

*1.ª edição* *de 1981*

**M**esmo depois do cinema e da televisão, o romance continua vivo, conquistando dia a dia novos leitores.

Desde que apareceu no século XII, veio experimentando um contínuo desenvolvimento até atingir no século XIX seu pleno florescimento.

Quando todas as possibilidades de inovação pareciam esgotadas, ele se revigora nas primeiras décadas do século XX, adequando a técnica narrativa às exigências das profundas transformações que ocorreram neste século.

Pela recusa de padrões fixos, pela capacidade de inovar, o romance ergue-se como o gênero da Modernidade.

Donaldo Schüler, crítico literário e ficcionista, é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*ÁREAS DE INTERESSE DO VOLUME*

- Estética • Literatura

*OUTRAS ÁREAS DA SÉRIE* **F SÉRIE FUNDAMENTOS S**

- Administração • Antropologia • Artes • Ciências • Civilização
- Comunicações • Direito • Economia • Educação • Enfermagem • Farmácia
- Filosofia • Geografia • História • Linguística • Medicina • Odontologia
- Política • Psicologia • Saúde • Sociologia

ISBN 85-08-03292-7



9 788508 032921

Donaldo Schüler

# teoria do romance

82  
S3  
Ex

**ea**  
editora ática

SÉRIE  
FUNDAMENTOS  
49

**Donald Schüler**

Professor da Universidade Federal do Rio Grande

# TEORIA DO ROMANCE

1ª edição

2ª impressão



Donald Schüler é doutor em Letras e professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Leciona no Curso de Pós-Graduação Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. Colabora em periódicos nacionais e estrangeiros. Suas preocupações com a narrativa vêm de longa data: *Aspectos estruturais da Ilíada* (1972), *Carência/plenitude* (1976), *Plenitude perdida* (1978), *A prosa fraturada* (1983). Como ficcionista publicou *A mulher afortunada* (1981), *O tatu* (1982), *Chimarrita* (1985), *O astronauta* (1985) – história infantil em co-autoria com João Paulo –, *Faustino* (1987).

**Direção**  
Benjamin Abdala Junior  
Samira Youssef Campedelli

**Preparação de texto**  
Ivany Picasso Batista

**Coordenação de composição**  
Neide Hiromi Toyota  
Dirce Ribeiro de Araújo

**Edição de arte** (miolo)  
Milton Takeda  
Divina Rocha Corte

**Capa**  
Jayme Leão

Gráfica da **AVE-MARIA**



ISBN 85 08 03292 7

2000

Todos os direitos reservados pela Editora Ática  
Rua Barão de Iguape, 110 - CEP 01507-900  
Caixa Postal 2937 - CEP 01065-970  
São Paulo - SP  
Tel.: 0XX 11 3346-3000 - Fax: 0XX 11 3277-4146  
Internet: <http://www.atica.com.br>  
e-mail: [editora@atica.com.br](mailto:editora@atica.com.br)

# Sumário

1. O romance está morrendo? _____	5
2. Tecido verbal _____	10
Transparência e opacidade _____	10
O romance como poesia _____	12
Ritmo _____	17
Escrita _____	19
3. Intertextualidade _____	20
Textos dialogam _____	20
Texto seqüestrado _____	21
Texto liberto _____	24
4. Narrador _____	26
Voz _____	26
Perspectiva _____	34
O narrador como leitor _____	36
O trabalho do narrador _____	37
5. Personagem _____	39
Actantes e atores _____	39

Ruína actancial _____	41
Categorias gerais _____	42
Telurismo e antitelurismo _____	43
Estrangeiros e nativos _____	45
Desarraigados _____	45
Militantes _____	46
Textualidade _____	47
<b>6. Tempo _____</b>	<b>49</b>
Divisões _____	49
Tempo da narrativa _____	49
Tempo da narração _____	58
Tempo da leitura _____	58
<b>7. Espaço _____</b>	<b>60</b>
Verticalidade e horizontalidade _____	60
Leste e Oeste _____	61
A textualidade do conflito Europa-América _____	65
Campo e cidade _____	67
Norte e Sul _____	68
Microespaços _____	70
Espaço e ação _____	71
Local e universal _____	71
Espaço textual _____	71
<b>8. Imaginação _____</b>	<b>73</b>
O trabalho da imaginação _____	73
Cerceamento da imaginação _____	74
Colapso do mundo ideal _____	75
Imaginação desagrilhoada _____	76
Verossimilhança _____	76
O imperador do Acre _____	77
<b>9. Romance e Modernidade _____</b>	<b>79</b>
<b>10. Vocabulário crítico _____</b>	<b>82</b>
<b>11. Bibliografia comentada _____</b>	<b>85</b>

# 1

## O romance está morrendo?

---

É o que, de tempos em tempos, vozes alarmistas proclamam. Ora, a agonia do romance já se arrasta por séculos. Na verdade, o romance nasce como testemunha do declínio de um período, a Idade Média. Em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação. No Medievo, as idéias, os conceitos abstratos valiam mais que a realidade concreta. Ainda se pensava em Roma como unidade política mesmo que do Império dos Césares não restasse sombra. A língua de comunicação continuava sendo o latim como na plena vigência do Império. Na fala e no pensamento da classe culta, nada de novo tinha acontecido.

Enquanto isso, os moradores dos antigos domínios romanos usavam o latim à sua maneira. Falavam *romanice*, romanicamente, donde se derivam *romance* (em Portugal), *romanzo* (na Itália), *roman* (na França). Romance era primitivamente o latim do povo. As diferenças entre os primeiros romances se acentuaram cada vez mais até aparecerem as línguas românicas: o português, o espanhol, o francês, o italiano, o provençal, o catalão entre outros. Enquanto os falares românicos iam assumindo estatuto de línguas, preservou-se o termo romance para designar as obras literárias que nelas foram se formando, primeiro em verso, depois em prosa.

Nos séculos XII e XIII, chamava-se *romança* o poema em língua românica que narrava feitos heróicos e aventuras galantes, em oposição ao poema em latim. A palavra *novela*, emprestada do italiano no século XIV, substituiu em espanhol e inglês o termo romance. Em português novela passou a designar narrativa menos extensa e menos complexa que o romance. Nas origens, novela salientou a inclinação da narrativa romanesca para o novo, original, contrária ao poema épico, cultor de grandezas antigas.

Já se vê que a literatura produzida em latim e a que ia surgindo em língua popular não se distinguiam só nos idiomas. O romance retratou, desde o começo, conflitos individuais e vida cotidiana, opondo-se a noções medievais latinas, que privilegiavam qualidades fixas, persistentes ainda em epopéias nacionais como a *Chanson de Roland*<sup>1</sup> e o *Poema de Mio Cid*<sup>2</sup>, obras em que não se admite contaminação de lealdade e traição, amplamente praticada pelo romance.

Os leitores de romance, ao se libertarem da oralidade medieval, adquiriram novos hábitos. O romance criou núcleos não sujeitos ao púlpito, veículo privilegiado de idéias e centro de coesão social. A leitura, restrita a um reduzido número de clérigos letrados, conquistou novos espaços. Lido isoladamente, o romance abalou a vida em comunidade, exigida pelas outras artes (pintura, teatro, canto, arquitetura, oratória).<sup>3</sup> Dirigindo-se ao indivíduo fora da sociedade, o romance favoreceu o tratamento de problemas reservados, de conflitos interiores. O romance nos leva ao individualismo, que amadurece em fins do século XVIII. Muitas razões conduziram o leitor ao romance. O mundo imaginário oferece espaço para repousar das agressões cotidianas. O enredo apresenta coerências que os fatos recusam. O discurso ficcional, disseminando palavras, elide o silêncio e o medo da morte. Neutralizada a aspereza da vida no tempo da leitura, o leitor se reaparelha para enfrentá-la com renovado vigor.

O *Dom Quixote*, de Cervantes<sup>3</sup>, foi o primeiro romance de envigadura, aparecendo numa época em que os ideais cavaleirescos se tornaram inviáveis. A realidade concreta recusou os sonhos da cavalaria andante. A exigência de homens práticos como Sancho repelia Dom Quixote com seus sonhos.

<sup>1</sup> Autor desconhecido (1100?). Paris, Mortier, 1948.

<sup>2</sup> Autor desconhecido (1140?). Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

<sup>3</sup> (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

O Século das Luzes ofereceu solo propício ao desenvolvimento do romance, época em que os sensualistas ingleses abalaram pela raiz o idealismo medieval. Recusando idéias inatas ou objetivamente universais, ensinaram que a percepção é a única fonte do conhecimento. Concomitantemente, a observação atenta e o desejo de agir sobre o mundo para produzir o novo deitaram os fundamentos da industrialização. A nobreza de sangue, cultora dos valores do passado, foi derubada pela burguesia, fortalecida pela indústria e pelo comércio.

A nova geração de leitores, ampliada pela vulgarização do ensino, exigia textos diferentes dos que tinham servido de edificação piedosa a seus pais. O romance, que nos seus primórdios contava histórias de cavaleiros em luta com feiticeiros, gigantes e dragões, passou a narrar, depois da pena de Cervantes, conflitos amorosos de pastores e pastoras em paragens amenas. Situações e ambiente estereotipados mas simples forneciam ilusão de realidade. O registro cuidadoso, requerido na passagem do século XVIII ao século XIX, impôs preferência por acontecimentos documentados, rigor técnico e fidelidade à experiência.

Com o barateamento do livro, ler deixou de ser privilégio de nobres e burgueses. O romance, valendo-se da vulgarização da página impressa, arrebatou a preferência de ampla faixa populacional. A fome de ficção passou a ser saciada pelo romance-folhetim, oferecido em série na imprensa diária. A ampliação dos leitores determinou a diversificação temática da produção romanesca. Walter Scott reanimou episódios perdidos nos desvãos da história; Goethe acompanhou as peripécias de um jovem, Wilhelm Meister, na formação do caráter e nos embates da vida; Stendhal se deteve nos conflitos dos que, numa sociedade competitiva, se atiram apaixonadamente à ascensão social; Balzac construiu amplo painel de caracteres da sociedade parisiense; Flaubert desvendou os sonhos dos que não se conformam com vida medíocre; Zola procurou em ambientes sórdidos a verdade da natureza humana. Surgem, assim, o romance histórico, o romance de formação, o romance psicológico, o romance social, o romance realista, o romance naturalista. A narrativa romanesca, já não satisfeita em deleitar, pôs-se a competir com diversos ramos das ciências nascentes no empenho de apanhar e de interpretar a realidade.

Como não há território vedado ao romance, classificações que adotam o conteúdo como critério proliferam. Se é legítimo dividir o romance em rural e urbano, nada obsta que se venha a falar em

romance espacial. Já serviram de critério classificatório fenômenos como a seca ou culturas como a cana-de-açúcar e o cacau. Nada impede que se fale em romance do futebol e da droga.

Com a temática, aumentam as regiões incorporadas à história do romance. A Rússia mística e misteriosa descobre nas páginas de Dostoievski complexidades que fugiam ao racionalismo francês. No Brasil, a prosa cáustica de Machado corrói elegante e ironicamente aplaudidos sistemas vindos de além-mar.

Esgotadas as possibilidades científicas da prosa romanesca, o romance se regenera como poesia. Proust volta-se aos cemitérios interiores, às lembranças há muito fenecidas e as restaura esplêndidas com o poder da arte verbal. Joyce, concentrando a ação em algumas horas decorridas em uma única cidade, Dublin, foge, pela alusão, a todos os limites e, em transformações estilísticas que vão do catecismo ao monólogo interior, adapta-se às mais diversas situações: jornal, biblioteca, hospital, bordel, bar, alcova, indicando múltiplas direções para os romancistas da primeira metade do século. Kafka, em protesto aberto contra o mundo dos cálculos, dos laboratórios, da política, evade-se da opressão pelas portas do sonho até alcançar camadas profundas de nossas angústias. Mesclando observação sensorial e experiências oníricas, os prosadores no dealbar deste século recuperaram os vãos livres da primitiva imaginação romanesca.

Na década de 50, tornaram-se intensos os rumores da morte do romance, quando um grupo de ficcionistas franceses (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute) afrontam preceitos consagrados da arte romanesca tais como tempo, espaço, ação. Sartre, ao chamar de anti-romances essas produções, declara que destroem o romance sob nossos olhos. Enriqueceram, na verdade, a arte de narrar com recursos reservados à cinematografia.

No momento em que o romance parecia ter esgotado todas as possibilidades de inovar, estoura o romance latino-americano, e alcançam notoriedade mundial Julio Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Guimarães Rosa.

Nos últimos anos, quando o realismo mágico já não causa o impacto do princípio, mencionam-se com respeito prosadores de Portugal, um país adormecido para a prosa desde Eça de Queirós e considerado feudo de líricos. De fato, nomes como Virgílio Ferreira, José Saramago, Augustina Bessa Luís e Lobo Antunes conferem a Portugal lugar de destaque no elenco dos ficcionistas contemporâneos. Em

breve não teremos mais o direito de ignorar os romancistas das novas repúblicas africanas.

Ao lado das vozes que anunciam a morte do romance alinham-se as que, por temor a influências malélicas, lhe desejam o pior. O romance já nasceu amaldiçoado. Dante responsabiliza, no Canto V do "Inferno", uma história galante pelo beijo adúlterino que Paolo depôs nos sequiosos lábios de Francesca. A esposa seduzida declara a Dante, que a visita na eterna prisão: "Culpados, pois, do nosso crime foram o livro e seu autor". A suprema corte banuiu o *Ulisses*, de Joyce, dos Estados Unidos, e regimes de exceção proscvem, em períodos diferentes, *Frenteira agreste*, de Ivan Pedro de Martins, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, no Brasil. Mário de Andrade, pressionado por escrúpulos éticos, retirou do *Macunaima* capítulos supostamente ofensivos aos bons costumes.

Os padrões éticos mudam com tanta rapidez que parece ridículo hoje o que ontem se considerava pernicioso. Como indigitar ignóbil a arte que tem por função devassar quaisquer regiões por abjetas que sejam? Convém estender à ética a autonomia requerida pela arte. Inevitavelmente se responsabilizaria o *Werther*, de Goethe, pela onda de suicídios de fins do século XVIII. Os suicidas teriam se acovardado ante os impactos da vida com ou sem o modelo literário. Passada a doença, o romance continuou a ser lido sem riscos. Quem responsabilizaria o popular James Bond pelos elevados índices de violência? Desde o princípio, o romance assumiu a tarefa de pôr a nu tendências encobertas.

O romance está morrendo? Morto está não o romance, mas a forma burguesa de narrar, responde Carlos Fuentes: o realismo que prescreve o descritivismo, a análise individual e social. Essa morte propiciou a revitalização de mitos, o cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais.

O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto. A epopéia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopéia se eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo.

# 2

## Tecido verbal

---

**Transparência e opacidade** Podemos teorizar o romance de muitas maneiras. Podemos acompanhá-lo o desenvolvimento desde as origens. Podemos descrever a sua construção. Podemos investigar as relações com o contexto. Podemos inquirir o trabalho autoral. Podemos investigar a experiência da leitura.

Coloquemo-nos na posição do leitor. Abrimos o romance e damos com o tecido verbal. Vamos ao teatro e deparamos com a cortina. Vamos ao cinema e enxergamos a tela. Mas há diferenças. A cortina corre, e vemos atores em carne e osso sem que tecido nenhum se coloque entre eles e nós. A tela se ilumina, e percebemos o vivo movimento das imagens. No romance, o tecido verbal não desaparece nunca, embora possa tornar-se transparente. Tomemos o *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto:

Como de hábito, Policarpo Quaresma, mais conhecido por Major Quaresma, bateu em casa às quatro e quinze da tarde. Havia mais de vinte anos que isso acontecia. Saindo do Arsenal de Guerra, onde era subsecretário, bongava pelas confeitarias algumas frutas, comprava um queijo, às vezes, e sempre o pão da padaria francesa.<sup>1</sup>

Está aí o primeiro parágrafo. Quem exigiria transparência maior? Frases curtas, palavras coloquiais, nenhuma metáfora a borrar os contornos claros da personagem. Cumprida está uma das finalidades do tecido verbal: *colocar mundo* diante dos olhos. Em romances que empolgam podemos até esquecer a página impressa. Enquanto o fascínio dura, convivemos com personagens que se movem em tempo e lugar precisos. Entretanto, mesmo transparente, o tecido verbal está lá e cheio de artifícios, pois em arte tudo é artifício. Lima Barreto escolheu maneira pobre de dizer quando se tratava de caracterizar pessoas e ambiente pobres. E isso é artifício, bom artifício, mas artifício. Confrontemos Lima Barreto com o romancista por ele hostilizado, Coelho Neto, que retrata em *Fogo fátuo* o bêbado Anselmo assim:

Passada a crise regressava envergonhado e humilde, retomava a vassoura e o balde e enfiava semanas abstinências, com repugnância ao copo, sorumbático, cabiscaído, sermoneando pelos cantos as suas maluqueiras, até que, uma manhã, improvisadamente, de novo se lhe inflamava o cio beberrônico, irrompia a lenga-lenga e lá saía ele pelas ruas, ao léu da zangurriana. Enxuto de álcool era exemplar.<sup>2</sup>

Pode-se imaginar a satisfação de Coelho Neto ao chegar a “de novo se inflamava o cio beberrônico” para dizer o que em nossa linguagem pedestre ficaria aproximadamente assim: “quando lhe voltou a vontade de beber”. Convenhamos que o achado de Coelho Neto é dos que fazem inveja. Conseguiu erotizar o vício da personagem. Anselmo procurava a bebida com inadiável paixão animal. A sobriedade entre uma bebedeira e outra lembrava a dormência sexual em que vivem os animais por largos períodos. A abstinência se visualiza nessa outra metáfora: “enxuto de álcool”, sugestivamente oposta à abundância de bebida ingerida nos períodos de embriaguez. O prazer da expressão rara lhe sugere “cabiscaído” em vez de *cabisbaixo*. A sinédoque “repugnância ao copo” permite-lhe concretizar a expressão mais abstrata e mais coloquial *repugnância à bebida*.

A preocupação de Coelho Neto em avivar vocábulos há muito sepultados em dicionários pode ter sido levada a exageros bem como o manejo de recursos aprendidos em manuais de retórica. Mas no parágrafo em apreço, como em muitas outras páginas, ele não se saiu mal. Lima Barreto o combatia por buscar para o romance estilo na-

<sup>1</sup> (1915). São Paulo, Brasiliense, 1956.

<sup>2</sup> Porto, Lello, 1928, cap. 13.

da aristocrático, próximo às dores da nossa gente. Ao aceitar Lima Barreto, não somos obrigados a rejeitar Coelho Neto. Opacidade e transparência são, como todos, recursos esteticamente neutros. Cabe ao romancista conferir-lhes dignidade literária no compromisso de renovar o que a tradição oferece. O estilo opaco só é condenável quando não inventa, quando repete fórmulas. A arte tem o dever de manter vivo o fluxo da história ao fazer surgir o novo. A arte não acompanha a história, ela faz história.

As considerações até aqui feitas mostram que o leitor deve adotar diante do romance atitude diferente da usual na presença de um tratado científico ou de um periódico. Nessas áreas a linguagem se aniquila em benefício dos conteúdos que veicula. O romance, ao contrário, mantém simultaneamente ativos o mundo representado e os veículos que o oferecem.

Medidas como as de Lima Barreto são oportunas. Convém que de tempos em tempos a arte literária rompa com os procedimentos em voga para se libertar do peso da tradição e, colocando novos fundamentos, reinvente caminhos. O Modernismo mostrou, anos depois, que os ataques de Lima Barreto ao academicismo estavam corretos.

**O romance como poesia** Importa lembrar que romance é poesia. Empregamos poesia aqui em sentido amplo, poesia como arte literária. À maneira do poema, o romance também se faz com palavras e com elas constrói o mundo romanesco.

Abrimos, ao acaso, o *Grande sertão: veredas* e lemos:

Porque era de noite, luz nenhuma eu não disputava. Ah, então, saiba: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela agüinha escura, toda quieta.<sup>3</sup>

O episódio é banal. A faca de Riobaldo cai num tanque de curtume. Como era de noite, o jagunço resolve recuperá-la no dia imediato, à luz do dia. Faca? A lâmina estava sendo consumida pelo ácido. Como Riobaldo não entendia de química, viu no fenômeno apenas o mistério, e este se produz pelo emprego do verbo “disputar” em acepção inusitada e principalmente pela sintaxe. De mistério

<sup>3</sup> GUIMARÃES ROSA, João (1956). Rio de Janeiro, José Olympio, 1963. p. 24.

não se fala nem aqui nem depois. Ele nasce do jeito truncado das frases. O assombro está nas indecisões, na ausência de nexos.

Os limites que teoricamente traçamos entre prosa e poesia são, de muitas maneiras, transgredidos pelos romancistas desde os primeiros momentos do romance brasileiro. Algumas páginas do *Iracema*, de José de Alencar, são apenas tipograficamente prosa:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;  
Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;  
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.<sup>4</sup>

Até a pontuação foge dos hábitos da prosa. Não se costuma fechar parágrafo com ponto-e-vírgula. O narrador se dirige aos “verdes mares” como se fossem divindades aquáticas, usuais nas epopéias, atentas a seus apelos. Épicas são ainda as comparações, o uso farto de epítetos, a invocação. Com estes recursos, José de Alencar afasta o mundo romanesco do dia-a-dia urbano onde intrigas políticas e a luta pela sobrevivência devoram o sonho. O tom épico nos leva para “muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte” onde convivemos muitas horas com *Iracema* e seus amores.

