

A TÉCNICA NARRATIVA NA FICÇÃO DE GRACILIANO RAMOS

LEÔNIDAS CÂMARA

Dos quatro romances de Graciliano, três são construídos pela confissão do personagem central. Assim em “Caetés”, com João Valério; em “São Bernardo”, com Paulo Honório; em “Angústia”, com Luiz da Silva. Êsses três personagens-narradores são tipos atormentados e prêsos a uma vida medíocre, a uma rotina de onde emergem para o drama passional. Todos têm a obsessão de criar uma obra, um romance e terminam pelo relato da própria vida, da experiência amarga em que se meteram e de onde olharam o mundo.

Paulo Honório, em “São Bernardo”, convoca os amigos para com êle trabalharem num romance. Dispensa-os, em breve, pois Nogueira queria “o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante” e porque Gondim apresentara “dois capítulos dactilografados tão cheio de besteiras que me zanguei: — “Vá para o inferno, Gondim, você acanalhou o troço”. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma”.

Em “Caetés” o guarda-livros “João Valério” elabora um singular romance, inacabado, a fim de fugir ao tédio da vida e por um delirante sentimento de vaidade. Dêle os amigos poderiam dizer: “Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério”. Luiz da Silva, em “Angústia”, lembra a sua pobreza: “Valorizava a esmola: trago um romance entre os meus papéis”: Ou: “Felizmente a idéia do livro que me persegua às vêzes dias e dias desapareceu”. A idéia, no entanto, retornará: “Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance”.

Essa fixação de idéia em cada um dos personagens pode

revelar um traço dos anseios do autor, anseios de projeção susceptível de atacar um homem como Graciliano, sóbrio, sem vaidades, entrando na literatura na curva dos quarenta anos, mas já com os escritos engavetados, com muita coisa feita e muita coisa meditada, em esbôço, desde a juventude. Possível que Graciliano, que foi como João Valério humilde guarda-livros, que como Luiz da Silva conheceu a rotina cinzenta do funcionário público, que observou e às vezes sofreu tudo quanto os seus personagens observaram e sofreram, tenha se sentido durante largos anos, anos que precederam o célebre relatório que êle — Prefeito de Palmeira dos Índios —, lançou ao país, chamando a atenção sôbre si, arrancando da gaveta o primeiro romance (Tadeu Rocha — Modernismo e Regionalismo), um romancista sem chance. Mas aqui interessa, sobretudo, saber até que ponto os personagens-narradores de Graciliano, com a obsessão do romance, com o mesmo nível de mediocridade, têm êsse traço comum e peculiar em função da técnica narrativa ou da materialidade psicológica de ficção.

Graciliano Ramos não quer que o seu romance seja um simples campo de aplicação da análise psicológica, tanto quanto os romancistas preocupados com a interiorização fizeram dentro dos processos psicanalíticos uma excelência de método, às vezes árida e cerebral. Não somos capazes de imaginar Graciliano Ramos formalizando-se segundo um método para escrever. Isto de se tomar o uso do monólogo, da introspecção firmada na primeira pessoa, de transferir para o personagem tôda a carga da história evidencia, sem dúvida, técnicas, modos, formas de contar, de criar, de conferir à ficção novos desenvolvimentos. São formalizações do estilo narrativo que já alcançaram um caráter geral, e, amplamente utilizadas, integram um padrão artístico apoiado na psicologia. Mas em Graciliano temos de distinguir o manejo dessas técnicas com a carga psicológica da sua obra, na mesma proporção com que se faz a diferença entre conteúdo e forma, espontaneidade e artifício. Não se pretende demonstrar o absurdo, isto é, que a vida mental do autor não é a mesma vida mental do personagem. Mas no romance de Graciliano o mundo das percepções do personagem não parece vir de "fora", de outrem, do romancista. Não importa

que se possa descobrir um ou outro traço de temperamento do autor na feição dos personagens, na demarcação de cenas e ambientes. São materiais que todo artista utiliza na sua obra, obra que no caso de Graciliano está diretamente fundada na vida por uma espécie de realismo doloroso, mas sêco. O trabalho do crítico não é levantar a biografia de um poeta, de um romancista, perseguido no poema ou no drama das vidas, na obra recriada, a fisionomia do autor. O interêsse humano da ficção está na medida, na proporção da história, na correspondência entre o imaginado e o real. Pouco importa que as coisas estejam colocadas acima da realidade, realidade tida como percepção consciente do mundo; pouco interessa, também, que o romancista ultrapasse fronteiras de tempo, de espaço e se projete num mundo ideado, pressentido, intuído. A proporção a que nos referimos não é distância ou aproximação das coisas existentes, mas, e sobretudo, correspondência entre o mundo de fabulações do autor e do mundo de fabulações que cada leitor carrega consigo, queira ou não queira, e que se faz presente diante de uma história. Graciliano Ramos, ninguém, em verdade, há de contestar ser êle de uma imaginação disciplinada pela objetividade e senso exato das coisas reduzidas pela ficção. Mas Graciliano aperfeiçoou a sua técnica de romancear, de tal modo submeteu a imaginação a um trabalho de adequar-se à realidade, que anula no leitor, também, a capacidade ideativa, arrebatadora, chamando-o à consciência, à análise, à observação sêca e sóbria do real. Para tanto e com o fito de fazer uma obra impessoal, desapaixonada, mas válida, Graciliano Ramos materializa a densidade psicológica do romance a partir mesmo da introspecção. Nma análise psicológica remoente, torturante, enervante que termina por dissipar no leitor uma possível idéia de que o mundo mentalizado pelo personagem decorre de uma imposição do romancista. Dir-se-á que todo processo do romance psicológico com base no monólogo assim se delinea; que essa é uma técnica dos grandes analistas. No entanto é preciso distinguir neste tipo de romance a análise puramente descritiva daquilo que se passa no "pensamento", nas reflexões e reações do personagem, da análise expressivista. Graciliano Ramos não descreve processos de mentação

