepção, de viés mais negativo, manifesta-se em suas análises sobre o modernismo — em *O psicologismo na poética de Mário de Andrade* (1995), *Cultura e política, 1964-69* (1975), *A carroça, o bonde e o poeta modernista* (1987) e *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* (2012) — e se aproximaria mais do conceito de alegoria proposto por Benjamin e Lukács. Sob esse aspecto, em um primeiro momento, delinearemos brevemente a compreensão do conceito de alegoria para Lukács, Benjamin e Jameson, em seguida, examinaremos de que modo a crítica de Schwarz se articula com as diferentes possibilidades semânticas que esse conceito assume.

A alegoria, em oposição ao símbolo, apresenta uma larga tradição de teóricos que se debruçaram a respeito. Em *Alegoria e símbolo*, capítulo do quarto volume da *Estética* (1967), Lukács traça um breve histórico desses conceitos, ressaltando a importância de Goethe como um dos primeiros autores a formular e modo sistemático a oposição entre ambos. Enquanto o símbolo apresentaria um estilo indireto e intransitivo, a alegoria seria transitiva e direta. Em outros termos, o símbolo pode ser entendido como a representação do universal a partir do particular, enquanto a alegoria, em movimento inverso, consiste na busca do universal como chave interpretativa para compreender o particular. A diferença reside no fato de que a alegoria converte a aparência em conceito, e subsequentemente, o conceito em uma imagem particular e delimitada. O símbolo, por sua vez, transforma a aparência em ideia e a ideia em uma imagem ilimitada, de alcance infinitivo e, portanto, inalcançável.

Partindo das colocações de Goethe, Lukács afirma que enquanto a alegoria teria como característica principal o desantropomorfismo por conta do contato entre aparência e mundo resultar no conceito, o símbolo, em contrapartida, funcionaria enquanto antropomorfismo, cujo sentido se aproximaria do inefável e do belo. Portanto, tanto para os românticos, como para Lukács, o símbolo é mais valorizado precisamente pelo seu aspecto de exprimir o indizível e o infinito, enquanto a alegoria ficaria presa no particular.

Sob esse aspecto, Lukács vincula sua concepção de realismo ao símbolo. Para o teórico marxista, a diferença fundamental entre alegoria e símbolo reside na forma como cada um apreende a historicidade e a vida em sua relação com a estética: enquanto a alegoria tende a converter a experiência histórica em conceitos delimitados, o símbolo se abre para a dimensão do universal, aproximando-se do belo e do inefável.

Esa diferencia constituye la contraposición cualitativa entre la alegoría y el símbolo, pues la referencia rígidamente prescrita de todos los detalles a un contenido trascendente impide tanto el autónomo despliegue de la objetividad que ha de recibir forma, cuanto la adaptación sutil de las formas y los contenidos artísticos a las necesidades sociales concretas, que se encuentran en alteración permanente. (Lukács, 1967, p. 447).

O realismo analisado enquanto símbolo possibilitaria a mediação entre o sujeito e o mundo, sem que isso recaísse em algum tipo de rigidez do conceito, pois a imagem, enquanto ideia, permite que abarque os desejos, as ilusões e as imaginações humanas. Em *O Símbolo Esvaziado: A Teoria do Romance do Jovem György Lukács* (2006), Arlenice Almeida da Silva afirma que em Lukács haveria um hibridismo entre o caráter simbólico e alegórico para tratar do romance. Na epopeia antiga, a totalidade entre sujeito e objeto ocorria através do vínculo orgânico do indivíduo com a comunidade. No romance moderno, em contrapartida, temos a ausência dessa relação, ainda que permaneça a busca pela imanência do sentido à vida. Segundo Lukács, “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (Lukács, 2009, p. 55). A intenção à totalidade será interpretada por Arlenice Almeida da Silva justamente como um novo sentido de símbolo em Lukács, distinto do significado atribuído pelos românticos.

Ao mesmo tempo que *A Teoria do romance*, aponta para o símbolo na “traduzibilidade do particular ao universal”, ao ser conceitualizado como “uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (Lukács, 2009, p. 85), há uma concepção de símbolo marcada pela temporalidade, e portanto, mais próxima da alegoria, por ser “marcada por uma estrutura que incorpora não só a fratura entre o eu e o mundo, mas especialmente a temporalidade, além de ser uma forma precária, incompleta, inacabada que se aproximaria, portanto, da alegoria” (Silva, 2006, p. 88).

Em *Estética* (1967), Lukács retoma os argumentos de Walter Benjamin e afirma que o teórico alemão constrói uma formulação coesa sobre a alegoria em *Origem do drama trágico alemão* (1928) e sublinha como mesmo em Benjamin, a alegoria pode tornar-se vazia. De acordo com o filósofo alemão, o símbolo estaria relacionado à ideia, que “enquanto tal, não entra na história literária” (Benjamin, 2013, p. 26). Mesmo que a ideia seja capaz de absorver “uma série de formas históricas, não para construir a partir delas uma unidade, menos ainda para delas derivar algo de comum” (Benjamin, 2013, p. 35), não entra dentro de uma diacronia de acontecimentos, justamente por ser relacionada ao Paraíso, isto é, ao ato de nomear as coisas, e não ao signo, cuja função é apenas comunicar, não nomear. Com a expulsão do Paraíso, a linguagem tornou-se profana e, portanto, perdeu a identidade harmônica entre nome e coisa, criando-se um abismo entre palavra e sentido.