A comparação do estilo sereno, analítico, escassamente adjetivado de Machado de Assis com a prosa enfática, abundante de Alencar levou alguns a negarem indevidamente poeticidade ao autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ora, não é só de metáforas, comparações e adjetivos que se faz poesia. As vanguardas, desde o princípio do século, nos alertaram para recursos poéticos mantidos à distância dos nossos hábitos pela tradição literária. Um dos poetas e teóricos de vanguarda, Décio Pignatari, resgata a prosa machadiana para a poesia. Atribui a Machado a feitura de um poema pré-concreto. No final do capítulo XXVI, *Brás Cubas*, ante a insistência do pai em querer fazê-lo marido e deputado, se põe a rabiscar maquinalmente em latim o primeiro verso da *Eneida* de Virgílio. Brincando, em seguida, com o nome do poeta, chega a este resultado:

Vir		Virgílio
	Virgílio	Virgílio
		Virgílio <sup>5</sup>

<sup>4</sup> (1865). Rio de Janeiro, José Olympio, 1945. p. 49.

<sup>5</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (1881). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962. cap. 26.



Está aí o poema pré-concreto. Num processo de montagem, Brás Cubas vê em Virgílio o substantivo *vir* — homem, herói. Associado com *vir*, o nome Virgílio se erotiza, penetrando falicamente na fenda, à direita. Virgílio antecipa graficamente Virgília, a mulher que deverá marcar uma fase da vida de Brás Cubas. Antecipando recursos gráficos da poesia concretista, Machado escreve ainda o capítulo LV, “O velho diálogo de Adão e Eva”, só com sinais de pontuação.

Mas não é só esta releitura concretista que devolve poeticidade à prosa machadiana. Poética é a habilidade com que Machado maneja a ironia, poéticas são as ressonâncias textuais que atravessam a literatura ocidental até encontrarem a Bíblia e os poemas de Homero. Poesia é a sistemática desarticulação da racionalidade opressora, da prosa bem comportada a serviço da ideologia dominante. O que Machado escreve nos seus melhores momentos tem permanentemente o sabor dos textos que se lêem pela primeira vez. E isto é poesia. A desagregação do convencional vê-se em passagens como esta:

A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéia fixa. Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a idéia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira.<sup>6</sup>

Foi-se o período pleno. As idéias aparecem truncadas, vêm aos pedaços. O não-dito supera o declarado. O narrador anuncia o fixo, mas é do instável que fala. Nem mesmo a natureza com suas leis comporta-se coerentemente. Como derivar da história princípios de conduta se não há constância no que ela ensina? Transponham-se as considerações sobre a idéia fixa a um período em que se tinha a ciência como rota segura para conhecer. Machado, ao abalar as certezas, reconduz à origem, lugar em que a linguagem, o pensamento e a poesia se regeneram. Sendo o novo essencial à poesia, Machado nos coloca no lugar em que o novo se produz. O silêncio penetra poeticamente no texto e passa a fazer parte de sua arquitetura como também acontece na prosa de Julio Cortázar e Juan Rulfo.

Procedimentos poéticos observados em Machado apontam a prosa vanguardista de Oswald de Andrade. Abolidos os preceitos retóricos e métodos narrativos usuais, Oswald inventa outros recursos em que prosa e poesia confluem. Afastados de padrão uniforme, os

<sup>6</sup> Idem, ibidem, cap. 4.

quadros de *João Miramar* apresentam: montagem, palavras em liberdade, jogo de palavras, neologismos, paródia. Alguns, em que a técnica poemática suplanta a prosa, apresentam-se como verdadeiros poemas. Examinemos o de número 3:

#### GARE DO INFINITO

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai.<sup>7</sup>

O quadro se compõe de três momentos sem vinculação necessária na mente infantil: 1 — a visita de um homem vista pelo narrador-menino; 2 — o afastamento do menino; 3 — o cumprimento de deveres religiosos depois do sepultamento. Evidente é a montagem como definida por Eisenstein. Cenas sem nexos explícitos formam conjunto só através das relações estabelecidas pelo leitor atento. Técnica idêntica constata-se na elaboração do haikai japonês. O adulto retorna à enfermidade que vitimou o pai, retendo as informações enigmáticas e parciais dadas ao menino para poupá-lo da violência da morte. A morte, não experimentada como progresso lento no corpo do enfermo, retorna presa aos três momentos ligados pela montagem. O título jocoso projeta sobre o conjunto uma visão dessacralizada em que o desenlace figura como última das estações percorridas. Neste terceiro quadro, o jardim supostamente edênico, é o espaço das vivências infantis que, em vez de evocar lembranças ligadas ao desabrochar da vida, vem enegrecido com as imagens da morte.

Vezeiros em recursos poéticos são os romances de Cornélio Pena. O mistério, tão de seu gosto, faz-se através de personagens e de situações mal definidas e chega a dispor-se em versos, escondendo-se em reticências como acontece em *Fronreira*. Atraído pela curiosidade, o narrador abre a porta de um quarto que guardava móveis de passadas gerações. E registra:

Pareciam de sangue seco, restos de crime...

Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado...

Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias...

Pareciam de sangue.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> (1924). *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

<sup>8</sup> (1936). Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. p. 59.

Muitos são os recursos poéticos em *Grande sertão: veredas*. Abundam ampliações aparentemente pleonásticas: antesmente, pedacinhozinho, fim de fim, jájá, de chuva-chuva. Ampliações aparentemente pleonásticas, visto que o enriquecimento do significante enriquece também o significado. Ampliações e repetições conferem, ainda, ao romance, densidade épica que lembra o clima criado por Homero com o emprego freqüente de epítetos. A técnica-do avolumamento contrapõe com recursos que concentram o máximo de significado no mínimo de significante. Veja-se este exemplo:

Mas, em deslua, no escuro feito, é um escurão, que peia e pega.

De um lado, prodigalidade: “escuro feito, é um escurão”; de outro, economia: “em deslua”. Os recursos contrários sublinham-se mutuamente. “Em deslua”, coloquialmente diríamos “em noite sem lua”, concentra o significado de quatro verbetes em dois. Carrega-se de valor semântico o morfema “em”.

A leitura já não se faz em uma só direção, linear, como nos textos que estávamos habituados a ler. Acrescentou-se uma nova dimensão: a vertical. O texto obriga leitura em profundidade até se alcançarem todas as camadas significativas. Encontra-se recurso similar no *Finnegan's wake*, de Joyce<sup>9</sup>. Um exemplo: a *pas encore* (francês) — não ainda, sobrepõe-se *to pass* (inglês) — passar, e se forma *passencore* — sem passar ainda. Procedimentos como este são constantes em *Finnegan's wake* com apoio em várias línguas. Em *Grande sertão: veredas* o recurso é incidental, movendo-se o autor em área lingüística bem menor. Guimarães Rosa tem achados felizes: *arrepentinamente* — montagem: repentinamente e arrepender-se. O arrependimento repentino de Riobaldo foi concentrado num único vocábulo. A criação mais importante nesta técnica é o nome Diadorim, estudado por Augusto de Campos. Diadorim, amigo de Riobaldo, a quem este está preso por fortes laços afetivos, desperta sentimentos em Riobaldo que o repugnam, provocando um vendaval de sentimentos contraditórios: aproximação e fuga, amor e ódio, prazer e dor. Em muitas passagens, penetram raios de luz no mistério. Diadorim tem repentes de mulher. O mistério se desfaz no fim. Riobaldo descobre que Diadorim (já morto) é mulher. Explicam-se as reações dúbias de Riobaldo. O mistério e o conflito que provoca a

personagem estão concentrados no nome. Em Diadorim a desinência não revela o sexo, podendo ser tanto masculina como feminina. *Dia* é a primeira sílaba de diabo. Ela contém a sedução diabólica que Riobaldo sentia em Diadorim e o ódio vingativo do companheiro. *D* evoca também Deus. Riobaldo tem em Diadorim um anjo da guarda a protegê-lo do mal. Na segunda sílaba, *adora* recobre *dor*. Riobaldo adora Diadorim, fonte de dor. Augusto de Campos desmonta o nome assim:

- a) Dia adora
- b) Diá dor

Note-se na elaboração do nome a íntima ligação de significante e significado, a luta do homem colocado entre o ser e o não-ser, entre Deus e o diabo. Os princípios opostos convergem na mesma personagem.

**Ritmo** Na abertura de *Iracema*, deparamos com duas unidades amplas, lentas, solenes. Os acentos rítmicos batem com intervalos curtos. No terceiro parágrafo os espaços já são maiores, a linguagem despiu o tom enfático, o escritor fala com o mar. Linhas adiante o ritmo se espraia quase coloquial:

Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora.<sup>10</sup>

A narração começa aqui. Percebendo a inconveniência de narrar declamando, o romancista altera o ritmo.

Passemos ao início do *Quincas Borba*, de Machado de Assis:

Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista.<sup>11</sup>

A situação é a mesma, um homem diante do mar. O ritmo introduz, entretanto, outra realidade. Os períodos são curtos, nenhu-

<sup>9</sup> (1939). Edição bilingüe de Fragmentos com tradução de Augusto e Haroldo de Campos com o título *Panorama do Finnegan's wake*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

<sup>10</sup> ALENCAR, José de. Op. cit., p. 49.

<sup>11</sup> Rio de Janeiro, Aguilar, 1962. p. 642.

ma ênfase, nada os eleva acima da linguagem de todos os dias, vêm entrecortados de observações complementares, barreiras que impossibilitam a elevação da voz. Linguagem objetiva de analista. A análise da personagem já começou. O narrador, esquematizada a situação, afunda-se na psique de Rubião. Elidida está a emotividade. Tem-se o relatório exato de um observador, escrito para ser lido e meditado, nada de efeitos retóricos que perturbem a reflexão.

Como se vê, ritmo não é enfeite, entra na estrutura da obra literária ligado à significação e à distribuição das palavras no tecido verbal. Com o ritmo de *Iracema* não seria possível escrever romance de análise.

José Geraldo Vieira, em *Terreno baldio*, cujo enredo é extraído dos acontecimentos marcantes do início deste século, coloca-nos num mundo de rápida transformação. Vejamos como isso se reflete no ritmo:

Claro que a intromissão do tempo se foi fazendo de modo subreptício. Claro que a vida exterior, alheia, custou a sorver-nos. Até 1935, aproximadamente, a efusão lírica e os projetos artísticos se deslocavam comigo para onde quer que fosse com Berthe: montanha, litoral, cidade. Exposição, concerto, restaurante. Café, teatro, casas de amigos.<sup>12</sup>

Na enumeração se reconhece um homem que viveu às pressas num século veloz. Como passou pela vida correndo, o ritmo é de máxima aceleração. O tempo da memória, não sendo um contínuo fluir bergsonianiano, vem entrecortado. Os fatos reluzem como relâmpagos. As vírgulas indicam espaços vazios, sem memória. Os pontos marcam lapsos maiores. Na série enumerativa, a pontuação está a serviço do ritmo.

Recursos rítmicos estruturam o romance na sua totalidade, um deles é o *leitmotiv*, os motivos centrais que se repetem numa obra. Em *Grande sertão: veredas*, "Nonada" (no nada), palavra de abertura, é o tema que atravessa o romance, com grande riqueza de variações, do início ao fim. Logo nas primeiras páginas, une-se a "Nonada" o motivo "viver é muito perigoso". Viver é muito perigoso porque o homem está colocado em todos os momentos à beira do abismo, à beira do nada, insistente tentação. O nada se concretiza, tem nome: o Sujo, o Ocultador, o Cujo, o Tal, o Que-diga, o Não-

sei-que-diga, o Que-não-fala, o Que-não-ri, o Que-nunca-se-ri, o Em-gracejos, o Tristonho, o Muito-sério, o Austero, o Danado, o Preto, o Cão, Satanás... A série é vasta. Cada nome corresponde a nova manifestação do nada, a maneira como ele se apresenta ao espírito do homem. O *leitmotiv* ressoa em todas as páginas com rica e variada orquestração.

**Escrita** Fazendo-se poesia, o romance foge da rigidez do texto científico e do autoritarismo do discurso ideológico. O texto romanesco desdobra-se como espaço de experimentação, de configurações variadas, de recursos múltiplos, que substituem a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados. O leitor, estabelecendo as relações textualmente sugeridas, participa da invenção. O romance, livre de compromissos, surge como lugar em que idéias se fazem, se desfazem, se refazem. A escrita, marca originária do romance, chega agora a seu pleno florescimento. Aberto a todas as experiências, avesso a quaisquer limites, o romance mina a rigidez dos gêneros. Nele não confluem só o épico, o dramático e o lírico; no romance apagam-se até os limites entre a ficção e o ensaio. Ensaístas como Roland Barthes e Octavio Paz enveredam para a ficção, enquanto Clarice Lispector e Vergílio Ferreira invadem vitoriosamente o território do ensaio filosófico.

<sup>12</sup> São Paulo, Martins, 1961.

## 3

## Intertextualidade

**Textos dialogam** Um texto literário remete a outros textos, chama-se a isto de intertextualidade. Este fenômeno, mal compreendido pela “crítica das fontes”, está sendo amplamente reexaminado. Para avaliar corretamente a intertextualidade, cumpre notar, além das semelhanças entre o texto de base e o texto evocado, também as diferenças resultantes da reelaboração. Vejamos como se comporta a intertextualidade em *Macunaíma* ao dialogar com *Iracema*.

*Macunaíma* começa assim:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.<sup>1</sup>

Não errou quem percebeu ressonância alencarina na abertura de *Macunaíma*. Não se omitam, entretanto, as diferenças. A pele do índio é de “preto retinto”, é filho do “medo da noite” e feio é seu aspecto. Os sinais negativos se acumulam. Embora se tenha visto uma

tribo indígena de pele escura na confluência dos rios Tapajós e Arinos, não é dela que se há de derivar o “preto retinto” de Macunaíma. O “preto retinto” veio da África, trazido nos porões infectos dos navios pelos mercadores de escravos. Os negros, submetidos a trabalhos forçados nas plantações litorâneas, buscaram, em repetidas revoltas, abrigo na floresta contra o açoite dos feitores. Protegidos pela fortaleza natural da selva, negros e índios, a espaços, se encontraram, se acoplaram e marginalizados se reproduziram. Que outra origem poderia ter o “preto retinto”? Conhecida é a mãe de Macunaíma. E quem é o pai? Diz-se do herói que é “filho do medo da noite” e só. O medo nos leva a supor incursões de negros anônimos, vítimas de violência e violentadores, propagando no interior a sucessão da violência. Macunaíma é um desprezível filho da mãe como milhares de outros disseminados a esmo pelos conquistadores. Não podendo orgulhar-se da mãe, Macunaíma a agride sempre. Ainda pequenino, urina sobre ela, misto de agressão, desprezo e posse erótica. Sendo filho da mãe, comporta-se como tal. A agressão se estende a todas as mulheres que se aproximam dele sem lhe importar o parentesco. Vê em todas elas a imagem da mãe ultrajada. Contaminado da sede de ouro, herdada dos agressores, no desejo de se identificar com eles, corre atrás das moedas, que os caracterizam. Não admira que o narrador o qualifique de feio, adjetivo que acolhe conotações físicas e morais na linguagem popular. Macunaíma não lembra em nada a paradisíaca aparição de Iracema. Resta-nos a deplorável imagem do eldorado profanado pela conquista. Devemos associar o grande silêncio do Uraricoera à calma que precede a ação épica ou será antecipação do silêncio final, posterior à extinção completa da tribo, em que Macunaíma, corresponsável da desgraça, se arrasta abandonado, defunto sem choro? A segunda hipótese conta com forte apoio textual. Se o silêncio inicial for, não obstante, tomado como antecipador da vida, será sempre, desde o princípio, vida contaminada pela morte.

**Texto seqüestrado** Carlos Fuentes pensa que a América Latina é um região de textos sagrados a exigir uma profanação que dê voz a quatro séculos de linguagem seqüestrada, marginal e desconhecida. A relação entre textos, como se vê, pode também ser violenta.

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de (1928). São Paulo, Martins, 1965.

Com a falta de uma linguagem livre e reveladora se debate Mário de Andrade. Em *Macunaíma*, o herói que sai da floresta para atacar no litoral civilizado o gigante, dono da muiraquitã, o amuleto de Macunaíma, acaba seqüestrado pela cultura, pela língua civilizadas — o texto seqüestrador. Entre as muitas derrotas do herói sobressai esta em que sucumbe ao fascínio da civilização. Nenhuma descaracterização foi mais completa. A assimilação ao mundo civilizado leva-o a abrandar até a ferocidade do antagonista. Afirma na “Carta pras Icamíabas” que as suas relações com Pietro Pietra (o adversário) são as “milhores possíveis”. Adquire apressuradamente a linguagem dos civilizados sem a assimilar de todo e sem exercer sobre ela nenhuma ação crítica. Olha para a civilização com o mesmo encanto que anuviou os olhos dos descobridores. E os papéis se invertem. Já não é o civilizado que relata o que viu em regiões periféricas, é o homem rústico que informa sobre os civilizados. Se, na época dos descobrimentos, os súditos transmitiam notícias ao soberano, vemos, na inversão, o imperador (descobridor) dar notícia às súditas.

O imperador seqüestrado seqüestra a língua indígena. Roga às súditas não estranharem o apelativo “amazonas” em vez do autóctone “icamiabas”. Considera “amazonas”, por ser termo de origem clássica, mais heróico, mais erudito, mais respeitável, mais puro. Incrusta no texto citações latinas, sintaxe camoniana, torneios da prosa quinhentista. Na escrita, Macunaíma emudece o autóctone.

Seqüestrada mostra-se também a linguagem falada. Macunaíma a declara bárbara e desprezível, indigna de quem escreve. Compromete-se com a linguagem clássica, próxima de Camões e de Virgílio. Entende que o vernáculo faz surgir o Homem Latino. Procura com a adoção da linguagem castiça operar a transformação do bárbaro em civilizado. Como civilizado, produto da linguagem, sufoca o bárbaro.

O texto seqüestrador seqüestra também a realidade. São Paulo aparece a Macunaíma como “a mais bela cidade terráquea”, edificada como a sagrada Roma sobre sete colinas, o palácio do governo todo de ouro, as águas sujas do Tietê fluindo como inquieta linfa, a atmosfera poluída purificada em ares amenos, a ociosidade e os vícios mascarados de róseas e modelares visões.

A civilização idealizada, proposta como modelo, seqüestra o que resta da cultura autóctone. Macunaíma apresenta-se às súditas como reformador, esclarecido no tirocínio do mundo da máquina.

Mário de Andrade caricaturiza na “Carta pras Icamíabas” o texto seqüestrador. Acentua-lhe os defeitos. Denuncia, nas incorreções abundantes, a ignorância de quem o usa. Confrontando-o com o referente, aponta-lhe a incapacidade de revelá-lo.

A linguagem dos descobridores mantém sobre o Brasil um domínio mais permanente do que o político. Mário de Andrade empenha-se na libertação do mundo seqüestrado. O texto que aprisiona deve ser desarticulado para que o outro se possa manifestar. Enfatizou-se a síntese dos falares brasileiros operada por Mário de Andrade. Igualmente importante é a destruição do texto que obsta o desenvolvimento das vozes subjugadas. Mário de Andrade não foi o primeiro a empreender a desarticulação do texto seqüestrador. Já descobrimos corajosos demolidores no período colonial. Desgraçadamente o tecido inerte se refaz. A luta contra a inércia paradisíaca e letal requer-se permanente.

Falta a Mário de Andrade uma linguagem, falta que sentem quantos escrevem. Escrever responsabilmente é um ato de libertação. Esta observação, de validade universal, impõe-se com ênfase maior na América, aprisionada em douradas cadeias verbais.

O seqüestro não se realiza apenas de fora para dentro. Há também um processo interno de seqüestro da linguagem de que é vítima notória o Fabiano de *Vidas secas*.<sup>2</sup> O chefe da família de retirantes situa-se num estágio anterior ao discurso lógico. Por não ter chegado à fala articulada, o que diz se resume a ordens breves, impropérios e exclamações. Supre a carência com o gesto. Comunica-se mais com o corpo do que com a palavra: ameaça o filho com a bainha, indica a direção com o queixo, anda encurvado.

Sem o domínio satisfatório da linguagem, Fabiano situa-se numa posição intermediária entre o homem e o animal. Tem respeito sagrado pelos que falam, embora lhe falte certeza da utilidade do falar na luta contra a natureza inclemente. Atribui a preservação da vida à sua resistência animalesca. Percebe-se próximo das plantas e dos animais, proximidade que, por vezes, o assusta. Sem o domínio da palavra, Fabiano sobrevive, mas sobrevive como dominado pelas forças cósmicas, pela ordem social, pelo mistério, pelo narrador. O narrador invade-o, procura adivinhar-lhe os sentimentos, raciocina em lugar dele, verbaliza o que ainda não está verbalizado, faz aparecer

<sup>2</sup> RAMOS, Graciliano (1938). Rio de Janeiro, José Olympio, 1955.

na linguagem o que ainda não é linguagem. Percebe-se outro texto anterior ao texto oferecido na leitura. Fabiano é o homem que não sabe falar, e essa carência decreta a sua marginalidade. Foi desalojado. Quem o desalojou roubou-lhe também a linguagem. Nenhum seqüestro supera este porque este o priva da condição humana. O narrador seqüestra porque este é o único meio para não perder a riqueza daquilo que Fabiano não sabe exprimir. A intervenção do narrador procura libertar a personagem de outro seqüestro. Emprêsta a linguagem que a personagem perdeu. O romance situa-nos entre o silêncio e o discurso. Não está aí uma característica muito nossa? Buscamos exprimir-nos e só o conseguimos através de uma linguagem que não é nossa. O que sentimos vem entretido com o que recebemos de outrem. O conflito se trava entre o próprio e o alheio. Narramos o narrado numa linguagem que não lhe é própria.

**Texto liberto** O discurso de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*<sup>3</sup> está orientado em duas direções: o receptor e o referente. E, em ambas, o narrador luta pela autonomia.