como se tratasse de fenômenos. Narra e ao narrar apóia a tomada da realidade exterior com o mundo das percepções do personagem-narrador. Pode parecer, assim de um golpe, que narrativa e expressionismo sejam coisas iguais na ficção do autor de "Angústia". Insistimos, no entanto, em diferenciar a técnica de narrar com a de expressar. Nessa última não existe propriamente uma técnica ou metodologia formalizada, contudo uma materialidade psicológica que é o lastro de todo o seu romance, até mesmo "Vidas Sêcas", no estilo indireto, revela essa condição. Damos um exemplo comparativo: Em "Angústia", nas páginas finais, quando Luiz da Silva mata o seu rival, e nos momentos seguintes ao crime, tudo quanto o personagem sofre, sente, pensa e imagina durante a penosa crise, nada tem de descritivo. É uma cena *expressionista*. Agora, quando Machado de Assis nos põe diante do delírio de Rubião, na página célebre de "Quincas Borba", verificamos que o delírio é descrito, contado, narrado. O autor nos impõe o delírio de Rubião. Em face dessa amostra de um e outro escritor não é difícil perceber o que afirmamos, reiteradamente, acêrca de narrar (obediente a uma técnica) e a materialidade psicológica do romance de Graciliano, *expressionista*, espontânea, fluente, desvinculada de qualquer formalismo.

Ainda com base em "Angústia", o mais introspectivo e puro dos romances do autor, demonstraremos a distinção entre narrativa e expressionismo. Quando o personagem, logo às primeiras páginas, ao falar da sua convalescença regressa à fazenda onde passara a infância, começa a recordar o avô morto, o pai morto, a tristeza, o luto e a decadência da família, começa, enfim, a se reconstituir de corpo inteiro, vemos que se trata de uma criatura que se agita nos quadros de uma existência não meramente identificada com o real, mas verdadeira. E por que o personagem não é apenas identificado com a vida, tomamo-lo como pessoa, como ser.

O caráter denso da obra, sua envolvente camada psicológica, a conferir verdade às cenas, aos tipos não esquematizados, mas extraídos da vida e recriados pela elaboração do artista, terá uma sólida base na linguagem de exata conotação semântica, conforme estudaremos mais adiante. É a essa base, que

classificamos como formal, que denominamos como o revestimento artístico da obra, que se deve olhar pelo prisma de um método, um aperfeiçoamento técnico do autor. Exata seleção de imagens, concisas, firmes, diretas; linguagem adequada ao tipo psicológico do personagem, apropriada e ambientada; frases cortantes, sucessivas, inteiras diretas; diálogos reproduzidos pelo autor-personagem ao vivo e criticados segundo as suas reações mais sutis. Um retomar de cenas, de conversas, de palavras, de momentos que fixam o personagem no centro da história, pensando, agindo, agitando-se e estabelece sua conexão com um mundo duplamente visualizado: pelo impacto na idéia, por uma espécie de retôrno do sensível, do dolorosamente real e pela contrapartida das reações sobre a vida. Fôrças dialéticas que se abatem na consciência do personagem, fazendo da sua vida uma agitação contínua a desembocar numa síntese, num resultado de tudo quanto foi de encontro à sua consciência e de tudo quanto êle tentou expulsar, repelir ou aceitar agoniadamente. Em "São Bernardo", romance de uma narrativa coordenada, planejada dentro de um nível de pura e amarga confissão, Paulo Honório faz o balanço da sua existência, com desalento, para afinal exclamar que deveria ter permanecido na pobreza do seu comêço de vida, na simplicidade da crença, no embrutecimento da inteligência: "Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus".

Agora já nos é possível, desde que traçamos a linha geral da ficção do autor, do seu método narrativo e da sua introspecção como materialidade psicológica, e quando conhecemos que o autor manipula seus personagens dentro de uma existência não identificada apenas com o real, jogando com o personagem num embate dialético, diferenciá-lo de outros tipos de romancistas apegados à mentação.