Sob esse aspecto, e considerando a oposição entre nome e signo, o símbolo aproxima-se do ato de nomear, enquanto a alegoria se vincula mais diretamente ao signo. O símbolo relaciona-se ao tempo do místico, na busca por um sentido mais profundo, “no âmago mais oculto” (Benjamin, 2013, p. 176) do ato de nomear. A alegoria, por sua vez, ao estabelecer-se na esfera do signo, permanece atravessada por uma dialética entre “o ser figural e a significação” (Benjamin, 2013, p. 176).

A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com a precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria de tempo, que a grande intuição romântica desses pensadores trouxe para este domínio da semiótica. Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hipocrática* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira (Benjamin, 2013, p. 176).

Portanto, a alegoria vincula-se ao signo, uma vez que, no mundo histórico, as coisas perderam o sentido em si mesmas e passaram a depender da subjetividade humana para lhes conferir significação. Nesse horizonte, a alegoria se associa à arbitrariedade do signo e à teoria das línguas que, após a queda, instauram a falsa aparência da totalidade, convertendo-a em culto da ruína e do fragmento. É precisamente essa arbitrariedade — cujo abismo permanece

intransponível — que leva Lukács a criticar o vazio da alegoria, na medida em que ela inviabiliza a projeção de uma totalidade.

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína (Benjamin, 2013, p. 189).

O culto da perda, do fragmentário e da ruína constitui a base da alegoria e marca central da melancolia. Inserido nesse mundo em que se rompeu a relação natural e originária entre os elementos, o indivíduo torna-se melancólico — razão pela qual Benjamin associa a fragmentação e a ironia, características do romantismo, às metamorfoses do alegórico. Conforme observa Márcio Seligmann-Silva em *Ler o livro do mundo* (1999), a alegoria implica “uma alternância entre os opostos, entre o absoluto e o singular [...] A alegoria barroca abarca tanto um momento de eternidade — salvação de um elemento que é resgatado da transitoriedade — como a destruição da aparência da totalidade” (Seligmann-Silva, 1999, s/p). Na outra ponta do debate, Fredric Jameson revisita toda a tradição que contrapõe símbolo e alegoria, buscando reconfigurar as possibilidades da alegoria sob uma chave distinta.

No artigo *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* (1986), Fredric Jameson sustenta que a literatura produzida nos países do chamado Terceiro Mundo deve ser compreendida como alegoria nacional, mesmo quando suas formas se desenvolvem a partir de mecanismos ocidentais, como o romance. Segundo o crítico, mesmo os textos que se propõem a uma abordagem mais privada e subjetiva acabam por projetar, em sua própria estrutura, uma dimensão política: o enredo individual do herói funciona sempre como alegoria dos problemas políticos, culturais e sociais da coletividade. Ou seja, ausência de uma separação clara entre o público e o privado¹ desembocaria na maior diferença entre a literatura do primeiro e do terceiro mundo, cujos espaços são mais bem definidos. Sob este aspecto, a própria função do intelectual

¹ A ambiguidade entre o público e o privado é um ponto crucial no pensamento social brasileiro. Em *Casa Grande & Senzala*, as relações entre os senhores brancos e as escravas, sempre repleta de violência e proximidade. Em Sérgio Buarque de Holanda, o *homem cordial* também personifica o problema da confusão entre público e privado. E André Botelho, em *O retorno da sociedade: política e interpretações do Brasil* (2019), ao comparar os pontos de vista de Maria Sylvia de Carvalho Franco, em *Homens livres na ordem escravocrata* (1969), e *Populações meridionais do Brasil* (1920), de Oliveira Vianna, diz respeito “às relações de dominação políticas pessoalizadas” (Botelho, 2019, p. 56).

terceiro mundista, e por extensão, da crítica e da teoria, também são nacionais e políticas, uma vez que há sempre o esforço analítico, não apenas negativo, mas também de sair da condição periférica. Essa demanda é ao mesmo tempo cultural e política.

Allegory and Ideology (2021) recupera a relação antagônica entre símbolo e alegoria desde Goethe, cuja alegoria é lida como um artifício retórico através de qualquer imagem que represente arbitrariamente um conceito abstrato. Por outro lado, o símbolo seria uma representação de uma ideia que, partindo da particularidade, almeja o todo, para recuperar o conceito pós-moderno de alegórico, revisando a hegemonia do símbolo na tradição do pensamento ocidental. A alegoria, portanto, seria analisada enquanto um impulso da arte pós-modernista. Na direção oposta de criar imagens-conceitos, a alegoria no pós-modernismo se apropriaria de vestígios e fragmentos de imagens do passado, com o objetivo de produzir novos objetos e sentidos. Portanto, Jameson, a alegoria surge quando o:

the tectonic plates of deeper contradictory levels of the Real shift and grate ominously against one another and demand a representation, or at least an acknowledgment, they are unable to find in the Schein or illusory surfaces of existential or social life (Jameson, 2021, s/p).

Isto é, a alegoria sinalizaria uma crise na representação ideológica, na medida em que a ideia de harmonia já não pode ser sustentada. Trata-se de um sintoma de um mundo pós-moderno fragmentado que, contraditoriamente, também revela a possibilidade de recomposição desses fragmentos. Nesse sentido, o conceito de alegoria em Fredric Jameson assume contornos distintos em relação a Lukács e Benjamin, sobretudo porque o teórico norte-americano não se limita a pensar a alegoria a partir da literatura e da cultura europeias, mas propõe igualmente uma leitura de seu funcionamento nos países periféricos.

1 Roberto Schwarz e a alegoria do romance machadiano

A leitura que Schwarz faz dos romances de Machado de Assis pode ser lida numa chave alegórica, sobretudo considerando a consciência periférica que o narrador machadiano apresenta através da forma da volubilidade e da desfaçatez de classe. No início de *as ideias fora do lugar*, o autor afirma explicitamente o perene problema de adaptação da forma romance no Brasil, bem como nossa condição de país malformado: “a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se

alterados. Seria a forma que não prestava — a mais ilustre do tempo — ou seria o país?” (Schwarz, 2012, p. 35).

