

**SCHWARZ, ROBERTO. *RAINHA LIRA*. [PEÇA TEATRAL]. SÃO PAULO: EDITORA 34, 2022.**

**Claudio Cardinali<sup>1</sup>**

**NOTAS SOBRE *RAINHA LIRA***

“A tarde estava perfeita, de cartão-postal. A bruma dourada da poluição cobria a cidade como uma doença que nos queimava os olhos e a garganta. A avenida estava engarrafada, os motoristas furiosos buzonavam e a chuva de papel picado caía dos arranha-céus, para festejar a desordem e debochar da polícia, que batia para valer. A multidão corria em todas as direções, apavorada e exultante.” (pp. 50-51).

Como sempre em arte, a face mais óbvia de uma obra é inevitavelmente por onde a crítica se aproxima de sua dinâmica interna. Em *Rainha Lira*, já o título anuncia a referência explícita – passada ao feminino e abasileirada – a *King Lear*. Parte da constelação de personagens é claramente parodiada da peça shakespeariana: tem-se a Rainha com três filhas, sendo uma predileta; Alves com dois filhos, sendo um legítimo e um bastardo; o bobo da corte com seu privilégio de dizer a verdade à Rainha sem ser punido; todos se movendo diante de um fundo de camarilha aristocrática onde dependência pessoal e traições ditam o ritmo dos acontecimentos. Tais semelhanças, contudo, ganham aspecto trivial ante as diferenças, tanto as superficiais quanto, e principalmente, as estruturais. Listá-

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia, Alemanha, e pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP; bolsista da Fundação Rosa Luxemburgo: <claudiocardinaliz@gmail.com>.

las é escusado pela obviedade do contraste. Ainda assim, um desvio fundamental do “modelo” merece menção por se encontrar nele o ponto de passagem do evidente ao latente na interpretação de *Rainha Lira*. Efetuando um deslocamento semelhante ao da absorção do *Alienista* em sua primeira peça (SCHWARZ, 2014), o autor não navega nas águas filosóficas que inundam seus “modelos” – no caso de *King Lear*, dentre outras, questões da natureza humana, do envelhecimento, da loucura, da fidelidade por laços de sangue e de honra etc. –, antes, eleva ao primeiro plano temáticas e acontecimentos propriamente sócio-históricos. Sem ainda termos deixado o plano do óbvio, vale fixar de início que a matéria da peça não é, nem na superfície, shakespeariana, mas *brasileira*. Como se pretende demonstrar na segunda parte deste trabalho, as consequências de tal obviedade são menos previsíveis no âmbito da composição literária. Por ora, é preciso sondar um pouco melhor o nível imediato da peça.

## I

Em *Rainha Lira*, todas as personagens falam uma linguagem igualmente transparente – mesmo a barbárie e o obscurantismo são afirmados com todas as letras –, o que facilita a identificação das diferentes falas com interesses de setores sociais ou indivíduos reais, que via de regra operam com discurso menos transparente. Tal princípio de composição, que tem espírito esclarecido, compõe parte da força da peça, que representa com traços documentais os agentes sociais mais relevantes do Brasil contemporâneo. Nela, temos um panorama quase sociológico, onde logo nas primeiras cenas se vê: a pobreza “ex-miserável”, satisfeita com a inserção precária no mundo do consumo; o progressismo puerilmente esperançoso, alheio às perversidades do progresso na periferia; o capital financeiro cosmopolita; as oligarquias tradicionais ligadas ao agronegócio; as personificações do esgotamento histórico do projeto socialdemocrata brasileiro... No decorrer da peça, mais tipos nos serão apresentados: a pequena burguesia em suas diversas matizes (racista, esclarecida, liberal, reacionária, progressista); as novas formas da classe trabalhadora sem trabalho, nas favelas; a grande mídia; a milícia; dentre outras tantas posições, representadas às vezes apenas por uma fala solta.