Uma grande parte dos romances ditos de introspecção ou pura mentação, resvala num absurdo, num artifício. Aos personagens é conferida tamanha carga subjetiva, tão intensa interioridade no pensar e no sentir, que isto resulta em ficarem

êles construídos, quase exclusivamente, de pensamentos, sensações, descarnados, espíritos apenas a dominar todo o campo do romance como se não possuíssem uma vitalidade corpórea, uma animação de gente de carne e osso. Não vivem porque não são dotados de linguagem de comunicação, de oralidade, de uma ligação entre o interior e o exterior. Centralizam-se em torno de um ponto obsessivo de sua paixão, em regra geral, e tentam realizar-se no plano extenso da história como unidade, como elemento exclusivo. Tais criaturas feitas de uma massa de complexos, de anseios, de angústia, incapazes do diálogo, esbatidas numa monologação contínua, terminam por nos parecer objetos pensantes...

A técnica narrativa elaborada segundo um plano, compele o romancista à contingência de um cenário; à fluência do tempo; ao relêvo psicológico dos personagens; à fixação de situações e fatos. E se pelo diálogo, pela viva oralidade movimenta as cenas, alcançará a dramaticidade necessária à composição. Claro que nenhum romancista deve se apegar a um sistema de trabalho, a um plano de elaboração que não atenda à subjetividade criadora. Modernamente o que o romance vem realizando é a sondagem mais sutil e íntima da vivência interior, a fim de arrancar-lhe a onda contínua, inquietante, fluída do pensamento. A análise desloca o seu ponto de apóio do exterior para o interior, da particularização objetiva para a generalização subjetiva em torno da vida. O mundo passa a ser apreendido pelos impulsos psíquicos mais inconfessáveis. A criatura é o centro da história, mas sua posição não exige, no romance, nenhuma psicologia que distórça a realidade interior em choque com o exterior. Sua paixão não precisa de um relêvo, de uma capa sentimental, ou idealista. Vem desnuda. Já espaço e tempo podem ser desprezados como elementos lógicos, contingentes na composição. Fundem-se, plasmam-se, anulam-se, atenuam-se ou desaparecem. A unidade psicológica mais funda faz com que matérias diferentes apareçam unidas ou embaraçadas.

Protst inova no romance uma noção, uma medida dolorosa e afetiva de tempo-memória. Uma memória com a sensibilidade da carne. Joyce subverte o equilíbrio histórico da nar-

rativa, com "Ulisses", jogando com uma multidão de imagens pelo aprofundamento das visões mentais puras. Kafka cria uma vasta alegoria, de vários planos, do absurdo destino do homem, absurdo que passa a ser a única e viva realidade, repelida inútilmente; a criatura forceja por dar um sentido, uma luz à vida mas afunda no aniquilamento. Assim, cada vez mais assistimos à evolução de um romance sério, complexo, multiforme, um romance que não se delinea pela superfície da vida, pela crônica de fatos, seja sentimental ou realista. No Brasil o regional se constituiu no caminho mais usado para a renovação ficcionista. Os diversos ciclos do romance, como se convencionou chamar a evolução moderna do gênero no país — ciclo da cana de açúcar, do cacau, das secas... não formaram padrões, não submeteram seus respectivos escritores a um nivelamento formal. José Lins do Rêgo abre o lirismo regionalista pelo documento de um sistema de vida cantado pela afetividade do autor e é ainda um escritor poderosamente dominado pela memória emocional, pelas reminiscências. Jorge Amado da fase de "Jubiabá" (não me refiro ao Jorge Amado cinematográfico e pitorêsko de "Gabriela, Cravo e Canela") dava plena liberdade à imaginação incontida, juvenil e nervosa para construir um engajamento lírico com a realidade. O que há de épico, de vigorosamente sentimental nos romances dos seus primeiros tempos, está impregnado de uma demagogia literária socialista... Graciliano Ramos envereda pelo romance materialmente psicológico e de um regionalismo universalista no mais exato sentido do termo, às vèzes empregado indiscriminadamente. Em Graciliano, mais que em qualquer dos autores brasileiros aqui citados, pode-se apanhar a linha de evolução do romance, nos seus delineamentos fixados a partir de um Dostoievski, de um Machado de Assis, de um Joyce, mesmo de um Kafka (pela sensibilidade à contingência de destino do homem) levando-se em consideração a técnica de narrar e a essencialidade da obra. Evidente que não estamos a cotejar qualidades, formalizações, valôres, mas ressaltamos com ênfase a posição do autor de "Memórias do Cárcere" no contexto do romance psicológico de interiorização, mesmo quando essa interiorização possa ser conduzida pela linguagem ou estilo in-

