

Guinada à humanidade: um estudo da composição de personagens em dois contos de Ronaldo Correia de Brito

A Turn Toward Humanity: A Study of Character Development in Two Short Stories by Ronaldo Correia de Brito

Victor Cardoso dos Santos
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
victor.crdoso@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-6983-9223>

Vanessa Costa dos Santos
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
vanessa.santos@ueg.br
<https://orcid.org/0009-0005-0444-4121>

João Paulo Ferreira dos Santos
Secretaria de Estado da Educação de Goiás (SEDUC-GO)
joaopaulofds1@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6799-4199>

RESUMO: O presente trabalho analisa como se configuram os princípios do realismo lukacsiano na construção de personagens nos contos “A espera da volante” e “Um valente romano”, da obra *Faca* (2017), de Ronaldo Correia de Brito. Para isso, fundamenta-se principalmente em Georg Lukács, especialmente no ensaio “Narrar ou descrever” (1965), além de referenciais críticos como Candido (2004), Frederico (2013), Bastos (2011) e Borges (2022), que contribuem para a compreensão do método narrativo e do conceito de tipicidade. Deste modo, o estudo está organizado em duas etapas: na primeira, sistematizam-se as categorias do realismo lukacsiano — o método narrativo, a tipicidade e a centralidade da ação — a fim de estabelecer parâmetros analíticos; na segunda, examinam-se os contos selecionados, observando as trajetórias, interações e condicionamentos sociais das personagens, bem como a função que os elementos narrativos desempenham na representação dos destinos humanos.

PALAVRAS-CHAVE: Ronaldo Correia de Brito; humanidade; composição de personagens; estética realista lukacsiana.

ABSTRACT: This paper analyzes how the principles of Lukácsian realism are configured in the construction of characters in the short stories “A espera da volante” and “Um valente

romano” from the work *Faca* (2017), by Ronaldo Correia de Brito. To this end, it draws mainly on Georg Lukács, especially his essay “Narrar ou descrever” (1965), as well as critical references such as Candido (2004), Frederico (2013), Bastos (2011), and Borges (2022), which contribute to the understanding of the narrative method and the concept of typicality. Thus, the study is organized in two stages: in the first, the categories of Lukácsian realism—the narrative method, typicality, and the centrality of action—are systematized in order to establish analytical parameters; in the second, the selected short stories are examined, observing the trajectories, interactions, and social conditioning of the characters, as well as the function that narrative elements play in the representation of human destinies.

KEYWORDS: Ronaldo Correia de Brito; humanity; character construction; Lukácsian realist aesthetics.

Introdução

“Só os insignificantes (Macabéa entre eles) poderão dar
outro rumo ao mundo.”
(Bastos, 2011, p. 12)

O pensador húngaro Georg Lukács, em primoroso ensaio sobre *Marx e o problema da decadência ideológica*, diz, ao falar das potencialidades da literatura, que

O imenso poder social da literatura consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediações, em toda a riqueza de sua vida interior e exterior; e isto num nível de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva. A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade. Na medida em que for verdadeiramente profunda e realista, ela pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas (Lukács, 2010, p. 80).

Dessa forma, o presente trabalho tem como horizonte identificar, a partir da perspectiva estética do realismo lukacsiano, a composição de personagens dos contos “A espera da volante” e “Um valente romano”, presentes no livro “Faca”, do volume *Faca e Livro dos homens* (2017), de Ronaldo Correia de Brito.

Para tanto, como aporte teórico, recorreremos a textos como “Narrar ou Descrever”, de Georg Lukács (1965), “A personagem do romance”, de Antonio Candido (2004), e *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*, de Celso Frederico (2013); além de visitar autores que buscaram através de suas pesquisas

versar sobre o realismo de vertente lukacsiana, como Hermenegildo Bastos e Diuvanio de Albuquerque Borges.

Dividiremos o nosso percurso em dois momentos: no primeiro, nosso objetivo é apresentar a interpretação lukacsiana do realismo, compreendendo o método narrativo, a tipicidade e a centralidade da ação; no segundo, realizaremos a análise dos contos selecionados, buscando entender a construção dos personagens através da ação e da interação deles.

A figuração humana na teoria lukacsiana do realismo

Inicialmente, é importante ressaltar que, a despeito de investigar os realistas do séc. XIX, o método e postura defendido pelo filósofo G. Lukács e seus sucessores, segundo o professor Celso Frederico (2013, p. 91), “não se confunde com a escola literária, significando antes uma tomada de posição perante a realidade e valendo, portanto, desde a Grécia Antiga até os dias de hoje”; sendo, por conseguinte, “um método, o caminho para se configurar artisticamente o mundo dos homens e, também, o critério para se julgar a produção artística”.

O realismo em Lukács, de acordo com Frederico (2013, p. 111), “é uma resposta aos desafios postos pela sempre mutante vida social”; logo, “concede-se privilégio à realidade, e não ao modelo fixo, canônico, de uma concepção estética normativa”. Assim, o Realismo lukacsiano arquiteta-se sobre duas colunas: o método narrativo e o recurso à tipicidade (Frederico, 2013, p. 105). Discorreremos sobre ambas, tendo por pressuposto compreender como ocorre o processo de composição do personagem através deste método de configuração artística.