Para pintar tal quadro, a seu modo engajado, Schwarz não se utiliza de uma retórica da denúncia, mas, antes, trata o comportamento dos causadores da catástrofe e de suas vítimas com certa naturalidade

trágica: não surpreende que o horizonte do pobre seja o consumo; que a classe política não defenda os interesses públicos, mas sim os pessoais, quase sempre por vias semilegais; que o possuidor de capitais busque exclusivamente por lucros, sem “missão moral” ou interesse civilizatório; que os idealistas deem sempre com a cara no muro etc. O modo como percepções críticas e aguçadas são envolvidas pela naturalidade do senso comum parece fortalecer o aspecto social-enciclopédico da peça. Tais observações, contudo, ainda se mantêm na face óbvia da obra. O nível paródico de *Rainha Lira*, inclusive, tem algo de infantil em sua autoevidência, e, se lido isoladamente, rebaixa a obra a uma mera caricatura. Por mais que, numa primeira leitura, haja certa diversão em buscar nome e RG por trás de cada personagem – o que inclusive é o único momento de entretenimento fácil da peça –, o jogo de ligue-os-pontos entre arte e realidade passa muito ao largo da verdadeira potência estética de *Rainha Lira*.

Em uma virada epistemológica tragicômica que desautoriza a aproximação pelo viés da mimética imediata, temos que, no Brasil contemporâneo, colocar as personagens e suas ações lado a lado com seus “modelos” reais é inevitavelmente desvantajoso para o lado da ficção. Num certo sentido, os exageros de tom caricatural da peça não têm força satírica ante seus referentes. Os exemplos se multiplicam a cada página. O argumento neoliberal de Rita, na primeira cena (p. 11) – que apesar de cínico, traz também a marca do desabafo resignado, que é revelador por servir de desculpa no plano moral –, perde sua ponta afiada de absurdo quando colocado ao lado da sofisticada metáfora de um contemporâneo nosso que associou a ubiquidade da vaca ao fato de se tratar de um animal privatizado (!?), ao passo que a baleia estaria ameaçada de extinção por ser pública (!?). E como encarar o nepotismo titubeante de Alves (p. 13s.), quando a política *cosa nostra* explícita parece ter chegado ao mais alto posto do Poder Executivo? A discussão interna da elite, na peça, sobre as contradições de apoiar um projeto político troglodita em defesa de sua propriedade (p. 113s.) se torna mesquinha e irrelevante perto do peso e das consequências de um editorial, publicado por um dos jornais de maior circulação do país, que falava em uma “escolha difícil” no segundo turno das eleições presidenciais de 2018. Em geral, as personagens cínicas da peça enfraquecem diante do cinismo real de nossa elite e seus representantes, explicitado mais uma vez, por exemplo, no descaramento perverso dos depoentes governistas na Comissão Parlamentar de Inquérito da Covid,

conhecida como CPI da Pandemia, em 2021. Já durante o golpe de 2016 espalhou-se a sensação de que as peripécias do cenário político nacional deixavam no chinelo os *plot twists* mais inverossímeis da dramaturgia. Talvez o único momento da peça que avança sobre os acontecimentos reais em termos de exagero são as punhaladas shakespeareanas da penúltima cena. Os golpes são obviamente metafóricos, mas, a se julgar pela política armamentista dos últimos anos, é possível que se revelem também como vaticínio de algo muito pior, o que novamente marcaria a ficção como ingênua. Em suma, *em sua superfície satírica e imediatamente mimética*, onde claramente não se encontra sua força, a peça de Schwarz foi ultrapassada pela realidade brasileira antes mesmo de sua publicação.

Vale, por fim, destacar que o caráter enciclopédico da peça, ao mesmo tempo preciso e exaustivo, ainda tem para nós contemporâneos um quê de redundante. Os acontecimentos, as falas, os apelidos, as reviravoltas, os clichês já são conhecidos por nós; nada surpreende. É como se ouvíssemos a descrição de uma chuva debaixo da qual ainda estamos – o que não diminui a verdade da descrição. Chamar o chefe da milícia que toma o poder no reino do Brazul de “o Coiso” é constrangedoramente óbvio, já que a construção não carrega sequer um fino véu ficcional. Não resta dúvida, contudo, de que em 2052, na efeméride de 30 anos da publicação de *Rainha Lira*, o que hoje é autoevidente pedirá então explicação e causará, por bem ou por mal, alguma surpresa. Assim, esse aspecto de almanaque de figuras, discursos, acontecimentos e interesses aumentará seu valor de panorama com o tempo. De qualquer forma, os comentários até aqui dizem respeito à camada mais superficial da peça, ao passo que sua força estética está antes no âmbito da construção literária, cuja dinâmica ressignifica o plano aparentemente óbvio da história.