O crítico responde a sua pergunta inicial através da análise do romance de Machado de Assis com duas teses interligadas, a que apontaria para a estrutura social e histórica do Brasil oitocentista, outra de ordem estética cuja configuração está no princípio da volubilidade de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz afirma: “Em que consiste a força do romance machadiano da grande fase? [...] Que pensar do imenso desnível entre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras iniciais do mesmo Machado de Assis?” (Schwarz, 2000, p. 9).

Ou seja, o país é malformado e a forma do Realismo europeu — dada a sua infraestrutura pautada na ideologia liberal — está fora de lugar na sociedade escravocrata oitocentista. Em “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, o autor exemplifica o problema através da análise de *Senhora* (1875), destacando a sua variação de tom na trama. Enquanto na descrição das personagens pobres Alencar nos apresenta “uma esfera singela e familiar, em que pode haver sofrimento e conflito, sem que ela própria seja posta em questão” (Schwarz, 2012, p. 42); na descrição da “mocidade casadoura [...] presidem o cálculo do dinheiro e das aparências, e o amor [...]. A matriz distante são a sala e a prosa de Balzac” (Schwarz, 2012, p. 43). O crítico conclui que embora se trate de um romance, são dois efeitos de realidade, incompatíveis e superpostos, cujo revezamento de pressupostos inconciliáveis compõe o nosso “paternalismo esclarecido” (Schwarz, 2012, p. 71).

Ao contrário de *Senhora*, “em Machado de Assis a chave será aberta pela fechadura” (Schwarz, 2012, p. 42). De acordo com autor, é no desvio do realismo que Machado logrou a *feição específica* de nossas elites, ou seja, alcançou uma representação verossímil e, finalmente, realista. Desse modo, a tematização do favor na forma de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, analisado por Schwarz, pode ser lida como uma interpretação alegórica, considerando que o comportamento privado de Brás Cubas esclarece o *modus operandi* do liberalismo enquanto uma ideia deslocada. Segundo Schwarz, “cada um a seu modo, estes autores refletem a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu” (Schwarz, 2012, p.12). Se da perspectiva da teoria literária estamos apontando uma duplicidade entre, de um lado, o marxismo de Lukács e Benjamin, e de outro, o de Fredric Jameson, na perspectiva do

pensamento social brasileiro também haveria uma mudança de postura em torno da interpretação do Brasil em *Ao Vencedor as Batatas* para *Um Mestre na periferia do capitalismo*.

Em “Roberto Schwarz e a sociologia paulista dos anos 1960”, Helayel e Brasil Jr., destacam que as tensões em torno do conceito de patrimonialismo entre o pensamento de Fernando Henrique Cardoso, em *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional* (1962), e Maria Sylvia de Carvalho Franco, em *Homens livres na ordem escravocrata* (1969), reside no que se entende “a chave para entendermos a ênfase de Schwarz na descontinuidade que informaria a narrativa ficcional de Iaiá Garcia e que seria aprofundada com a interpretação sobre a volubilidade das elites senhoriais” (Helayel; Brasil Jr., 2019, p. 107). Ou seja, os autores apontam que se em *Ao Vencedor as Batatas*, Schwarz se aproximaria do diagnóstico patrimonialista de Fernando Henrique Cardoso, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, “a interdependência pressuposta pelo conceito sairia desautorizada pela volubilidade e pela desfaçatez de Brás Cubas” (Helayel; Brasil Jr., 2019, p. 108.). Ou seja, do ponto de vista sociológico, Schwarz dialoga com uma vasta tradição de pensamento social cuja alegoria nacional pode ser justificada até mesmo pelos seus pressupostos.

Não obstante as contradições de Schwarz (2012) em relação à leitura da formação do Franco e Cardoso, o ponto central que nos interessa destacar é o de que o liberalismo, no seu contexto original, onde trabalho livre e igualdade perante a lei correspondiam às aparências, encobrindo a exploração, funcionaria de fato como uma ideologia. Entretanto no Brasil, cujas relações materiais eram pautadas pela escravidão, passaria a ser o que Schwarz chama de ideologia de segundo grau, ou uma “comédia ideológica diferente da europeia [...] entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original” (Schwarz, 2012, p.12). Essa comédia ideológica está pautada não simplesmente na genialidade do escritor, mas na sua consciência periférica. O favor, sendo considerado pelo crítico “nossa mediação quase universal”, mascara a violência existente entre senhor e escravo, entretanto, os escritores “se basearam nele a sua interpretação de Brasil” (Schwarz, 2012, p. 16). Assumir a necessidade de interpretação do Brasil como uma tônica dos escritores do século XIX, em alguma medida, é reiterar a característica de alegoria nacional elaborada por Jameson (1986). Schwarz (2012) aponta que se “o escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão

particular” (Schwarz, 2012, p. 16). A tematização do favor pode ser lida como uma alegoria do nacional no romance oitocentista, e Machado de Assis, pela consciência arguta de sua posição periférica na comparação com as ideias do centro, cuja diferença marca a originalidade da prosa machadiana. Segundo Jameson, “third-world national allegories are conscious and overt: they imply a radically different and objective relationship of politics to libidinal dynamics” (Jameson, 1986, p.79-80). A diferença estaria na dificuldade de separação entre o público e o privado, entre o aspecto subjetivo e o político, o que não necessariamente se configura enquanto um defeito, mas como o intelectual do terceiro mundo talvez esteja mais consciente do seu lugar do que o intelectual do primeiro mundo.