direto, mas tôda vez que ela represente uma análise vivencial íntima e profunda, colocando o homem em face do mundo numa alternativa dialética. Esse tipo de análise psicológica, que não se ressent da fabulação apenas cerebral, da aplicação do literário do psicanalitismo, da descrição pela linguagem pura ou automática de um "estado", foi alcançado por Graciliano num nivelamento material com um Doistoievski, um Joyce, um Kafka, mesmo um Machado de Assis, descontadas as peculiaridades de cada um. No caso do romance brasileiro moderno e de tendências psicológicas, tal nivelamento não poderia ser aplicado indistintamente. A técnica narrativa a fluir da materialidade psicológica do romance de Graciliano Ramos é o primeiro traço que o distancia de outros romancistas nacionais inclinados à captação do interior, das vivências anímicas. Um autor como Otávio de Farias, como Cornélio Pena levaram avante um outro tipo de romance psicológico, de técnica diversa, quando o elemento realista sofre uma distorção intencional para atender, pelo comportamento dos personagens, à linha ideológica do autor e às suas convicções estéticas. Não estamos esquecidos do fato de que Graciliano Ramos conduz o seu romance numa linha evolutiva que vai da variedade para a unidade e que assim atinge diante da vida uma filosofia, uma esteira de concepções amargas, concepções que se cristalizam num alto sentido de humanidade. Mas em Graciliano não existe um propósito de narrar, de recriar a vida segundo um ideologia que sirva de plano à obra. Quando êle narra, fixa tipos, demarca paisagens, desenvolve, enfim, o seu poder de fabulação, não está sob o domínio de uma tese, de um propósito, de um desígnio, nem se subordina a nenhum método, mas revela com fidelidade espantosa um trabalho consciente cuja finalidade maior é aderir à verdade.

Possível que tenhamos nos distanciado um pouco do nosso tema, da análise da técnica narrativa no romance de Graciliano Ramos. No entanto é nossa preocupação colocar o ficcionista dentro de um esquema do romance psicológico moderno, antes de se enfrentar a estudo do texto. Não estivemos comparando Graciliano com nenhum escritor e tanto é certo que não há uma aproximação plausível entre o criador de "Insônia" e Kafka,

que o primeiro se projeta no real e o segundo cresce na alegoria. Contudo o relêvo psicológico que Kafka dá a seus personagens (em O Castelo, o Processo, A Metamorfose) denuncia um tratamento de nível igual ao de Graciliano. Ambos os escritores fixam suas criaturas pelo obsessão consciente; ambos os escritores jogam com a vida e o homem numa posição dialética. A fatalidade é o absurdo, a contingência. Tanto "Fabiano" de "Vidas Sêcas" luta contra uma sorte adversa, inexorável, num determinado plano de vida, quanto um Joseph K., numa dimensão maior, se debate numa agonia para se salvar. Não são escritores aproximados por meras coincidências estéticas, que essas não vinculam, definitivamente, nenhum escritor. Não se trata de coincidência, mas de filosofia diante da vida. A angústia é o tema mais ousado e usual da literatura moderna de ficção e é pelo sentido consciente dessa angústia que romancistas como Kafka, Graciliano, Camus, se aproximam e têm uma filiação tão estreita. São romancistas modernos porque têm na carne e no espírito tomado a medida do sofrimento humano. Creio que em nenhuma outra fase da história do romance o elemento trágico, o "pathos" foi tão evidente quanto o é agora. Talvez apenas a tragédia grega possa nêsse sentido ser colocada em paralelo com o romance moderno. E não se deve esquecer que uma obra como "Édipo, Rei", não se funda apenas numa cadeia de acontecimentos fatais, no desígnio dos deuses, num fado. Sua grandeza dramática está não só na inutilidade trágica da agitação do homem, na sua inquietude, quanto na materialidade psicológica com que os personagens foram revestidos. O drama maior está em que o homem é consciente da sua inconsciência. Édipo não faz conjecturas sobre a vida. Édipo age. Tôda vez que a técnica de narrar transforma o personagem em objeto pensante, está retirando da obra o seu caráter dramático, está restringindo a ampla esfera da vida. Não há dois gêneros que tanto se aproximem como o drama e o romance.

Parece que não é muito difícil demonstrar que a obra de Graciliano, com ser simples e sóbria na sua elaboração estilística, é complexa na sua estrutura psicológica, no aprofundamento que faz do homem. Porisso (estamos analisando a técnica

narrativa não como mero estudo dos elementos formais, de superfície, mas da contextura interna da obra) causa-nos um certo mal estar a leitura de algumas passagens da “Crítica n.º I”, de João Gaspar Simões, citada já na Introdução. O ensaísta português, naquê tempo (1938) emitiu determinados juízos sôbre os romances de Graciliano, juízos planos na maioria, poucos outros mais agudos. Não me dei ao trabalho de verificar se o crítico mudou de opinião, mas à época em que escreveu “Crítica n.º I”, conhecia de Graciliano “Angústia”, “São Bernardo” e “Vidas Sêcas”. Além disso fêz estudos aprofundados de José Lins do Rêgo e Jorge Amado.