## II

Lida com atenção, *Rainha Lira* revela uma estrutura que reverbera contradições fundantes do Brasil, reconfiguradas em termos literário-dramáticos – um procedimento do qual o autor, também enquanto crítico, é especialista. Os polos em questão são conhecidos da ensaística de Schwarz: ideologia liberal e relações coercitivas, cosmopolitismo e provincianismo, progresso e atraso, legalidade e privilégio, impessoalidade e favor. No entanto, diferentemente do que acontece em seus ensaios, em que tais contradições estão didaticamente explicitadas, na peça elas ganham uma dinâmica própria, não evidente, que as

repõe artisticamente e possibilita sua apreensão por um ângulo novo. O movimento ininterrupto entre desautorização mútua e reposição deslocada dos termos dita um ritmo tão onipresente em *Rainha Lira* que, por falta de contraste, sua percepção exige a mediação da crítica, sem a qual o todo faz vez de caricatura e disparate. Tal cacofonia de inconciliáveis está tão imbricada na estruturação artística da peça que não há frase, não há diálogo, não há cena que não esteja determinada por alguma de suas modulações, em um ou mais registros.

Já os nomes, apelidos e títulos de muitas personagens apontam a capilaridade alcançada pelo procedimento em questão. Progrêssio, por exemplo, carrega no nome seu programa, cujo conteúdo, no entanto, já é impensável sem sua inevitável sombra – desde, no mínimo, a primeira metade do século XX. O que põe seu nome no movimento cacofônico, contudo, é sua forma, que segue uma lógica de nomear filhos supostamente tirada das classes pouco escolarizadas. O progresso, conceito cheio de gravidade tanto no polo positivo quanto no negativo, é satirizado por um humorismo classe-média e ao mesmo tempo repostado por um procedimento criativo de nomeação que, guardadas as proporções, tem seu lado de vanguarda. Dona Rita, por sua vez, que batizara o filho como uma invocação de um futuro melhor, hoje é “dona de casa e ex-comunista” (p. 7), uma descrição que, por si só, já carrega um atrito histórico significativo entre resignação individual e projeto de humanidade, reprodução do cotidiano rebaixado e sua superação. A descrição de Rita na lista de personagens, contudo, desatualiza-se no meio da peça, quando ela retoma a militância e abandona seu discurso mesquinho de até então. De fato, em *Rainha Lira*, nem o rebaixamento nem a crítica estão a salvo de cambalhotas – sinal justamente de seu ímpeto crítico. Também os títulos de Alves e Fidelino, respectivamente Conselheiro e Doutor, são ressignificados pelo comportamento das personagens, aproximando-os de seu sentido brasileiro: conselheiro é marca de hierarquia, menos em relação ao superior aconselhado, e mais como traço distintivo em relação ao inferior, que está fora da esfera do mando; doutor, por sua vez, não é título científico nem índice de erudição, é selo de autoridade pessoal. Outros tantos nomes e apelidos, como Zé da Baderna, Vera, Cri-Cri, Austéria ou o Coiso, também reverberam, cada um a seu modo, o ritmo da peça no nível micro. Por fim, é possível identificar entre esses exemplos um esquema comum de sabotagem do humor da superfície: trata-se de um mecanismo de composição que, justamente

ao reafirmar por exagero lúcido aquilo que a sátira convencional nega por exagero bufão, participa de um momento da verdade que a comédia acrítica abandona em detrimento do riso.

No nível da frase, vale mencionar dois tipos tendenciais de fala, que aparecem – ora mais, ora menos explicitamente – na boca de toda personagem. Um deles é a frase de conteúdo abertamente rebaixado, quase sempre em forma de clichê ou de disparate, mas por vezes carregando também momentos de verdade. O primeiro diálogo entre Fidelino e Alves está recheado de tais frases: quando perguntado se seria pior manchar o nome da família ou perder um grande esquema ilegal e lucrativo, Fidelino responde: “O melhor é um nome sem mancha e muitos contratos com o governo”, e aconselha o amigo a ir falar com o ministro da Justiça, implorar “de cabeça erguida, fazendo cara feia”, gritar “contra a corrupção”, já que assim ele não passaria vergonha (p. 15). Aqui, honra e contravenção não são incompatíveis, e a divisão funcional entre os poderes republicanos se confunde com a dinâmica de mando e subserviência interna à elite: é necessário utilizar-se de um privilégio de superiores, a ameaça, mas com uma estratégia de inferiores, a súplica, numa relação que idealmente seria horizontal.