De mais a mais, vale a pena ponderar que o realismo em Lukács não é uma fotografia de um dado objeto, algo estático, não sendo um método descritivo em que o autor declara fidelidade a algo, mas, isto sim, é a apreensão do objeto em constante *devir*, em transformação, em processo. O Realismo para o referido autor consiste na representação sustentado no princípio da *ação*, como confirma José Paulo Netto (2023, p. 54, grifos do autor):

Apoiando-se em indicações de Engels, Lukács sustenta que o realismo não é uma simples questão de estilo ou de técnica: é o problema nuclear de toda a arte: o realismo não é um dado formal: é o único *método* compositivo que permite a realização de uma autêntica configuração artística, a apreensão da realidade como totalidade em movimento dialético.

A colocação acima respalda a adoção dessa teoria como sustentáculo deste trabalho, pois buscamos olhar para a ação e a relação entre os personagens para filtrar os traços que indiquem como ocorre o processo de composição de personagens presentes nos contos de “Faca”, que junto com “Livro dos homens” compõem o volume de Ronaldo Correia de Brito *Faca e Livros dos homens* (2017).

Método narrativo: a centralização dos destinos humanos

A centralidade da teoria lukacsiana sobre o realismo é, indubitavelmente, a convicta defesa do gênero humano, abarcando o autor, o personagem e desaguando no leitor¹. Como nota Frederico (2013, p. 91, grifos do autor),

Ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano. E, ao fazer isso, o escritor *toma partido*, defendendo apaixonadamente a *humanistas* ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão.

Como se vê, o autor que opta pelo método realista deve assumir uma postura em defesa da humanidade. Esse ponto é discutido por Georg Lukács em seu ensaio “Narrar ou descrever” (1965), em que, tendo como plano de fundo a análise de obras realistas e naturalistas, como, respectivamente, *Ana Karenina*, de Liev Tolstói, e *Naná*, de Émile Zola, sobretudo no que tange às cenas das corridas de cavalo nesses romances, coloca que a escolha por narrar ou descrever se dá pela posição “assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade” (Lukács, 1965, p. 50).

O referido filósofo (1965, p. 50) faz uma breve comparação entre os autores realistas do séc. XIX, Liev Tolstói e Honoré de Balzac, e os naturalistas, Émile Zola e Gustave Flaubert. Os primeiros participaram, ao seu modo, ativamente dos processos sociais que culminaram na estabilização da sociedade capitalista; contrariamente, os outros, de acordo com Lukács, no capitalismo já consolidado, tornaram-se, ainda que críticos, apenas observadores da sociedade organizada. Assim, é preciso que o autor se movimente na sociedade, compreenda os avanços e retrocessos, a dureza da vida de alguns e a tranquilidade da vida de outros,

¹ “Na obra de arte, enfim tornada autônoma, o homem pode contemplar a sua criação, reconhecer-se nela. Arte é afirmação ontológica, objetivação momento decisivo de autoconsciência do ser social. A arte, criando um “mundo próprio” conformado às mais profundas necessidades humanas, permite ao homem, enfim, tornar-se autoconsciente, reconhecendo-se como o criador de sua própria existência” (Frederico, 2013, p. 125).

posicione-se em favor da humanidade frente ao processo social e as mudanças que se originam desse movimento, bem como das interferências que decorrem nos destinos humanos. O impacto dessa dicotomia na composição artística se dá, primeiramente, na maneira com a qual o narrador irá transmitir a matéria artística. No método defendido por Lukács, como nota Diuvanio de Albuquerque Borges (2022, p. 23):

A narração tem como imperativo o ponto de vista do personagem e sua relação com o restante do texto historiciza-se a partir desse movimento, pois torna possível entender as relações entre o indivíduo e a sua classe, sua época, seus hábitos, viabilizando sua caracterização social. A partir disso, individualiza-se o personagem, no entanto, relacionando-o com tudo que o cerca, de modo a compreender suas reações frente aos acontecimentos e destacando-se, assim, o processo e não os resultados.

Ou seja, o ponto de vista do personagem permite-nos compreender a sua relação com os outros, seus sentimentos e os efeitos do processo social em seu caminhar, além, é claro, de dissecar as especificidades dele enquanto indivíduo. O destaque, portanto, se dá a partir das decisões e das ações, tomadas no dia a dia, possibilitando compreendê-lo a partir de seu *dever* e não como um resultado acabado.

Sobre esse processo do *dever*, isto é, da formação subjetiva dos personagens no fluxo dialético da aparência e da essência, o autor da *Teoria do romance* explicita que “a riqueza interior de um personagem literário deriva da riqueza de suas relações internas e externas, da dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade” (Lukács, 2010, p. 102). Daí decorrem as potencialidades de um personagem, cujas tomadas de decisões ao longo de sua trajetória narrativa pode torná-lo interessante ou não.

Assim, pode-se dizer que a vida dos seres humanos — matéria para a composição do personagem — está no centro da narrativa e os elementos que os circunscrevem — as coisas, os acontecimentos, o espaço — ao serem narrados, ganham vida poética a partir da função que assumem no e para o desenrolar dos destinos humanos, ganhando dimensão humana, humanizando-se². Os elementos que são narrados, o são por terem uma função categórica na vida humana dos personagens. São importantes por carregarem em seu interior a essência humana; por se constituírem enquanto veículo dos destinos dos homens.