O fato é que João Gaspar Simões abre o ensaio, afirmando: “Em Angústia está patente a incapacidade do escritor americano (não só brasileiro, note-se) para descer ao estudo do homem no que nêle há de mais complexo”. O certo é que desgostava o estudioso português o uso que Graciliano fazia da introspecção como um “método narrativo”. Veja-se o que diz de “Angústia”: “Angústia é, afinal — melhor: pretende ser a confissão de um crime no tom patético e perturbado dos romances dostoiévskianos. O protagonista desta obra tenta, por assim dizer, libertar-se de uma obsessão confessando-se. Freud e Dostoiévski dão-lhe o tom e o movimento obsidiante do estilo. Depois do crime, praticado num estado quasi sonâmbulo, vem a crise. O criminoso liberta-se da crise confessando-se. Êste é o tema da obra. *Graciliano Ramos quis dar vida interior e a expressão analítica dela a um ser que se nos afigura destituído de interioridade, ou, pelo menos, destituído da consciência dessa interioridade.*” (grifamos).

Para João Gaspar Simões a obra de Graciliano se ressentia de convencionalismo psicológico e por “Angústia” tira uma média da deficiência dos outros dois romances que leu. Para nós o êrro interpretativo do agudo crítico português (talvez desculpável pelo recuado tempo do escrito), está naquêle: “um ser que se nos afigura destituído de interioridade”. Ora, nenhum ser humano, rigorosamente, é destituído de vida interior. Pior ainda: “destituído da consciência dessa interioridade”. O homem vive numa permanente auto-análise, numa constante atuação consciente. Só aos irracionais caberia aplicar o con-

ceito que João Gaspar Simões fêz do personagem de “Angústia”, e olhem lá a cachorrinha “Baleia”, de “Vidas Sêcas”... Mas João Gaspar Simões não diz uma coisa sem lastreá-la de uma razão. É que êle distingue, como veremos adiante, organizações psicológicas complexas das simples. Certo? Talvez haja andado com razão nêsse passo, mas ao dizer que a interioridade, e a consciência dela, sejam faculdades sômente privativas das organizações complexas, confundiu a intensidade psíquica do indivíduo com ausência de vida psíquica, logo consciente, logo racional. Desde o comêço dêste ensaio vimos insistindo, até com certo enfado para o leitor, que em Graciliano Ramos a matéria psicológica não é um método narrativo. A narrativa é conduzida pela consciência do personagem através de certas peculiaridades estilísticas e, portanto, formais. Não se há de entender as duas coisas como uma só e proclamar que Graciliano faz um romance de convencionalismo psicológico, quando êle realiza a sua obra pela pauta da verdade. Realismo não é convencionalismo. Mas João Gaspar Simões só acredita (ou acreditava) na interioridade provinda de “psicologias complexas”. O indivíduo de vida rudimentar não tem, para êle, capacidade de auto-análise ou nêle essa capacidade não se coloca bem. Entende, ainda, que “*o monólogo interior, forma muito explorada pelos novos romancistas brasileiros, não é novidade entre nós*”. Note-se que o crítico apanha o monólogo sob o conceito de “forma”, método. Adiante diz: “José Almada Negreiros, usou-o na sua “Engomadeira” muito antes que James Joyce lhe tivesse dado foros de cidade”. Veja-se de logo que o ensaísta, descuidado, talvez, de ver no romance de Graciliano a introspecção como uma densa camada a envolver tôda a obra, e por estar convencido da ausência de interioridade nas criaturas rudimentares (“tipos brasileiros”), partiu para qualificar o escritor alagoano de convencional. Isto é devido, cremos firmemente, à indistinção que muitos críticos fazem dos elementos de forma e conteúdo. Assim a deficiência do convencionalismo, para João Gaspar Simões, alcança também “São Bernardo” e “Vidas Sêcas”: “Nos outros dois romances traduz-se num igual convencionalismo, embora já não de caracteres, mas apenas de técnica”. No caso de “São Bernardo”

está em o autor atribuir à história a um “homem confessado de letras gordas e inimigo de tôda a expressão escrita”. Em “Vidas Sêcas” é convencional a redução a quadros de quasi puro monólogo interior a vida de um pobre vaqueiro, sua mulher e filhos, tipos característicos de psique vegetativa, destituídos de qualquer espécie de interioridade anímica. Isto é: Graciliano Ramos tentou dar existência a qualquer coisa que não existe”. Veja-se o complemento: “Graciliano Ramos quis aplicar à expressão de psicologias rudimentares métodos que só quadram bem à expressão de psicologias complexas”. No entanto o ensaísta reputa tal processo “nefasto” apenas ao romance “Angústia”, embora o método seja discutível quanto a “Vidas Sêcas” e “São Bernardo”, “duas obras fortes”.

O êrro de João Gaspar Simões vai mais longe, quando ao apreciar o valor de Graciliano, na ordem das suas preferências e restrições, às vêzes muito injustas, confessa o seguinte: “Porisso, quando abandona os casos de *humanidade complicada*, para tratar *tipos humanos brasileiros*, atinge uma verdade, uma “exatidão”, a que nenhum dos seus camaradas chegou ainda”. Os “tipos humanos brasileiros”, naturalmente, para o crítico português, estão fora da classe de “humanidade complicada”. Com certeza, não possuem “psicologia complexa”, interioridade, “consciência de interioridade”. Não é demais acrescentar que João Gaspar Simões entendia que somente um público português de leitores de “fraca cultura e mediana compreensão tenham aceitado nelas facilmente novidades — direi modernismos — que até hoje lhes têm parecido intragáveis em obras portuguesas”. Estas palavras foram escritas a propósito do exotismo dos novos romancistas brasileiros e no corpo do estudo sobre Graciliano Ramos.