Quem vem de *Vidas secas* vê os papéis trocados. A oposição civilização-rusticidade, que nos acompanha desde o arcadismo, persiste. A voz, entretanto, está agora com o homem rústico, e o silêncio, com o civilizado. O arcadismo permitia que o homem rústico falasse com disfarce clássico e com linguagem culta. Via-o através de uma máscara civilizada, isto é, trazia-o agrilhado. O indianismo — ressaltadas as pinceladas de cor local — impunha ao silvícola virtudes, pensamentos e língua civilizados. Apareceu a literatura regional com documentação rústica maciça, mas não foi admitida na grande literatura, mesmo que tivesse o porte dos contos de Simões Lopes Neto.

O sertanejo Riobaldo fala, enfim, demoradamente de suas próprias coisas com a sua própria linguagem e não permite que seu discurso seja interrompido por voz civilizada. O texto seqüestrado, depois de uma luta de séculos, estende-se amplo e livre. Riobaldo liberta uma das linguagens proibidas. Não o intimidam sanções da gramática ou do dicionário. O respeito que declara ao receptor não vai ao ponto

<sup>3</sup> GUIMARÃES ROSA, João. Op. cit.

de submeter-se aos códigos dele. Riobaldo troca a passividade ante a cultura estranha por investidas agressivas. Interroga o interlocutor, adivinha-lhe as dúvidas e as contesta. O rústico já não se retrai a um mutismo humilhado e constrangido. Fala soberanamente. Através do ouvinte culto, estabelece diálogo com a cultura ocidental. Coloca-se ao nível dos mais altos problemas que preocupam o ocidente sem abandonar o que é seu.

Riobaldo fala de suas coisas e de seu mundo, mas não como seqüestrado. Seqüestrado curva-se Fabiano, sujeito a poderes mágicos, cósmicos e sociais. Riobaldo, ao contrário, afasta-se criticamente do referente. Confrontado com o mito, conserva distância suficiente para interrogá-lo. Fala do seu mundo como liberto dele ou em vias de libertação.

O diálogo mantido por Riobaldo é adultamente inaugurado pela ficção machadiana, ainda exemplar. As personagens de Machado dialogam abundantemente com textos do presente e do passado. O diálogo encenado por Machado busca situação responsável, recusa a altivez xenófoba e a emulação subserviente. O seqüestro estará extirpado quando soubermos ouvir sem temer influências nocivas e conseguirmos dizer sem receio de que o dito não atinja a elevação do ouvido. A intertextualidade promove o diálogo universal de textos.

# 4

## Narrador

---

### Voz

#### Voz e perspectiva

Nem todos os teóricos distinguem voz e perspectiva. Há, entretanto, vantagem em tratá-las separadamente. Quanto à voz, o narrador pode eleger a primeira pessoa ou a terceira; quanto à perspectiva, o narrador pode ver os acontecimentos de perto ou a distância, pode penetrar na psique das personagens ou restringir-se a observar fisio-nomias, gestos, acompanhar os acontecimentos no seu efeito exterior. Vozes e perspectivas podem combinar-se das maneiras mais diversas na mesma narrativa.

#### Voz do alto

Primeiro foi a voz das musas, o narrador fingia que não tinha voz. A voz era só delas, voz de outros tempos, outra gente, voz com palavras e frases estranhas, voz do alto, do distante mundo dos deuses. O narrador falava como inspirado, como possesso. Falando lento e sereno, arrebatava a confiança de ouvintes atentos. Assim se comportava o narrador das epopéias antigas.

O narrador de romances aparece sem musas. O mundo divino se distanciou. Auditórios para seduzir já não os há. O narrador não fala, escreve. O texto sai da solidão dele para a solidão dos leitores. Passando a escrever na língua de toda gente sobre os conflitos de cada um, o autor é agora verdadeiramente um *auctor*, um fundador. Um novo mundo sai de suas mãos, o mundo dos tempos modernos. Conscientemente ou não, o autor o ajuda a criar. Dele é a epopéia da modernidade, o romance.

Mesmo sem musas, o narrador pode continuar a narrar à maneira dos cantadores épicos, como se a voz não fosse dele, como se fosse de um que tivesse o dom da onipresença. Todas as portas lhe estando abertas, nada obsta que surpreenda os sentimentos íntimos mais secretos. Comporta-se, por vezes, como um deus sem corpo e sem culto e autoritariamente exige fé no seu testemunho.

Visto que o romance brasileiro nasceu depois da independência do Brasil, coube aos romancistas a tarefa de ajudar a construir o país. José de Alencar teve plena consciência dessa responsabilidade. Criou personagens: fez do índio herói nacional e começou a esboçar tipos regionais como o gaúcho e o sertanejo, dando-lhes costumes e língua peculiares. Substituindo as musas pela pátria, quis que a voz dela, nas imagens, no vocabulário e na sintaxe soasse através da voz dele, cultivada na gramática e na retórica portuguesas.

### Gênios

Abandonados pelos deuses, os próprios autores passaram a se deificar. Os românticos se consideravam gênios e disso persuadiram os críticos. Estes, na esteira de Sainte-Beuve, acreditavam que o mistério da obra de arte poderia ser esclarecido, conhecendo-se a personalidade genial do autor. Consideravam a genialidade consistente como as rochas. Interessava-lhes não só a biografia do autor como também o momento exato em que a obra genial teria sido escrita.

Passada a febre romântica, descobriu-se que não há personalidades geniais. Ao caráter não convém a resistência dos sólidos. Convertida em máscara, a personalidade ficou reduzida aos papéis sociais que representamos e que, espelhados nos outros, construímos. Personalidades são textos cuja consistência e unidade não excedem a da escrita. Se hoje nos preocupamos com a natureza do texto, é porque sabemos que nada nos redime do emaranhado textual em que todos estamos enredados.

### Eu narrador

Escrever em primeira pessoa poderia ser decisão orgulhosa; mostrou-se, entretanto, nos casos de sucesso, gesto de humildade. O narrador que diz *eu* está limitado. Falta-lhe a mobilidade anônima. Não lhe é dado antecipar o futuro. Mais seguro lhe é falar de si mesmo. A memória lhe é auxiliar valioso. Mesmo no estreito espaço de si mesmo, há limites. A memória falha. Recordar fatos não significa compreendê-los.

Lingüistas e psicanalistas recentes ensinam que no domínio do discurso estamos sempre em presença de enunciados. Não se confunda, nem fora da ficção, sujeito da enunciação (enunciador) e sujeito do enunciado. Tomemos um exemplo banal: “João disse: — Quero um copo de água”. João é o enunciador, “Quero um copo de água” é o enunciado. Do enunciado não podemos deduzir o que vai na mente do enunciador. João pode ter motivos para iludir o destinatário. Como saber se realmente está com sede? Se João se encontra numa sala de aula, pode propor o enunciado para esclarecer aspectos de linguagem. Nesta hipótese, entre enunciador e sujeito do enunciado não há identidade. Importa o momento em que o enunciado foi proferido. Como saber se João ainda está com sede, se ao falar realmente esteve com sede?

Voltemos ao romance. Seria incorreto identificar o eu narrador (incorporado ao romance e, como tal, sujeito do enunciado) com o autor (sujeito da enunciação). O autor de romances pode ser também autor de cartas, de ensaios, de poemas, de crônicas, de peças de teatro, assumindo em cada uma dessas modalidades comportamento adequado. Cada obra aparecida em uma dessas modalidades está ao nível de enunciados. O autor, excedendo todas as obras, não se mostra concluído em nenhuma delas. O autor também exerce outras funções: vota, protesta, dirige, recebe ordens, compra, vende, ama, odeia. Os atos do cidadão não comprometem o autor. Ser autor é um dos muitos papéis representados pelo enunciador, que se esquivava e com o qual só em esquivações conseguimos conviver.

Enunciados são textos dentre os quais uma categoria é ficcional e cujas características gerais estamos tentando descrever. O narrador advém nos romances como sujeito do enunciado, de natureza inteiramente textual.

A técnica de encarregar personagens de parte da narração foi antecipada pela epopéia. Na *Odisséia*, Ulisses narra, em vários cantos, aventuras de dez anos no mar ignoto.

### Romance de memórias

Ao enveredar para os romances narrados em primeira pessoa, Machado deriva força precisamente dos limites que sujeitam o narrador. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*<sup>1</sup>, o eu narrador assume o papel de um que não sabe, mas se empenha a fundo em saber. Por não saber, ousa questionar os que pensam saber. Aparece armado com o vigor da ironia socrática, alavanca posta no corpo de sistemas sólidos para mover as pedras que os sustentam. O narrador se diminui para poder atacar melhor, minando a empáfia alheia sem poupar a si próprio.

Falar de si mesmo é tendência natural de quem se apresenta como sujeito da enunciação. Ninguém nos conhece melhor do que nós nos conhecemos a nós mesmos. Assim se pensava antes de Freud. Escolados pela psicanálise, sabemos que somos mistério até para nós mesmos. Procuramos conhecer-nos através do outro, através da linguagem de outros, através de textos que pretendem inutilmente desenvolver-nos o que de nós se perdeu. A suspeita de que somos estranhos a nós mesmos insinuou-se em textos de ficcionistas antes da psicanálise. O desencanto de Bentinho origina-se da impossibilidade de avaliar com acerto os seus próprios sentimentos e de conhecer realmente as pessoas de sua diuturna convivência. Envolvido pelo infranqueável tecido de palavras e de gestos, o narrador é corroído pela suspeita de que o não-percebido retém verdades que invalidam o oferecido aos olhos e aos ouvidos. Os recursos a serviço da comunicação não serão elaboradas artimanhas para esconder o essencial? As palavras, o recurso do narrador para expor, mostram-se instrumento falido. A página converte-se em campo de batalha em que narrador e palavras se defrontam como adversários. Reescrever a vida não decifra o enigma, substituir umas palavras por outras aprofunda o abismo.

*Memorial de Aires*<sup>2</sup> serena o conflito. Em prosa mansa, o narrador se rende às insignificâncias do dia-a-dia sem considerá-las paredes erguidas sobre ausências. O *Memorial*, ocupação de aposentado sem feitos luzentes a recordar e sem ambições, também aposenta o narrador como decifrador.

José Lins do Rego revigora o romance de memórias em *Menino de engenho*.<sup>3</sup> O eu narrador, indeciso entre o menino e o engenho,

<sup>1</sup> Op. cit.

<sup>2</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. (1908). Rio de Janeiro, Aguilar, 1962.

<sup>3</sup> (1932). *Menino de engenho, Doidinho, Bangüê*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.



surpreende em um e outro o indivíduo e a sociedade patriarcal, revivendo os solavancos da alma verde desde a visão do corpo ensanguentado da mãe, abatida pela insânia do pai, até as primeiras turbulências da adolescência prematura. Acompanhamos a aprendizagem doce e amarga feita em contato direto com a vida, longe das letras às quais como criança não se afeiçoa. Anelos de um passado extinto misturam-se com o reviver de paixões, alegrias e temores, presos a histórias de assombração, animais, jagunços, senhores de engenho, senhoras, moleques e molecas. E no retorno ao passado o narrador vacila na ambigüidade de identificar-se com o menino e de manter a distância que a visão adulta determina.

Como romance de memórias, *Memórias sentimentais de João Miramar*<sup>4</sup> comportaria aproximação ao *Em busca do tempo perdido*, de Proust<sup>5</sup>. As diferenças salientam-se, porém, tanto no tamanho como na elaboração. Os períodos amplos de Proust contraem-se a segmentos incisivos e despojados. Propositadamente lacunosos, solicitam a colaboração do leitor a quem fica também o encargo de produzir a ligação entre um enunciado e outro. Contra o impressionismo proustiano de fluxo espontâneo age o texto calculado e fragmentado, desencadeador de discursos apenas sugeridos. Frutos da inteligência, os fragmentos obedecem a disposição cronológica, elididos os nexos causais entre um e outro. Uma coisa vem depois da outra, separadas por cortes temporais de variada duração, não sujeitas ao movimento associativo do fluir da consciência. Como nada tem relevo, perdida está a noção de funções nucleares. O sentido, tendo se perdido até como negação, deixa esse desfilar neutro de estilhaços vistos por uma inteligência que constata e deixa de julgar. Recusando a retórica, o discurso oswaldino subtrai técnicas de persuasão, de efeitos sonoros ou espetaculares. O olhar por ele privilegiado é o do laboratório, exigido para montar os elementos das unidades e para organizar o todo. No romance de Oswald, o mundo das essências não resiste ao trabalho da corrosão. Processo dissolvente agride a tradição e a família. Se João evoca o Batista, no vestibulo dos novos tempos, Miramar sugere o olhar voltado ao Oceano, cuja sedução leva a outras terras, fatal ao patriotismo exclusivista.

<sup>4</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit.

<sup>5</sup> (1913-1927). Trad. de Mário Quintana et alii. Porto Alegre, Globo, 1953.

### Epistolografia romanesca

Os romances em primeira pessoa podem assumir forma epistolar. Através da carta, o narrador se dirige a um destinatário distante, o que lhe impõe comportamento peculiar: controle dos sentimentos, dosagem das informações, declarações sem resposta imediata, observação dos efeitos a provocar — arte que no século XVIII deu renome a Samuel Richardson. Em *João Miramar*, Oswald de Andrade mostra a degenerescência da epistolografia.<sup>6</sup> Insere cartas redigidas por membros de uma classe decadente, alheia a exigências básicas do idioma que os deveria conservar no topo. A carta mais conhecida da literatura brasileira é a “Carta pras Icamiabas”, do *Macunaíma*. Nela Mário de Andrade parodia a formação apressada, a ostentação balofa, a observação incorreta, a sedução do brilho, o engodo, a exploração, a empáfia dos que assimilam canhestramente linguagem erudita para se darem ares de importância.

Retomando a tradição séria da epistolografia romanesca, Lúcio Cardoso, em *Crônica da casa assassinada*, através de diários, narrativas, confissões e cartas, devassa o interior mórbido da chácara dos Meneses. Entre as cartas, destacam-se as de Nina, retrato doloroso de uma mulher carente de afeto que carrega, atordoada por injúrias, indiferença, ódio e paixões, o seu destino de erros e de enganosa.

### Monólogo

O monólogo, no caminho aberto por Joyce ao registrar o fluir da consciência de Molly Bloom em *Ulisses*<sup>7</sup>, trouxe a possibilidade de apanhar fragmentos de idéias na desordem do nascedouro, antes de sofrerem a ingerência da razão ordenadora. Michel Butor recusa o fechamento do monólogo interior. Segundo ele, a consciência só poderia ser redimida na presença de uma segunda pessoa a quem o discurso se dirigisse. O romancista não consegue, entretanto, fugir do fechamento antes denunciado em *A modificação*<sup>8</sup>, romance em que a ação é sistematicamente atribuída à segunda pessoa.

Outros meios se oferecem ao romancista para sair das indefinições e da desordem interior. Mediante o discurso semidireto, o nar-

<sup>6</sup> Op. cit.

<sup>7</sup> (1922). Trad. de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

<sup>8</sup> *La modification*. Paris, Minuit, 1957.

rador penetra no interior das criações romanescas, assumindo-lhes os pontos de vista e o pitoresco da linguagem como ocorre em *Vidas secas*, evitando a atmosfera doente e sombria de outro romance de Graciliano, *Angústia*<sup>9</sup>, em que o monólogo interior é praticado.

Por acertadas que sejam as comparações de *Grande sertão: veredas* com o *Ulisses*, a presença do silencioso interlocutor confere ao monólogo de Riobaldo um arranjo que se afasta muito da composição do monólogo interior.

O monólogo se revigora com o *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro.<sup>10</sup> Agora o narrador é um homem rude, escravizado por credices e por ideologias políticas mal compreendidas. Não dialoga nem quando se dirige ao companheiro. Tem as suas convicções e as afirma sem admitir que sejam questionadas. A sua fala ininterrupta, por ignorar quem o ouve, envereda para o monólogo interior. Tem uma missão a cumprir e, sem refletir sobre o acerto dos seus atos, leva-a obstinadamente até ao fim. Nos seus piedosos desacertos, lança, sem o saber, um vigoroso libelo contra a sociedade que o deformou. Denunciados ficam os crimes que se cometem no cego cumprimento do dever. Missão e destino sobrevivem como hedionda caricatura.

Na solidão de um apartamento sem a presença de interlocutor, Clarice Lispector em *A paixão segundo G. H.* cria um monólogo lucidamente racional. Já o título indica a perplexidade da narradora. Em vez do nome, que identificaria a personagem, temos iniciais que suscitam dúvida confirmada pela fala:

----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi.<sup>11</sup>

O interlocutor, embora ausente, é ao menos suposto como possível, e é ele o pólo precariamente organizador do discurso. A procura não dá em nada e não pode dar porque as visões da narradora são fragmentárias. Perdeu algo de essencial, isto é, a essência se perdeu. O que resta de si é a sensação de fluxo sem possibilidade de organização e sem destino. A lei imanente, o destino, ainda invocado por Machado para explicar a coerência hipotética da existência, cedeu lugar ao provável. Resta o momento que passa sem de onde nem para onde.

<sup>9</sup> (1936). Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.

<sup>10</sup> (1971). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

<sup>11</sup> Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964. p. 9.

## Narrador ausente

Já não estamos habituados a ser conduzidos. Assim nos sentimos quando lemos Manuel Antônio de Almeida. Era o hábito do século passado. Machado ironiza o processo. Não fala sério quando manda saltar capítulos. As ninharias que fala com os leitores imaginários levam a refletir sobre o que elas ocultam. Os narradores do século XX costumam retirar-se. Fingem-se ausentes. É como se o romance se narrasse a si mesmo. Isso não quer dizer que o narrador não possa retornar como ocorre em *A montanha mágica*, de Thomas Mann.<sup>12</sup> Pretendendo dar à narrativa um caráter lendário, algo que já se passou há muito tempo, recorre ao narrador como um mago que evoca o pretérito. O monólogo interior, distribuído entre diversas personagens ou a cargo de uma só, não o conduziria ao objetivo que tinha em mira. O monólogo interior ressuscita o que já se perdeu, e Mann necessitava de uma ação completamente passada. A primeira Grande Guerra abriu um sulco profundo na consciência europeia, de tamanhas proporções que o que acontecera antes dela pertencia a uma época transata, aos velhos tempos. A intervenção do narrador deveria garantir a distância.

## Vozes múltiplas

Há momentos em que a voz bem informada do narrador soa falsa. Pode-se admiti-la quando a censura controla todas as informações como ocorre frequentemente na América Latina? Se a voz de uma única personagem não dá conta da complexidade, o autor pode ampliar o número de narradores. Assim procede Antônio Callado em *Reflexos do baile*<sup>13</sup>. Os fatos se revelam num diário, em cartas, em bilhetes. Por faltar o narrador como centro unificador, a narrativa desdobra-se em mosaico. Cabe ao leitor fazer dos fragmentos um todo inteligível.

Em *Viva o povo brasileiro*<sup>14</sup>, a multiplicidade de vozes (narração em primeira pessoa, narração em terceira pessoa, monólogo interior, discurso solene, diálogo, linguagem culta e popular, arcaica e moderna) distribuem-se em duas vozes gerais: a voz dos domina-

<sup>12</sup> (1924). Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

<sup>13</sup> Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

<sup>14</sup> RIBEIRO, João Ubaldo (1984). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

dores e a voz dos dominados. As vozes se conjugam como máscaras que alternadamente encobrem o narrador, hostilizam-se sem que uma silencie a outra. O romance de João Ubaldo Ribeiro representa bem o discurso carnavalesco descrito por Mikhail Bakhtin. O discurso monolítico, monológico, autoritário é solapado pela instabilidade, pelo movimento, pela liberdade, pela invenção, pela novidade, pelo imprevisto. O narrador, sendo uma peça do romance, se inventa e reinventa como tudo no universo romanesco. Procurar o narrador antes do romance não conduziria a resultado promissor.

**Perspectiva** Mediante a perspectiva, o narrador escolhe o ângulo de observação, distancia-se e aproxima-se do objeto. Impossível revelou-se a pretensão realista de reproduzir no texto a realidade objetiva, não deformada pela visão. Veja-se como Mário de Andrade enfoca personagem e ambiente no final do primeiro quadro em *Amar, verbo intransitivo*:

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Páam... Entrou de novo no quarto ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck.<sup>15</sup>

Tem-se no princípio a visão ampla da pensão. Sousa Costa abre a porta e sai. O narrador acompanha o olhar de Elza, que volta a familiarizar-se com o seu quarto, há pouco perturbado com a presença do estranho. A atenção fixa-se em detalhes sem registrar minúcias desnecessárias. Os livros e o piano indicam uma das ocupações de Elza, ela é professora e acaba de ser contratada como tal. O quarto de pensão sugere a outra profissão de Elza: a profissional do amor. Os dois retratos falam de suas inclinações: a arte e a política. Se Wagner e Bismarck estão separados por um ponto, é porque a passagem de um a outro está bloqueada na psique da personagem. Elza há de mostrar-se prática e sonhadora sem conseguir conciliar as duas tendências. Viverá interiormente rompida até o fim.

Quando, mais tarde, Elza chega ao casarão de Sousa Costa, o narrador a acompanha até os seus aposentos e contempla com os olhos

<sup>15</sup> (1927). Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

dela a paisagem vista da janela. A riqueza da casa e do bairro afeta as plantas do jardim e os veículos da rua. A casa é o centro. O narrador abandona a personagem e circula pelo corredor, pela sala para apresentar as crianças que serão confiadas aos cuidados de Elza.

Mário de Andrade, que adotou no romance técnicas de narrativa cinematográfica, move o foco narrativo como se fosse uma câmara. Nos objetos enfocados e nos cortes feitos, o romance incorpora técnica narrativa própria do cinema.

