

João Luiz Lafetá

Coleção Espírito Crítico

Conselho editorial:

Alfredo Bosi

Antonio Candido

Augusto Massi

Davi Arrigucci Jr.

Flora Sussekind

Gilda de Mello e Souza

Roberto Schwarz

A DIMENSÃO
DA NOITE

e outros ensaios

Organização

Antonio Arnoni Prado

 Livraria
Duas Cidades

editora  34

Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade

1. Introdução

Faço uma tentativa de ler a obra de Graciliano Ramos a partir de três diferentes suportes teóricos: Georg Lukács, Marthe Robert e Northrop Frye. O tripé assim formado parece (estou de acordo) bem estranho: marxista, psicanalista e poética de fundo aristotélico compõem uma mistura difícil de conciliar, facilitadora de todos os ecletismos.

No entanto, deve-se arriscar. Afirma-nos Ricardo Ramos que Graciliano gostaria de ver *S. Bernardo* lido de maneira menos sociológica, analisado como narrativa de um "drama humano e seus limites"; gostaria, também, de ver *Angústia* menos psicanalisado, compreendido em "suas muitas intenções no campo social". E, por fim, acrescenta ainda o filho do escritor, feria-o "a classificação de sua obra como elaborada e elitista, em contraposição ao que considerava simples e popular".

Como se vê, são problemas apontados por Graciliano, na sua habitual maneira cortante. Tento enfrentá-los. O texto que se segue é o esboço de uma pesquisa que já vai mais adiantada do que parece. Não faço a discussão explícita das três teorias, pois o tempo de exposição não o permite. Mas talvez se veja, sob as observações aqui apresentadas, que elas estão na base e se arti-

culam de maneira às vezes tensa e excludente, às vezes harmônica e complementar.

2. De Lukács a Frye

A idéia central desta pesquisa nasceu de uma leitura de *Infância*. Impressionava-me aquele livro seco. Despojado até os ossos, relato minucioso, detalhado, veraz, dos contrastes iniciais de um menino com a sociedade humana. Realismo parecia-me um termo insuficiente para descrever o livro. Neo-realismo muito menos: na sua descrição das minúcias da realidade há impressionante ampliação do pormenor, deformação que confere ao relato uma tonalidade diversa da neo-realista.

Já se falou, a propósito da deformação, de "expressionismo", muito visível em páginas de *Angústia*. Mas a explicação, embora correta, parece-me insuficiente. Meu problema era saber em que medida o tradicional e o moderno (o neo-realismo e as conquistas literárias das vanguardas) se combinavam em Graciliano Ramos. Como é que, saindo do "pequeno realismo" de *Cadetes*, passava por uma forma realista altamente condensada em *S. Bernardo*, mudava para uma estilização expressionista em *Angústia*, modificava ainda esta estilização em *Vidas secas*, transformava-se outra vez (e para quê?) em *Infância* e *Membros do cérebro*? Noutras palavras, por que o escritor trocava de modo a cada novo livro?

Julguei achar uma pista na teoria dos modos e das formas de ficção, de Northrop Frye. Sem dúvida, o modo preferencial de Graciliano Ramos é o imitativo baixo, e a forma inicial de sua ficção é o romance. Isto está ligado à situação histórica da produção artística em todo o mundo, nos anos 1930, e em particular à guinada do Modernismo brasileiro para as preocupações sociais

e políticas. Está ligado também à formação de Graciliano Ramos, sua predileção pelos grandes romancistas do século XIX, e — por último mas não menos importante que o resto — está ligado a algo de sua personalidade, algo que tentaremos definir nessa pesquisa e que será, aliás, um de nossos objetivos.

No entanto, se a quase totalidade do "romance do nordeste" fica ao modo básico do "imitativo baixo", à forma do romance e ao estilo realista (combinando-o às vezes com o romanesco, como são os casos de José Lins do Rego e Jorge Amado), em Graciliano Ramos a forma do romance começa a ser estourada a partir mesmo de *S. Bernardo*. E o elemento que entra em jogo, provocando a ruptura dos limites, é a ironia.