² Cf. Bastos, 2011, p. 15; Lukács, 1965, p. 73.

Por sua vez, os elementos essenciais à narrativa foram selecionados pela práxis humana, já operados pela vida, portanto, o narrador não é contemporâneo aos acontecimentos dos destinos humanos:

Só a praxis humana pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a praxis, só a complexa concatenação das paixões e das variadas ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições, etc., que influíram de modo determinante sobre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão do conjunto quando se chega ao final. É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz *retrospectivamente*, adotando a perspectiva alcançada no final dêles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção essencial que já foi operada pela vida mesma (Lukács, 1965, p. 63, grifos nossos).

Portanto, a narração eleva ao plano da necessidade os acontecimentos e coisas que veiculam os destinos humanos (Lukács, 1965, p. 46-47). Na narrativa realista, os elementos selecionados devem assumir uma função para o desenvolvimento do personagem. Em consonância, Candido (2004, p. 58) coloca que a função dos elementos na narrativa deve auxiliar na ideia que sustenta o personagem. Mais para frente, ele vai dizer que:

A vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrosam na composição geral e sugerem a totalidade dum modo-de-ser, duma existência (Candido, 2004, p. 75).

Se o autor não tiver a capacidade de encontrar apenas os traços importantes à narrativa na práxis humana, o personagem estará condenado a se afogar em um mar de pormenores que se tornará a obra, fazendo pesar e comprometendo a qualidade dela e sustando seu potencial humano.

Ademais, os acontecimentos da narrativa são concatenados pelo autor realista a partir de um movimento entre o passado e o presente que evidencia não apenas o encadeamento entre eles, como também esclarece que um deriva do outro (Lukács, 1965, p. 69). Estar no presente possibilita ao narrador flagrar “no

passado os momentos constituintes, progressivos, de rupturas e inovações postas no interior do autodesenvolvimento do ser social” (Frederico, 2013, p. 120).

Portanto, os elementos selecionados que compõem a personagem devem não a fragmentar, escondê-la, mas, isto sim, indicar algo sobre ela e sobre as tendências que atuam sobre sua vida; deve servir ao seu modo-de-ser, relacionando-se com os demais pormenores de sua composição na intenção de torná-la mais cativante e complexa (Candido, 2004, p. 78-79).

Contrariamente, o narrador no método descritivo é, segundo Borges (2022, p. 23), um observador

[...] que se volta para fora do texto, olhando os fatos externos e os ordenando de um modo lógico. Por isso, a arte torna-se uma espécie de decalque artístico, construído a partir de uma visão exterior por meio da qual, em seu processo de criação, o artista olha o mundo ao redor e tenta transcrevê-lo assim como vê-lo.

A consequência dessa contemporaneidade intrínseca é um amontoado de particulares que, por não terem sido hierarquizados pela ação dos homens, tornam-se equivalentes a eles (Lukács, 1965, p. 63). O personagem “aparece como acessório delas [das coisas], como elemento de uma natureza morta à qual são atribuídas dimensões monumentais” (Lukács, 1965, p. 92).

A falta de um compromisso com a práxis humana, responsável por delimitar os traços importantes, engendra uma obra onde os personagens não são os agentes de sua vida, mas apenas o transcorrer dela.

Vê-se, portanto, que o método descritivo costura uma obra que se soma, em certo nível, a desumanização encetada pelo capitalismo e expressada através do “fetichismo da mercadoria”³:

Os escritores se esforçam por descrever do modo mais completo, mais plástico e mais pitoresco possível as particularidades da vida, logrando excepcional perfeição artística no seu trabalho. Mas a descrição das coisas nada mais tem a ver com os acontecimentos da evolução dos personagens. E não só as coisas são descritas independentemente das experiências humanas, assumindo um significado autônomo que não lhes caberia no conjunto do romance, como também o modo pelo qual são descritas conduz a uma espera completamente diversa daquela das ações dos personagens. Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medí-

³ Segundo Frederico (2013, p. 90), o fetichismo da mercadoria “é a forma invertida através da qual os fenômenos se manifestam à nossa consciência. Assim, procuram-se ocultar os vestígios humanos da sociedade, produzindo, em seu lugar, a ilusão fantasmagórica de que são as mercadorias “enfeitadas” que governam a vida dos homens”.

ocres, atribuindo-lhes somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana superficial, de modo que o contraste se torna cada vez mais estridente. No diálogo, o que se encontra é a prosa chã e árida do dia a dia da vida burguesa: na descrição, é o virtuosismo de uma [...] arte refinada, de laboratório, dêste modo os homens representados não podem mesmo ter relação alguma com os objetos descritos (Lukács, 1965, p. 68).

Ao mesmo tempo em que os personagens ocupam o mesmo nível das coisas, essas tornam-se autônomas e não veiculam mais os destinos humanos, adquirindo um significado independente para o desenrolar das ações humanas (Lukács, 1965, p. 67-70). Consequentemente, ocorre a transformação dos personagens em,

[...] seres estáticos, elementos de naturezas mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e vêm descritas nesta compartimentalidade, ao invés de se realizarem nos acontecimentos e de manifestarem assim a unidade viva da personalidade nas diversas posições por ela assumidas, bem como nas suas ações contraditórias. [...] *O homem aparece como um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies* (Lukács, 1965, p. 75, grifos nossos).