Clarice Lispector escapa por outra via da tradição realista. Por variadas que sejam as manifestações do realismo, têm isto em comum: a certeza da realidade objetiva e material. Balzac acreditava poder descrever os objetos sem desvios determinados pela perspectiva. Clarice Lispector recusa o mundo balzaquiano, anterior e independente da percepção sensorial. Isso já se percebe em *Perto do coração selvagem*, seu romance de estréia. O romance começa assim:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O relógio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes.<sup>16</sup>

As coisas não comparecem como objetivamente são. Existem como som porque há uma orelha à escuta. Os sons adquirem a mesma densidade da luz do dia que os liga. Não importa o que som e luz objetivamente sejam, na experiência da personagem eles se confundem. Os sentidos recriam o que percebem. Viver é um contínuo criar e destruir não travado por nenhum princípio objetivo. Compreende-se que a realidade sensorialmente reconstruída se mova fluida, inconsistente. A técnica realista do inventário fixava os objetos, procurava aprisioná-los nas palavras de modo que o leitor pudesse abrigar-se num mundo cotidiano, sólido. Joana, a personagem, faz o contrário:

Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada.

Percebe-se a busca ansiosa de segurar os objetos, e estes, em virtude de sua natureza líquida, escapam das armadilhas que a narra-

<sup>16</sup> (1944). Rio de Janeiro, Sabiá, 1969.

dora lhes arma. As palavras, instrumentos inadequados para deter o que quer que seja, derramam-se abundantes, arrastadas pelo rio que não conseguem imobilizar. No romance de Clarice, a realidade se oferece na instável perspectiva do narrador.

Os compromissos com as leis da objetividade já estavam rompidos na prosa machadiana. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador se põe a escrever, desfeitos todos os vínculos com a vida. O território que se desdobra além da sepultura, perspectiva do narrador, é um ponto de vista externo à existência. A ruptura com a vida e com o modo estabelecido de narrá-la o torna disponível para a invenção. A invenção leva ao que ainda não existe, ao que ainda não está escrito em livro. A morte está na gênese da invenção.

Jogo notável de perspectivas nos oferece José Lins do Rego, em *Fogo morto*.<sup>17</sup> A visão externa nos vem através do olhar do narrador onisciente. Conflitos interiores exprimem-se nas múltiplas incidências do monólogo interior e nos diálogos. A imagem de cada personagem se refrata na visão das demais. As perspectivas se alternam e se repelem, coincidentes apenas na dissolução inexorável da sociedade patriarcal e escravocrata, metaforicamente traduzida pelo título.

**O narrador como leitor** O narrador dirige-se ao leitor, e o primeiro leitor é o próprio narrador. Sendo o narrador o seu primeiro leitor, é também o seu primeiro crítico. O leitor que cada narrador tem em si mesmo manda substituir palavras, eliminar capítulos, introduzir outros, caracterizar melhor certas personagens, reescrever tudo ou parte do todo.

Os primeiros narradores épicos foram ouvintes. O assunto, o ritmo, os sons entravam-lhes pelos ouvidos, e os novos narradores se dirigiam a outros ouvidos. A narrativa era canto, o canto das musas. Com o advento do romance, a narrativa se faz escrita derivada de outras escritas. A escrita, que no princípio da arte narrativa tinha preponderantemente caráter acessório, projetou-se a ponto de elidir a oralidade. Narrar tornou-se exercício de escrita. Um grupo expressivo de romancistas já não está interessado na confirmação pela ex-

<sup>17</sup> Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

periência das invenções literárias. A escrita as sustenta e justifica. Flagramos a proeminência da escrita em Joyce, no Novo Romance francês, em Clarice Lispector, em Osman Lins. Teóricos como Jacques Derrida forneceram o apoio teórico ao privilégio da escrita ao requererem para o significante a dignidade de produtor do significado.

E os narradores se tornaram leitores. Antes de narrar, o narrador leu outros textos. Foram estes que o levaram a escrever, e é com estes que continuamente dialoga. A antiga preocupação pelas influências literárias reduz-se a isso. Na verdade, ninguém copia de ninguém. Por mais literal que a cópia pretenda ser, nunca logrará reproduzir o original. O original, por ser original, não se deixa reproduzir, e a cópia será sempre cópia. É o que ensina, em conto exemplar, Jorge Luís Borges.

**O trabalho do narrador** Autor e narrador não se confundem. O autor é o fundador do mundo romanesco ao qual o narrador pertence.

São pertinentes as distinções que Pierre Macherey faz entre criação e produção. Concepções anteriores, derivadas do criacionismo, colocavam o artista na dependência do Criador, elevando-o, de certa forma, acima do trabalho operário. Ao colocar o fazer artístico no domínio da produção, Macherey acentua o trabalho modestamente operário do autor, inserido no processo geral de transformação.

As obras não surgem, como vimos, em momentos geniais. Elas são resultado de lenta elaboração que pode prolongar-se por meses e anos. A produção se estende num afanoso fazer, desfazer e refazer. O produto final perde, por vezes, toda semelhança com o projeto inicial. Flaubert está entre os artesãos meticulosos da palavra. Costumava submeter cada página, cada linha a cuidadosa revisão.

Se estamos inclinados a admitir o autor como operário, a leitura de *A condição humana*<sup>18</sup> oferece elucidativas contribuições. Distanciando-se de Karl Marx, Hannah Arendt divide a atividade humana em três categorias: labor, trabalho e ação. Entende por labor as atividades ligadas à preservação da vida. O labor, determinado pela necessidade de sobreviver, não deixa nada atrás de si. Com rapidez

<sup>18</sup> ARENDT, Hannah (1958). Rio de Janeiro, Forense, 1981.

consomem-se os seus resultados. A ele dedicavam-se na antigüidade as mulheres e os escravos. O trabalho, mais do que o labor, afasta o homem da natureza. Pelo trabalho, produzimos o mundo artificial que nos cerca. Os produtos do trabalho são duráveis, ao contrário do resultado do labor. O homem exprime o desejo de sobrevivência através do trabalho. A ação, o reino das palavras, nos insere no mundo exclusivamente humano, já que ela não é imposta pela necessidade como o labor, nem pela utilidade como o trabalho.

A atividade artística reúne qualidades do trabalho e da ação, produz obras duráveis e eleva o homem acima da necessidade e da utilidade. O romance, quando bem-sucedido, age livremente sobre o mundo para transformá-lo e o apresenta durável e novo à experiência do leitor. O autor de romances sustenta o mundo romanesco sobre a palavra persuasiva do narrador que, ao narrar, congrega livre e criativamente os homens.

O narrador perdeu a segurança do aedo. O aedo dirigia-se a um auditório atento e passivo, legitimado pela tradição e a sábia orientação das musas. O aedo não escolhia, as escolhas já estavam feitas. Ao cantar, rearranjava sintagmas consagrados num sistema de combinações previstas. Não titubeava. O domínio da arte sustentava-lhe o improviso.

O narrador é inventor. Apagados os caminhos, vagueia perdido no deserto. O aedo cedeu lugar ao escritor, o homem que faz a angustiada experiência da página em branco. Escrever tornou-se aventura. O escritor está longe dos heróis que se distinguiam no hábil domínio da palavra e se mostravam destros no manejo das armas. O escritor perdeu todas as habilidades. Mostra-se ironicamente aquém das solicitações. O narrador tornou-se escritor. Como escritor, escreve no abandono de opções previamente tomadas. Ao narrar, compete-lhe inventar a linguagem.

# 5

## Personagem

**Actantes e atores** Lembremos alguns títulos de romances do século passado: *Iracema*, *Inocência*, *A escrava Isaura*. O homem, embora abalado, ainda se mantinha no centro das atenções; em torno dele continuavam a girar os acontecimentos, mesmo que o darwinismo lhe tivesse tirado o trono em que se assentava como rei.

No século XX, os títulos soam diferentes: *Vidas secas*, *Usina*, *O tempo e o vento*, *Grande sertão: veredas*. Onde está o homem? Submisso a poderes que o excedem, sejam eles naturais, econômicos ou históricos, perdeu a posição eminente que orgulhosamente ocupava. A própria técnica, produto de sua inventividade, lhe fugiu das mãos, passando a determinar-lhe os atos.

As reflexões teóricas acompanharam o que se observa na sociedade e na produção ficcional. Vladimir Propp<sup>1</sup>, ao examinar o conto popular russo, atribui às personagens, soberanas outrora, papel insignificante. No centro estão as trinta e uma funções (ações), presas a “esferas de ação” (papéis predeterminados), em número de se-

<sup>1</sup> (1928). *Morfologia do conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa, Vega, 1978.

te: Agressor, Doador, Auxiliar, Personagem procurada (e seu Pai), Mandatário, Herói, Falso herói. As personagens desfilam pelas esferas de ação sem afetá-las. A mesma esfera de ação pode ser ocupada por várias personagens. Pela esfera do Mandatário passam ora o rei, ora a madrasta, ora o ferreiro; à esfera do Agressor comparecem o dragão, o diabo, o urso, a feiticeira, o ogro, o gigante, o amo. As funções e as esferas de ação, de número reduzido e fixas, permitem construir um modelo para o conto popular, o que não seria possível fazer com as personagens por serem variadas e múltiplas.

E. Souriau, em trabalho paralelo, reduz as inumeráveis situações do teatro, que podem elevar-se a duzentas mil, a somente seis "funções". As funções de Souriau se assemelham às esferas de ação proppianas.

Na mesma direção vinha andando a análise sintática ao dividir o período em sujeito-predicado-objeto. Todos os seres imagináveis são acolhidos pelo sujeito e pelo objeto, todas as ações possíveis convertem-se em predicado. O dicionário inteiro se reduz a esses três lugares.

Partindo de Propp, de Souriau e da sintaxe, A. J. Greimas<sup>2</sup> propõe um quadro de seis actantes para corrigir obscuridades e incoerências nos predecessores:

Destinador	Objeto	Destinatário
Adjuvante	Sujeito	Oponente

Olhando o modelo da perspectiva de um militante marxista desejoso de ser útil ao homem, os actantes poderiam ser representados pelos seguintes atores: Sujeito — Homem; Objeto — Sociedade sem classes; Destinador — História; Destinatário — Humanidade; Oponente — Classe burguesa; Adjuvante — Classe operária. Esses actantes foram estabelecidos a partir de narrativas fortemente funcionais. Outros textos deverão sugerir actantes correspondentes ao espaço cultural em que estejam inseridos. No universo de Bernanos, Greimas destaca os actantes Vida e Morte.

Não há conveniência em substituir o termo tradicional personagem por ator como propõe Greimas. Personagem (palavra derivada de *persona*, a máscara do teatro romano) é tão teatral quanto ator. Máscaras a esconder o caráter esquivo das personagens definem bem os entes que povoam o mundo romanesco.

<sup>2</sup> (1966). *Semántica estructural*. Trad. ao espanhol de Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, 1971.

**Ruína actancial** Não obstante a dependência do homem a poderes incontrolláveis, a sujeição a actantes mostra-se contestada. Nem tudo se passa como em *Os lusíadas*, onde um herói como Vasco da Gama viaja obediente a ordens que lhe vêm de Deus e da pátria através do rei. Não se vêem nele atos livres, sujeito que está ao poder absoluto que o dirige. O mesmo não se poderia afirmar de uma personagem como o Riobaldo de *Grande sertão: veredas*.<sup>3</sup> Embora cercado pelo mistério, as decisões partem dele. Mesmo Deus e o diabo solicitam a anuência do homem para existir. Definir o bem e o mal é tarefa do homem. E os atos humanos são tão complexos que o bem e o mal podem enredar-se no mesmo gesto, sendo difícil mantê-los em pólos opostos. A subjetividade já não é entendida no romance contemporâneo como substância isolada e solitária entregue a forças exteriores. Constituindo-se através dos outros e do mundo, o sujeito é social desde a origem, apresentando-se como inapelável instância de decisões.

Os actantes, como definidos por Greimas, convêm melhor ao espaço mágico e mítico donde foram tomados. Não é difícil determinar actantes na epopéia medieval em que as esferas do vício e da virtude, do vilão e do herói comparecem claramente determinados. Mas o romance nasce precisamente no colapso da Idade Média, na ruína actancial. A personagem romanesca levanta-se em conflito com as forças que a oprimem. Os valores que impelem Dom Quixote não o determinam de cima, ele os quer num mundo que não os abriga mais. Subjetivas são as forças que deflagram a guerra do herói contra tudo e contra todos. Motivos pessoais levam a personagem central de *Em busca do tempo perdido*<sup>4</sup> a ressuscitar o passado morto. As personagens dos romances de José Lins do Rego, pertencentes ao ciclo da cana-de-açúcar, vivem saudosas do patriarcado decadente porque a indústria as oprime. Emotivas revelam-se as causas que as atraem ao passado em lugar de procurarem no futuro melhores condições de vida. O narrador demora-se em lhes analisar o peculiar e complexo mundo interior.

Actantes agem poderosos em *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro. Tanto o destino que empurra o sargento como a missão que leva até ao fim, unidos à personalidade do herói, dura como pedra, têm força actancial. Estes entre outros recursos recriam atmos-

<sup>3</sup> GUIMARÃES ROSA, João. Op. cit.

<sup>4</sup> PROUST, Marcel. Op. cit.

fera medieval no sertão do Brasil. Equivocadamente se procuraria a mesma dependência no Fabiano de *Vidas secas*. O retirante, castigado pela calamidade, agrilhado pela falta de instrução, oprimido pela sociedade hostil, luta para não perecer reduzido à condição animal. A força do romance de Graciliano reside precisamente na peculiaridade e profundidade dos conflitos humanos.

A subjetividade enfática, marca do romance desde as origens, diferencia-o tanto da literatura medieval como do conto popular. A relação da personagem com o modelo actancial é complexa e matizada. Requer atenção para que a peculiaridade do romance não fique obscurecida.

**Categorias gerais** O romance pode ser agrupado em categorias gerais. O quixotismo, o faustismo, o bovarysismo continuam a gerar romances aquém e além-mar. Luckács cunhou o termo “herói problemático” para definir todas as personagens desde Dom Quixote até à era industrial, abrangendo as categorias mencionadas. Falta-lhes, porém, a fixidez observada no conto popular e na epopéia medieval. Quixotismo, faustismo e bovarysismo renovam-se cada vez que uma obra de peso se inscreve neles.

Uma das muitas versões brasileiras do quixotismo temos em João Capistrano no romance *Opera dos mortos*, de Autran Dourado.<sup>5</sup> Dom Quixote, ao evidenciar a distância entre o sonho e a realidade, representa singularmente o maneirismo. João Capistrano assume ares quixotescos. Não lhe faltam os modelos do passado, seus próprios ancestrais do Império que, idealizados, procura imitar. Mas falta a João Capistrano a vida interior da personagem de Cervantes. O quixotismo de João Capistrano é meramente visual, exterior. Carece dos ideais de pureza e justiça que incansavelmente revigoram o cavaleiro da triste figura. Dom Quixote não se deixa derrotar pela realidade. Por impiedosa que seja, ele a domina, transformada em sonho. João Capistrano é incapaz dessa façanha. Transforma a imagem do pai, muda o nome da fazenda (de Encantado para Pedra Menina), modifica a casa, mas não suporta a traição política. Abandonado por aqueles que lhe deram o voto nas eleições municipais, não encontra em si for-

<sup>5</sup> Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

ças para reagir. A realidade o aniquila, o que nunca aconteceu a seu protótipo cervantino. O senhor do sobrado constata que o mundo é mau, e seus olhos não se elevam ao bem, sorridente além do imediato. Vencido, encerra-se solitário no sobrado em companhia da filha Rosalina e aí permanece enclausurado até a morte.

**Telurismo e antitelurismo** O romance, na tendência de expansão ilimitada que lhe é peculiar, pode recuperar o mito do qual desde o início se distanciou. É o que faz Érico Veríssimo<sup>6</sup> ao buscar as origens do homem rio-grandense. Não lhe resta outro recurso quando se embrenha nos tempos sombrios, localizados além das informações históricas. Em paisagem paradisíaca a que não faltam regatos, campos, animais, vida mansa, provoca o encontro de Ana Terra e de Pedro Missioneiro. A mulher branca e o índio, lembrando Adão e Eva, simbolizam o casal que deu origem ao homem dos pampas. Deles procedem traços de caráter indelével na gente sulina. A firmeza obstinada vem de Ana Terra; a mobilidade aventureira, o silêncio nostálgico, o gosto pela música são herança deixada por Pedro Missioneiro.

Ana Terra reproduz o modelo da mulher telúrica, confundida com o solo nativo desde os nossos primeiros romances. Telúrica foi Iracema com o seu talhe de palmeira, pés de corça, lábios de mel, cabelos com pretume de ave negra. Com fragrâncias de cravo e canela, telúrica continua a Gabriela inventada por Jorge Amado.<sup>7</sup>

O telurismo procura devolver chão ao homem que se perdeu na artificialidade dos centros urbanos. Do passado, ainda que inventado, deverão subir energias para suportar as agressões do presente e a insegurança do futuro.

O romance brasileiro madrugou no cuidado de traçar o perfil de heróis característicos da terra. Manuel Antônio de Almeida criou na figura de Leonardo o malandro em *Memórias de um sargento de milícias*.<sup>8</sup> Afastado dos benefícios da classe privilegiada, o malandro inventou um jeito de viver vida folgada sem a necessária susten-

<sup>6</sup> *O tempo e o vento*. Porto Alegre, Globo, 1949-1962.

<sup>7</sup> *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo, Martins, 1958.

<sup>8</sup> (1855). São Paulo, Cultura Brasileira, s/d.

tação econômica. Age a seu modo no espaço entre os privilégios e a abertura.

Jorge Amado vestiu de nobreza o negro abandonado nas ruas de Salvador. Em *Jubiabá*<sup>9</sup>, o negro não se comporta como o marginal desprotegido, ele é o rei. A rua é o seu território e aí impera contente, festivo e livre.

A idealização da existência dos desfavorecidos mantém estável a situação em que se encontram. Diferente é o tratamento das classes inferiores em *Viva o povo brasileiro*.<sup>10</sup> João Ubaldo Ribeiro escreve uma história ficcional em que os oprimidos adquirem consciência da opressão e descobrem meios para lutar contra ela. Os heróis resumem tendências coletivas. O individualismo, competitivo e opressor, fica restrito aos dominadores.

Machado de Assis não mitificou a terra nem idealizou heróis locais, embora atuasse na época do florescimento da literatura regional. Em lugar de índios emplumados e de falares rústicos, convocou um vago instinto de nacionalidade, propositadamente indefinido, como legado à inventividade dos escritores brasileiros. As mulheres dos seus romances, infecundas, inquietas e adúlteras, conflituam-se no extremo oposto ao modelo telúrico. São mulheres urbanas, mesmo as de origem humilde, envoltas de mistério. Perdidos estão os homens que se abrigam nelas. Afligidas pelas mesmas dúvidas, elas não suportam nem a si mesmas; como pedir-lhes que sustentem o peso do homem e do mundo? Abissal é o conflito das personagens machadianas, e o romancista não mexe um dedo sequer para encobrir as ameaças do abismo. Leva as reflexões sobre o sem-sentido às últimas conseqüências.

Atitude similar encontramos em Clarice Lispector. A sedução pelo abismo é a mesma. Diferente soa o tom místico. Machado foi impiedosamente racional. Clarice respeita o mistério, ausculta-o, indaga-o. Suspeita o fundamento em algum lugar, mesmo que não logre surpreendê-lo. As mulheres de Machado sugerem muito mais do que dizem. Adivinha-se o que vai no coração delas por atitudes, gestos, olhares, e nunca se tem certeza de lhes ter desvendado os verdadeiros motivos nos sinais exteriores.

As mulheres de Clarice depuseram a capa da exterioridade. Os seus romances levam os leitores ao laboratório em que os pensamen-

<sup>9</sup> Rio de Janeiro, José Olympio, 1935.

<sup>10</sup> RIBEIRO, João Ubaldo. Op. cit.

tos são gerados. Os conflitos são agora das idéias que não se conjugam. Despidas as máscaras, as próprias idéias assumem o papel de personagens, múltiplas, inquietas, imprevistas.

**Estrangeiros e nativos** O romance brasileiro mostra-se atento ao afluxo de estrangeiros, analisando o conflito entre estes e os nativos. O camponês criado por Taunay em *Inocência*<sup>11</sup> teme que o naturalista alemão, hóspede em sua casa, venha a desorganizar-lhe a vida familiar. Vê no mundo civilizado ameaça aos sacrossantos costumes da terra. Luiz Antônio de Assis Brasil retoma o tema em *As virtudes da casa*.<sup>12</sup> A meteórica passagem de um sábio francês abala nos fundamentos a vida sólida e serena de uma estância rio-grandense nos primórdios dos anos oitocentos. Érico Veríssimo, com o Dr. Winter de *O tempo e o vento*, vê o conflito do ponto de vista do estrangeiro que sofre a perda gradativa e inexorável da cultura européia no rude ambiente da campanha. Moacyr Scliar, em *O centauro no jardim*<sup>13</sup>, observa o conflito nos filhos dos imigrantes. Partindo da experiência judaica, enfoca o homem brasileiro seduzido simultaneamente pela Europa e pela América sem saber decidir-se por uma das partes em choque. O centauro, ser híbrido, simboliza o conflito.

**Desarraigados** Sem apoio no grupo e na tradição, peculiar ao herói épico, a personagem de romance, rompidos os elos com o passado e com a circunstância imediata, anda em busca do que se perdeu. A personagem volta-se ao passado não para recordar o familiar, mas para entender o estranho como ocorre ao Dom Casmurro machadiano. Este, atingido pela fatalidade desencadeada por si mesmo, recapitula a vida desde a infância para encontrar em alguma hipotética lei a causa de seus insucessos.