O exame crítico da ficção do contista de “Insônia”, na pena de muito ensaísta de nome feito, evidencia sérias restrições com referência ao aprofundamento da intimidade dos personagens e condução da narrativa. Assim, uma análise da técnica do romance envolve não só aprofundamento de processos de escrever, mas e sobretudo uma penetração nas camadas ideológicas da obra. O crítico estará sempre a braços com um corpo complexo e multiforme, uma estrutura polivalente,

uma organização que entrelaça personagens e ação e ambiente num bloco. Justifica-se, portanto, que ao analisar a técnica narrativa não estejamos adstritos ao estudo dos elementos formais puramente expressivos, porque essas peças terão tratamento especial mais além, na parte dêste ensaio destinado à “Linguagem e Expressividade”. Para nós, e não é ocioso repetir, a análise da técnica de narrar implica, com prioridade, o exame lato e vertical do acêrvo ideológico de uma obra, além do estudo dos materiais de que o autor lançou mão para manifestar o seu pensamento num plano artístico.

Assim, sempre é de necessidade trazer ao trabalho as opiniões críticas nada impressionistas, nada esteticistas, os julgamentos valorativos de profundidade, mesmo quando tais interpretações entram em choque frontal com a compreensão que formamos da obra de Graciliano. Assim, ainda, um estudo como o de Olívio Montenegro (O Romance Brasileiro) auxilia a tarefa da análise estruturalista, abre perspectivas amplas sobre o texto, estabelece um debate interpretativo da primeira ordem.

Olívio Montenegro põe no alto da obra de Graciliano Ramos o romance “São Bernardo”. Cremos, também, que formalmente é o seu trabalho melhor elaborado. De uma elaboração mais romanesca. De um plano equilibrado pela trama bem delineada. Mas não chega a ter o valor emocional de “Vidas Sêcas”, nem sua repercussão como obra de rebeldia e protesto. Olívio, no entanto, emite alguns juízos severos ou injustos, até, a respeito do mesmo “Vidas Sêcas” e “Angústia”. As restrições principais atingem a imaginação do autor e o seu “plano psicológico”. Seleccionamos os reparos de maior pêsso e para nós os de maior incompreensão, interpretações que representam o reverso ou a negação, até, de tudo quanto procuramos mostrar no romancista. Assim escreveu Olívio: — “Falta-lhe sem dúvida o dom de uma grande e criadora imaginação para abrir uma visão mais dinâmica das coisas; para libertar o lógico que há no fundo dêsse romancista”.

Afirmamos, anteriormente, na Introdução, que a faculdade fabuladora de Graciliano não era limitada, mas se exerceu sob uma rígida disciplina do consciente, do “lógico” que

Olívio queria ver libertado no escritor. Ora, essa libertação do “lógico” seria o aniquilamento do romancista. Parece-nos que entre faltar imaginação criadora, uma “grande imaginação criadora” e ter o ficcionista sua imaginação policiada pela consciência adstrita ao exato contexto do real, vai uma grande diferença. Não se trata, pois, de ausência, mas de contrôle. Em Graciliano é certo que a fabulação não se estendia, como em Machado fizemos notar, numa densidade, numa extensão de vôo, na construção de um dilatado mundo. Graciliano tem a faculdade criadora trabalhada pela introspecção submetida a uma consciência agudamente atuante. Não seria o caso da imaginação libertar o lógico e garantir uma visão mais ampla das coisas, como pretende o crítico recifense. Se tal acontecesse, a obra de Graciliano cederia terreno que encampa uma aderência absoluta à verdade. Além do mais, o que é imaginação de criatura para criatura, de artista para artista, de criador para criador? Como a consciência não obedece a um padrão, a capacidade fabuladora também varia de tipo para tipo. Mas Olívio é muito inteligente e parte para uma classificação tipológica, quando escreve: — “A sua imaginação não é da família dos poetas e dos pintores! Parece sempre escutar o que escreve”. Ora Sartre em “Qu'est-ce que la littérature”, com muito senso, distingue entre o tipo criador do artista — poeta, músico e pintor — e o prosador, ao afirmar que os primeiros usam as palavras como símbolos, coisas, e o prosador as utiliza como armas. Não é difícil alcançar a significação das idéias de Sartre, tão divulgadas que me dispense de comentá-las mais a vagar. No entanto, aplicando-as a Graciliano, vemos como são verdadeiras e como liquidam com argumentos do quilate dos de Olívio Montenegro, mesmo quando tais argumentos vêm escritos com tanta força de convicção e ênfase, que somos quase arrastados e prêsos ao sofisma. O romancista agirá dentro de uma captação consciente do mundo. O pintor, o poeta podem prescindir das imposições lógicas na elaboração da sua obra, obra necessariamente não descritiva. Mas a narração é também uma descrição e toda vez que se projetam êsses dois elementos indissolúveis do romance num plano ideativo ou imaginativo, com exclusividade, é que o autor da obra

perde a sua vinculação conseqüente, diria até, contingente, com o mundo. A visão dinâmica, no romancista, mesmo quando êle cresce no plano da alegoria, da pura invenção, jamais dispensará uma identidade com o real.

