

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

**ANTONIO DA MATA\***

Universidade de Brasília (UnB), Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, DF, Brasil.


Recebido em: 10 jan. 2025. Aprovado em: 17 jan. 2025.

Como citar este artigo: MATA, A. da. Eu serei seu espelho: o reflexo literário na era dos simulacros. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 25, n. 2, p. 225-235, maio/ago. 2025. DOI: 10.5935/cadernosletras.v25n2p225-235

## Resumo

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

---

\* E-mail: antonio-da-mata@hotmail.com  
 <https://orcid.org/0000-0002-4831-3802>

## Palavras-chave

Reflexo literário. Simulacro. Realismo traumático.

## INTRODUÇÃO

Segundo o filósofo francês Jean Baudrillard (1996), cada período da história possui uma relação específica com a linguagem e com os signos, motivada pelas infraestruturas econômicas e sociais. No primeiro período, correspondente ao feudalismo, por exemplo, os signos mantiveram uma conexão clara e direta com o que representavam; nele, cada signo teve um significado inequívoco e protegido por normas, refletindo uma correspondência transparente entre o símbolo e a realidade. No segundo período, que corresponde à instauração do capitalismo e ao início da industrialização, os signos foram produzidos em massa e perderam sua singularidade e origem natural. A técnica tornou-se sua nova origem, e eles passaram a existir na lógica do simulacro industrial, sem uma conexão intrínseca com o real, marcando a era da arbitrariedade e das equivalências gerais.

No terceiro período, referente ao capitalismo informático (capitalismo tardio, de plataforma etc.), deu-se a era dos *simulacros*, quando, segundo Baudrillard (1996), os signos já não tinham qualquer ligação com o real. Atualmente, vivemos em uma era de indeterminismo, na qual o código domina e substitui a referência. O real é extinto e o signo digital – pragmático – torna-se agente, baseado em uma lógica micromolecular de comando e controle. A simulação, então, precede a realidade e o poder simbólico dos signos se torna fragmentado e sem centralidade. O crítico de arte Hal Foster traduz tal período, a partir de Lukács, da seguinte maneira:

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

Sendo assim, vivemos em um período de fragmentação e reificação dos próprios signos. A teoria do reflexo, desenvolvida pelo filósofo e crítico

literário György Lukács (2003), tornou-se central em suas reflexões sobre arte e literatura. Para Lukács, o realismo se define pela capacidade da arte de refletir criticamente a realidade social, transcendendo a mera reprodução superficial do mundo visível. Em contraste com as vanguardas do início do século XX, que, segundo o teórico, fragmentavam a realidade, o realismo se voltou para a tentativa de restaurar uma visão totalizante e íntegra da sociedade, revelando suas contradições. As bases filosóficas dessa teoria encontram-se em sua obra *História e consciência de classe*, na qual a crítica à reificação e à perda da totalidade se articula com o papel histórico da arte como forma de consciência social (Lukács, 2003).

## DESENVOLVIMENTO

Hal Foster, em sua obra *O retorno do real* (2017), desenvolve o conceito de realismo traumático, que também reflete a realidade, mas de forma distinta da proposta de Lukács. Para ele, o realismo traumático busca dar forma ao trauma, uma realidade fragmentada e dissoluta, caracterizando-se pela apresentação do choque e da disjunção da experiência subjetiva contemporânea. Nesse sentido, embora ambos compartilhem o interesse pela relação entre arte e realidade, o realismo de Lukács e o realismo traumático de Foster se encontram em tensões produtivas que possibilitam novas leituras, sobretudo no que concerne à arte contemporânea.