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa, para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre. (Schwarz, 2012, p. 25).

Schwarz não afirma que Machado de Assis construa uma alegoria do Brasil. No entanto, a partir de sua leitura do narrador machadiano, é possível estabelecer algumas aproximações com a alegoria do nacional proposta por Fredric Jameson, especialmente considerando: 1) a dificuldade de separar o público do privado, tema que se manifesta nos romances de Machado na desfaçatez de classe e na volubilidade do narrador; e 2) a consciência periférica do escritor, destacada pelo próprio crítico ao ressaltar a importância de o intelectual *sentir* sua condição subalterna e os paradoxos entre a matéria local e as ideias importadas.

2 Roberto Schwarz e a alegoria modernista

Se na leitura de Machado de Assis podemos identificar características comparáveis à alegoria do nacional proposta por Fredric Jameson, no caso do modernismo e do tropicalismo, o espírito vanguardista de caráter conservador é criticado por Roberto Schwarz por operar de forma mais próxima à tradição marxista de alegoria em Lukács e Benjamin. Diferentemente das análises sobre Machado, em que buscamos relacionar aspectos alegóricos de modo interpretativo, no tropicalismo o crítico afirma explicitamente que a antropofagia — e, por extensão, o próprio tropicalismo — configura-se como alegoria *não transfigurada artisticamente*, revelando, assim, seu caráter de fragmentação e ruína da forma. Nesse sentido, textos como

Cultura e política, 1964-1969 e *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* são aqueles em que a polêmica em torno do modernismo se mostra mais evidente. Ainda assim, antes de retomar seus principais argumentos nesses escritos, é necessário mapear a trajetória crítica de Schwarz (2012) sobre o modernismo, a fim de contextualizar sua posição também em relação ao romantismo e ao modernismo de 1922. Esse percurso permite vislumbrar a possibilidade de uma tradição alegórica na literatura brasileira: iniciada em José de Alencar, em *Senhora* (1975), passando pelo subjetivismo de Mário de Andrade, pela antropofagia de Oswald de Andrade, e culminando no tropicalismo de Caetano Veloso.

Em *O psicologismo na poética de Mário de Andrade*, publicado em *A Sereia e o desconfiado* (1965), período em que Roberto Schwarz ainda se encontrava mais próximo da teoria lukacsiana, o crítico examina os principais conceitos formulados por Mário de Andrade em oposição à estética parnasiana, cuja proposta era situar o belo na linguagem por meio de um formalismo que tinha como contraponto o subjetivismo. Para tanto, Mário desloca-se para o extremo oposto, afirmando que “o belo habita a subjetividade” (Schwarz, 1981, p. 15).

Ao analisar o Mário crítico literário, a autor apresenta uma série de pares dialéticos — “lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer” — que, segundo ele, rasgam o pensamento estético do modernista, pois seria da superação dessas tensões que surgiriam, se surgissem, as soluções buscadas (Schwarz, 1981, p. 15). Essa *prisão de noções* comporia um círculo pré-dialético na crítica de Mário de Andrade, cuja síntese, “incompatível com a teorização da experiência propriamente estética” (Schwarz, 1981, p. 13), aproximar-se-ia mais do subjetivismo. Em outras palavras, Schwarz enfatiza que a crítica do poeta modernista concentrou-se sobretudo no subconsciente do artista, o que comprometeu a dialética das formas em relação à dimensão estética mais ampla. O particular da matéria explorada por Mário de Andrade não alcançaria a universalidade das formas e da história, justamente por permanecer vinculado ao psicologismo do artista.

É pela expressão mais rigorosa de sua verdade pessoal, diz Mário, que o indivíduo se universaliza; ao mergulhar em sua própria subjetividade o artista encontrará, ao fundo, o social. A técnica deixa de ser negação do lirismo, pelo contrário, torna-se a condição de sua realização. Nesta dialética estará a moralidade do artista, assim como a possibilidade de pensar filosoficamente a obra de arte. (Schwarz, 1981, p. 21).

A técnica só poderia ser formalizada a partir da *verdade pessoal* do artista, o que comprometeria o funcionamento dos pares dialéticos — “lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer” — elencados por Schwarz. Em *O tropo tropicalista* (2017), Penna observa que, na leitura do tropicalismo, do Teatro Arena e do Teatro Oficina, “refere-se sempre à tipologia benjaminiana do símbolo e da alegoria, mas o texto de Schwarz tem antes de mais nada inspiração lukacsiana. As soluções estéticas do período 1964-1969 funcionam como ‘naturezas mortas’, para retomar a comparação de Lukács” (Penna, 2017, p. 71). Nesse sentido, a limitação ao subconsciente do artista faria com que a obra de Mário de Andrade perdesse sua significação estética, bem como o caráter do inefável e do indizível imanentes ao símbolo.

Em *Nota sobre vanguarda e conformismo*, publicado no segundo livro de Schwarz, *O pai de família e outros estudos* (1975), o crítico levanta um questionamento central: “sabe que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. [...] Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida?” (Schwarz, 1978, p. 43). O principal impasse destacado pelo autor é a dissolução da “distância entre a vanguarda e o popular, entre cultura ‘séria’ e de consumo” (Schwarz, 1978, p. 44).

Com o desenvolvimento dos mass media, produção e consumo passaram a integrar um mesmo processo, no qual o elemento artístico se torna “um produto obsoleto porque não corresponde mais ao interesse particular, isto é, de venda” (Schwarz, 1978, p. 45). Na arte burguesa, esses dois momentos não eram idênticos, ainda que a produção artística permanecesse como mercadoria. Schwarz cita o mecenato como exemplo, cujo funcionamento, apoiado em resquícios feudais e características aristocráticas, atenuava de certo modo as leis do mercado. Já a reprodutibilidade técnica transforma o mercado em anônimo, e esse processo, desencadeado pelos veículos de massa, faz com que “o aspecto mercadoria passe para o primeiro plano, e tenda a governar o momento da produção” (Schwarz, 1978, p. 45).