Concordo em que êsse procedimento não é uma regra geral, uma coação da arte do romance sôbre o romancista, mas, pelo menos, se impõe de plano, isto é, não há dissociação entre a lógica da consciência e a capacidade imaginativa. Pode haver preponderâncias, superposições. Em Graciliano ocorre que a consciência, sem que limitasse a imaginação, disciplinou-a a serviço de uma obra vinculada com o mundo e a tal ponto isso é verdadeiro que só assim foi possível ao romancista manejar a matéria da sua introspecção na criação de tipos como Fabiano, cuja vida interior é apanhada, tão exatamente, quanto se Fabiano imaginação e consciência tivesse como gente de carne e osso. Só assim foi possível, também, dotar a cachorrinha Baleia de animação íntima, coisa que escandalizou Olívio Montenegro, mas que serve para demonstrar que o romancista pôde se libertar do “lógico” e fazer atuar a imaginação que o crítico lhe dizia faltar...

Mas é preciso ir adiante nas citações, é preciso chegar à questão importante da psicologia, objeto de graves críticas de Olívio. Veja-se, por exemplo, como êle encara “Vidas Sêcas”, para nós o romance do autor de maior carga ideológica. Pois não é que o livro lhe parece fruto de uma “imaginação em apuros”? Para Olívio nessa obra o “lado introspectivo é o lado fraco dêsse romance, o seu lado inerte”. Sabe-se que o núcleo de “Vidas Sêcas” foi um conto e a sua esquematização revela o prosseguimento da idéia, num desdobramento em que a unidade ficará garantida. Porém Olívio é duro com o romance. “Tratando-se de um livro ainda com as mesmas tendências à introspecção, as cenas mais atraentes aqui, e as atitudes mais dramáticas dos personagens não são as que se passam no domínio da vida interior. Pelo contrário: o lado introspectivo é o lado fraco dêsse romance, o seu lado inerte”. Também escreve o mesmo ensaista, aliás de uma agudeza notável, mas colocado num ângulo falso de observação: — “O título mesmo — “Vidas Sêcas” — só parece uma prudência do autor contra o que se

pudesse arguir de vago e de raso nessas vidas. De sêco. São como vidas que o autor quisesse estender além das suas possibilidades naturais, dar-lhes um mistério que na realidade não possuem; um plano psicológico que não é o seu”.

Vimos como João Gaspar Simões, escudado numa superioridade de europeu culto, partiu para a crítica da psicologia dos personagens de Graciliano quase com as mesmas armas que Olívio, sendo, no entanto, de descontar em favor do português o seu desconhecimento do sertanejo, mas para nenhum dos dois críticos experientes é possível abater o preço da falta que cometeram pelo pouco senso revelado na compreensão da criatura humana. Assim, parece-nos que Olívio queria a história de “Vidas Sêcas” como um relato de fatos e uma descrição de ambientes, abstraíndo o autor a análise da alma ou, pelo menos, distinguindo nessa análise aquilo que não era crível distinguir: a vida mental do homem do mundo que o cerca e forma.

O autor de “O Romace Brasileiro” foi além na sua incompreensão: “Da intimidade psicológica dos personagens, não se fica, entretanto, com uma só forte impressão, a não ser de modelos mecânicos de uma imaginação simplista”. Ora, o reparo injusto vem socorrer o romancista de uma possível deficiência no equacionamento íntimo das criaturas de “Vidas Sêcas”. Quando dizíamos que mesmo dentro da crítica estrutural, do texto, bom era trazer ao ensaio opiniões antagônicas à nossa, contávamos com êsse seguro rendimento... A “imaginação simplista” decorrente de “modelos mecânicos”, longe de ser uma falha na configuração anímica dos personagens é uma qualidade de ordem essencial, pois constitui o relêvo da interioridade que êsses mesmos personagens teriam por força de possuir. Objeta-se que as criaturas estão deslocadas do nível psicológico que se lhes deveria traçar. Pergunto se tal nível ou plano seria uma criação imaginativa do autor ou uma exata observação da realidade? Argumenta-se que êsses personagens pensam ou refletem ou conjecturam mais do que dêles, seres rudimentares, seria de esperar. Mas a resposta é bastante simples: Tais tipos de raciocínio, tais julgamentos críticos decorrem de um preconceito. Julgamos, muitas vezes, que não pode haver outra forma de pensamento se não a nossa, de