Deslocamentos formalmente semelhantes acontecem também no andar de baixo. Em uma passeata popular, ouvimos o grito “[r]acistas unidos jamais serão vencidos” (p. 25), que subverte com fim abjeto uma palavra de ordem de fundo inclusivo e solidário. Na mesma cena, temos uma empregada doméstica que quer mandar, afinal, nasceu “para patroa” (p. 25), ao passo que uma “[c]ontadora diplomada e desempregada sonha com ser diarista em Nova York”, o que segundo outra voz seria uma ilusão, já que “o primeiro mundo é de quinta categoria” (p. 26); para uma outra voz, a solução seria “trocar de classe dominante” porque o país “merece uma elite menos atrasada”, ao passo que uma outra não vê o problema como uma questão de classes, afinal os “pobres trabalham para os ricos e os ricos para os pobres” (p. 26). A cena toda é formada por desencontros de sugestões despropositadas, salpicadas com momentos de sensatez, que por sua vez perdem luz justamente por estarem emaranhados em seu contrário; uma fórmula que, com variações, determina o ritmo da maioria dos diálogos da peça.

Também a utilização do clichê em *Rainha Lira* é significativa nesse contexto de construções rebaixadas que implodem a si mesmas. Por exemplo, vale mencionar as imagens mistificantes, como a dos cães

sarmentos que virariam deuses (p. 29) – uma versão mais subjetivista e menos épica do velho “o sertão vai virar mar” – ou a do líder político como redentor. A primeira metáfora não ganha um desfecho explícito na peça, ficando antes em aberto; contudo, a penúltima cena, na qual o Olimpo se torna um canil de cães raivosos, aparece como a resposta irônica à esperança de sublimação dos mais simples. Por sua vez, a imagem do líder redentor se concentra principalmente na cena em que Progrêssio é pateticamente glorificado como herói e descrito como “um Cristo a ser abatido” (p. 51).<sup>2</sup> A imagem ganha ainda mais uma camada de ridículo quando a mãe do jovem líder do movimento o descreve como revolucionário que nem sequer ajuda com a louça ou o serviço de casa (p. 52). O outro lado da comparação também é atualizado – mas dessa vez a degradação se dá pelo execrável, não pelo ridículo – na penúltima cena, quando o Coiso anuncia que o “Cristo que vem aí é impiedoso, de revólver na mão” (p. 115). Ou seja, no plano histórico concreto, heroísmo, martírio e redenção têm lá seus lados menos honrosos. Em todo caso, é significativo que na peça a baixeza do lugar-comum não passe pelo escrutínio moral da denúncia; antes, ele é implodido pela lógica interna da composição literária.

Além do uso de inversões e chavões, cujo potencial revelador se dá *ex negativo* através, respectivamente, do absurdo e da tolice, há na peça também inúmeras intervenções clinicamente verdadeiras – resultado da linguagem transparente generalizada. Uma fala exemplar para a composição de discursos em *Rainha Lira* é proferida por uma “voz dos novos tempos”:

Como um titã esclarecido e vingador, o povão por fim ergueu-se contra o sistema ele próprio, contra tudo que está aí – exceto bancos e multinacionais, judiciário e milicos, TVs e capitalismo, além das várias igrejas, esses pilares todos de que o mundo precisa para não desabar (p. 66).

Ao passo que a primeira metade da frase reproduz o clichê, repisado e falso, do “gigante que se ergue”, a segunda parte expressa uma versão cínica da verdade; esta, no momento final, é novamente rebaixada pelo absurdo que é chamar de impedidores do caos justamente os responsáveis por tornar o planeta cada vez mais inabitável e por perpetuar a sociabilidade

---

<sup>2</sup> O *tópos* que mescla o martírio da luta política emancipatória com a paixão de Cristo data já, no mínimo, das grandes lutas populares de 1848 na Europa. O caso francês, com especial atenção aos achados literários, é analisado por Dolf Oehler (1988, pp. 42-50).

danificada. De modo semelhante, o chefe da milícia, algumas páginas à frente, mescla percepções lúcidas com intenções vis, deixando a rainha com cara de ingênua em ambos os casos. “Sem terror a civilização não progride” (p. 71), diz ele, ainda recebendo aprovação das duas princesas pró-sistema. Algumas falas mais tarde, o chefão dá uma aula de sociologia à esclarecida casa real, argumentando que todo o império da milícia havia surgido graças ao vácuo deixado pelo próprio Estado nas beiradas da sociedade (p. 76 s.). O esquema – incrustrado nas frases, nas disposições dos diálogos, no ritmo da argumentação – não podia ser mais claro: por aqui, o atraso e a barbárie, além de serem resultados, são também *motores* históricos do progresso e da civilização.