O enrijecimento do *devir* do personagem empreendido pelo método descritivo arranca sua humanidade na medida que o coloca apenas como mais um “objeto” a ser apresentado, onde nem mesmo seus sentimentos e pensamentos mais íntimos podem ser considerados verdadeiros, já que não são apresentados sucessivamente pelo autor e sim descritos por ele.

Além disso, os elementos da obra são vitimados por essa atomização: “a vida dos homens, o destino dos protagonistas constitui apenas um tênue fio, necessário para ligar estes quadros, objetivamente acabados em si mesmos” (Lukács, 1965, p. 69-70). Portanto, as obras que são compostas pelo método descritivo nada mais são que um amontoado de quadros que, ainda que estejam enfileirados seguindo algum critério, são independentes uns dos outros (Lukács, 1965, p. 70).

Vê-se que a obra composta pelo método descritivo tem como resultado nada mais, nada menos do que uma vitrine onde seus constituintes são organizados na mesma prateleira seguindo um critério exterior a eles. Em defesa ao método narrativo em detrimento do descritivo, Georg Lukács advoga por uma arte capaz de, segundo Frederico (2013, p. 91),

[...] refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a

aparência enquanto aparência, enquanto dissimulação da essência. Nesse momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista.

À vista do abordado sobre esse ponto basilar da teoria lukacsiana do realismo, a ilação que se faz é que a posição assumida por Lukács em seu ensaio é sustentada pela necessidade de engendrar uma defesa à humanidade a partir da configuração artística do mundo dos homens e dos destinos desses.

A centralização dos destinos humanos importa no enfrentamento à reificação⁴ e, na medida em que se entende o poder humanizador da literatura, isto é, desfetichizadora, contrapõe o *mundo da necessidade* — a sociedade fetichizada — com o *mundo da liberdade* — a projeção de um em que os destinos humanos encontram a possibilidade de, livremente, desenvolverem-se (Bastos, 2011).

Assim sendo, os elementos em uma narrativa quando assumem função na vida dos personagens, contribuem para o desenrolar dos destinos deles; caso contrário, tornam-se autônomos e nivelados tendo sua potência estética lesada, pois o tratamento dado a eles assemelha-se ao processo de reificação que fragmenta a essência humana.

Vê-se, portanto, que, contrariamente ao método descritivo dos naturalistas, o realismo defendido pelo filósofo húngaro está profundamente centrado na ação, no movimento, no *devoir*, categoria essa que filtra e dispõe os elementos que são necessários ao sentido da narrativa. Para compreendermos o personagem, devemos adotar como norteadora a categoria da ação, observando como os elementos nos são apresentados através da práxis humana no mundo.

O recurso à tipicidade: o singular e o universal na teoria lukacsiana do realismo

Basilar no processo de composição de personagens e as situações vividas por ele, o típico é a unidade entre o singular e o universal, isto é, a síntese das especificidades da vida humana e das tendências do processo histórico (Borges, 2022, p. 20; Frederico, 2013, p. 107-108); é de suma importância que o autor seja capaz de compreender o funcionamento das engrenagens do processo social, bem como de sua influência sobre a vida humana, para que haja a possibilidade de concatenar aquilo que está na esfera da normalidade à exceção (Lukács, 1965 p. 56).

A teoria lukacsiana indica que o típico não é algo estático, congelado, mas, isto sim, em constante *devoir*; cabendo ao autor, objetivando configurar artisticamente os

⁴ A reificação, um desdobramento do “fetichismo da mercadoria”, é o processo pelo qual os seres humanos, imersos na imediatez do cotidiano capitalista, são reduzidos a coisas, a mercadorias (Cf. Bastos, 2011, p. 19-20; Frederico, 2013, p. 91).

destinos humanos, identificar e arrancar o véu das tendências históricas do processo social na confecção de sua configuração artística (Borges, 2022, p. 20; Frederico, 2013, p. 109).

Os destinos humanos estão profundamente concatenados ao processo social — vide esse ser o aspecto do homem — portanto, a verdade de um é a do outro; o caráter e a consciência humana expressam-se, desta forma, como reflexo das condições que os circunscrevem (Frederico, 2013, p. 103-109; Lukács, 1965, p. 57-58), como assinala o filósofo húngaro:

O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas (Lukács, 1965, p. 47).

Portanto, o conhecimento do processo social é de suma importância, pois as condições colocadas na vida dos personagens têm sua gênese nele. Consequentemente, sendo a verdade de um a do outro; o autor, empenhado em configurar o caminhar dos homens, apresenta, concomitantemente, o caminhar das transformações históricas.

Os personagens de um romance realista vivem no mundo criado pelo autor, relacionam-se com seus iguais e com as instituições que a influenciam, não deixando de agir sobre seu contexto mediante a sensibilidade e a práxis (Candido, 2004, p. 78).

A subjetividade humana se expressa, portanto, na ação dos homens no mundo, na interação com outros seres humanos a partir daquilo que é materialmente possível:

As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a praxis humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é força? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas unicamente na praxis (Lukács, 1965, p. 57-58).