Outro desarraigado é o Eduardo do *Encontro marcado*, de Fernando Sabino.<sup>14</sup> Anda em procura da coisa, símbolo do que lhe fal-

<sup>11</sup> (1872). São Paulo, Melhoramentos, 1951.

<sup>12</sup> Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

<sup>13</sup> Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

<sup>14</sup> Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1956.



ta. Por não saber o que é, a coisa pode significar tudo. Lembra a muiquitã de Macunaíma. No entanto, ao contrário deste, Eduardo não forma nenhum projeto para alcançar o que lhe falta, nem a coisa concentra os poderes mágicos do amuleto do rei das Icamiabas. A coisa é símbolo de uma falta absoluta, lugar vazio que nunca será preenchido. Eduardo é herói da falência actancial. As esferas de ação, como isoladas por Wladimir Propp, racionalizavam o mundo e definiam a ação do herói. O mundo de Eduardo está dominado por interesses econômicos, sociais, políticos e éticos cujo sentido a personagem não atinge. Vive sem objetivos porque não sabe se orientar. A ausência de interesse pelos valores que solidificam os vínculos sociais o impele à solidão. Dom Casmurro gasta os dias na procura do sentido da vida, preocupação que já não anima Eduardo. Os prejuízos causados pela Segunda Guerra aos europeus não pouparam os brasileiros. A desilusão presente nos romances de lá atravessou os mares. Eduardo não se parece nada com o Raskolnikof de Dostoievski ou com o Sorrel de Stendhal, heróis desastrosos que estabelecem objetivos inatingíveis e lutam por eles até a ruína. Macunaíma está mais próximo deles. Eduardo é um herói conflituado e passivo. É a noiva que se empenha para tornar o casamento possível e como esposa esforça-se para salvá-lo. O sogro dá emprego ao genro e manda arquivar um processo de que Eduardo não se defende. Vivendo na confluência de dois mundos que se excluem, não sabe decidir-se por nenhum deles.

O herói romanesco é submetido a provas que o herói épico desconhece. Este, embora enfrente provas, detém um cabedal de qualidades básicas inquestionáveis. Desprovido de raízes, o herói romanesco respira a atmosfera da perplexidade. Chegamos à antítese do herói épico, que tinha objetivos claros e sabia o que fazer para alcançá-los.

**Militantes** Nos anos 60 e 70 recentes, quando estávamos sob um regime de exceção, reaparece no romance o herói lutador. A inquietação política que determinou o golpe de 64 despertou a intelectualidade brasileira da letargia. *Passach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony<sup>15</sup>, pode ser considerado passagem do *Encontro marcado* para a literatura participante. Paulo Simões, um judeu que

<sup>15</sup> Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

perdeu a fé, individualista, enquadra-se na categoria do intelectual que desperta, mas a sua luta se restringe a manifestos escritos contra a corrupção. Projetara um plano, anualmente adiado, em que pretendia redigir uma paráfrase do êxodo do povo hebreu. A passagem da escravidão egípcia à terra prometida seria o símbolo para a conquista da liberdade em que o resultado importaria menos que a busca. Paulo Simões representa bem a juventude existencialista, predominante nas universidades depois da Segunda Guerra. Preso por um grupo guerrilheiro que não o solta por segurança, Paulo passa a ser doutrinado nos ideais coletivistas. Ensinam-lhe que o individualismo, explicável antes da luta, torna-se nocivo quando esta eclode. O próprio Moisés, depois que resolveu lutar, distribuiu tarefas, aceitou ajuda, organizou o povo, tornou-se um ser social.

Não exige esforço recordar heróis inconformados e solitários no romance brasileiro: Dom Casmurro, Policarpo Quaresma, Macunaíma... Onde estão os heróis integrados num grupo com objetivos definidos? Paulo Simões marca a passagem e fica nela. Aniquilado o levante guerrilheiro, Paulo atravessa a fronteira uruguaia, inaugurando novo capítulo para a inconformada intelectualidade brasileira, o exílio.

Antônio Callado em *Quarup*<sup>16</sup>, aparecido no mesmo ano de *Passach: a travessia*, 1967, cria enfim o intelectual participante. Quarup é uma festa indígena que celebra a ressurreição, simbólica para o Brasil, que deverá ressuscitar de suas misérias. A festa ocorre duas vezes no romance; uma, por ocasião da morte de Getúlio; outra, em homenagem a um revolucionário morto, Levindo. O espírito de Levindo é invocado e seu corpo é simbolicamente devorado por Nando, que adota o nome do defunto. Os soldados, interrompendo a celebração, espancam Nando que se liberta dos agressores. Levado ao crime, torna-se guerrilheiro. Embrenhado na selva, Nando conhece a pobreza que tortura o povo brasileiro sem poder socorrer os sofrendores. Eis aí o modelo do herói letrado, idealista e fracassado dos anos de regime militar.

**Textualidade** Abolida a linguagem impessoal das musas, as personagens romanescas passam a falar no estrato lingüístico de sua própria categoria: comerciantes, camponeses, eru-

<sup>16</sup> (1967). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

ditos, políticos, marginais. Linguagens proibidas e reprimidas pelo discurso oficial se libertam.

Em certa linha do romance contemporâneo, como acontece no Novo Romance francês, as personagens, rompidos os compromissos com quaisquer referentes externos, assumem caráter inteiramente textual. Em *Avalovara*, de Osman Lins<sup>17</sup>, é no texto que as personagens se anunciam e se desenvolvem. Embora a personagem central, a companheira de Abel, apresente características físicas bem concretas, não se pode compor com elas nada que lembre o mundo das experiências cotidianas. Apresentada por um símbolo gráfico, concretiza idéias universais não ligadas a indivíduos, a tempo e a espaço precisos. Os traços desfilam como significantes a suportar significados produzidos pela imaginação autônoma.

<sup>17</sup> São Paulo, Melhoramentos, 1973.

# 6

## Tempo

---

**Divisões** O tempo, incumbido de socorrer os interessados em ordenar fatos, é convocado para explicar a produção do novo ao longo do século XIX, época em que se eleva a agente transformador na constituição do universo, no acontecer da história, no encadeamento das espécies, na ação romanesca.

No romance, experimentamos o tempo de várias maneiras. O *tempo da narrativa* é uma delas, é ele que organiza o narrado. Dele se distingue o *tempo da narração*, provocado pela distância entre o momento em que os acontecimentos são narrados e a ocasião em que teriam ocorrido. Há ainda o móvel *tempo da leitura*, alterado pela sucessão dos leitores.

**Tempo da narrativa** Atentos a Saussure, consideramos o tempo sob dois pontos de vista, o sincrônico e o diacrônico. A diacronia mostra as transformações que o romance sofreu ao longo da história enquanto a sincronia se demonstra no estudo de sua organização interna. Diacronia e sincronia não se excluem. Qualquer romance que tomarmos provocará ressonância

tanto em textos coetâneos como na série anterior. A intertextualidade se processa em ambas as direções. A lei diacrônica do romance é sua contínua transformação, o que o apresenta como representante expressivo da modernidade. Modernidade deriva-se de *modernus*, termo aparecido no início da Idade Média e reativado no século XII, época em que aparece o romance e se aguça o contraste entre o presente moderno e a antigüidade pagã.

Mas é a partir do século XVIII, com o aceleração das transformações, que o novo recebe marcante exaltação. A eternidade e o passado cedem lugar ao que ainda não é. O romance passa a negar-se e, ao fazê-lo, garante a sua contínua transformação. Ele não é só espelho, age também e ao agir participa da magia, concepção prestigiosa no romantismo.

### Em busca de um modelo sincrônico

Em plano sincrônico, o romancista, ao estabelecer o princípio e o fim do romance, atua sobre o tempo para ordená-lo. Elege acontecimentos, despreza outros, determina ritmo e duração. Sendo arte do tempo, o romance desenvolve-se no percurso que vai do princípio ao fim, o que o irmana com todas as narrativas.

Wladimir Propp procurou legislar esse percurso no conto popular russo, colocando nos pontos extremos duas funções nucleares, a carência e a supressão da carência. O número fixo de trinta e uma funções — entre as quais aparecem: partida, combate, vitória, regresso, perseguição, socorro — pretende agrupar tudo o que nos diversos contos pode ocorrer.

Partindo do modelo de Propp e de objeções a ele feitas por Lévi-Strauss, estruturalistas franceses procuraram criar modelos narrativos gerais, gramáticas da arte de narrar. Buscando princípios tão amplos quanto a relação sujeito/predicado nas línguas, Bremond reduz as trinta e uma funções de Propp a três funções básicas: uma que abre a possibilidade do processo, outra que a realiza e uma terceira que a fecha.

### Variações do modelo diacrônico

Com a variação das funções nucleares de Propp, carência/supressão da carência (ou plenitude), entendemos que se poderia sistematizar a diacronia da narrativa.

O modelo carência/plenitude abrange a cultura grega. Na concepção grega de mundo, a ordem triunfa sobre a desordem, o que se observa na epopéia, na tragédia e na filosofia. A carência aparece invariavelmente como perturbação passageira do universo, que se reorganiza. Na *Iliada*, a desinteligência dos chefes (carência) desenvolve-se para a reconciliação final (plenitude). Na filosofia de Heráclito, uma hipotética alteração da órbita solar (carência) não resultaria em catástrofe, mas na recondução do astro a seu devido lugar (plenitude). Situamos nesta categoria os romances que iniciam com perturbações solucionadas no fim.

Se invertermos as funções, chegaremos ao modelo plenitude/carência, e este nos desloca para a modernidade, época em que a crise de valores e a desestruturação do mundo tornam problemáticas as soluções. O modelo pode ser ilustrado com *Dom Casmurro*<sup>1</sup> em que o idílio paradisíaco do princípio (plenitude) acaba na ruína irrecuperável das vidas envolvidas no conflito (carência). Consideramos o romance metáfora dos conflitos que se travam no período. Esta variação foi recusada pelos romances que se dirigem a um público maior como o folhetim. Para tranquilizar os leitores e respeitar normas de conduta, o romance-folhetim termina bem.

O agravamento da crise nos leva a considerar a carência em ambos os extremos. Teremos então um modelo formado por carência/carência. Cabe nesse modelo um dos romances proeminentes do século XX, o *Ulisses*, de James Joyce, em que o herói, Stephan Dedalus, desorientado no começo, continua desorientado no fim. Podemos situar na mesma categoria *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Os males inutilmente combatidos por Quaresma apresentam-se inalteravelmente graves no começo e no fim. O romance funcional admite a antecipação de funções que os acontecimentos localizam no fim. O defunto-autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, depois de discutir a conveniência de começar pelo princípio ou pelo fim, opta pela segunda possibilidade. A antecipação do fim cria expectativa, por isso o recurso agrada à literatura policial.

Com isso encerram-se as possibilidades do modelo funcional. A hipótese de um modelo formado por plenitude/plenitude daria poema lírico, mas não romance, que se alimenta das crises do mundo.

Há ainda romances que aproximam o tempo da narrativa do tempo da narração. Entra nessa categoria *Viva o povo brasileiro*.

<sup>1</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. (1900). Rio de Janeiro, Aguilar, 1962.

Trata-se de um romance funcional a que faltam as funções nucleares. O romance vem desde a colonização do Brasil até os recentes anos setenta, acrescidos de visões proféticas, acompanhando a contínua transformação do país. A história do Brasil determina o começo e não deixa fixar o fim. João Ubaldo Ribeiro recupera para o romance o modelo que Aristóteles condenou na epopéia.

### Contra o tempo medido

O modelo funcional compromete-se com o tempo objetivo, medido. Certa linha do romance contemporâneo, ao transgredir os princípios da objetividade, inventa outros recursos. Os desbravadores (Proust, Joyce, Virginia Woolf, Robe-Grillet) tomam direções divergentes.

O tempo recebe tratamento original também em outros setores. A física de Einstein invalida a linearidade temporal. A imagem cinematográfica, conferindo realidade igual ao passado e ao presente, justapõe cenas de agora e de outros tempos em desrespeito à antiga sucessão cronológica. A televisão nos permite viver simultaneamente os acontecimentos próximos e os que se desenrolam a milhares de quilômetros.

Não é de agora a investida contra o tempo objetivo. Kant, no século XVIII, considera o tempo uma das categorias do conhecimento, razão pela qual o homem submete a ela tudo o que percebe sem compromissos com a objetividade. No século passado, Bergson considera o tempo subjetivo duração real, um todo contínuo de fluir ininterrupto. Heidegger, bem próximo de nós, vê na temporalização a passagem do ser ao ente, e isso, através da consciência.

### Fixidez e mobilidade

Em virtude de concepção fixista, nada de novo acontece nas narrativas de Voltaire. As personagens, presas a leis eternas, limitam-se ao deslocamento espacial. Viajam sem que a alteração de ambientes as afete. Imbuídos de consciência histórica, os ficcionistas do século passado reconstróem o que já foi para entender o que se passa nas circunstâncias imediatas. Temos aí os motivos da proliferação de romances históricos e biográficos.

Ainda agora, João Ubaldo Ribeiro, no olhar retrospectivo que lança sobre a história do Brasil em *Viva o povo brasileiro*, dissolve

a imagem de que as transformações se devam à atuação da classe dominante. O romancista atribui a ação transformadora às forças ocultas, ignoradas e anônimas do povo. Como dispõe de vários séculos, acompanha a lenta emergência e transformação do povo na linguagem, nos modos de lutar, no comportamento. O que parecia estático movimenta-se progressivamente em direção de um futuro incerto. A visão retrospectiva degrada heróis em vilões e apresenta homens anônimos como revolucionários. Em ambos os casos, a revisão altera a imagem dos acontecimentos.

### Fragmentos

O universo romanesco pode se fragmentar. *Vidas secas* apresenta montagem de unidades soltas, não subordinadas a uma disposição cronológica que levasse a ação do princípio ao fim. Cada um dos capítulos se isola em torno de uma das personagens, incluindo a cachorra com seus conflitos particulares. Estamos diante de estilhaços de um todo que se partiu. Os capítulos podem estar na ordem em que os colocou o autor ou em outra qualquer. Devem-se a reconstruções de leitura coerências que se pretendem encontrar na disposição dos capítulos. A unidade é constituída por uma calamidade de duração indefinida, a seca, que tortura indiferentemente todas as vidas.

### Espiral

Há uma tendência na ficção contemporânea de desdramatizar a narrativa. Nessa tendência, a ação, despreocupada em atingir o fim, privilegia a poeticidade do texto, organizando geometricamente o espaço romanesco. Podemos situar *Avalovara* aí. O desprezo do fim está caracterizado pelos acontecimentos dispostos em espiral infinita, os quais, sem o movimento espiralado, vagariam dispersos. Recolhendo-os, a espiral demanda o fundamento inatingível numa das extremidades. O retrato das personagens, o tempo e o espaço físicos já não importam. Importa a ânsia de conhecer, presente no amor e nas reflexões. Esta, determinando todas as conjunções, apanha as personagens no movimento regular dirigido ao núcleo, fonte da vida e do acontecer universal. A cada giro as personagens se transfiguram. Caracterizá-las, como se fazia no século passado, não frequenta as preocupações do romancista. Reduzidas a símbolos, o movimento constrói relações móveis.

## Jogo

Na opinião de Alain Robbe-Grillet, o tempo contínuo, unilinear, objetivo, correspondia aos princípios que sustentavam a burguesia no século XIX, tidos como naturais, eternos e justos. Certa que essa classe estava de seu inquestionável domínio sobre o mundo, a narração cronológica conduzia os valores ao fim previamente eleito. O colapso desse modo de pensar originou a organização de temas geradores que, à maneira do que ocorre na música serial, movimentam-se aleatoriamente, substituindo o destino pelo jogo.

Geraldo Mello Mourão aciona o jogo em *O valete de espadas*.<sup>2</sup> A personagem central, arrancada do tempo e do espaço, circula sem nenhuma razão por um hotel, por um navio, por um bordel, por um mosteiro. Afastado, como por encanto, do lar e da esposa, flutua a esmo por dias e lugares à maneira de um filho pródigo sem casa para onde retornar porque esquecido está o motivo de procurar o lugar de que o acaso o arrancou. Eloqüente é a dissolução do vínculo familiar, esteio da vida burguesa. Anulados tempo e espaço, necessários à orientação, convivemos com o fantástico por mais referencial que seja a linguagem. O acaso, ou o jogo, elide concatenação racional. Mourão explica os deslocamentos do protagonista, o valete de espadas, com o movimento aleatório das cartas do baralho.

## Índices

O romance poderá fazer-se indicial. Os índices remetem ao caráter das personagens, à atmosfera, dizem respeito ao significado, em contraste com as funções, que se restringem ao desenrolar dos acontecimentos.

No primeiro quadro de *Amar, verbo intransitivo*<sup>3</sup>, os livros, o piano e os retratos são índices da formação e da nacionalidade de Elza. Wagner anuncia as inclinações dela para o sonho enquanto Bismarck introduz o rigor militar com que a preceptora se rege e atua. Pela visualidade, os índices lembram recursos da narrativa cinematográfica. As funções, quando acontecem, mostram-se enfraquecidas.

As funções proppianas estão ligadas por vínculos causais. A proibição, por exemplo, solicita obrigatoriamente a transgressão. Em

<sup>2</sup> (1960). Rio de Janeiro, GRD, 1965.

<sup>3</sup> ANDRADE, Mário de. Op. cit.

*Amar, verbo intransitivo* muitos episódios desfilam, porém, fora da seqüência causa-efeito. Atento a processos narrativos do cinema mudo, Mário de Andrade dirige-se aos olhos no desfile dos quadros.

A arte romanesca diversifica, como se vê, a natureza das funções. Roland Barthes chama de funções cardinais (ou núcleos) as que abrem e fecham uma alternativa. Sousa Costa oferece a Elza o emprego de governanta. Ela pode aceitar o emprego ou recusá-lo. Oferta e aceitação são funções cardinais. Quando Fraulein chega à casa de Sousa Costa, ela é conduzida a seus aposentos, contempla a paisagem, une-se à família na sala de refeições. Nesses episódios revelam-se o ambiente e os hábitos das pessoas. São funções que completam os núcleos, Barthes as chama de catálises. A ação é retardada à medida que as catálises aumentam. Há ainda os informantes que situam as personagens no tempo e no espaço: Fraulein chega à casa de Sousa Costa numa terça-feira, antes do almoço.

## Temporalização

Nos romances de Clarice Lispector, mais importante do que o trajeto princípio-fim é o movimento em direção ao mistério das origens. Num processo de temporalização que lembra as reflexões de Heidegger, a origem não deve ser buscada no passado, pois o texto a sente no momento em que do fundo esquivo emergem seres variados, abundantes, múltiplos. Se o que importa é o acontecimento no momento de acontecer, anula-se o cuidado de concatenar fatos que nada explicariam e de construir sínteses impossíveis.

A escrita encena a luta de captar o instante original, irrepetível, externando a amargura de permanecer aquém do que apenas se anuncia. Não cessa o conflito com palavras incapazes de acolher o único por terem sido criadas para abrigar conceitos imprecisos, amplos, de ilusória permanência. A escritora, conduzida pela vontade de dizer o único, surpreende com ligações inusitadas, com metáforas insólitas, com ousadas concretizações. A prosa, que se faz e se desfaz no fluir do transitório, não convida os leitores a atravessarem-na em busca do que lhe seja estranho. Guardando em seu próprio corpo plástico e sonoro o que tem a oferecer, atrai para um espetáculo interminável, produzido no percurso da leitura.

## Fluir da consciência

Os avanços da psicanálise indicam aos ficcionistas do nosso século recursos derivados de associações que ocorrem nas regiões pro-

fundas da psiquê. Daí procede a técnica que recebeu o nome de fluir da consciência. As virtudes do fluir da consciência mostram-se nas páginas finais do *Ulisses*, repertório de imagens que povoam a mente de Molly Bloom entre o sono e a vigília.

Nas pegadas de Joyce, Graciliano Ramos, em *Angústia*, narra os amores de Luís Silva com Marina. Estes se enredam com lembranças, temores, reflexões que atordoam caoticamente o protagonista. O monólogo de Luís Silva, beirando a loucura, lembra o de Molly Bloom ao adormecer. Vejamos um exemplo:

Sem memória, um idiota. Chorava, batia com a cabeça no ferro da cama, puxava os cabelos. Olhava as mãos. As unhas crescidas e sujas, a escoriação da palma secando e cicatrizando, os dedos compridos, escuros, com os nós muito grossos. Sem memória. Que teria acontecido antes? A confusão se dissipava, a réstia avançava no tijolo, trepava na cadeira onde o homem se tinha sentado, ganhava o paletó estendido no encosto. O paletó me espiava com um olho amarelo que mudava de lugar. A calça continuava dobrada sobre a mala coberta de poeira. A sentinela cochilava no portão do palácio, encostada no fuzil; André Laerte andava como um gato; Amaro vaqueiro, aboiando, lançava a novilha careta; cabo José da Luz caminhava para a cadeia pública, todo pachola; Dagoberto punha na minha cama a cesta de ossos e o compêndio de Anatomia.<sup>4</sup>

A associação de idéias por semelhança, oposição ou aleatoriamente é o princípio que rege o fluir da consciência. Esta, por não se concentrar, desloca-se com rapidez de um objeto a outro. Os conteúdos, presentes só no momento que passa, não estão sujeitos a relógios ou outros recursos empregados para medir o tempo. Lembranças recentes e remotas misturam-se com impressões no mesmo grau de presença. O texto se fragmenta em segmentos curtos, longe da articulação do período, fruto de atenta elaboração racional. Registram-se as idéias na fronteira da consciência, antes de peneiradas por critérios de valor ou de conveniência. A espontaneidade não compromete evidentemente a unidade da obra, balisada que está pelas linhas temáticas do romance.