Neste artigo, propõe-se um exercício concomitante a favor e contra Lukács, não adotando um reflexo da realidade objetiva pura e simplesmente, mas antes, considerando sua *deformidade*. *Deformidade* porque, diante das leituras das *teorias do reflexo* do crítico húngaro, o *real* no realismo traumático parece se dissolver, como uma face que se olha no espelho, mas sem, *sendo sempre igual*, reconhecer-se. Uma face que, de tanto se olhar, elidiu a própria realidade. Com o fim de melhor desenvolver tal imagem, busca-se tensionar o conceito de reflexo, deslocando-o de seu vínculo com a transparência e a totalidade, para pensá-lo como uma operação opaca, marcada pela ruptura e pela não coincidência entre sujeito e mundo – como se o espelho, em vez de devolver uma imagem, devolvesse o trauma de seu apagamento.

Lukács apresenta, como fundo de seu argumento, a ideia de que a obra realista deveria resgatar a organicidade e a integridade da subjetividade e

experiências humanas. Para tanto, a pessoa autora deve aliar forma e conteúdo de uma maneira específica. A questão, no entanto, é que sua reivindicação por uma arte orgânica e íntegra, hoje, dificilmente poderia passar pelas mesmas etapas de produção e assimilação cultural dispostas na virada do século XIX para o XX, como Marx e Engels comentam sobre o pintor Rafael:

Rafael, tanto quanto qualquer outro artista, estava condicionado pelos progressos técnicos da arte feitos antes dele, pela organização da sociedade e da divisão do trabalho em sua localidade e, finalmente, pela divisão do trabalho em todos os países com os quais sua localidade mantinha comércio. Se um indivíduo como Rafael virá a desenvolver seu talento é algo que depende inteiramente da procura, que, por sua vez, depende da divisão do trabalho e das condições de formação dos homens que dela resultam (Marx; Engels, 2007, p. 380).

Se a crítica de Lukács às vanguardas se sustenta em algum lugar de suas ideias, é verdade que seu ponto fraco ainda continua sendo esse *descompasso técnico-formal*; com isso, questiona-se: é também de conteúdo?<sup>1</sup> Uma resposta possível seria: se o realismo possui força até hoje não é porque ele está embasado nas prescrições formais do autor húngaro. De fato, Lukács nos abre uma porta, mas, ao mesmo tempo que parece abri-la, a reduz a um tipo de *fetichismo* em relação à *fórmula* do realismo – tema mais bem comentado adiante neste trabalho.

Para darmos início à discussão, importa saber que a origem da teoria do reflexo em Lukács, segundo Eagleton, viria de Lenin. Para Lenin, “a arte reproduz a realidade como um espelho reflete o mundo” (Eagleton, 1978, p. 68). Inicialmente, Lukács se alinha a tal visão, mas rapidamente a abandona – afinando-a à sua posição inicial demonstrada em seu *História da consciência de classe* (2003), no qual defende a ideia de que o capitalismo reifica e fragmenta a realidade. Portanto, apenas refletir a realidade não seria suficiente para o escritor/artista realista, pois facilmente poder-se-ia incorrer no erro de introduzir “na sua arte precisamente as distorções que caracterizam a consciência burguesa moderna” (Eagleton, 1978, p. 69). Realmente, em *O significado presente do realismo crítico* (1978), ao postular a diferença entre um escritor de vanguarda e um realista, Lukács propõe que:

<sup>1</sup> Aqui, contudo, a premissa não é que a arte e a teoria refletem algum momento socioeconômico, mas, antes, que são marcadas por suas contradições, e que, portanto, as categorias culturais possuem uma historicidade que cabe à prática da crítica apreender.