Caetés (1933) é o romance-crônica. A ação contida em seu enredo é mínima, dilui-se em pequenas histórias paralelas, distende-se ao longo de um fluxo temporal relaxado, da insistente repetição de tiques das personagens, da criação de ambiência. Realismo miúdo, contenta-se em descrever os costumes, encobrindo com isso o núcleo temático de amor e adultério. Em *S. Bernardo* (1934), a ação se concentra em torno de núcleos precisos, as histórias paralelas se reduzem a rápido contraponto do conflito central, o tempo se condensa, as personagens secundárias se encolhem à sombra dominante da personagem central, a ambiência é dada em duas pinceladas. O primeiro livro está para o segundo assim como o tarteio está para o gesto incisivo.

Ambos, entretanto, são o que Frye chamaria de imitativo baixo e romance. *Caetés* é a descrição apequenada da vida cotidiana da pequena burguesia numa cidade do interior do Brasil; *S. Bernardo* é a descrição brutal dos atos cotidianos de violência na ascensão social e na apropriação capitalista também no interior do Brasil. Imitativo baixo, os dois livros pretendem representar seriamente a vida social brasileira, como se fossem reflexos da realidade. A seu modo, perencem àquela corrente de "es-

tudos sérios" deflagrada pela Revolução de 1930, e que Graciliano valorizou como uma das consequências mais positivas do movimento revolucionário: o debruçar-se atento sobre as nossas condições de vida, na tentativa de definir o que é a famosa "realidade brasileira".

Imitativo baixo, os dois livros adotam a forma do romance, entendida esta como Frye a definiu por oposição ao romanesco; suas personagens são elaboradas como "gente real", não como arquétipos psicológicos; há nelas maior dose de objetividade, são menos baseadas na projeção que na observação; a tendência à alegoria é minimizada, sua individualidade é trabalhada a partir das relações sociais, das "máscaras sociais"; e, por fim, há um nítido tratamento da estrutura social, num convencionalismo que chega ao limite da meticulosidade. A ação forma o centro, mas reflete-se para o leitor a partir da sua decomposição nas relações pessoais.

(Melhor do que Frye, a descrição estrutural do romance feita por Lukács serve para entender a composição destes livros. Mas deixemos este ponto como um dos implícitos da exposição...)

Nos dois livros, porém, a ironia começa a penetrar na apresentação imitativa. Em *Caetés* é, por enquanto, uma ironia limitada: o herói é um "homem qualquer", sentindo como "um de nós", no mesmo nível do leitor, apenas mais capaz de confessar suas baixezas. O que é irônico, em primeiro lugar, é o movimento que racha a história em duas: o romance que conta o pequeno drama de João Valério, e o projetado romance histórico que contaria a vida dos Caetés. O romance *Caetés* ironiza por essa via a estória romanesca e, criando a imagem especular de João Valério civilizado/selvagem, ironiza pela mesma via a "máscara social" — suporte da própria forma romance. Desmascarados, a sociedade e o herói diminuem mais ainda: a ironia "que, em relação aos outros, bordeja o sarcasmo e, em relação a si mes-

mo, a impiedade" (Antonio Candido), parece-me também res-ponsável pela atmosfera de "estagnação espiritual incompatível com a dinâmica inerente à mais rasteira das existências" — que Candido, todavia, atribui ao pós-Naturalismo. Em todo caso, não se trata ainda de ironia estrutural e o livro permanece no imi-tativo baixo.

(Também aqui Lukács ajuda a entender: trata-se do proble-ma *típico*, diferente da "média cotidiana". Mas outra vez o pon-to fica em suspenso, nesta rápida exposição.)

Já em *S. Bernardo* há um fenómeno diferente: na medida em que se trata de uma história de malogro, a derrota de Paulo Honório reduz-se à irônica impotência das páginas finais. Creio não estar forçando o sentido. Quando se narra o fracasso, o li-vro, que vinha se desenvolvendo de forma extrovertida e interes-sada na pessoa humana *em sociedade* — características da forma-romance —, ganha um aspecto reflexivo, introvertido, modifi-ca o interesse para a compreensão *intelectual* da pessoa humana; quer dizer, adquire as características da forma-confissão. *S. Ber-nardo* é, bem entendido, combinação de romance e confissão, mas com nítida preponderância do primeiro. É imitativo baixo combinado, atravessado ao final pela ironia, mas com predomi-nio do primeiro modo.