São as ações humanas tomadas pelos personagens no dia a dia em relação ao ambiente em que se encontra as coisas e os acontecimentos que os circunscrevem que ganha destaque, ou seja, o foco dado pelo autor, como já colocado em nossa seção sobre o método narrativo, está no processo e não no resultado:

E o fator decisivo é naturalmente o homem, o revelar-se dos traços essenciais da vida humana: o que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flanders ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos, e como os traços que tornam interessantes e significativas as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente na ação (Lukács, 1965, p. 58).

Em suma, ainda que seja um indivíduo bem delimitado no que tange à sua singularidade, é possível localizar no personagem — e, conseqüentemente, nas situações vividas por ele — as tendências históricas, os aspectos sociais de sua época. O que está no plano da subjetividade, portanto, é um reflexo daquilo que está posto no horizonte material, e tem na ação — seu movimento em relação a si, aos outros e ao mundo — a prova da natureza de seus sentimentos, crenças e ambições.

O personagem típico é aquele ser profundamente humano, não guiado por uma tese, uma ideia, mas, isto sim, por sua necessidade enquanto humano; ainda que circunscrito pelo processo histórico, não é uma extensão dele, mas está se debatendo contra ele, numa relação dialética.

Diante do exposto, compreende-se que a categoria da ação é basilar de tal forma que é possível pensar a estética realista lukacsiana como a estética da ação. Primeiro, entendemos que é ela a responsável por filtrar, no processo de composição narrativa, os elementos mais importantes para a configuração artística, seja na estruturação do personagem, seja na do mundo em que ele irá se mover.

Doravante, é por meio dela que podemos localizar e formular um processo de caracterização de personagens, pois é na práxis, na ação humana no mundo e na interação com outros, que os dados físicos e psicológicos que compõem os personagens nos são oferecidos.

Além disso, a ação dos personagens também coloca na ordem do dia a recorrência do processo histórico na vida humana e como eles se relacionam com ele: é no cotidiano que entendemos como o dever de um está profundamente concatenado ao do outro.

Portanto, para os objetivos deste trabalho, investigaremos a ação, relação e interação dos personagens nos contos de Ronaldo Correia de Brito tendo por pressuposto identificar como os personagens são compostos à luz da teoria lukacsiana do realismo, isto é, a estética da ação.

A trajetória dos heróis decaídos: um estudo da composição de personagens em “Faca”, de Ronaldo Correia de Brito

Em “A espera da volante”, o leitor acompanha os personagens Irineia, uma mulher vista como louca; Chagas Valadão, um assassino procurado pela volante (essa que aparece na narrativa como uma força antagonica); Luís Ferreira, um comboieiro; e o protagonista Velho, um senhor que mantém as portas de sua casa sempre abertas aos transeuntes sertanejos (Brito, 2017). Já em “O valente romano”, somos apresentados a Anselmo Dantas e Teixeira, esses dois últimos sendo soldados da terceira volante norteadas pela missão de prender o protagonista, sendo ele Romano Gerônimo, um homem que busca ficar isolado, sendo visto por alguns como dono de uma aura santa (Brito, 2017).

Para além da existência da volante, como força destrutiva nos dois contos, os protagonistas possuem uma história em comum, sendo também guiados por uma necessidade semelhante, ainda que as formas de a executar diferenciam-se em certos aspectos. Tanto Velho quanto Romano Gerônimo buscam expiar pecados cometidos no passado, crimes de assassinato (Brito, 2017).

No caso de Velho, a narração indica:

O Velho tinha um passado que as pessoas desconheciam. Imaginavam um crime. Na calada de uma noite, na claridade da lua, um punhal brilhava. Na mesma luz prateada, entre cabelos escuros, um rosto moreno de mulher. Talvez um grito e um pranto convulso. Cavalos, fugas, estradas e um silêncio de casa sem portas. Era isso o que pensavam nas noites em que não conciliava o sono e a existência do Velho se tornava incompreensível. *A bondade, o riso sereno, os braços abertos e a mão que curava não poderiam existir sem mistério de morte, um pecado oculto.* A alma clara esconderia salas escuras. Teria o Velho aprendido a serenidade na dor? Ninguém sabia. Nem Luís Ferreira, a quem falava tanto (Brito, 2017, p. 15, grifos nossos).

Por sua vez, sobre Romano, nos é informado seu passado conturbado com mais detalhes:

De menino investido em assassino, quando mal completara os doze anos de idade. Por um acaso que faz a porta escolher o homem, e não o homem a porta. Era véspera de São João, e Romano queria uma fogueira para homenagear o santo de que se fizera devoto. Os angicos e as baraúnas cresciam incontáveis na mata fechada. Ninguém acreditava que um dia eles pudessem acabar. Romano partiu com um primo, com quem sempre andava de parilha, e um machado do mais fino corte para o ofício de lenhador. Tinha uma força disso-

luta e a raiva ainda se guardava num sítio do peito, desconhecida e sem rumo. Assoviava de alegria, pensando na noite de festa. O primo, olhando a galharia alta da árvore, inocentava as trapaças do destino. Sobrepondo-se aos cantos dos pássaros e ao assovio de Romano, a lâmina de ferro do machado se fazia escutar longe.