Daquilo que não é mais do que um reflexo, necessariamente subjetivo, o escritor de vanguarda constrói o próprio real; pretendendo erigi-lo em objetividade constituinte apenas nos dá uma imagem deformada da realidade total. (Virgínia Woolf é um exemplo extremo desta tendência). O realista, pelo contrário, sendo capaz de criticar e de ultrapassar os dados imediatos, tende a situar o fenômeno necessário do nosso tempo no seu verdadeiro lugar, num conjunto total e coerente, no lugar que lhe pertence em razão da sua essência objetiva. Em contraste a mesma diferença de princípios no que diz respeito aos pormenores. Considerados isoladamente, estes últimos são apenas, quase sempre – pelo menos num escritor autêntico – o puro reflexo da realidade efetiva. Mas, para que a sua sucessão a sua disposição mútua ofereça uma imagem real do ‘mundo objetivo, é preciso que o escritor tome um determinado partido perante a realidade efetiva na sua totalidade concreta. Porque é esta tomada de partido que determina, na estrutura global, o papel funcional dos pormenores em si mesmos, realistas. Se a obra é privada de todo o recuo crítico, se se liga ao imediato, pode sucumbir a um naturalismo que exclui toda seleção, porque a concepção do mundo dotada pelo autor o impede, por princípio, de distinguir os pormenores importantes (aqueles que fazem ressaltar, de maneira sensível, a essência das coisas) daqueles que apenas pertencem ao presente, não têm qualquer consequência, só fazem uma breve aparição e que não são, por assim dizer, mais do que instantâneos fotográficos (Lukács, 1978, p. 83-84).

Essa longa citação é de nosso interesse, pois não apenas indica a função do reflexo para o Lukács maduro como também já anuncia sua complexa posição em relação à escrita de vanguarda. Para ele, o autor vanguardista deforma a realidade na medida em que, paradoxalmente, *a reflete diretamente*. Sem que ofereça um partido crítico diante dessa realidade, a vanguarda literária é simplesmente um “instantâneo fotográfico”, uma reflexão alienada e esquizoide de uma realidade fragmentada e reificada. O escritor realista, por outro lado, tomando *um partido*, é capaz de reunir todos esses fragmentos e produzir um “todo orgânico”, como coloca Peter Bürger (2019). Ou seja, à sua maneira, o autor realista também *deforma* a realidade, procurando, no entanto, uma certa aliança entre a *infraestrutura* do conteúdo e a *superestrutura* da forma<sup>2</sup>.

Embora coerente em superfície, o argumento de Lukács foi duramente criticado ao longo de todos os modernismos literários. Figuras como Bertold

2 Como Jameson (1985, p. 252) propõe, “a forma não é senão a elaboração do conteúdo no domínio da superestrutura”.

Bretch – com quem teve uma acalorada querela a respeito de seus posicionamentos políticos quanto à função da arte na sociedade –, acusaram-no de “fetichista formal” (Eagleton, 1978). Contudo, a visão conservadora de Lukács dentro das searas da teoria literária continha, sim, uma certa relevância. É possível crer que ele tenha sido um dos primeiros a antecipar os perigos do fascismo e todo o flerte que uma certa ala da vanguarda possuía com este. Sua teoria do reflexo, ainda que não uma de suas mais famosas – longe da ideia da tipicidade –, por exemplo, é uma concepção importante para aquilo em que este artigo intenta trabalhar.

Para o autor, portanto, refletir é *deformar* de alguma maneira. No entanto, pode-se dizer que tal reflexão carregaria sempre um tom de responsabilidade, conteudista e formal, o qual, nos termos “clássico-humanistas” (Eagleton, 1978, p. 70) de Lukács, se traduz em um tipo de “reflexo humanizador e orgânico”. Sendo assim, chega-se ao conceito de realismo traumático. Segundo Foster (2017, p. 112), “uma maneira de desenvolver essa noção é por meio do famoso mote da persona de Warhol: ‘Quero ser uma máquina’”.

De fato, como comenta Foster, tal afirmação corrobora a atitude blasé, vazia e irresponsável da obra de Warhol diante das estruturas sociais. No entanto, também demonstra aquilo que Lukács entende como o reflexo literário:

[...] pode indicar menos um sujeito vazio do que um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choca como defesa mimética contra esse choque: Sou também uma máquina, faço (ou consumo) também imagens-produtos em série, o que dou é tão bom (ou tão ruim) quanto o que recebo (Foster, 2018, p. 112).

A principal diferença entre um tipo de reflexo e outro – além do choque que motivaria o trauma – seria, portanto, o caráter *dessubjetivante* de um em relação ao outro.