Em alguma medida, ele responde ao problema identificado na crítica de Mário de Andrade, cuja reflexão se situaria dentro de um *círculo pré-dialético*. Se em Mário predominaria um movimento de *polaridades irreduzíveis*, em Oswald de Andrade — e, por extensão, no Tropicalismo — observa-se a coexistência pacífica dos opostos. Nesse sentido, a equivalência entre produção e consumo constitui uma das bases de sua crítica a uma tradição alegórica na

literatura brasileira que se iniciaria em José de Alencar, em *Senhora*, passaria por Oswald de Andrade e culminaria no Tropicalismo.

Penna (2017) observa que, para Benjamin, a particularidade do drama barroco alemão é “salva” pela mônada, “que contém embutida a totalidade” (Penna, 2017, p. 72). No caso brasileiro, entretanto, a adesão pacífica dos opostos não se realiza em relação ao todo, justamente em razão do *modus operandi* histórico, marcado pelo autoritarismo, e do *modus operandi* estético, caracterizado pelas importações.

De acordo com Schwarz (1978), há na cultura nacional um procedimento recorrente, sobretudo em momentos de crise, que articula “o moderno e o antigo, mais precisamente as manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e a ideologia burguesa mais antiga e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições” (Schwarz, 1978, p. 73). Em outros termos, coexistem diferentes temporalidades e manifestações dentro de um mesmo sistema. A integração imperialista, ao modernizar a economia segundo suas próprias finalidades, “revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade” (Schwarz, 1978, p. 74).

O arcaísmo, assim, converte-se em instrumento moderno e “esta experiência, com sua lógica própria, deu matéria-prima a um estilo artístico importante, ao tropicalismo, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe” (Schwarz, 1978, p. 74). Nesse ponto, o crítico enfatiza que a técnica fundamental do tropicalismo reside nos anacronismos, cujo resultado se configura como uma alegoria do Brasil.

A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registo da imagem tropicalista (Schwarz, 1978, p. 74).

A coexistência pacífica dos contrários constitui um problema estético que encontra suas origens em *Senhora*. Por isso, Schwarz afirma que “a sua obra é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo” (Schwarz, 2012, p. 38). Em José de Alencar, não se observa o desvelamento da contradição entre matéria local e forma importada, mas sim a presença concomitante e conciliadora: “no que é membro de sua

classe, que apreciava o progresso e as atualidades culturais, a que tinha direito, e apreciava as relações tradicionais, que lhe validavam a existência. Não se trata de indecisão, mas de adesão simultânea” (Schwarz, 2012, p. 70, grifos meus).

Nesse ponto, estabelece-se um elo entre romantismo, modernismo e tropicalismo, a partir do uso alegórico do Brasil. No caso específico do tropicalismo, é justamente a ambiguidade entre crítica e apelo comercial que transforma sua estética em alegoria.

Contudo, porque o tropicalismo é alegórico, a falta de especificação não lhe é fatal (seria, num estilo simbólico). Se no símbolo, esquematicamente, forma e conteúdo são indissociáveis, se no símbolo é “aparição sensível” e por assim dizer natural da ideia, na alegoria a relação entre a ideia e as imagens que devem suscitar-la é externa e do domínio da convenção. Significando uma ideia abstrata com que nada têm a ver, os elementos de uma alegoria não são transfigurados artisticamente: persistem na sua materialidade documental, são como escolhos da história real, que é a sua profundidade. (Schwarz, 1978, p. 78).

Neste ponto, Schwarz explicita sua compreensão de alegoria, entendida como um conceito que, diferentemente da ideia, não projeta o universal. A adesão simultânea ao moderno e ao arcaico revelaria, em termos benjaminianos, a *fácies hipocrática da história*. A importação de formas e a ausência de conflito entre os opostos resultariam na petrificação de uma imagem de Brasil que, longe de ser viva, se configuraria como cadáver, fragmento e ruína da forma. A presença da história na alegoria tropicalista, segundo o crítico, persistiria na sua materialidade documental — e é precisamente esse traço que a transforma em alegoria.

Sob esse aspecto, ao longo da trajetória crítica de Roberto Schwarz — desde *A sereia e o desconfiado* (1965), passando por *O Pai de família* (1975), *Ao vencedor as batatas* (1975) e *Que horas são?* (1987), até publicações mais recentes como *Duas meninas* (1997), *Sequências brasileiras* (1999) e *Matinha versus Lucrécia* (2012) — observa-se o indicativo de que o romantismo, o modernismo de 1922 e o tropicalismo são integrados ao discurso da modernização conservadora. Esses movimentos, ao serem incorporados aos instrumentos da mídia, operam a partir da lógica de *adesão simultânea* ao Brasil moderno e patriarcal, às formas europeias e ao conteúdo local, num gesto argumentativo que se constrói por espelhamentos.