— Lá vai! — gritou Romano Gerônimo, quando a árvore tombou.

— Ai, meu primo Romano — chamaram por ele, debaixo dos galhos.

Quem respondeu já não era um menino, alegre em reconhecer no espelho um buço louro que o proclamava homem. A inocência se perdia naquele gesto casual. *Foi o seu primeiro crime.* Do um para o dois é só um passo. Romano tinha catorze anos, uma voz rouca de píforo rachado e os músculos avolumando-se na força que seria um dia. Ganhara um rifle do pai com a recomendação de só atirar em passarinhos. Nas beiras do Jaguaribe, o rio que corre quatro meses e seca o resto do ano, até onças vinham beber água. Entre tantos por acertar, Romano alvejou o marido da irmã, amado pelo gênio bom e pela música que extraía de uma harmônica, instrumento que aprendera a tocar sozinho. Nos olhos perplexos do morto, Romano viu-se com o destino preso às armas. Resolveu ser o que era (Brito, 2017, p. 45, grifos nossos).

Mais para frente, em confronto com Anselmo Dantas, a evidência de sua guinada à purgação é apresentada ao leitor, bem como a forma como essa é executada:

— Volte para a sua gente! — suplicou Romano Gerônimo, a voz cansada de quem não vê mais sentido em matar.

— Está com medo de mim?

— Não nasci com esse nervo no corpo. Chame seus homens e fuja! [...]

— *Mato porque me pedem. Os homens chegam aqui, implorando que eu os alivie da carga de suas vidas.* (Brito, 2017, p. 48, grifos nossos).

A postura de redenção condiciona profundamente a maneira como esses personagens se comportam frente às transformações do mundo, às mazelas da vida e ao outro. Em outras palavras, a ação humana perpetrada por eles denuncia o abandono somado ao processo de modernização forçada ao qual o sertão é submetido. Velho encontra na hospitalidade e na solidariedade o caminho para sua redenção. Os dados que podemos extrair das ações e relações com outros personagens comprovam a vereda que ele escolheu trilhar.

De antemão, à medida que os coadjuvantes são apresentados na narrativa, fica evidente o tratamento humano que eles recebem por parte do Velho, a exemplo da confiança que ele deposita em Irineia: “A notícia merecia fé, mesmo tendo sido trazida por Irineia, *doida varrida para todos, mas sempre tão sã para o Velho*” (Brito, 2017, p. 11-15, grifos nossos); e na forma que Chagas Valadão foi recepcionado pelo protagonista:

— Ele tinha praticado morte feia, ajudado por outros dois. Pediram arranco numa fazenda e, na calada da noite, mataram os seus donos e um filho rapaz. Tinham intenção de roubo, mas não encontraram nada. Derramaram sangue em vão — falou Irineia e mexeu-se no canto onde estava.

— Eu não vi isto nos olhos dele. *Vi a vontade de escapar, de curar as feridas e matar a sede e fome.* Só depois que ele me contou tudo eu enxerguei o crime (Brito, 2017, p. 12-13, grifos nossos).

Em seu processo de redenção, Velho concatena seu humanismo espontâneo à prática de hospitalidade, produzindo um espaço em que aqueles submetidos às condições desumanas encontram não apenas descanso e segurança, mas, também, a possibilidade de ser humano, de se expressar livremente, como no caso de Irineia:

[Irineia] Sabia que na casa do Velho teria abrigo, pois as portas estavam sempre abertas. Quando houvesse ocasião, daria a notícia. Desejava descansar das noites dormidas debaixo das árvores, sujeita ao frio e aos assaltos do medo. O alpendre oferecia um chão limpo e cheirosas vigas de umbura, onde escorar o corpo moído. *Podia cantar se quisesse, ficar alegre ou triste. O velho balançava a cabeça, ria manso, falava baixo. Era bom estar ali.* Havia o alpendre na frente, onde o Velho ficava sentado, e, atrás, a casa de três vãos, grandes como a alma de um homem que vivera muito (Brito, 2017, p. 11-12, grifos nossos).

Assim como nos casos de Luís Ferreira e Chagas Valadão:

O comboieiro nunca esqueceu da longa noite em que ficaram acordados, conversando. As palavras chegavam sem medo, como se fossem depositadas numa caixa de ferro e guardadas. Não esqueceu também a cura dos seus animais, com rezas e ervas do mato. Espantou-se quando o Velho não quis receber dinheiro em pagamento pela hospedagem. Disse já ter sido pago e pediu para ele voltar. Em muitos anos, Luís Ferreira conheceria a mesma abnegação e ouviria, com respeito, a voz incansavelmente doce do amigo. Desejou que a poderosa força que resguardava o Velho pudesse protegê-lo da maldade que tramavam contra ele.

[...] — *Ele [Chagas Valadão] me contou sua história triste. Deixei que ficasse o tempo que quisesse. Eu não podia expulsá-lo. Isso não. O mundo todo já estava contra ele* (Brito, 2017, p. 16, grifos nossos).