Apesar de sua visão “clássico-humanista” (Eagleton, 1978, p. 70), aqui, Lukács revela sem rodeios um dos principais problemas que seriam herdados do naturalismo pela vanguarda: uma certa tendência ingênua ao inorgânico, ao *dessubjetivante*. Ainda que não claramente explícito no argumento apresentado, sabemos pelos desenvolvimentos de Bürger (2019) que uma das principais condenações de Lukács às vanguardas era sua ausência de organicidade, ou seja, sua aparente incapacidade *formal* de se voltar contra a decadência burguesa – a qual, em essência, é *fragmentadora e alienante* (a montagem e o

recorte, dois dos principais métodos vanguardistas, saltam aqui como um paradigma de ambas essas tendências). Uma arte inorgânica, portanto, seria uma que flertaria, tanto de modo formal quanto conteudista, com o fascismo – o que, em termos de materialismo histórico, é possível converter em superestrutura e infraestrutura. E, de fato, tal leitura atesta-se quando se pensa no futurismo, logo, o manifesto de Warhol poderia representar um perigo.

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

Lukács, como vimos, considera a obra de arte uma ‘totalidade espontânea’ que concilia as contradições capitalistas entre essência e aparência, concreto e abstracto, indivíduo e todo social. Ao superar estas contradições, a arte recria a integridade e a harmonia. Brecht pensa, no entanto, que isto é uma nostalgia reacionária. A arte deve, a seu ver, pôr a nu e não eliminar essas contradições, estimulando assim os homens a abolí-las na vida real; a obra não deve ser simetricamente completa em si própria, mas antes, como qualquer produto social, completar-se apenas no ato de ser utilizada (Eagleton, 1978, p. 88).

Aqui o reflexo ganharia uma nova dimensão. Não é apenas o artista que reflete o estado do mundo; aquele que o consome em todos os seus sentidos, por sua vez, também o refletiria. O leitor não seria, como dá a entender a relação heroica que Lukács estabelece com a obra, um consumidor passivo. Antes, ele seria também autor, uma vez que a obra só se realiza na medida em que também reflete a sua imagem. Assim, aquilo que os anos 1960 denominaram como “a morte do autor” seria também uma forma de compreender a proposta do poeta Kenneth Goldsmith de que *o contexto é o novo conteúdo* (2011). Em um cenário como o descrito no início do texto, no qual nossa relação com os signos explodiu por conta de um capitalismo cada vez mais acelerado e global, pode-se dizer que a experiência do trauma se tornou, em menor ou maior grau, presente na vida de todos. O trauma, claro, produziria um novo tipo de subjetividade.

É através dessa lente que este trabalho realiza uma leitura do poema “First, my Motorola”, tecendo, em seguida, um rápido comentário sobre o livro *Homens ao sol*, de Ghassan Kanafani.

*First, my Motorola*  
*Then, my Frett*  
*Then my Sonia Rykiel*

Then my Bulgari  
 Then my Asprey  
 Then my Cartier  
 Then my Kohler  
 Then my Brightsmile  
 Then my Cetaphil  
 Then my Braun  
 Then my Brightsmile  
 Then my Kohler  
 Then my Cetaphil  
 Then my Bliss  
 Then my Apple  
 Then my Kashi  
 Then my Maytag  
 Then my Silk [...]

(Dworkin; Goldsmith, 2011, p. 168).

O poema “First, My Motorola”, de Alexandra Nemerov, exemplifica de forma precisa o conceito de realismo traumático discutido por Foster<sup>3</sup>. A estrutura do poema consiste em uma longa lista de marcas de consumo, que se sucedem repetidamente: “First my Motorola / Then my Frett / Then my Sonia Rykiel [...]”. A repetição incessante de marcas comerciais e objetos, muitas vezes desconexos entre si, cria uma sensação de alienação e *dessubjetivação*. Tal estrutura se chocaria diretamente com a proposta de Lukács (1972, p. 246) de que “a subjetividade do poeta tem na lírica um significado específico, que é o fundamento deste gênero artístico”. Como no caso de Warhol, a subjetividade se torna também um *índice do choque*, apagando-se diante dos produtos de consumo.