Convém distinguir o fluir da consciência de recursos usados para registrar fenômenos psíquicos sujeitos à razão e ao trabalho da memória como acontece em Dostoiévski, Machado de Assis e Proust. Enquanto estes articulam processos mentais racionalizados, o fluir da consciência se volta aos níveis inferiores da consciência.

<sup>4</sup> Op. cit., p. 215.

### Tempo na América Latina

Como entender a despreocupação mexicana com a pontualidade, tão rigorosa nos Estados Unidos? Érico Veríssimo, em *México*<sup>5</sup>, um livro de viagem, a insere no quadro geral da estranha intemporalidade em que o ontem, o hoje, o amanhã parecem misturar-se e a aproxima de um quadro de Salvador Dalí onde relógios, para mostrar a dissolução do tempo, se derretem. Érico vê nisso herança asteca, buscando apoio em Lévy-Bruhl, para quem o conceito de tempo não existe na mentalidade primitiva.

Ora, essa observação derruba o sistema kantiano que declara universais as categorias de espaço e tempo. Se a observação do etnólogo está correta, não passa de ocidental o que etnocentricamente Kant declara universal.

Os mexicanos teriam optado pela intemporalidade para se distanciar do Ocidente? Sendo assim, teríamos que localizar a pontualidade no Ocidente e a dissolução temporal no Oriente. Oriente e Ocidente não seriam nesse caso apenas conceitos geográficos, mas também culturais, e o Oriente começaria no México como já tinha observado Viana Moog.

O próprio narrador adota a intemporalidade no processo narrativo. Já na viagem sente-se "como uma personagem de Kafka num trem fantasma que erra sem rota fora do tempo e do espaço". O narrador salta com toda naturalidade do presente ao passado. Num passe de má-gica somos levados da moderna cidade do México ao mercado da capital asteca, numa justaposição de estratos temporais que o obrigam a colocar no presente a cultura destruída. De repente freqüentamos o mercado asteca como se fosse agora. O narrador aproxima personagens históricas de diferentes épocas com a mesma facilidade. Chega a debruçar-se do futuro sobre o passado para dar conselhos ao imperador Maximiliano.

O narrador não mistura apenas o tempo, mas também o espaço. No México confluem culturas distantes como a européia e a indígena, a africana e a asiática.

Érico envolve o México numa atmosfera surrealista, legitimando na América Latina a corrente estética européia. Isso se compreende, lembrados de que foi a validação de culturas não-européias que levou os movimentos de vanguarda do princípio do século a romper com normas cultivadas desde a Renascença. Não podemos deixar de recordar os saltos de Macunaíma no tempo e no espaço feitos com a insolência da mesma infração.

<sup>5</sup> Porto Alegre, Globo, 1957.

**Tempo da narração** O romance liga-se também ao tempo em que foi escrito. Se observamos em *Iracema* o recuo aos séculos obscuros dos primeiros confrontos de portugueses com índios, indicamos apenas um dos extremos temporais. Não se compreende esse passado remoto sem uni-lo ao projeto alencarino de procurar para a recém-inaugurada nacionalidade brasileira identidade étnica, cultural e lingüística.

O recuo às origens no *Macunaíma* tem outro sentido. Mário de Andrade, atento às contradições do Brasil já evoluído, tenta criar um símbolo para uma realidade multifacetada, avessa à redução simplista a alguns traços nacionais. José de Alencar e Mário de Andrade, por escreverem em momentos diferentes e com outras intenções, oferecem do Brasil imagens divergentes. Marcados pelo momento da narração, recorrem a recursos narrativos divulgados pela época de cada um.

Como se vê, o mesmo passado é diversamente interpretado em momentos distintos. O presente, sempre móvel, altera a imagem do passado.

A relevância que os românticos atribuem ao passado corre por conta deles. Identificamo-nos melhor com os conflituados caracteres de Machado, desvinculados da história pregressa, do que com os cristalizados caracteres de Alencar que deveriam determinar-nos desde tempos que já não são os nossos. Enquanto Alencar pretende amarrar-nos ao que já foi, Machado nos arroja a um futuro incerto, que sempre se renova. Ao criador de Brás Cubas, a brasilidade se apresenta como um instinto que, por não se fixar, constantemente se reinventa.

**Tempo da leitura** O tempo altera a leitura dos romances. Já não lemos *Memórias póstumas de Brás Cubas* como os leitores que acompanhavam as peripécias e reflexões do herói à medida que apareciam no periódico que os divulgava.

Uma coisa é ler um romance aos pedaços, com intervalos determinados pelo órgão de divulgação e a inserção diária de experiências alheias ao mundo ficcional; oportunidade muito diferente oferece o livro cuidadosamente impresso, facultada a possibilidade de avançar, recuar, anotar e refletir.

Proliferaram os intérpretes de Machado. Tentou-se esmiuçar a sua complexa psique de mulato. A abundância das fontes veio a exame. Estudaram-se os conflitos do segundo império. Observou-se a arte

da prosa. Analisou-se a arquitetura da construção romanesca. Sucedem-se interpretações psicológicas, estilísticas, sociológicas, estruturais... Cada novo ensaio literário modifica a imagem do romance machadiano. Os capítulos que divertiam os primeiros leitores nos fazem exigências que não freqüentaram as intenções do autor.

Assim acontece com todos os romances que permanecem na lembrança de sucessivas gerações. Cada geração lê diferentemente os mesmos textos. O tempo modifica o que preserva. Esse é o tributo pago pelas obras que sobrevivem. Rabelais, que foi considerado por Voltaire escritor contraditório, aparece nos estudos de Bakhtin como autor sistemático, rigoroso, monumento eminente no desenvolvimento do romance.

# 7

## Espaço

### Verticalidade e horizontalidade

A verticalidade sustenta a arquitetura central do poema-síntese do Medievalo, a *Divina comédia*.<sup>1</sup> Vertical é o movimento de

Dante, o peregrino do outro mundo. Anda para baixo, quando a viagem é pelo Inferno e, para cima, na ascensão pelos círculos do Purgatório e do Paraíso. No alto habita a virtude, a luz; descer representa presenciar a imperfeição, que se aprofunda até as trevas mais densas. No mundo construído em linha vertical, o deslocamento horizontal nada altera. A sociedade se organiza em torno de lugares santos, distinguidos pela luz que vem do alto. Os peregrinos que os buscam elevam-se ao divino.

O romance, aparecido no ocaso da Idade Média, substitui a linha vertical pela horizontal. Dom Quixote, herói romanescos, desamparado de poderes do alto, desloca-se na superfície terrestre, sem norte, em busca de um país que só existe na imaginação.

Chamado à horizontalidade, o herói recupera o corpo que lhe foi negado na literatura medieval. Beatriz, só espírito, não tem idade. O herói romanescos ingressa com o corpo no espaço terrestre: vi-

ve, luta, sofre, come, ama, morre. Física é sua trajetória pela terra. No romance, a verticalidade, se retorna, ingressa no processo de problematização que subverte todo o universo romanescos. Em *Grande sertão: veredas*, os pólos opositivos Deus-diabo sofrem o fogo cerrado da dúvida, do princípio ao fim. Em *Viva o povo brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro recria um concílio de deuses em torno da Guerra do Paraguai. Tratando-se de divindades dos cultos afro-brasileiros, trazem conflitos subjetivos da classe humilde que os pôs em cena.

**Leste e Oeste** O espaço despertou cedo o interesse dos ficcionistas brasileiros como índice diferenciador do Brasil. Nosso romance, desenvolvendo-se depois da independência, comprometeu-se ideologicamente com a defesa da autonomia contra a antiga metrópole europeia. A natureza selvagem era o que tínhamos de mais nosso, na opinião de José de Alencar, para opor à civilização europeia. O romancista exaltava tanto o índio como o gaúcho e o sertanejo por lhe serem produtos da terra não-contaminada pela civilização. Como os europeus estavam concentrados nas cidades litorâneas, Alencar buscava o Brasil não-contaminado nas regiões afastadas da costa, fossem índios ou, na ausência deles, mestiços com auréola de autóctones.

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Assim começa o segundo capítulo de *Iracema*. O narrador olha do litoral para o Oeste, região do sonho. A distância é verbalmente acentuada pela repetição enfática de *além*. O litoral, já ocupado e devastado pela civilização, é a região do prosaísmo cotidiano, do trabalho, das preocupações. Para o Oeste recuou o índio, levando consigo as douradas esperanças de paz e prosperidade que os ocidentais imaginaram sempre em algum lugar do poente, além do espaço conhecido. O paraíso terrestre, o eldorado, recuava enquanto a conquista alargava os territórios subjugados. Os índices paradisíacos idealizam o corpo da índia, que se confunde com a natureza selvagem: os lábios são de mel, o hálito recende a baunilha, o talhe esbelto lembra o tronco da palmeira. Iracema confunde-se com plantas e animais. Os cabelos não se distinguem das negras asas da graúna, e os pés competem em velocidade com as patas da ema.

<sup>1</sup> ALIGHIERI, Dante. (1320?). Trad. de Hernani Donato. São Paulo, Cultrix, 1965.



O espaço, textualmente construído, indiferente à paisagem observável, cria a atmosfera de sonho. Preservadas acenam as esperanças que os conquistadores prenderam ao Oeste inexplorado.

O Oeste circunscreve também o lugar da reação selvagem, da sedução, da magia e do perigo. Irapuã, o guerreiro tapajara, hostiliza Martim, o conquistador branco, ao passo que Iracema, a virgem de Tupã, o enfeitiça e seduz. Sonhos de paz, sedução feminina e guerra se misturam no mesmo espaço. Sentimentos conflitantes unem-se no inexplorado.

As regiões distantes dos centros urbanos recebem o nome de sertão, população rala e costumes rústicos o caracterizam. O conflito entre o litoral urbanizado e o sertão recebeu análise atenta em *Os sertões*.<sup>2</sup> Euclides da Cunha recorre a uma teoria pseudocientífica para explicar a vitória de rústicos sobre expedições militares bem equipadas. A mestiçagem homogênea e antiga teria produzido uma raça robusta, inferior às raças puras, mas superior à confusão étnica do litoral. A familiaridade de Euclides com tratados eruditos não eliminou a sedução e o medo que as terras distantes desde sempre provocaram.

A idealização euclidiana do sertanejo prende-se ainda ao ideário de José de Alencar. Euclides da Cunha mantém-se indeciso entre a ficção e o documento, o que não ocorre com *Inocência*,<sup>3</sup> romance a que Euclides deve a sugestão de caracterizar o ambiente e o homem separadamente. Decididamente ficcionista, Taunay cria sugestiva oposição crítica entre as epígrafes, buscadas em vários autores e a singularidade dos conflitos. Combinação feliz de observação e ironia, de recursos cômicos e trágicos afastam-no da ênfase alencarina, inventando novos recursos para a organização textual.

Darcy Ribeiro, etnólogo e ficcionista, retoma o conflito sertão-litoral urbanizado em *Maira*.<sup>4</sup> No Oeste, levado agora para as últimas terras resistentes à civilização na Amazônia, mantém-se de pé a pequena aldeia dos mairuns, rigorosamente organizada, hostil à dissolução que debilita a cultura brasileira. A aldeia mairum, embora diminuta e comprimida pelo avanço predatório da civilização caraiúba, apresenta uma organização que disciplina o indivíduo e a socie-

<sup>2</sup> CUNHA, Euclides da (1902). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1945.

<sup>3</sup> TAUNAY, Visconde de. Op. cit.

<sup>4</sup> (1976). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

dade por inteiro. Na sua rígida estrutura dual lembra sociedades descritas por Lévi-Strauss. Na aldeia indígena, o homem não se percebe devastado pelas mazelas que amarguram a existência dos civilizados. Forte vida comunitária que protege o trabalho, as horas de lazer redimem o homem da solidão.

A aldeia, na concepção indígena erigida no centro do universo, orienta a geografia. O lugar em que a aldeia fixa os seus limites ergue-se como espaço sagrado. As pessoas sentem-se protegidas nela, por ser ela o lugar da manifestação do divino. Tudo, até a morte se carrega de sentido. Exemplar ocorre a morte do tuxaua Anacã. A morte não o agride de fora como ato inexplicável. Anacã tem a vida e a morte nas suas mãos. Decide morrer quando sabiamente percebe que o ciclo de sua existência se completou. A morte não irrompe como um ponto matemático, clínico. Anacã continua vivo, mesmo depois de sepultado. Lembra de perto o mundo vegetal. Como as plantas, Anacã morre lentamente, e de seu corpo a vida renasce, por isso os índios regam a carne que se decompõe, ela se desfaz como a semente, que mantém aberto o ciclo vital.

A estrutura litúrgica e a sonoridade bíblica que o romancista imprime no relato traduzem bem a religiosidade vivida como um fenômeno global que torna significativos o mundo e a passagem pela terra.

Em torno da aldeia situa-se um mundo obscuro e estranho, donde procede o mal. Os mairuns sentem-no caótico, oposto à ordem que impera na aldeia.

Avá (Isaiás) parte com projeto duplo. Os missionários o levam para fazê-lo padre, pensando em devolvê-lo como sacerdote de seu povo. Os mairuns o enviam para aprender a sabedoria dos caraiúbas. Avá (Isaiás) frustra a expectativa de ambos. Não chega a se ordenar e, retornando, não pode voltar a ser mairum, nem exercer a função de chefe que lhe estava reservada. Róido pela dúvida, sobrevive des centrado, sem poder, sem sabedoria, sem solução para as suas angústias. Alma, a carioca prostituída e marginalizada, o acompanha em busca de um sentido que lhe falta. Encontra-o numa encruzilhada. A companheira de infortúnio busca o que Avá já perdeu.

A aldeia mairum é um mundo sonhado e inatingível porque não se pode penetrar na essência dela, e em seu redor cresce desordenadamente, monstruosamente o Brasil.

Observe-se como Darcy Ribeiro inverte em *Maira* a relação civilização-barbárie. A ótica do Velho Mundo, persistente ainda em

O espaço, textualmente construído, indiferente à paisagem observável, cria a atmosfera de sonho. Preservadas acenam as esperanças que os conquistadores prenderam ao Oeste inexplorado.

O Oeste circunscreve também o lugar da reação selvagem, da sedução, da magia e do perigo. Irapuã, o guerreiro tapajara, hostiliza Martim, o conquistador branco, ao passo que Iracema, a virgem de Tupã, o enfeitiça e seduz. Sonhos de paz, sedução feminina e guerra se misturam no mesmo espaço. Sentimentos conflitantes unem-se no inexplorado.

As regiões distantes dos centros urbanos recebem o nome de sertão, população rala e costumes rústicos o caracterizam. O conflito entre o litoral urbanizado e o sertão recebeu análise atenta em *Os sertões*.<sup>2</sup> Euclides da Cunha recorre a uma teoria pseudocientífica para explicar a vitória de rústicos sobre expedições militares bem equipadas. A mestiçagem homogênea e antiga teria produzido uma raça robusta, inferior às raças puras, mas superior à confusão étnica do litoral. A familiaridade de Euclides com tratados eruditos não eliminou a sedução e o medo que as terras distantes desde sempre provocaram.

A idealização euclidiana do sertanejo prende-se ainda ao ideário de José de Alencar. Euclides da Cunha mantém-se indeciso entre a ficção e o documento, o que não ocorre com *Inocência*<sup>3</sup>, romance a que Euclides deve a sugestão de caracterizar o ambiente e o homem separadamente. Decididamente ficcionista, Taunay cria sugestiva oposição crítica entre as epígrafes, buscadas em vários autores e a singularidade dos conflitos. Combinação feliz de observação e ironia, de recursos cômicos e trágicos afastam-no da ênfase alencarina, inventando novos recursos para a organização textual.

Darcy Ribeiro, etnólogo e ficcionista, retoma o conflito sertão-litoral urbanizado em *Maira*.<sup>4</sup> No Oeste, levado agora para as últimas terras resistentes à civilização na Amazônia, mantém-se de pé a pequena aldeia dos mairuns, rigorosamente organizada, hostil à dissolução que debilita a cultura brasileira. A aldeia mairum, embora diminuta e comprimida pelo avanço predatório da civilização caríbea, apresenta uma organização que disciplina o indivíduo e a socie-

dade por inteiro. Na sua rígida estrutura dual lembra sociedades descritas por Lévi-Strauss. Na aldeia indígena, o homem não se percebe devastado pelas mazelas que amarguram a existência dos civilizados. Forte vida comunitária que protege o trabalho, as horas de lazer redimem o homem da solidão.

A aldeia, na concepção indígena erigida no centro do universo, orienta a geografia. O lugar em que a aldeia fixa os seus limites ergue-se como espaço sagrado. As pessoas sentem-se protegidas nela, por ser ela o lugar da manifestação do divino. Tudo, até a morte se carrega de sentido. Exemplar ocorre a morte do tuxaua Anacã. A morte não o agride de fora como ato inexplicável. Anacã tem a vida e a morte nas suas mãos. Decide morrer quando sabiamente percebe que o ciclo de sua existência se completou. A morte não irrompe como um ponto matemático, clínico. Anacã continua vivo, mesmo depois de sepultado. Lembra de perto o mundo vegetal. Como as plantas, Anacã morre lentamente, e de seu corpo a vida renasce, por isso os índios regam a carne que se decompõe, ela se desfaz como a semente, que mantém aberto o ciclo vital.

A estrutura litúrgica e a sonoridade bíblica que o romancista imprime no relato traduzem bem a religiosidade vivida como um fenômeno global que torna significativos o mundo e a passagem pela terra.

Em torno da aldeia situa-se um mundo obscuro e estranho, donde procede o mal. Os mairuns sentem-no caótico, oposto à ordem que impera na aldeia.

Avá (Isaiás) parte com projeto duplo. Os missionários o levam para fazê-lo padre, pensando em devolvê-lo como sacerdote de seu povo. Os mairuns o enviam para aprender a sabedoria dos caríbeas. Avá (Isaiás) frustra a expectativa de ambos. Não chega a se ordenar e, retornando, não pode voltar a ser mairum, nem exercer a função de chefe que lhe estava reservada. Roido pela dúvida, sobrevive descentrado, sem poder, sem sabedoria, sem solução para as suas angústias. Alma, a carioca substituída e marginalizada, o acompanha em busca de um sentido que lhe falta. Encontra-o numa encruzilhada. A companheira de infortúnio busca o que Avá já perdeu.

A aldeia mairum é um mundo sonhado e inatingível porque não se pode penetrar na essência dela, e em seu redor cresce desordenadamente, monstruosamente o Brasil.

Observe-se como Darcy Ribeiro inverte em *Maira* a relação civilização-barbárie. A ótica do Velho Mundo, persistente ainda em

<sup>2</sup> CUNHA, Euclides da (1902). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1945.

<sup>3</sup> TAUNAY, Visconde de. Op. cit.

<sup>4</sup> (1976). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

*Iracema* e em *Os sertões* considera bárbaras as regiões que se distanciam da cultura européia. Assim acontece em *A montanha mágica*, de Thomas Mann.<sup>5</sup> Nesse romance não se estabelece familiaridade entre o homem e a paisagem. A paisagem aparece como cenário incômodo para a ação humana. Os hóspedes do sanatório não se adaptam às montanhas e ao clima suíços. As sombras que os cercam não oferecem ambiente habitável, humano. O isolamento entre cumes nevados cria atmosfera lendária, irreal a envolver as personagens, sombras movendo-se em brumas. Desde a antiguidade clássica, o mundo civilizado é luminoso, são nítidos os contornos dos objetos, a luz da razão atravessa a realidade. O sombrio, o exótico determinam as fronteiras do mundo civilizado. Nas viagens de Ulisses, exuberantemente selvagem é a distante e tropical ilha de Calipso, brumoso é o hades, a morada dos que já partiram. Como na *Odisséia*<sup>6</sup>, as sombras criam em *A montanha mágica* um mundo exótico. Exótico é para Mann o Oriente, que com sua lentidão contemplativa repele o enérgico ritmo ocidental, ritmo de vida, sugerindo na letargia o hades e a morte. A falta de sintonia entre o homem e a paisagem simboliza o conflito entre a cultura ocidental e a cultura oriental, entre o civilizado e o bárbaro, entre a saúde e a doença, entre vida e morte. Na inversão operada por Darcy Ribeiro, as qualidades positivas se refugiaram na aldeia indígena, ao passo que a enfermidade contamina a luminosa civilização ocidental e litorânea.

O propósito manniano de alcançar a vida através da morte, as preocupações de construir sínteses que incluam o Oriente, a ambigüidade própria do texto literário, a ironia não eliminam a consagração à razão européia, ápice da trajetória intelectual de Mann.

Viana Moog, e em nível continental, leva no romance *Tóia*<sup>7</sup> o conflito Ocidente-Oriente ao território da ficção antes de Darcy Ribeiro, decidindo-se pela cultura que os europeus consideram periférica. Não obstante as diferenças que individualizam os povos americanos, Viana Moog vê nos latinos unidade fundamental, o que lhe permite aproximar Brasil e México na dívida ao Oriente, preservado pelas culturas pré-colombianas e legado aos países que se espalham pela América do Sul. O autor, ao refletir sobre o México, ousa estender à parte meridional do Continente as observações restritas até

<sup>5</sup> Op. cit.

<sup>6</sup> HOMERO (VIII séc. a.C.). Trad. de Manoel Odorico Mendes. São Paulo, Atena, 1957.