Segundo Leandro Pasini, em *A forma do ensaio de Roberto Schwarz: acumulação crítica e o fio solto do modernismo* (2021), o percurso da obra schwarziana, de *Cultura e política, 1964-*

1969 até *Um mestre na periferia do capitalismo*, pode ser pensado a partir de três pontos principais:

Reduzido a seus componentes fundamentais — que são achados críticos-teóricos de primeiríssima linha —, o trajeto da obra de Schwarz que vai de “Cultura e política, 1964-1969” a *Um mestre na periferia do capitalismo* gravita em torno de três eixos principais: a imagem tropicalista como alegoria da nação; o convívio complementar e contraditório de liberalismo e escravidão no século XIX brasileiro (base de “As ideias fora do lugar”); e a refração desse convívio na composição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, isto é, a volubilidade. De modo resumido, esses três princípios irradiariam da seguinte maneira: a imagem tropicalista forma a base da interpretação não só do tropicalismo como de todo recurso à montagem que recupere algum elemento “pré-burguês”, o que incluiria o modernismo e também parte substantiva da produção artística que, a partir dos anos 1960, buscou unir avanços tecnológicos e matéria local por meio da justaposição. (Pasini, 2021, p. 319-320).

De acordo com Pasini (2021), o espelhamento é uma técnica argumentativa já presente em Mário de Andrade, em *O movimento modernista*, e que se mantém em Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, na relação entre Arcadismo e Romantismo. Em Roberto Schwarz, o espelhamento se manifesta na justaposição entre a volubilidade machadiana e a antropofagia de Oswald de Andrade, mas em uma chave distinta, marcada por uma interpretação mais positiva.

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz estabelece duas comparações entre volubilidade e antropofagia. No primeiro caso, ao analisar o capítulo “Das negativas” de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a frustração de Brás diante da celebridade do emplasto, do casamento e da entrada no ministério revela a “insuficiência da vontade diante de um alvo desvirtuado, eis aí uma configuração muito nacional, com fundamento histórico profundo, expressa noutra veia por Oswald de Andrade, quando refere a ‘pista inexistente’” (Schwarz, 2000, p. 127).

Em um segundo momento, Machado e Oswald voltam a ser espelhados quando Schwarz retoma o problema da ética do trabalho no Brasil pré-burguês do século XIX. A partir do modernismo de 1920, aquilo que antes era sintoma de atraso “foi retomado com sinal positivo e pôde se universalizar nas meditações da preguiça de Mário de Andrade e Raul Bopp, bem como nas utopias de Oswald” (Schwarz, 2000, p. 68).

Mesmo em Mário de Andrade, ainda que por meio de um mecanismo oposto — o da antinomia — a possível síntese residiria na vida do poeta, no subjetivismo, isto é, para além dos elementos formais. Nesse primeiro momento da crítica de Schwarz, encontramos o diagnóstico do entrave à autonomia literária, já que as narrativas não se autodeterminam segundo sua própria lógica, mas permanecem reféns de fatores externos — a biografia, o nacionalismo e a importação.

No conto *Relato*, publicado apenas um mês antes do ensaio *O psicologismo na poética de Mário de Andrade*, Schwarz ficcionaliza uma personagem cujo objetivo central é desvincular-se de seu próprio autor, sendo o principal obstáculo justamente a subjetividade autoral. Para Schwarz, o problema é que o escrito não consegue formalizar a obra dentro de uma existência lógica de sua matéria social; o real, assim, configura-se como uma *prévia autópsia*, *alegorizando-se*. O conto assume, portanto, aquilo que não é dito diretamente no texto crítico: Mário de Andrade também recairia na alegoria nacionalista.

Em *A carroça, o bonde e o modernista*, publicado em *Que horas são?*, Schwarz evidencia o espelhamento entre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a antropofagia modernista e o Tropicalismo. Segundo o crítico, “nossa realidade não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês” (Schwarz, 1987, p. 13), dilemas que remontam à Independência e que foram formalizados de diferentes maneiras: “o Tropicalismo lhe deu a versão correspondente ao pós-64. Machado de Assis tomou o assunto em veia analítica, tendo em mente a problemática moral implicada. [...] Já com Oswald o tema [...] adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica” (Schwarz, 1987, p. 13).

Assim, Schwarz não apenas critica a antropofagia como uma forma eufórica e otimista de conceber a chegada do progresso na *mata virgem*, mas também propõe a existência de uma tradição cujo problema permanece constante: a superposição de elementos burgueses e arcaicos. Na análise do poema *Pobre alimária*, de Oswald de Andrade, o crítico destaca o entrelaçamento entre “arte de vanguarda vs ciúmeiras de província; Brasil da carroça vs Brasil dos escritórios; individualismo pagão vs alegoria patriótica ou culto da interioridade” (Schwarz, 1987, p. 20). Essas contradições, constitutivas de nossa formação social, em Oswald aparecem apaziguadas quase ingenuamente: “são questões [as contradições] com peso real, que, no

entanto, por um efeito estratégico da composição, não têm maior gravidade nem parecem constituir um problema” (Schwarz, 1987, p. 20).

A ingenuidade otimista latente nas contradições expostas, mas não criticamente elaboradas pelo modernismo, também se manifesta em José de Alencar, ao não contrapor de modo dialético e crítico as personagens periféricas às centrais. Por um lado, na relação Alencar–Machado de Assis, o espelhamento pode ser interpretado em chave teleológica: em *Ao vencedor as batatas*, os erros de composição de *Senhora* funcionam como lição para que Machado, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não os repita. Em outras palavras, as “incongruências de ideologia — que resultavam do transplante do romance e da cultura europeia para cá” (Schwarz, 2012, p. 39), latentes em *Senhora*, configuram impasses que Machado consegue resolver.

Por outro lado, na relação entre romantismo e modernismo, Alencar ocupa novamente o centro do espelhamento proposto por Schwarz, mas sob outros contornos: já não como matéria descalibrada e repleta de *bobagens*, mas como parte de uma tradição literária que, ao mesmo tempo, revela e disfarça as contradições estruturais da formação cultural brasileira.