Este predomínio, no entanto, vai desmanchar-se em *Angélica* (1936). Romance ou confissão? Como no romance, existe forte interesse nas relações sociais e pessoais, mas, como na con-fissão, existe interesse igualmente forte nas idéias — e além dis-so o modo de tratar o tema é introvertido e intelectual. Imitativo baixo ou irônico? Como no imitativo baixo, apresenta um "senso de contraste entre o subjetivo e o objetivo, o estado mental e a condição interior, o individual e as exigências sociais naturais" (Frye), mas o retrato cruel de Luis da Silva, a diminuição vio-lenta sofrida pelo protagonista, permite-nos pensar na presença,

desta vez mais nítida, do modo irônico. *Angélica* é imitativo bai-xo e romance na medida em que constitui a descrição detalhada do cotidiano da gente humilde e representa o pequeno funcio-nário público em seu círculo social, muito bem concretizado através das limitações de sua pobreza. Desliza, entretanto, para a confissão, a partir do próprio ponto de vista, na medida em que o foco narrativo centrado em Luis da Silva confere ao relato o tom introvertido e intelectual que lhe é característico.

É no entanto a dimensão do herói que parece decisiva. Diz Frye: "Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de es-cravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo irô-nico. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com maior competência".

Neste sentido, é nos três livros seguintes de Graciliano Ra-mos que encontraremos com mais nitidez o herói do modo irô-nico: *Vidas secas*, *Infância* e *Membrias do cativeiro*. Nos três, o fato de contemplarmos cenas de esmagamento de criaturas, em con-dições absurdas, traz à lembrança certa verrente da literatura con-temporânea, em que a figura do *pharmakós*, o bode expiatório, ocupa o lugar central.

Digamos que, em *Vidas secas* (1938), Graciliano leva o mo-do imitativo baixo ao limite extremo, realizando com a maior mestria a descrição de uma realidade social brasileira. Não é de estranhar que a própria matéria tratada tenha inspirado a rup-tura do modo: a indigência da família de retirantes, submerida ao despotismo da natureza e da sociedade, suscitaria no espírito do escritor o *pathos* da ironia trágica. Do ponto de vista da lite-ratura, é a maneira de tratar a matéria propriamente prodigiosa: o equilíbrio fino do estilo indireto livre, deslizando da mente do narrador às das personagens, logra ao mesmo tempo traçar o

quadro verossímil das vidas destas últimas e estabelecer uma isenção de perspectiva que chega a ser desconcertante.

Na objetividade da narrativa está a força de impacto do ironista. Assim são as coisas, nos diz sua escrita, mas a descrição das coisas deixa de ser imitativa e faz aflorar outro sentido. Frye: "O termo ironia, portanto, indica uma técnica, de alguém parecer que é menos que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e significar o máximo possível, ou de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da confirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido. [...] A objetividade completa e a supressão de todos os julgamentos morais explícitos são essenciais a este método".

Em *Vidas secas* a existência da família de retirantes é narrada simplesmente a partir do seu cotidiano de privações. Por trás do cotidiano simples, entretanto, a escrita artística faz nascer a visão de humanidade essencial cujo despojamento — chegando aos mitos demoníacos da natureza desapidada e da sociedade humana infernal — significa alguma coisa além daquelas vidas tomadas em si. Northrop Frye observa ainda que a "ironia", enquanto modo, nasceu do imitativo baixo. Mas o ironista "fabula sem moralizar, e não tem objetivo, a não ser o seu assunto". Observação que lembra a atitude (a ironia é sobretudo uma atitude, de modo) do avô paterno de Graciliano, construtor de urupemas: "Suou na composição das urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável" (o grifo é meu).