Tais desarranjos no nível das falas, por si só reveladores, ganham ainda mais força quando colocados em perspectiva com o movimento mais geral das cenas. Desse ponto de vista, por exemplo, é possível vislumbrar o movimento formal da já mencionada penúltima cena, que começa com um piquenique dos vencedores, regado a ponche e empadinhas de palmito – versão brasileira do banquete triunfal clássico –, e termina com um massacre a apunhaladas. Como em outras partes da peça, também aqui as posições se invertem o tempo todo, bloqueando mutuamente seus momentos positivos. Já de início a vitória aparece como relativa: uma das representantes da elite, que havia contratado capangas para baterem nos manifestantes, teme por sua filha “esquerdista” que participava dos protestos (p. 111) – uma reprise da repressão policial ao movimento estudantil em 1967. Assim como em 1964, também em 2018 as elites apoiaram um projeto em parte abominado por elas mesmas – ao menos no plano moral e cultural – a fim de defender seus privilégios econômicos. Em nome da suposta liberdade de mercado, instaura-se uma política de coerção. Na peça, o preço pago pela classe dominante foi alto, já que alguns de seus importantes representantes foram mortos (Alves, Fidelino, Austéria, Maria da Glória). Dessa forma, a vitória da elite, ainda que imediatamente certa no que realmente importa – a defesa de seus privilégios proprietários –, é falha em todo o resto. Assim como um manifestante “estraga-prazeres” havia constatado que os dominantes “podem perder sem que nós ganhem” (p. 45), pode-se dizer, em vista do desfecho do piquenique, que eles também podem perder mesmo que ganhem – um imbróglio cuja fórmula fora dada, em outro contexto, pelo próprio modelo da rainha Lira. Vemos, portanto, como não só o ritmo das

frases e das falas, mas também o das cenas é ditado por um compasso de contradições historicamente muito concretas.

De volta ao andar de baixo, vê-se uma dinâmica de inversões formalmente semelhante, apesar do contexto de classe oposto. A “mocidade artista da favela”, por exemplo, que ganha destaque na 12ª cena, é vivaz e inovadora, vantagens que, por outro lado, são quase eclipsadas por uma certa inocência. As primeiras falas das secundaristas demonstram lucidez, expressam tanto a consciência do caráter social das atrocidades a que estão submetidas, quanto o desejo de mudança. Contudo, o rebaixamento logo aparece, justamente na figura da oradora do grupo, que exalta a “incompreensível alegria pela qual somos famosos no mundo inteiro” (p. 81). A partir daí, desenvolve-se uma discussão cujo ritmo argumentativo vertiginoso reproduz de modo concentrado a cacofonia geral da peça. A Cri-Cri, que inicia a conversa desempenhando de fato o papel da crítica, aponta com sagacidade os limites do discurso romantizador da pobreza. Num outro momento, é a vez da Oradora apontar a fraqueza da posição de Cri-Cri, que ignora o caráter coletivo da favela e defende para si uma espécie de individualismo salve-se-quem-puder. O processo de inversão, que se dá no detalhe de cada fala, faz com que os lados aparentemente dicotômicos se repolarizem constantemente. Em uma fala posterior, apesar de elogiar com razão a força sobre-humana de resistência da população da favela, a Oradora termina exaltando a pobreza, e não argumentando por sua abolição (p. 85). A favelização do mundo, para ela, é sinal de nosso vanguardismo, não de retrocesso do mundo (p. 87).

O segredo de composição no plano da fala individual é fazer o despropositado surgir de dentro do lúcido e vice-versa. Uma vez percebido, esse movimento de autofragilização da certeza é facilmente identificado também nas outras cenas. *Rainha Lira* não cai, com isso, no relativismo positivo do “tudo vale”. O motor do esquema é crítico, evocador de perguntas, não de respostas. Em geral, há na peça um mecanismo que desarma o pensamento identificador. Cada momento desmente o anterior, para em seguida ser ele mesmo desmentido, devolvendo algo da legitimidade ao primeiro, agora marcado pela mediação.