Escritor refletido e cheio de recurso, Alencar deu respostas variadas e muitas vezes profundas a esta situação [a situação da importação do romance]. A sua obra é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo. De *Iracema*, alguma coisa veio até *Macunaíma*: as andanças que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia Índia e a História branca; alguma coisa do Grande sertão já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de João Fera; nossa iconografia imaginária, das mocinhas, dos índios, das florestas, deve aos seus livros muito da sua fixação social; e de modo mais geral, para não encompridar a lista, a desenvoltura inventiva e brasileirizante da prosa alencarina ainda agora é capaz de inspirar (Schwarz, 2012, p.38-39).

Assim, a alegoria de Brasil presente em *Iracema*, *Til*, *Macunaíma* e no tropicalismo de Caetano Veloso reitera não apenas a fusão entre elementos arcaicos e modernos, mas também se configura como alegoria estética — ou mesmo política, no contexto da ditadura. Essa leitura converge com a análise de Schwarz e encontra eco em Nicholas Brown, que em *Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital* (2007) afirma:

na produção cultural semi-periférica, esse tipo de justaposição é mais ou menos dado imediatamente como conteúdo geopolítico, já que a própria

textura do [sic] dia-a-dia semi-periférico envolve a experiência da contemporaneidade do residual com o emergente (Brown, 2007, p. 300-301).

Logo, Brown (2007) retoma e reforça o argumento de Jameson em *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, ao destacar a permanência de um “conteúdo geopolítico” na experiência dos países periféricos. Contudo, em Machado de Assis, a consciência política aguda do narrador — de seu lugar social, de seus privilégios e da lógica perversa do favor — opera como uma alegoria viva do Brasil, capaz de fomentar tanto uma revolução cultural quanto a consciência política do intelectual. Nesse sentido, a obra machadiana se inscreve como um elemento positivo dentro da teoria da estética do terceiro mundo formulada por Jameson.

Em *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, Schwarz observa que a matéria da autobiografia de Caetano Veloso, em *Verdade tropical*, “são as questões estético-políticas do ofício de pop star nas condições do Terceiro Mundo” (Schwarz, 2012, p. 53). O crítico recorre ao termo de Jameson para caracterizar o lugar ocupado pelo Brasil no cenário internacional, o que não é acidental, sobretudo considerando a relação possível entre os dois teóricos marxistas.

O autor enfatiza novamente que o tropicalismo reuniu aquilo que a realidade mantinha separado: “a aliança de vanguarda estética e cultura popular meio iletrada e socialmente marginal [...] ensaiada pelo modernismo carioca nos anos 20, em rodas boêmias e retomada pela bossa nova nos anos 1950” E segue afirmando “[...] se tornou um movimento mais amplo, marcadamente de esquerda, em 1964” (Schwarz, 2012, p. 55). O jogo de oposições poderia sugerir um percurso democrático e moderno; contudo, Schwarz ressalta que “por um momento (inverossímil) o progresso e a internacionalização se fizessem para o bem de todos, num toma-lá-dá-cá harmonioso, e não à custa dos fracos e atrasados” (Schwarz, 2012, p. 75).

Assim, o tropicalismo como reafirmação do populismo não se dá na acepção sociológica de um líder autoritário que persuade as massas. Ao contrário, o populismo se manifesta numa chave de exclusão do mercado enquanto elemento central da opressão capitalista. É nesse ponto que Schwarz retoma o argumento de Nicholas Brown, segundo o qual o tropicalismo já se configuraria como sintoma do pós-modernismo.

Aliás, conforme sugere Nicholas Brown, um estudioso americano do Brasil, da globalização, da bossa nova e do tropicalismo, a vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a

decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação. Em linha com esse esquema, a bossa nova seria um modernismo tardio, e a tropicália um pós-modernismo de primeira hora, nascido já no chão da derrota do socialismo (Schwarz, 2012, p. 79.80).

Schwarz concorda com a leitura de Brown sobre o tropicalismo na chave pós-modernista. Segundo Brown, “O que Roberto Schwarz estava descrevendo [na publicação de *Cultura e política*, 1964-69], já que não poderia saber naquele momento e nem poderia desejar, era nada mais que o modelo da produção cultural pós-moderna” (Brown, 2007, p. 296). Nesse contexto, a técnica artística modernista e pós-modernista — referente ao tropicalismo — converte-se em reprodução dos impasses do populismo de esquerda, cuja alegoria, embora tecnológica e economicamente modernizante, era mobilizada por elementos retrógrados e provincianos da pequena burguesia brasileira.

Assim, a crítica de Schwarz à importação apaziguadora — presente no romantismo-realista de *Senhora* — e sua condenação ao populismo no modernismo e no tropicalismo apontam para um conceito de alegoria mais próximo de Lukács e Benjamin. Trata-se de uma alegoria que, ao não transcender o particular em direção ao universal, transforma-se em simples conceito incapaz de abarcar a totalidade da experiência histórica.

3 Dois Schwarz?

Pelo exposto até aqui, podemos identificar pelo menos duas formas de conceber a alegoria: uma no Roberto Schwarz, leitor de Machado de Assis, e outra no Roberto Schwarz, leitor do modernismo e do tropicalismo. Foi sobretudo este último que buscamos destrinchar, considerando a mudança de sentido que a noção de alegoria assume nas duas vertentes da crítica schwarziana.

A análise bipartida do pensamento de Schwarz, entretanto, já havia sido realizada por Luís Augusto Fischer em *Duas Formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio* (2021). Nessa obra, Fischer examina diferentes historiografias literárias: *História da literatura brasileira* (1880), de Sílvio Romero; *História da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho; *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos* (1938), de Nelson

Werneck Sodré; *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido; *História concisa da literatura brasileira* (1979), de Alfredo Bosi; e *De Anchieta a Euclides* (1977), de José Guilherme Merquior. Por meio de um movimento de aproximação e afastamento, Fischer destaca especialmente os modelos de Antonio Candido e Roberto Schwarz, que recebem maior atenção em seu estudo.