A atitude deste avô, de quem o narrador afirma ter herdado "talvez a vocação absurda para as coisas inúteis", é tomada aqui como metáfora clara da própria atitude de Graciliano Ramos diante da escrita. Certamente, ninguém imaginaria chamar a atitude do avô de irônica. No entanto, é ela que está na base da ironia, no caso da escrita. O escritor irônico não visa outra coisa senão à "construção serena de uma forma literária" (Frye); sua matéria, a vida, por certo lhe interessa, e muito, e ele a toma tal como a encontra e a representa em seu minucioso vai e vem diário; mas seu fim é a construção da urupema rija e sóbria — não porque a estime (ou talvez a estime secretamente, quem sabe), mas porque lhe parece o meio de expressão mais razoável.

Em parte, isto explica o tematizar constante da escrita nos livros de Graciliano Ramos. Em parte, explica também sua diferença do "romance social" dos anos 1930, estreitamente neorealista: a atitude irônica, que procura os caminhos próprios da construção literária, é atitude ética (como imitativo baixo), mas é também atitude artística — a mesma postura ética, que aponta a injustiça social e desenha a figura do bode expiatório, é colocada no centro da forma, como exigência construtiva.

3. De Frye à psicanálise

O *pharmakós*, herói por excelência do modo irônico, é o ser desamparado. O menino de *Infância* — desdobrado depois nos heróis de Graciliano — sofre de desamparo. Por aí é possível conduzir a análise para outros níveis: o sociológico (como o faz J. C. Garbuglio) e o psicanalítico, no estudo do *trauma* básico que está presente nas páginas desse livro terrível, e que pretendendo aprofundar estudando-o nas outras obras do autor.

Qual é este trauma? É possível enfocá-lo de duas maneiras. Reparemos, em primeiro lugar, que o centro de *Infância* é constituído pela narrativa do aprendizado da leitura. Como todos os outros aprendizados, este se dá através de uma sucessão de choques penosos, de traumas violentos que marcam a criança (“minha irmãzinha engatinhava, começava a aprendizagem dolorosa” — esta frase está no capítulo “Um cinturão”). No caso de alguém que, no futuro, se transformará em escritor, o doloroso da experiência deixa marcas relevantes, que transparecerão na eterna dificuldade da escrita, que perseguirá João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, o narrador de *Memórias do carcere...* Levanto a hipótese de que em *Infância*, e mais especificamente na narrativa do aprendizado da leitura, encontraremos a gênese desta reflexão atormentada em torno do ato de escrever. Levanto também a hipótese de que a contensão irônica do estilo está relacionada com esta gênese traumática.

Aí está o miolo do trabalho. A ironia, técnica literária, é iluminada — e ajuda a iluminá-las — pelas condições sociais de vida e pelas reações pessoais às determinantes da experiência. Literatura, sociedade e psicanálise juntam-se neste ponto: o menino explica o homem Graciliano (como disse Octávio de Faria), mas não apenas — as condições de vida do menino ajudam a entender o homem e a constituição de sua escrita.

Marthe Robert retoma o famoso ensaio de Freud sobre “O romance familiar dos neuróticos” e estende-o ao estudo do romance como gênero literário. Descobre, assim, duas atitudes básicas, que dão origem a dois tipos básicos de romance: a atitude romântica do Enjeitado e a realista do Bastardo.

Na aparência, Graciliano vincula-se à segunda atitude, a do Bastardo: sua exigente visão realista poderia fornecer a prova decisiva a este respeito. No entanto, a observação mais atenta mostra em seus personagens principais a força persistente do

Enjeitado que procura impor seus sonhos de onipotência: João Valério, arriista por intermédio de Luisa, Bastardo carreirista, tranca-se no quarto de pensão e projeta sua fantasia em Caetés truculentos, que solucionam pela força física, pura e primária, os obstáculos ao desejo; Paulo Honório, arriista acabado, Bastardo de origem incerta que subiu muito na vida, deseja uma mulher forte que, boa parideira, lhe dê muitos filhos — e acaba apaixonando-se e casando com o contrário desta mulher, a criaturinha frágil que é Madalena, com a qual ele continua a sonhar depois do desenlace trágico; Luís da Silva, que vive dando esbarões na realidade, tranca-se no banheiro da casa pobre e sonha ser o autor de um romance famoso, que o elevaria acima das misérias de sua vida; Fabiano sonha pouco, Sinhá Vitória e os meninos também, confrontados à aspreza da seca e da propriedade — mas têm seus instintos de devaneio, nos quais projetam o desejo de um mundo melhor e de uma melhor figura de si mesmos.