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

Ao aplicar o conceito de realismo traumático de Foster (2017), é possível entender o poema como uma resposta crítica à vida sob o capitalismo tardio,

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

em que o consumo desenfreado e a mercantilização das subjetividades provocam um sentimento de vazio. O poema reflete o trauma contemporâneo não por meio de uma narrativa direta, mas pela acumulação sem sentido de objetos que não se conectam de forma coerente, ecoando a deformidade da experiência subjetiva em tempos de hiperconsumo.

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

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

As duas, no entanto, provocariam uma radical fragmentação da percepção do sujeito, produzindo uma realidade em ruínas. No caso do consumismo, as ruínas daquilo que jamais pode permanecer novidade, e, no da guerra, uma crise na história e nas estruturas sociais. Assim, na obra de Kanafani, a inserção de uma ferramenta narrativa como o *in media res* poderia indicar, justamente, uma tradução formal, ou seja, um reflexo do horror provocado pela guerra. A guerra na Palestina, como um produto diretamente ligado ao capitalismo colonial, é também um fator que geraria *simulacros* de realidade, acelerando infinitamente a sensação de fragmentação. Ainda nesse sentido, é possível acrescentar que o livro de Kanafani é, ele mesmo, estruturalmente sinuoso, como se em escombros e ruínas de signos.

## CONCLUSÃO

A fragmentação dos signos, tema central trabalhado no início deste texto, revela-se uma chave interpretativa crucial para a compreensão das transformações da subjetividade na era dos simulacros. Conforme Baudrillard (1996) nos alerta, o mundo contemporâneo se caracteriza pela ausência de uma correspondência direta entre os signos e o real, resultando numa realidade que é antes

simulada do que refletida. O poema de Alexandra Nemerov e o livro de Ghassan Kanafani são exemplos contundentes de como a literatura pode espelhar essa condição fragmentada, apresentando, em cada caso, uma realidade distorcida pelas forças do capitalismo – seja pelo consumo ou pela guerra.

Enquanto Nemerov destaca a dessubjetivação resultante da acumulação frenética de objetos de consumo, desprovida de qualquer organicidade ou profundidade, Kanafani reflete os horrores da guerra e a devastação do colonialismo. Ambos os textos operam por meio da desconexão e da repetição, características típicas da era dos simulacros, em que os signos não mais remetem a uma totalidade coerente, mas apenas a fragmentos de uma realidade esfacelada.

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

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

## I will be your mirror: the literary reflection in the era of simulacra

### Abstract

This article proposes a critical analysis of the relationship between literary reflection and subjectivity in the age of *simulacra*, drawing from the theories of Jean Baudrillard and György Lukács. While Lukács advocates for a realism that critically and comprehensively reflects social reality, contemporary art, represented here by Hal Foster's traumatic realism, he also addresses the

fragmentation and desubjectification resulting from advanced capitalism and consumer society. By analyzing the poem “First, My Motorola” by Alexandra Numerov, and the novella “Men in the Sun” by Ghassan Kanafani, it is argued that contemporary literary reflection no longer seeks organicity, but instead reveals the deformities and ruins of fragmented subjective experience.

## Keywords

Literary reflection. Simulacrum. Traumatic realism.

## REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*. Tradução Antônio Carlos Cezarino Costa. São Paulo: Loyola, 1996.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- DWORKIN, C.; GOLDSMITH, K. (orgs.). *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. Tradução Maria José Silveira. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- GOLDSMITH, K. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KANAFANI, G. *Homens ao sol*. Tradução Safa Jubran. Rio de Janeiro: Tabla, 2019.
- LUKÁCS, G. *Arte e sociedade*. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.
- LUKÁCS, G. *História e consciência de classe*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2007.