<sup>7</sup> (1962). Rio de Janeiro, Delta, 1966.

agora ao Brasil. Nessa ampliação, deixa de considerar o Atlântico sul um capítulo do Ocidente como o fez em *Heróis da decadência*.<sup>8</sup> Os latino-americanos aparecem agora como fim do Oriente em conflito com o Ocidente, ao qual entrega os Estados Unidos. O conflito do romance repousa sobre esta oposição. Embora brasileiro, Jorge Holanda representa o Ocidente, pródigo em dólares, amigo de ambientes requintados, preso à disciplina imposta pelo relógio. Envolvendo-se afetivamente com Tóia, a mexicana mestiça, entra na órbita de um mundo estranho em que pontualidade, dinheiro, progresso, êxito, matrimônio não representam valor. Em oposição a isso, valem lascívia, irracionalidade, afeto, solidariedade grupal. Indecisa entre o embaixador Holanda e o amante mexicano, Tóia brota como símbolo do México a se debater na polaridade Oriente-Ocidente. Holanda, por sua vez, simultaneamente preso a sua loira esposa de origem alemã e Tóia, a mestiça, aproxima-se desta na indecisão, da qual tampouco escapa Lore, a esposa, outrora apaixonada pelo indiático Geraldo. As três personagens centrais — Tóia, Holanda, Lore — sofrem o conflito Ocidente-Oriente sem resolvê-lo na síntese, utópica visão do narrador. A tese da mestiçagem, reforçada pela metafísica hegeliana, desaloja a coexistência de culturas heterogêneas no mesmo espaço.

Voltemos a *Iracema*. Martim, o guerreiro europeu, vencida a sedução da índia, sobe a um monte com os olhos voltados para a sua terra. A nativa percebe que o corpo do guerreiro deixa livre a alma, saudosa da virgem branca. Martim vive indeciso entre a terra dos índios e a terra dos brancos, entre a cultura indígena e a cultura européia, anunciando o conflito do homem brasileiro, vacilante entre a Europa e a América. Este conflito vem até Macunaíma, o herói da nossa gente. Atraído pela cor branca, pela água fria (índices europeus), num momento crucial quebra seus compromissos com as mulheres da terra, as filhas do Sol, para unir-se com uma portuguesa. Nesse particular, Macunaíma não se distingue de seu adversário, Piaimã, indeciso entre as terras de aquém e de além-mar. A classe rica, sempre com os olhos voltados para a Europa, considera uma viagem pelo Velho Continente indispensável à formação como se vê em *João Miramar*.

### A textualidade do conflito Europa-América

Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos*<sup>9</sup>, examina o conflito Europa-América

na formação da prosa romanesca, atribuindo a Machado de Assis

<sup>8</sup> Idem. Rio de Janeiro, Guanabara, 1934.

<sup>9</sup> São Paulo, Perspectiva, 1978.

papel decisivo. No romance machadiano, o sangue autóctone que se infiltra nas veias do europeu percorre caminho inverso ao do colonizador. A mancha racial subverte os valores culturais e raciais do alienígena. Ao contaminar a pureza e desviar do normal, a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental. Em Machado de Assis, importam mais as correntes autóctones que atravessam seus textos e borram a limpidez européia do que o sangue que lhe corria nas veias. Silviano conduz a argumentação com habilidade. A literatura importada elaborou uma retórica à maneira dos sofistas da antiguidade. À retórica sofisticada importava avassalar a opinião do outro e não arriscar-se no confronto com a realidade. A posição socrática de Machado, dirigida contra viciados hábitos retóricos, mostra-se inequívoca em *Dom Casmurro*. Valeria recuar um passo. A desarticulação do discurso romanesco realiza-se já enfaticamente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.<sup>10</sup> A repressão do anômalo, que ainda impera nos romances anteriores, desvanece-se aí. Silviano nega com acerto a rígida oposição das duas fases no romance de Machado. Gêneros do que acontece a partir de *Memórias póstumas* encontram-se já no prefácio de *Ressurreição*.<sup>11</sup> Permanece, contudo, o fato de que o defunto-autor abre em *Memórias póstumas* as comportas de águas há muito represadas. A retórica, que nos romances anteriores silenciava os conflitos com o peso da inércia, fragmenta-se agora. As palavras, libertas do respeito a convenções, afrontam, ferem, denunciam os véus com que se pretendia esconder a face real das coisas. Se é verdade que *Dom Casmurro* pode ser lido no interior de *Ressurreição*, não é menos verdadeira a falência deste romance e leva o romancista a reescrevê-lo: *Dom Casmurro* nasce da reescrita de *Ressurreição*. Machado é demolidor de sua própria retórica. Conquista a energia da ficção no aniquilamento de suas próprias criações. Está aberto o caminho para o romance brasileiro, trilhado por Raul Pompéia, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Darcy Ribeiro, João Ubaldo Ribeiro... A tradição machadiana não impôs uma nova retórica, mas imprimiu uma atitude crítica que subverte o estabelecido e provoca o surto criador. A autêntica história literária traça-se com a retomada e a reescrita. A mesquagem manter-se-á viva enquanto abrir novos registros.

<sup>10</sup> Op. cit.

<sup>11</sup> Rio de Janeiro, Aguilar, 1962.

**Campo e cidade** As regiões que se distanciam das cidades litorâneas podem atrair por lembrarem o paraíso, também sucede desvendarem o estado de miséria a que foram relegadas. Esta noção aparece depois da euforia romântica. Franklin Távora, nos anos setenta da última centúria, enaltece a civilização dos países desenvolvidos e a quer implantada no sertão. Bastam a Policarpo Quaresma algumas horas de viagem para dar com o deplorável abandono das terras que ele considerava as mais férteis do mundo, o completo depauperamento e desencanto dos homens que as cultivavam e maltratavam.

O desleixo que empobrece as zonas rurais provoca afluxo contínuo aos grandes centros. Em *Quincas Borba*, Rubião, um modesto professor de Barbacena, quando lhe cai nas mãos, por testamento, a fortuna do amigo falecido, transfere-se para o Rio de Janeiro, seduzido pelas folganças da vida urbana. Sem proteção contra a soléncia dos cidadãos, perde, em breve, a fortuna e a razão.

Mais grave do que essas ruínas esporádicas que desgraçam incautos é o deslocamento de milhões de trabalhadores rurais, empurrados desde a abolição da escravatura para a periferia dos grandes centros pelo latifúndio que não os tolera. Cyro Martins centra a atenção nesse conflito em três dos seus romances. Chiru de *Sem rumo*, João Guedes de *Porteira fechada*, Janguta de *Estrada nova* representam multidões de migrantes anônimos que no Brasil e na América do Sul prolongam nas favelas o desespero que a substituição do espaço rural pelo espaço urbano não cura.<sup>12</sup>

José Cândido de Carvalho, em *O coronel e o lobisomem*<sup>13</sup>, opõe a cultura rural e a cultura urbana na figura do Coronel Ponciano, protagonista e narrador. Através da magia e do mito, Ponciano se relaciona com o mundo na zona rural, atuando poderosamente. A pequena sociedade que o cerca se empenha em agrandar o herói, necessitados da proteção dele para protegê-los das forças hostis. Enveredando numa carreira de fama crescente, o coronel afronta o natural e o sobrenatural. Domina onças, faz guerra a um ururau, monstro com "cauda de jacaré, escama de cobra, força de cavalo e olho sugador de gente", livra as populações dos malefícios de um lobisomem, captura uma sereia. Os feitos de Ponciano circunscrevem-no a um

<sup>12</sup> (1937). *Sem rumo*. Porto Alegre, Movimento, 1977; (1944). *Porteira fechada*. Porto Alegre, Movimento, 1976; (1954). *Estrada nova*. Porto Alegre, Movimento, 1964.

<sup>13</sup> Rio de Janeiro, Cruzeiro, 1964.

mundo bem mais primitivo do que o dos sagazes e místicos jagunços de José Lins do Rego e Guimarães Rosa. A cidade abre uma clareira no espaço da assombração. Em Goitacazes, onde vai parar por razões fortuitas, o coronel vive como espécime raro. Seus casos caem no ridículo e, à maneira do Rubião de Machado, os seus bens passam às mãos de espertalhões que riem de seus poderes. Devolvido ao campo, Ponciano recupera sua abalada glória. O conflito campo-cidade não beneficia os rurícolas adormecidos em suas crenças.

**Norte e Sul** No Brasil, o acelerado desenvolvimento dos estados meridionais provoca também o conflito Norte-Sul. Embora ficcionista sem destaque, coube a Franklin Távora desvendando o conflito. O Brasil, superadas as lutas regionais que de Norte a Sul ameaçavam a unidade do Império, já dispunha, finda a Guerra do Paraguai, de serenidade para considerar as diferenças. O autor de *O cabeleira*<sup>14</sup>, ao assinalar o crescimento desigual do Sul, reage na certeza de que o Brasil autêntico residia e resistia ao Norte (incluía-se o Nordeste), porque não afetado pelas correntes migratórias responsáveis pelas transformações do Sul. Deve-se a Távora o primeiro grito regionalista (1876) num período de farta produção literária de caráter documental em todo o país. A idéia de que o Norte abriga na cultura o Brasil autêntico repete-se no manifesto regionalista de 1926, antecipando o surto fecundo da prosa nordestina com figuras exponenciais como José Lins do Rego, Jorge Amado e, sobretudo, Graciliano Ramos.

Para debater o conflito Norte-Sul, apareceu na região meridional, em 1939, um romance que marcou época, *Um rio imita o Reno*, de Viana Moog.<sup>15</sup> Se o ficcionista conviveu com o crítico, o crítico não abandonou o ficcionista. A dívida do romancista ao sistema spengleriano percebe-se já nas quatro estações em que se divide o livro. Spengler entendia que as culturas nascem na primavera e morrem no inverno. Viana Moog redistribuiu, porém, as estações, atento aos fatos concretos. A cidadezinha alemã, onde se passa a ação, não é produto da terra, foi transplantada para a América da Europa. Incorreto seria pô-la ao nível do Brasil autóctone, jovem, comparado com as

velhas culturas européias. A ação começa, portanto, num período de franco desenvolvimento, o verão, idade crítica em que Spengler situa a Reforma e o princípio do capitalismo. Blumental, a cidade ficcional situada às margens do Rio dos Sinos, mostra indústria desenvolvida e avançado comportamento capitalista. No momento em que Geraldo, o engenheiro nortista, desembarca em Blumental, a sua formação choca-se com o acúmulo de riquezas, o Norte esbarra no Sul, primavera e verão confrontam-se no mesmo espaço e traçam um dos eixos do conflito. Construindo assim o romance, não reitera o esquema de *Heróis da decadência*, ensaio em que o Brasil é prolongamento da Europa. Atenta para a heterogeneidade cultural e para os conflitos que daí advêm, o que individualiza e diferencia a nação americana. Começando o romance no verão e terminando na primavera, superada está a idéia de que o fim da cultura européia determina também o fim da nossa. A aragem primaveril que sopra nas últimas páginas devolve Blumental às origens. Rompidos os vínculos que culturalmente ainda a atavam à Alemanha, torna-se brasileira e como tal desperta para uma realidade nova, a infância da nação como um todo, que terá de vencer muitas etapas para atingir a idade adulta.

Viana Moog, reformulando o esquema para o Brasil, cai em vários lugares comuns vulgarizados: que somos o país do futuro, que somos uma democracia racial, que somos cordiais, que somos eróticos. Dois livros recentes atacam rijamente alguns desses estereótipos. David Brookshaw, em *Raça e cor na literatura brasileira*<sup>16</sup>, defende a tese de que somos profundamente racistas. Denuncia de racista até a mestiçagem alardeada como solução brasileira para os conflitos étnicos, por condenar o negro ao desaparecimento no processo de branqueamento contínuo. A cordialidade brasileira desaparece nas análises de *Violência e cultura no Brasil*, do ensaísta Rubem George Oliven.<sup>17</sup> Não lhe faltam exemplos na literatura recente voltados à violência urbana, prolongamento da violência praticada nos séculos inaugurais, o que torna suspeita a nossa pretendida cordialidade.

Não percamos, contudo, a perspectiva dos anos trinta. Num momento em que o mito da raça pura se levantava como ameaça à humanidade, a idealização da mestiçagem conferia, pela primeira vez, confiança em nós mesmos, abalada por séculos de escravagismo e por ideologias racistas que tinham seqüestrado nossas melhores inteligên-

<sup>14</sup> (1876). São Paulo, Melhoramentos, 1953.

<sup>15</sup> Porto Alegre, Globo, 1939.

<sup>16</sup> Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.

<sup>17</sup> Petrópolis, Vozes, 1982.

cias. Se a mestiçagem não é solução para nossos problemas raciais, mostrou-se, ao menos, salutar no momento em que em nome da pureza da raça exércitos aparelhados com os mais avançados equipamentos bélicos se atiravam contra populações indefesas.

Em meio a prolongados debates de idéias hoje fora de lugar aparece uma página em *Um rio imita o Reno*, infelizmente não conhecida por Brookshaw, mas que encerra a mensagem de confraternização das raças que o brasilianista deixa ao Brasil. Diz o indiatíco engenheiro Geraldo:

— Dentro deste cenário vi também o homem. Vi o caboclo bronzeado, bandeirante ainda não teatralizado, em luta com a selva. Vi o nordestino, piloto de minúsculas jangadas, em luta contra o mar. Vi o colono, cooperando com a sua carne e o seu sangue nesse Brasil bem brasileiro, que nas retortas de meios geográficos tão diversos, prepara, com a contribuição de todas as raças, o tipo étnico, rijo de corpo e de alma, que os meus olhos deslumbrados já entrevêem no panorama do futuro...

Ignoremos a utópica raça do futuro que nos sonhos do romancista deverá ser deslumbrante e rija como as melhores; resta o apelo à confraternização sem privilégio de uma etnia sobre as demais, à reconciliação do Norte mestiço com o Sul dos imigrantes.

**Microespaços** O espaço que opõe continentes e regiões pode reduzir-se a áreas bem pequenas. Casas mais ou menos próximas delimitam o conflito de *Dom Casmurro*. Primeiro entram em conflito a casa de Bentinho e a casa de Capitu. Esta é mencionada num instante dramático, a denúncia, revelando-se desde então território proibido. O portão, que outrora unia, separa. Os nomes Capitu e Bentinho, gravados no muro pela amiga de Bento Santiago, são apagados por ela mesma ao perceber a aproximação do pai, como se até a aproximação dos nomes fosse culposa. Em seguida estabelece-se a oposição casa de Bentinho/seminário. O seminário desponta como ameaça, lugar de exílio, temido, arranca Bentinho do paraíso doméstico. Quando o filho de D. Glória logra, enfim, constituir o seu próprio lar, forma-se nova ligação tensional da casa de Escobar e Sancha com a de Bentinho e Capitu. Bentinho chega a sentir sua casa invadida pelas visitas secretas de Escobar.

**Espaço e ação** O espaço, subordinado à ação até à prosa machadiana, requer autonomia na ficção de tendência realista-naturalista para legitimar-se com o apoio de observação rigorosa. Assim ocorre na abertura de *Inocência*, onde Taunay nos brinda com a descrição de um incêndio antológico nos campos mato-grossenses, despida de ênfase romântica, rica em detalhes plásticos e efeitos sonoros. Preocupação de descritivismo documental afetou a prosa brasileira de fins do século passado com freqüentes prejuízos para o trabalho inventivo da imaginação. Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos soube ligar paisagem regional e ação romanesca em unidade indissolúvel, superada a dicotomia espaço-ação.

**Local e universal** O sargento Getúlio, protagonista do romance de João Ubaldo Ribeiro com o mesmo nome, recuando a uma antiga concepção mítica, considera Sergipe o centro do mundo, desprezando o que se passa fora do pequeno Estado.

A concentração espacial não significa obrigatoriamente ruptura com o universo. Machado, sem se afastar do Rio, universaliza pensamentos e conflitos. Joyce, nas andanças de Bloom e Dedalus pela cidade de Dublin, alude a muitos lugares espalhados pelo globo e recupera experiências afastadas por séculos e milênios. Guimarães Rosa, continuador da ficção regional, ao confundir sertão e mundo, abre as fronteiras a todas as preocupações, trazendo a debate graves problemas que desde sempre ocupam a inteligência ocidental.

**Espaço textual** Importa que o espaço se faça textual. Isso acontece quando nomes de lugares e de objetos se desprendem dos referentes e se constituem significantes no universo romanesco.

Em *Avalovara*<sup>18</sup>, Osman Lins mistura espaço mimético e espaço não-mimético. Pelo espaço mimético, a ação se desenrola na Europa, no Recife e em São Paulo. O espaço não-mimético estende a

<sup>18</sup> Op. cit.

espiral cortada por quadrados. Girando em espiral, a ação não conhece começo nem fim. Descendo pela espiral, as personagens buscam a origem; subindo por ela, giram em círculos cada vez mais amplos. Os quadrados dividem a espiral em segmentos, os capítulos; o romance recolhe os quadrados num quadrado maior, também excidido pelo movimento espiralado. Esta é uma das versões do romance aberto que, não preocupado em apaziguar o leitor com o conforto da meta atingida, apresenta o princípio e o fim como etapas do contínuo fluir da vida.

O romance brasileiro, empenhado em definir a nossa identidade, suportou a ameaça do localismo redutor. Disso o salvaram ficcionistas do porte de Machado, Guimarães Rosa, Osman Lins. Estes, embora atentos ao lugar em que nos inserimos no mundo, indicaram o caminho pelo qual a imaginação conserva distância crítica frente à realidade imediata e mantém aberto o caminho com outros homens e outras culturas, condição indispensável à renovação salutar. O que se espera do romancista é a organização do espaço textual em livre articulação com os horizontes espaciais e textuais que o cercam.

## 8

# Imaginação

**O trabalho da imaginação** Primeiro há fragmentos: lembranças, experiências, textos. Quando estes se organizam, desencadeia-se o trabalho da imaginação, e desponta o autor como fundador do universo imaginário. Não favoreceríamos a compreensão do romance, se equiparássemos o imaginário a um supermercado de pensamentos, frases buriladas, paixões. A imaginação ordena as partes num todo móvel, aberto, repleto de indeterminações: o imaginário. Imaginários são ainda outros universos, também os da ciência. Todos os sistemas de palavras, símbolos constroem universos imaginários. Fora do imaginário fica o real, ao qual não temos acesso direto. O imaginário nos permite que dele nos aproximemos e com ele convivamos. A diferença do imaginário artístico reside na liberdade resoluta, visto que não está sujeito ao rigor da verificabilidade. Uma história do Acre, respeitável, deve apoiar-se em documentos; um romance de valor reconhecido como é *Galvez, imperador do Acre*<sup>1</sup> afronta-os deliberadamente.

No texto literário, entrelaçam-se, portanto, imagens que valem como imagens, não obrigadas a nenhum absoluto, não assentadas so-

<sup>1</sup> SOUZA, Márcio. (1976). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

bre objetos. Como procurá-las na cabeça do autor ou em estruturas sociais, degradado o texto a insuficiente tradução? Produzidas no texto, as imagens sustentam elas mesmas o universo imaginário. Quem vê no imaginário tradução ou cópia, faz-lhe injustiça, cabe-lhe categoria de original. O texto não exprime autor ou sociedade. O eu do narrador, quando comparece, age como personagem entre as personagens, centros de referência no mesmo nível, pólos que se atraem e se repelem.

A organização do imaginário desencadeia um processo de caminhos e metas imprevisíveis até para o autor. De fundador que era, encerrado o trabalho (ou até no decurso dele), o autor terá que aceitar a humilde posição de fundado. Isso é assim porque o autor não oferece autoritariamente saber próprio ou alheio. Não sendo proprietário de nada, não poderá distribuir riquezas que não possui. Em cada leitura, os significados convertem-se em significantes, prenes de novos significados, orientados à imaginação sem limites. O processo da imaginação não estagna, portanto, no último capítulo nem na interpretação de intérpretes esclarecidos. As imagens suscitam novas imagens no jogo da imaginação generalizada, jogo de leituras e de leitores que transcorre na livre indecisão entre o afastamento e a vizinhança do observado.

**Cerceamento da imaginação** A Idade Média, embora sem compromissos com o referente, cerceou o exercício da imaginação. Os sentidos não estavam autorizados a realimentá-la. Em lugar destes, impunham-se as imagens autorizadas pelo Livro Sagrado e seus exegetas. Do púlpito, centro da vida religiosa, social e política falavam intérpretes do Livro, arautos da única interpretação autorizada. Controlada a produção de livros, os mosteiros assumiram a tarefa de produzi-los e de orientar-lhes a circulação.

Ao se divulgarem livros preservados da antigüidade, os clérigos esforçaram-se em desfazer a contradição entre revelação e literatura pagã. Autores como Platão, Aristóteles e Virgílio foram contados entre os iluminados fora dos redutos da revelação. Operou-se uma espécie de conversão da cultura pré-cristã ao cristianismo.

Expressão da cultura livresca, a epopéia medieval desdenha a observação. Fantasiada é a natureza da *Chanson de Roland*.<sup>2</sup> Embora os lugares de *Mio Cid*<sup>3</sup> possam ser identificados, corografia, flora e fauna repetem estereótipos. Os olhos dos homens, confinados no mundo mau, elevam-se para o alto, saudosos de paisagens e de vida puras. Animais e plantas apenas são admitidos como significantes do mundo sonhado, paradisíaco, não pelo seu próprio valor.

A realidade concreta submete-se a categorias gerais. Assim, a conduta humana é vista na *Divina comédia*<sup>4</sup> através da Virtude e do Vício, critérios para distribuir os homens em círculos ascendentes e descendentes. Não são outros os valores que agrupam as personagens que Boccaccio acolhe nas pitorescas novelas do *Decamerão*.<sup>5</sup>

Havia um discurso apenas, o discurso oficial a que estavam sujeitas a medicina, a astronomia, a filosofia, a literatura. Para que as obras artísticas de gregos e romanos pudessem circular, os deuses tiveram que ser degradados a símbolos de virtudes e de vícios. O pensamento oficial mantinha estático o tempo.