O processo de purgação do Velho encontra como práxis o dedicar-se ao outro. Ao encetar um lugar que é para Irineia “repouso dos medos” (Brito, 2017, p. 14), o protagonista possibilita que os desvalidos, ao menos em sua casa, possam

expressar-se humanamente, exibir seus pensamentos, suas histórias, escapar da reificação a partir do momento que a natureza da relação é humana.

O processo de expiação de Romano Gerônimo encontra outra vereda para seu caminhar. O conto, que se passa em dois momentos — antes e depois de sua morte — nos indica, através da narração, que o protagonista tem no seu isolamento, fortemente religioso, a sua penitência:

O Velho Chico corria apertado, sem a luxúria barrenta das enchentes. Era tão estreito o caudal que separava os dois homens que Antonio de Sales jurava ter visto uma auréola de luz em volta da cabeça do bandido. Seu vulto desapareceu no interior de uma casa de palha. De lá só vieram pedaços de rezas e beneditos tristonhos, ofício de penitente (Brito, 2017, p. 44).

Esse isolamento autoinfligido é sempre desrespeitado ora pelos soldados, que ainda não perderam a coragem ou a vida frente ao protagonista (Brito, 2017, p. 46-47); ora por aqueles que buscam sustar suas existências sofridas através das mãos de Romano Gerônimo (Brito, 2017, p. 48).

Diferente do Velho, que seu processo de redenção ocorre a partir da hospitalidade e solidariedade, Romano quer se isolar do mundo e seu contato com outros personagens ocorrem, via de regra, através de suas capacidades enquanto assassino habilidoso.

Para entendermos melhor Romano Gerônimo, devemos voltar nossos olhares para aquele que, a princípio, antagoniza-se com ele: Anselmo Dantas, tenente que lidera a terceira volante e que tem a obsessiva meta de capturar o bandido:

— Juro que trago ele! Vivo ou morto por minhas balas.
— Não diga nada até ver Romano de frente — pediu o capitão Izidro Marcelino. — Outros já disseram o mesmo e tiveram vergonha de voltar para a tropa.
— Eu não sou como os outros — garantiu Anselmo. — Tenho uma mulher e dois filhos. Se morro, perco o que tenho.
O capitão olhava paterno o moço de olhos azuis. Duas volantes tinham se perdido num cerco a Romano Gerônimo, sem que ninguém o vencesse. Estranho magnetismo protegia sua pessoa e a casa onde se assenhorara.
— Fique e crie seus filhos — suplicou o superior.
— Eu sei por que estou me oferecendo. Me dê os homens que peço! Se eu não cumprir minha promessa, ou me enforco ou nunca mais volto aqui (Brito, 2017, p. 46-47).

Na calada da noite, silenciosamente, a volante liderada por Anselmo Dantas enfim chega à casa do bandido, mas o que o tenente não imaginava é que, após ser abandonado por seus companheiros, outro seria o desfecho de seu encontro com Romano:

Anselmo Dantas gritou por seus soldados e descobriu-se sozinho. Nem Matias Teixeira restava do seu lado. A fidelidade contara menos que seu apego à vida. O destacamento esvaíra na noite.

Tendo por anjo a guarda duas pistolas, uma faca e a coragem de ser maior que a fama de um valente, Anselmo chutou a porta que o separava de Romano. [...] — Cansei de ouvir suas falas — disse Romano com raiva. — Mato porque me pedem. Os homens chegam aqui, implorando que eu os alivie da carga de suas vidas.

O vento foi menos que o sopro de Romano, apagando o candeeiro. No escuro, tateou os instrumentos do seu ofício. Quando a porta se abriu por dentro, sua figura vencida agigantou-se no umbral.

— Homem, volte para seus filhos, se você tiver dessa semente — pediu por último.

Anselmo Dantas atirou na moldura da voz e, antes que apertasse o gatilho pela segunda vez, sentiu suas costas se dobrarem sob o peso de um corpo.

— Já se despediu-se da vida? — sussurrou o bandido (Brito, 2017, p. 48).

Nesse abraço, os personagens, sentindo um ao outro, engatam num processo de reflexão que tem como veículo a relação entre eles:

— Tanto sangue derramado em nome de que vontade? — perguntou-se Romano. — Triunfarei sobre a fama desse homem e depois viverei para quem? — falou o pensamento de Anselmo, liberto da inércia do medo.

Não rolaram no chão, machucando-se nas pedras, como fazem os guerreiros. Nem esmurraram-se as bocas. Num tempo que não tem medida, sentiram o calor e o cheiro que cada um exalava. Olhavam o céu procurando resposta e nada estava escrito. Teriam eles mesmos de inventar a sentença para o encontro.

Derrotados pela certeza de que gostariam de nunca romper o abraço desvencilharam-se, bruscamente. De cabeças baixas guardaram o silêncio que apenas os homens de coragem conhecem.

— Vá embora! — suplicou Romano.

Anselmo Dantas experimentou um derradeiro impulso de partir em cima do inimigo, mas duvidou se queria matá-lo ou retê-lo junto ao peito. Virou as costas e desapareceu na escuridão. Um galho de baraúna e um laço de corda de agave era a única luz que seus olhos enxergavam. [...]

— Nunca mais matarei um homem — jurou Romano sem falar. Partiu para o São Francisco, rio irmão do Jaguaribe (Brito, 2017, p. 49).