A atitude realista predomina, sem dúvida. Mas sob ela, resistindo, às vezes irrompendo em momentos decisivos, persiste a atitude sonhadora do Enjeitado. A dialética que se estabelece entre os dois pólos ganha uma característica tonalidade graci-liânica: toda vez que surge a possibilidade do sonho, da expansão do desejo, surge por outra parte a realidade para esmagá-la. Dizer isto, entretanto, não significa frisar o seu apego ao real. Significa mais: significa destacar a sistemática luta contra a fascinação do desejo, contra a onipotência do pensamento, contra o sonho e a imaginação. É mais que a atitude realista: é a atitude irônica.

Neste sentido, vejo *Infância* como um livro de inversão crucial; nele, cada elemento de idílio, cada tendência a idealizar os verdes anos, é posto de ponta-cabeça. É como se o maravilhoso fosse rigorosamente parodiado: conto de fadas às avessas. A descoberta do mundo literário, da imaginação livre e criadora, se faz

em meio a um processo raro de brutalização. Digamos logo a palavra — de castração. Na verdade, o processo de aprendizagem é, simbolicamente, um processo de castração. “Naquele tempo, quando se acreditava ainda no poder dos desejos...” — esta frase de Grimm serve de epígrafe ao ensaio “Reinos de parte alguma”, sobre o conto de fadas, no livro de Marthe Robert. Poderíamos, invertendo-a, tomá-la como epígrafe de *Infinia*: “Naquele tempo, quando não se acreditava mais no poder dos desejos...”. Em Graciliano tudo se passa como se ele estivesse chocado com a falta de poder dos desejos, com a dura decepção do mundo real, que ele assinala a cada instante.

Ora, uma boa explicação para sentimento tão agudo surgiria se admitíssemos a presença residual de um desejo forte de poder e a persistência de uma crença muito forte no poder dos desejos, contrastada e desmentida a todo momento pela realidade. Neste caso, a figura do Enjeitado onipotente ronda a aprendizagem realística do Bastardo. A realidade é a educação, e esta é sentida como uma desautorização do desejo, uma castração.

O desamparo da criança é o ponto-chave do livro. Sua incapacidade até para articular pequenas parcelas do mundo resulta na representação fragmentária do mundo como antiutopia, anti-reino de parte alguma. Ora, evidentemente o fato de ser tão anti-acaba por construir outra analogia: é o mito de cabeça para baixo de que fala Frye quando se refere ao modo irônico. O reino de parte alguma se transforma numa servidão de todos os lugares. É como se a repressão fosse tão violenta que o próprio sonho se recalcesse. O realismo irônico de Graciliano é tão terrível por causa disso: o reprimido volta sob forma invertida, o devaneio libertador volta como tormento.

Do ponto de vista psicanalítico, seria preciso explorar melhor o problema da castração. Para isso, bastaria analisar detidamente o capítulo “Cegueira”, que contém um teor simbólico

forte. Os dois apelidos do menino, dados pela própria mãe (*cabra cega* e *bezerro encourado*), remetem sem dúvida ao núcleo da rejeição e a cegueira é este símbolo universal da relação conflituosa desde Édipo.

Dar-se-ia o caso da dificuldade da escrita estar ligada a esta interdição do desejo, sempre proibido de realizar-se? A análise encaminha-se, ao final, para este problema. Resolvê-lo, dizer sim ou não, importa menos, no caso. Banalizá-lo, apontar os indícios, lançar alguma luz sobre o enigma — isso vale a pena. O trabalho com as três teorias caminhará em direção a este objetivo, visando descer mais fundo na obra e compreender melhor a arte de Graciliano Ramos.