Os renascentistas, ao agigantarem o homem, apequenam animais, plantas, montes, rios, nas artes plásticas e literárias. Mesmo que a razão dominante avante as proporções de quem a exerce e se estabeleça em lugar eminente, o livro não recua das posições conquistadas. Por mais distintas que sejam as concepções artísticas de autores barrocos e neoclássicos, insistem na reelaboração de imagens livrescas.

O romance, rompendo a autoridade do livro, voltado às coisas concretas e aos sentimentos, vegeta ignorado sem o favor devido à arte consagrada. Na vigência do conflito entre a observação e a cultura livresca, a loucura de D. Quixote consistia em conservar-se fiel aos livros contra o mundo visto e vivido. Quando o herói, versado nos livros, é afrontado e derrotado pelo cotidiano vigoroso e gigantesco, a envergadura do homem se encolhe.

**Colapso do mundo ideal** As leis da arte, incumbidas de garantir a permanência do mundo ideal, não ocultam, no fim dos anos setecentos, sinais de colapso.

<sup>2</sup> Op. cit.

<sup>3</sup> Op. cit.

<sup>4</sup> AEIGHIERI, Dante. Op. cit.

<sup>5</sup> (1348-1353). Trad. de Raul Polillo. Rio de Janeiro, Martins, 1967.



A multiplicidade estiliza as unidades de tempo, espaço e ação. Entre os estilos ergue-se o romance com a tarefa de nomear o mundo instável. Os gêneros clássicos, assentados sobre o passado, repetem o ritual da origem. O romance, sem tradição e sem compromissos, volta-se aos contínuos desafios do futuro. Sem estilo, está exposto a todos os estilos.

**Imaginação desagrilhada** Sensível às transformações, à diversificação da linguagem e da cultura, o romance participa da eclosão do novo, suscita-o e o interpreta.

A imaginação desagrilhada protege o romance de restrições classicizantes, declarando-o o gênero da Modernidade. Clássica é a submissão do texto à ordem externa para conter a intranquilidade subjetiva. Romanesca é a afirmação da liberdade contra a sujeição. O romance hostiliza quaisquer padrões, sejam eles leis científicas ou rigidez burocrática. Severidade épica não lhe convém. Como poderia suportá-la, se ela recusa as irregularidades do mundo e a instabilidade interior?

Livre da reverência ao passado, o romance volta-se imaginativamente ao futuro. Em *Iracema*<sup>6</sup>, nos braços da Índia agonizante, repousa Moacir, fruto de dominadores e dominados. Aniquilado o passado, cabe a seu sangue mestiço a construção da futura nação brasileira. A demanda do futuro pode levar também ao apocalipse. O último capítulo de *Dom Casmurro*<sup>7</sup> proclama o aniquilamento, embora este não seja definitivo. A ausência de filhos é compensada pela criação artística, lugar em que os fatos se reorganizam. A ruína sela também os infortúnios de Macunaíma. Repete-se a regeneração observada no romance de Machado. O que cessa como acontecimento revém na magia da palavra. A narração mantém aberta a circularidade da morte e da vida.

**Verossimilhança** A recusa da cultura livresca e a observação atenta dos fatos acolhem ciência e romance na mesma tendência. Se em determinados momentos o romance pa-

<sup>6</sup> ALENCAR, José de. Op. cit.  
<sup>7</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. Op. cit.

dece sujeito ao rigor da observação exata, em outros, liberto das peias da exatidão, antecipa em lúdica inventividade achados franqueados só mais tarde à observação rigorosa. Dostoiévski e Machado penetram antes da psicanálise nos porões interiores.

A observação redimiu o romance de fantasias inócuas, de grauidades, do desleixo formal. O romance, porém, saiu-se mal quando tentou rivalizar com métodos próprios a laboratórios e pesquisas de campo. A imaginação cerceada impediu que Aloísio de Azevedo obtivesse melhores resultados com a análise de personagens e ambientes que lhe eram familiares. Machado, embora muito bem documentado em tudo o que escreve, soube preservar o que à arte romanesca é exclusivo. Dando a palavra a um morto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*<sup>8</sup>, afronta o cientificismo, sublinhando que não cabe à arte pedir validação à ciência. Machado sabia que o romancista preocupado em anular o tecido verbal para melhor apanhar o observado é infiel a seu ofício. Esmerando-se na arte da palavra, construiu monumentos sólidos, resistentes ao vendaval de concepções científicas. Manteve-os autônomos, apoiados no rigor de seus próprios fundamentos. Ergueu fortalezas verbais que lhe permitiram diálogo crítico com quaisquer discursos do presente ou do passado. A arte romanesca distancia-se da realidade para ver melhor, mesmo que o afastamento abra abismos como a prosa de Kafka. Inevitavelmente invocasse o antigo princípio da verossimilhança para subordinar a arte ao que lhe é alheio. O romance é verossímil quando se impõe como verdadeiro por si mesmo. Inverossímil é o romance que requer o socorro de outros discursos.

**O imperador do Acre** Verossímil é Galvez, imperador do Acre<sup>9</sup>, de Márcio Souza, embora desrespeite deliberadamente a informação histórica. O Galvez histórico nunca se arvorou em imperador do Acre. Aceitou o título de presidente e se manteve republicano convicto em todas as declarações e atos.

<sup>8</sup> Idem. Op. cit.  
<sup>9</sup> Op. cit.

O que permite ao romancista afrontar tão descaradamente a verdade histórica? Em primeiro lugar, um artifício literário. Alega ter encontrado na Europa um documento, redigido pelo próprio Galvez, em que o aventureiro, já sem a necessária lucidez, reinterpreta os seus cometimentos. Como só o narrador conhece o documento, não há maneira de contestar-lhe a veracidade. É um truque que permite todas as fantasias, e Márcio Souza as libera prodigamente. Com uma ponta de ironia, desacredita procedimentos similares em autores românticos, desejosos de que demos crédito ao artifício. Apesar do embuste, em certo sentido a versão de Márcio Souza é verdadeira. Parodiando Aristóteles, até poderíamos declará-la mais verdadeira que a história.

Como? Ora, sonhos imperialistas eclodem no Terceiro Mundo de muitas maneiras. O sonho dos chefetes terceiro-mundistas é erigir monumentos portentosos para assombrar, mesmo onerados com dívidas irresgatáveis e à custa da inanição de seus povos. Não falta quem materialize os sonhos, assentando-se coroado no trono como aconteceu em um dos países africanos nos anos setenta. Gastos astronômicos com monumentos inúteis como os autorizados por Galvez ou a construção de escadas suntuosas que não levam a lugar nenhum vemo-los estampados com todos os zeros na primeira página dos jornais. O imperador Galvez está como símbolo da nossa desastrada megalomania. Não satisfeitos com a decepção de que o eldorado não existe, queremos construí-lo com as nossas próprias mãos.

## 9

# Romance e Modernidade

Atentos a Marshall Berman<sup>1</sup>, podemos dividir a Modernidade em três fases. A primeira fase vem de princípios do século XVI até aos últimos anos do século XVIII. É a fase desencadeada pela revolução intelectual e artística da Renascença.

A segunda fase coloca-se entre a Revolução Francesa e a Primeira Guerra Mundial. É o período da expansão industrial, da ascensão e consolidação da burguesia. Intensa e revolucionária é a produção nas letras, nas artes plásticas, no ensaísmo político e filosófico.

A terceira fase se instala sobre os escombros da Guerra. Explodem as vanguardas sedentas de renovação. O discurso se fragmenta. As artes afirmam no seu conjunto a expressão contra a intuição. Com a participação responsável de um maior número, o receptor é incorporado no ato da produção artística, diluindo-se a diferença entre produtor e receptor.

A consagração, divulgação e aceitação das conquistas da Modernidade deságuam na letargia epigônica do pós-moderno, fase de que sentimos notórios indícios na atmosfera que respiramos.

<sup>1</sup> (1982). *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo, Schwartz, 1987.

Mas não podemos acompanhar Marshall quando opõe Modernidade a um pré-moderno paraíso perdido, o mundo medieval, época em que os ocidentais se julgavam cidadãos do reino de Deus, triunfante na terra, sólido, definitivo, eterno.

Entre fins do século XII e princípios do século XVI, situa-se o período de gestação da Modernidade. A lírica provençal se afunda nos sonhos de ideais recusados ao cotidiano. As universidades recolhem e reelaboram o legado das gerações anteriores. A catedral gótica traduz a inquietação que levanta torres apontadas para o distante paraíso celeste. A epopéia de Dante insinua dúvidas na síntese cuidadosamente construída. A pintura de Bosch põe em tela os conflitos não apaziguados pela ordem externa.

E nasce o romance, recusado e obscuro, mas inovador e persistente; primeiro em verso, logo vertido em prosa vulgar, quando o latim e o verso começam a ser expurgados da prosificação da vida.

Os estudos de Júlia Kristeva mostram que na fase de gestação o romance desponta com todas as características que o definirão depois: a recusa da sacralidade o inclina à literatura profana; atribuído a um autor definido, torna-se produto de cuidadosa elaboração escrita contra a oralidade anônima anterior; indeciso entre pólos opostos, acolhe posições conflitantes, ambivalentes; contra a fixidez, o tempo opera transformações na evolução do indivíduo.

Lukács<sup>2</sup> apresenta *Dom Quixote* como o primeiro romance, ignorando a lenta elaboração da narrativa ficcional com produção de séculos, conhecida, admirada e citada pelo próprio cavaleiro da triste figura.

Ferenc Fehér tem razão em contestar a tese lukacsiana segundo a qual todo herói romanesco é problemático na via aberta por Cervantes. Antes de Cervantes o herói romanesco foi ambíguo, renunciou à visão metafísica do universo sem desespero, suportou corajosamente as contradições na falência da concepção de uma ordem necessária, responsável pelo funcionamento perfeito da totalidade. O herói problemático não é a única versão do herói ambíguo.

O romance opta já no século XII pelo subjetivismo, pela visão crítica, pela recusa da medida, pela subversão da ordem — traços da Modernidade. Isso nos autoriza a recuar os vagidos dos tempos modernos até o século XII e declarar o romance o gênero da Modernidade.

<sup>2</sup> *La theorie du roman*. Trad. ao francês de Jean Clairevoye. Genebra, Gonthier, 1963.

Com atmosfera social e religiosa que lembra a Idade Média acrescida de revisão crítica da cultura que mantém o homem e o mundo na ambigüidade, *Grande sertão: veredas* sobressai como romance eminente da Modernidade. A monumentalidade, a abundância de citações, a coleta de conquistas da Modernidade fazem de *O nome da rosa*<sup>3</sup> um romance pós-moderno? Seja como for, é certo que o romance aparece com a Modernidade e a atravessa de ponta a ponta.

<sup>3</sup> Eco, Umberto (1980). Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

# 10

## Vocabulário crítico

---

*Actantes:* forças que atuam sobre atores e os determinam como ativos ou passivos; manifestam-se, portanto, em atores. Um mesmo actante pode atuar em vários atores. Os actantes não se modificam no decorrer do processo, são invariantes.

*Ator:* preocupados com maior rigor terminológico, certos teóricos substituem o termo personagem por ator. Argumentam que personagem é designação vaga que confunde actante e ator e não abriga seres que não sejam humanos. O ator representa ao menos um actante e no mínimo um tema. O actante é fixo, o ator se altera no decorrer da narrativa.

*Diacronia:* conjunto de transformações situadas entre dois sistemas distintos. Um sistema se desarticula, dando lugar a nova articulação, isto é, novo sistema.

*Função:* Wladimir Propp emprega a palavra função para designar ações que permanecem constantes na diversidade das narrativas. A sucessão das funções (em número de 31) constitui a narrativa modelo. Cada uma das narrativas efetivamente realizadas seleciona certo número de funções sem alterar a ordem que ocupam no modelo elaborado.

*Enunciação:* a enunciação produz o enunciado. Sujeito da enunciação é o que produz o ato de enunciar, é o enunciador.

*Enunciado:* unidade dotada de sentido na fala ou no texto escrito. O enunciado resulta da enunciação, ato que o produz.

*Escrita:* o termo escrita (*écriture*), tomado dos irmãos Goncourt, foi introduzido na teoria literária por Roland Barthes, universalizando-se em seguida. Jacques Derrida o transferiu para a filosofia da linguagem, oferecendo apoio ontológico aos teóricos da literatura. A representação gráfica, secundária para Saussure, coloca-se com Derrida no fundamento do som, dos conceitos, da linguagem, do pensamento. No texto literário, a escrita é o suporte material, sonoro, significante das significações. A escrita suporta os significados. Organizando a escrita, o escritor enseja a produção de significações.

*Leitura:* no ato da leitura, articulam-se e ampliam-se as significações possíveis da narrativa. Já que a leitura propicia a relação da narrativa com novos contextos, o processo de significação não conhece limites.

*Narração:* ato de narrar e tem como resultado a narrativa.

*Narrativa:* enunciado narrativo, constituído por personagens, tempo, espaço e ação; ela compreende uma sucessão de ações com princípio e fim estabelecidos pelo narrador.

*Personagem:* papel representado na ficção por pessoas, fenômenos da natureza, deuses, animais ou qualquer outro elemento capaz de gerar ação ou de sofrê-la. Até a linguagem como acontece no romance contemporâneo pode assumir caráter de personagem. Geralmente identificadas por nomes próprios, as personagens podem ser designadas por pronomes, referências vagas, símbolos, iniciais. As personagens podem apresentar qualidades típicas e fixas ou podem mostrar-se ambíguas e sofrer alterações profundas no transcorrer da narrativa a ponto de fugir a toda tentativa de caracterização.

*Significação:* significações são produzidas pela articulação da narrativa. Significação opõe-se, em alguns textos, a sentido, palavra que designa noções anteriores à significação, tais como as presas à tradição ou recolhidas no dicionário.

*Significante:* o significante produz o significado. Para haver significado, são necessários ao menos dois significantes. Da relação de

um significante com outro nasce o significado. Os significantes A e B geram, por oposição, os seguintes significados: A é diferente de B, A precede B, A e B ocupam lugares distintos (espaço), A foi escrito antes de B (tempo). Cabe ao texto particularizar e aprofundar os significados. Significados podem solidificar-se como ocorre com os registrados no dicionário. São esses os significados anteriores à escrita. Cabe ao texto imaginativo revitalizá-los. Significante e significado podem juntos comparecer opostos a outros significantes para gerar novos significados em cadeia infinita, a cadeia das significações.

*Sincronia*: este termo opõe-se a diacronia. Sincronia diz respeito ao sistema, designando a organização interna deste, ignorados os fenômenos de desarticulação e de rearticulação que deverão levar a outro sistema.

*Texto*: emprega-se a palavra texto de várias maneiras. Uns opõem texto a discurso, outros consideram texto sinônimo de discurso. Por vezes, emprega-se a palavra texto para designar a obra de um escritor ou um conjunto de obras, o que torna texto sinônimo de *corpus*. Texto também pode ser entendido como produtividade. Consideram-se, nesse caso, as múltiplas relações estabelecidas entre as partes de um todo, compreendidos a enunciação e o enunciado: texto é, então, tecido verbal, escrita.

# 11

## Bibliografia comentada

---

ALMEIDA, José Maurício de. *A tradição regionalista do romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

Acompanha o regionalismo desde o romantismo até Graciliano Ramos. Declara incorreta a oposição regionalismo/universalismo. Afirma que o regionalismo se opõe ao cosmopolitismo. Os melhores autores revelam o universal no regional.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e perdidos*. São Paulo, Polis, 1979.

Discute com outros a produção romanesca recente no Brasil e na América Latina. Avalia a obra de autores exponenciais do momento.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1987.

Leva a Rabelais os estudos sobre o carnaval na literatura. Destaca a importância de Rabelais na história do romance. Atribui-lhe papel relevante na valorização do corpo contra a cultura do espírito.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Real. *O universo do romance*. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra, Almedina, 1976.

- Estuda narração, ponto de vista, espaço, tempo, personagem, autor. Discute teorias recentes. Acompanha as transformações do romance desde o século XVIII até os nossos dias.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970. Nos escritos que se referem a romancistas, aparecem estudos sobre Machado de Assis, Oswald de Andrade, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Aponta *Memórias sentimentais de João Miramar* como um dos maiores livros da nossa literatura. Sublinha a necessidade de se pensar o “material verbal” numa literatura destinada a permanecer.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *O brinquedo absurdo*. São Paulo, Polis, 1978. Apoiado na moderna sociologia do romance, estuda Machado de Assis, Raul Pompéia, Guimarães Rosa, Nélida Piñon, Autran Dou rado, além de oferecer um panorama da literatura hispano-americana dos últimos anos, confrontado com a literatura brasileira.
- DACANAL, José Hildebrando. *A literatura brasileira no século XX*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984. Não há mais núcleos em torno dos quais seja ordenado o real. As características fundamentais da narrativa real-naturalista são postas em questão.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses (evolução do gênero narrativo)*. São Paulo, Duas Cidades, 1981. Observa as transformações da narrativa desde Homero até aos renovadores da ficção nos primórdios deste século. Mostra as ligações do romance brasileiro com o romance europeu.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Trad. de Eduardo Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972. Contra a tese de Lukács, o romance não é problemático, é ambivalente. A liberdade, a orientação para o futuro opõem o herói romanesco ao herói épico. Ressuscitar o épico antigo é ilusão romântica.
- FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, Bloch, 1969. Documentar é a preocupação contínua do romance brasileiro sem descuidar a análise interior. Estuda o romance dos anos trinta nessa perspectiva.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969. No romance morreu a forma burguesa, o realismo descritivista, o que permite o advento de uma novelística muito mais poderosa. O realismo burguês é prolongado pelo Novo Romance francês.
- JOZEF, Bella. *O jogo mágico*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980. Visão ampla da literatura latino-americana do momento, incluindo a brasileira. A literatura deste continente é paródica e crítica.
- KRISTEVA, Julia. *Le texte du roman*. Paris, Mouton, 1970. Através de um romance medieval pouco conhecido, estabelece características fundamentais do gênero nascente. Adapta os achados da gramática transformacional ao estudo da ficção.
- LEENHARDT, Jacques (1973). *Lectura política de la novela*. Trad. de Félix Blanco. México, Siglo XXI, 1975. Contra o estruturalismo, antes de se buscar a literariedade intemporal, é urgente hoje determinar com critérios literários o que funciona como literatura em cada momento da história.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo, Brasiliense, 1984. O veto ao imaginário se difunde desde a Idade Média até aos nossos dias. Isso determina o propósito de observação objetiva tanto em Euclides da Cunha como na literatura brasileira em geral. Quebrando o veto ao imaginário, Machado pratica a ficção a sério.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros dos anos 70*. Florianópolis, UFSC, 1981. Focaliza a fragmentação, a procura incessante, a sensibilidade dispersa, a falta de um ponto de convergência, a repressão, a participação do leitor, o desaparecimento da sacralidade na arte.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982. Estuda os conceitos de região, regionalismo, transculturação, aculturação, neoculturação, focalizando os escritores mais representativos do Brasil e da América espanhola.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1963. Afirma a valorização do presente, da superfície, do visível, do texto contra o culto do indivíduo expresso na caracterização de personagens, contra a construção de intrigas, contra o mito da profundidade, contra o subjetivismo.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: —. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1967.

A visão perspectívica, impossível na Idade Média, caracteriza o romance. O romance nega o compromisso com o mundo empírico, sujeito ao tempo e ao espaço. Desgastam-se o narrador como intermediário, a ordem lógica, a personagem nítida.

SANT'ANA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1973.

Dois modelos orientam a ficção: a narrativa de estrutura simples e a de estrutura complexa. A primeira é ideológica, situa-se no pólo da denotação e do significado; a segunda rompe com a ideologia, situando-se no pólo da conotação e do significante.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, v.1; 1981, v.2.

O Autor é brasilianista. Examina criticamente os principais ficcionistas brasileiros da atualidade.

SÜSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

Investiga a tendência no romance brasileiro de se negar como ficção e de se afirmar como documento, desde o naturalismo do século passado até ao romance-reportagem dos anos setenta deste século. Essa tradição é rompida por Machado de Assis, Graciliano Ramos, Renato Pompeu.

ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage*. Paris, Klincksieck, 1971.

Pessoa é o possível, o essencial irrealizável; personagem é o parcial, o concretamente realizado no romance. Personagem é o significante da pessoa. O romance acompanha as mudanças. Romance nenhum traduz a pessoa na sua totalidade.

ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance*. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 1977.

Nossa história literária vincula-se ao mito desde o Romantismo até os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial. O código não exclui a visão histórico-social, mantida no exame de romances localizados em vários períodos.

*Teoria do romance* vincula a narrativa romanesca à modernidade. De fato, o romance aparece quando se anunciam os tempos modernos, época em que os ideais contados na epopéia medieval começam a agonizar. O Autor entende que as muitas crises pelas quais passa o romance mostram a vitalidade do gênero. O romance, em contínua transformação, narra a crise da modernidade ou a modernidade em crise. Sendo ele o gênero da modernidade, é possível refletir sobre suas interações, o que o Autor procura realizar neste livro, desfazendo a oposição estrutural/história e entendendo a história do romance como sucessão de várias sincronias.

Sem trair suas características fundamentais, o romance se altera no tempo e no espaço. Atento a isso, Donaldo Schüler discute as alterações sofridas por ele ao aprofundar raízes no solo brasileiro. Em regiões culturalmente bem definidas, o romance brasileiro se diversifica. Adaptado ao novo espaço, é inevitável que passe a dialogar com textos produzidos na Europa. O Autor entende que permanecer atento ao diálogo rende mais do que insistir na abandonada teoria das influências.

Para Donaldo Schüler, a reflexão é tão importante como a informação e procura manter neste livro um contínuo clima de debate. O leitor é convidado a aprofundar questões teóricas, de forma a entender que a reflexão sobre o romance pode ser atividade tão fascinante quanto a sua leitura.