Por fim, vale ainda mencionar que esse vaivém incrustado nos diálogos ecoa também na macroestrutura da peça. Concretamente, o movimento é perceptível, por exemplo, na trajetória de algumas

personagens, que acompanham, cada uma a seu modo, um aspecto da história brasileira contemporânea que aparece transfigurado literariamente na peça. Além de Rita, cuja biografia já foi brevemente esboçada acima, temos a ascensão e a queda de Alves e Fidelino, que dão o golpe, mas acabam sendo assassinados, e as próprias reviravoltas da rainha, que já no início conta a história de sua chegada ao trono como a de uma transição para maré baixa (p. 20s.); durante a peça, ela vai tentar alternadamente se aproximar de grupos politicamente muito diversos – os estudantes dos protestos, a juventude favelada, a milícia – a fim de salvar a própria pele, o que exige as respectivas adaptações de discurso.

As peripécias mais significativas, contudo, são as do próprio movimento popular, que tingem o cerne de todos os outros acontecimentos. Em suas várias fases, vemos os diversos setores sociais envolvidos tentando impor sua própria visão, sem que haja diálogo de fato entre as partes. A cacofonia onipresente de opiniões parece sugerir que, por mais que o ímpeto emancipatório fosse mais presente no início, a coisa toda já estava fadada à implosão por falta de coesão, ficando em aberto apenas se o resultado seria um retorno à estabilidade relativa do pacto de classes ou um retrocesso maior ainda. Durante o tempo de uma curta fala, após a polícia negar cumprir as ordens dos golpistas por medo dos manifestantes, abre-se uma possibilidade de virada para o campo popular que, se concretizada, configuraria um fim inverossímil brechtiano (p. 99). Mas, como a peça segue o roteiro dos acontecimentos reais, logo se percebe que a classe média havia minado as pautas emancipatórias com sua mesquinhez e seu macartismo lunático, tomando a dianteira dos protestos e preparando o solo para o “neotrogoditismo” que se seguiu. Na cena final, temos o anúncio de uma última virada da maré, cujas consequências, na peça e na realidade, são desconhecidas. Novamente, a inverossimilhança, que é aqui também desfecho, não é invenção fictícia: sem maiores explicações, o rei é solto, como que por um artifício *ex machina*. Mais uma vez, a peça não tenta ultrapassar o existente pelo exagero, mas, antes, o ilumina por um ângulo pouco comum, revelando com sobriedade a possibilidade histórica que se abre hoje. Para isso, o desfecho abdica tanto do discurso apologético quanto do catastrofista, e a fagulha de esperança não é mais que uma fagulha: as elites terão que optar pelo banditismo obscuro ou por um mínimo de progresso, “sem o qual nem o atraso funciona” (p. 119). O horizonte é limitadíssimo, o que se manifesta no último “desejo” do rei, mais humano que heroico: “Gostaria de não ser vaiado na saída” (p. 120).

Como se vê, em *Rainha Lira*, arte e realidade não se reencontram na face óbvia da mediação paródica, que é barata e divertida, mas sim na maquinaria comum às duas, subterrânea, complexa e nada engraçada. Como um todo, a peça, que é profundamente política, não hasteia nenhuma bandeira afirmativa. Tampouco ela é partidária do “beco-sem-saidismo” que por vezes se aproxima involuntariamente do complexo de vira-lata mais simplista. Antes, ela executa a tarefa de escancarar justamente os entraves históricos, complicadíssimos para caberem em um esquema de bem-ou-mal, da construção de uma sociabilidade menos rebaixada no país. Ela não mostra caminhos para tal mudança, nem sequer afirma ostensivamente sua possibilidade, mas age em seu favor ao escancarar dinâmicas cuja compreensão é um pressuposto de qualquer movimento desalienador. Schwarz não invoca os impasses do mundo para perpetuá-los; muito pelo contrário.

---

## REFERÊNCIAS

OEHLER, Dolf. *Ein Höllensturz der Alten Welt – Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *A lata de lixo da história: chanchada política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Recebido: 19/4/2022

Aceito: 14/7/2022

Publicado: 27/2/2023