Os questionamentos que Fischer dirige ao modelo da *Formação* se articulam aos questionamentos feitos ao modelo de *as ideias fora do lugar*, uma vez que o modernismo surge como questão central tanto para Antonio Candido quanto para Roberto Schwarz. Conforme observa Fischer: “na minha avaliação, há de fato outro momento decisivo na conta, só que nos bastidores do livro” (Fischer, 2021, p. 123) — no caso, o Modernismo. Embora a *Formação* destaque como momentos decisivos o Arcadismo e o Romantismo, em *Literatura e cultura: de 1900 a 1945* o modernismo aparece como um terceiro momento fundamental na tradição nacional, sobretudo pelo *desrecalque localista* alcançado pelos autores modernistas.

Nesse sentido, Fischer distingue duas fases na obra de Antonio Candido. A primeira, até 1960, abarca textos como *Formação da literatura brasileira* (1959) e *Literatura e cultura: de 1900 a 1945*, marcada por um ponto de vista modernista, que valida “as obras renovadoras oriundas daquele âmbito, seja interpretando e reinterpretando o passado da literatura e da cultura do Brasil pela lente polida nos anos 20” (Fischer, 2021, p. 125). A segunda fase, a partir de 1960, já menos preocupada em validar o movimento — que havia conquistado posição de cânone — desloca o foco da história literária para a leitura crítica de obras específicas, como *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*.

Sobre o modelo das *ideias fora do lugar*, Fischer identifica sua elaboração no espaço que denomina como o da *plantation*, abrangendo “uma fatia localizada na faixa litorânea, primeiro no Nordeste, Bahia e Pernambuco, e no Rio de Janeiro, com o açúcar, depois no mesmo Rio, no vale do Rio Paraíba do Sul, alcançado o leste de São Paulo, com o café” (Fischer, 2021, p. 174). Nesse sentido, afirma que o modelo das *ideias fora do lugar* tem como referência principal o Rio de Janeiro, *cidade-síntese do mundo da plantation brasileira*, e que se estende, como experiência limítrofe, ao tropicalismo de Caetano Veloso nos anos 1970.

O aspecto que mais interessa em *Duas formações, uma história* (2021) é justamente o espelhamento — já apontado por Pasini (2021) — entre os pressupostos das *ideias fora do lugar*

e a leitura do modernismo e do tropicalismo. “O caso específico de Caetano Veloso, cujo livro de ensaio-memória, *Verdade tropical*, é lido por Schwarz praticamente como um romance, segundo um procedimento analítico próximo àquele da leitura da ficção de Machado de Assis” (Fischer, 2021, p. 164).

Se o descompasso entre matéria local e forma importada permanece como chave interpretativa para o século XX, o que nosso artigo procura demonstrar é que a noção de alegoria, tal como formulada por Schwarz, não se sustenta da mesma maneira.

No Roberto Schwarz leitor de Machado de Assis, a alegoria nacional se manifesta na volubilidade do narrador e em sua desfaçatez de classe. Essa crítica histórica, voltada ao comportamento das elites pautadas pela lógica do favor e do clientelismo, incorpora um grau de consciência política das formas e de sua historicidade capaz de gerar uma veia analítica de caráter revolucionário. Sob esse aspecto, o intelectual consciente de sua condição periférica representa o ganho da estética terceiro-mundista, tal como apontado por Jameson em sua caracterização da alegoria nacional em *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*.

Por outro lado, no Roberto Schwarz voltado ao modernismo e ao tropicalismo, a alegoria nacional opera mais nos termos de Lukács e Benjamin: seu conteúdo não é transfigurado artisticamente, mas permanece como matéria documental, marcada pela recusa em elaborar formalmente o conflito entre elementos arcaicos e modernos.

Referências

BOTELHO, André. *O retorno da sociedade: política e interpretações do Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRASIL JR., Antonio; HELAYEL, Karim. “Roberto Schwarz e a sociologia paulista dos anos 1960”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.74, p. 97-118, p. dez, 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura: de 1900 a 1945" In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 201.

BROWN, Nicholas. "Tropicália, pós-modernismo e subsunção real do trabalho". In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (org). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

JAMESON, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, Durham, No. 15 (Autumn, 1986), p. 65-88.

JAMESON, Fredric. *Allegory and ideology*. London: Verso, 2019.

LUKÁCS, Gyorgy. *Estética* (volume IV). Barcelona: Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, Gyorgy. *Teoria do romance*. Tradução de José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

PASINI, Leandro. A forma do ensaio de Roberto Schwarz : acumulação crítica e o fio solto do modernismo. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 40, n. 02, p. 315-333, maio/2021.

PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

SANTIAGO, Silviano. "Fechado para balanço". In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012

SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo na poética de Mário de Andrade". In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que horas são? Ensaaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-69". In: *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SCHWARZ, Roberto. "As ideias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

SCHWARZ, Roberto. "Verdade tropical: um percurso de nosso tempo". In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 2020.

SILVA, Arlenice Almeida da. "O Símbolo Esvaziado: A Teoria Do Romance Do Jovem György Lukács". In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 29, p.79-94, 2006.

Ana Karla Canarinos - Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Doutora em Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e em Études Lusophones pela Université Lumière Lyon 2. Graduada em Letras Portugêses, UFPR. Docente na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Autora do livro *Além da Formação: teoria e crítica literárias no Brasil em chave comparativa (anos 1960-1980)*.

E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com