Ocorre aqui a apoteose humana. Desnudados de suas diferenças, Romano e Anselmo Dantas guinam à humanidade, reconhecendo-se como iguais. O processo de redenção dilata-se de tal forma que a dimensão individual é rasgada,

incluindo o soldado, que repensa sobre a sua relação com aquele que, até então, havia jurado como inimigo.

Após esse episódio, o corpo do protagonista é encontrado às margens do Velho Chico, rodeado de devotos que o enfeitam e afirmam que aquele ser pertence aos rios irmãos, São Francisco e Jaguaribe (Brito, 2017, p. 48). Anselmo Dantas, de frente ao corpo de Romano, ainda sendo dono do ódio que sustentou o vínculo entre eles, não consegue se desfazer daquilo que nasceu do abraço humanizador entre eles — sua humanidade:

Nas suas margens, Anselmo se dobraria para abraçar um morto, queimado pelo sol. Pouco restara do vigor da juventude. Mas os vagos sentimentos ainda eram os mesmos, velados como ódio, por tantos anos.

Anselmo tentava esquecer um perfume. Sentido novamente agora quando apertava a cabeça de Romano contra sua, seu peito acelerado numa incontida vontade de chorar, os olhos cegos de lágrimas, o nariz farejando o corpo que fora a razão de sua vida, entregue a ele, sem qualquer resistência aberto no segredo do seu cofre. Romano cheirava santo (Brito, 2017, p. 49-50).

O humanismo espontâneo de Velho e Romano Gerônimo, deflagrado a partir da necessidade de expiar os pecados, rompe com o processo de reificação da sociedade capitalista. Em movimento, os personagens de Ronaldo Correia de Brito (2017) humanizam-se a partir das relações complexas que mantêm entre si, que, por sua vez, expõem uma tomada de posição frente às adversidades da vida.

Em Brito (2017), o processo de composição de personagens reconfigura arquétipos sertanejos — como o hospitaleiro e o matador — ao propor que a humanidade é uma práxis e não um conceito engessado, construído socialmente e que se afirma na relação com o outro e contra às forças desumanizadoras.

A maneira como esses personagens compartilham o devir impossibilita pensá-los separadamente: para compreender Velho e Romano Gerônimo, é preciso voltar o olhar para as relações que mantêm com os outros sertanejos, pois apenas estão completos nelas; Irineia, Chagas Valadão e Luís Ferreira encontram a liberdade para se transformarem, para serem alguém e não algo, associando-se ao protagonista. Paralelamente, Anselmo Dantas reflete sobre sua vida e se renova no abraço apoteótico com aquele que com ele rivalizava, a quem também passa pelo mesmo processo. Por estarem centralizados na narrativa em detrimentos de elementos exteriores a eles, os personagens se encontram livres para exercerem-se sobre o mundo: o espaço no qual os personagens habitam é convertido numa síntese entre forças desumanizadoras e defesa à humanidade.

Considerações finais

Dessa maneira, ao analisar os personagens de “Faca”, percebe-se que Ronaldo Correia de Brito (2017) opera uma síntese estética que se aproxima da concepção lukacsiana de realismo: seres humanos concretos, delineados pela ação e atravessados por contradições sociais que revelam vidas marcadas pela violência, pela memória e pela tentativa de compreender o próprio destino.

A narrativa enceta personagens que fazem a história caminhar a partir de suas interações, em que se faz vir à luz a afirmação deles enquanto pertencentes ao gênero humano e a defesa desse contra as forças desumanizadoras. Ao configurar artisticamente os destinos humanos no sertão, Correia de Brito constrói personagens essencialmente humanos, contraditórios, sonhadores, ansiosos por se transformarem em algo além do que já são.

Além disso, no processo de composição, o privilégio dado à interação entre eles impossibilita que a análise dos traços, tendo por pressuposto costurar um perfil, ocorra isolando-os: ela é a fronteira entre a desesperança causada pelas forças desumanizadoras e a projeção para o mundo em que podem ser livres, em outras palavras, é desse espaço fronteiro que nasce a humanidade deles: Velho produz, a partir da hospitalidade e solidariedade, o meio interativo em que os sertanejos podem expressar-se; Romano Gerônimo e Anselmo Dantas, dialeticamente opostos, transformam-se após refletirem, dentro de um abraço apoteótico, sobre suas vidas, suas escolhas, guinando, ambos, à humanidade (Brito, 2017). Diante do exposto, Ronaldo Correia de Brito, ao fazer emergir da práxis a humanidade, reconfigura os arquétipos sertanejos, costurando personagens que expressam questões particulares e universais, versando sobre a luta humana no sertão.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: ARAÚJO, Adriana de F. B.; BASTOS, Hermenegildo (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. Introdução, p. 9-22.

BORGES, Diuvanio de Albuquerque. Notas a respeito das formas históricas e complexas do realismo em contexto periférico. In: SANTOS, João Paulo Ferreira dos (org.). *Realismo no romance de 30: leituras críticas*. Curitiba: Blanche, 2022.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca e Livro dos homens*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2017.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

FREDERICO, Celso. *A Arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: LUKÁCS, Georg. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

NETTO, José Paulo. *Lukács: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2023.

Recebido em: 04/03/2026

Aceito em: 16/04/2026