gente instruída, bem vestida, bem alimentada, bem pensante. Os outros, aquêles que estão debaixo dos nossos pés, forçados pela servidão de séculos, curvados à terra alheia pela herança social vergonhosa de um regime feudal jogado na massa do sangue, não podem pensar como pessoas de vida mental superior. Vida, sobretudo, economicamente superior. Assim se prova: Fabiano mentaliza suas impressões em tórno de pontos fixos, objetos de uma ação imediata. Sua vida interior somente escapa ao círculo viscoso da existência contingente por força de estímulos: humilhações do soldado amarelo; remorso pelo dinheiro perdido no jôgo; admiração pelos conhecimentos de “Seu” Tomás da bolandeira; animação da mulher — Sinhá Vitória — nos diálogos mais um pouco vivos, quando ela insufla ânimo no marido através dos seus pequenos sonhos; esporádicas indagações sobre a sua condição de “bicho”. A servidão pode parecer que apaga nas criaturas fugitivas de uma sina triste, no êxodo, qualquer vestígio de vida interior intensa. Ao contrário, o que se embota é a manifestação do pensamento, mesmo entre os mais íntimos, entre pai e filho, filho e mãe, mãe e marido. Não precisam falar muito e falam por monossílabos e se entendem numa linguagem surda. Mas interiormente a vida mental é profunda e dilatada, remoente. O ensimesmamento é amigo dos grandes silêncios e a solidão pode embrutecer o homem em face de outro homem, nunca esmagará as cargas emocionais recalçadas no profundo interior. Quando Olívio Montenegro cogita de “imaginação simplista”, fico a pensar se êle não se engana com a onda de reflexões de cada um dos personagens, da cachorrinha Baleia até o menino mais velho e o menino mais nôvo, de Sinhá Vitória a Fabiano, reflexões que representam numa sequência viscosa de reações diante da vida e do mundo em que as criaturas se situam. Doutra forma não poderiam pensar e existir como seres dotados de animação psíquica, mesmo rudimentar, tão rudimentar que o animal se nivela quase aos meninos no agir e reagir, no sentir e presenciar o perigo da morte que sobre êle se abate. O preconceito é que cria a idéia de que aquêles seres não são capazes de um plano psicológico, plano que o crítico diz que não é o seu, mas que na realidade não poderia ser o de outrem em si-

tuação diversa na escala social. Justamente porque são uma gente acostumada a calar, é que não a imaginamos pensando, atuando conscientemente, atuando efetivamente, possuidoras de uma organização tão ou mais complexa que a nossa, porque nelas a vida se intromete de tal modo pelo interior, aguçando o sofrimento, abafando a revolta, que o pensamento é a única liberdade que possuem e que não precisa ser exposta e talvez espoliada como os outros bens que já lhes foram sonogados.

A psicologia que Graciliano empregou nos seus romances, e também em "Vidas Sêcas", a que estamos agora nos referindo, é tão válida quanto atingiu uma distinção da realidade íntima das suas criaturas da realidade íntima de outras criaturas. O quadro, o plano material dessa obra só foi possível ao romancista criar subordinando a imaginação à consciência lógica, escapando ao lirismo subjetivista das puras ideações: evitando distanciar-se do real pela sentimentalização fantasista impulsionada por uma imaginação superposta ao consciente. O leitor, no entanto, em face da força da obra, seu poder de afirmação e convencimento, sentirá na plenitude uma poesia estuante de vida e liberada de artificialismos verbais.

Tomemos, ainda, Olívio Montenegro na sua análise de "Angústia": — "As sutis, inexoráveis engrenagens psíquicas em que se enredam os personagens, e principalmente o herói do livro fazem deles uns autômatos sem mais liberdade que a de um peão no jôgo de xadrez". E mais êste outro trecho: "Mas seria um êrro repetir Paulo Honório (de "São Bernardo") em todos os romances. Um êrro contra o homem. O resultado vem a ser um romance de equívoca introspecção como "Augústia", onde o autor no interêsse da idéia valoriza sensações de uma significação psicológica nula, dando o personagem mais a impressão de um autômato do que de um homem". (A nota entre parêntesis é nossa).

A impressão que temos é que Olívio Montenegro, querendo ver em "Angústia" um defeito, terminou por exaltar uma sua qualidade essencial. Certo que Luiz da Silva é um autômato, dentro da coação fortemente compulsiva a que estêve submetido e da qual procurou se libertar pelo crime, pela fixação obsessiva das suas desgraças na pessoa do rival — Julião Tava-

res, o gordo burguês que seduziu Marina. Com pode pensar e agir um indivíduo tolhido na sua liberdade. se não como um autômato? Por acaso tôda a dramaticidade da obra, sua massa de composição expressionista não adquire força nessa visão distorcida das coisas? A "equívoca introspecção" de que fala Olívio outra coisa não é que o mecanismo psíquico de uma criatura em crise. Ainda uma vez distinguimos na crítica do autor de "O Romance Brasileiro" uma atitude preconceituosa. Em "Vidas Sêcas" essa mesma atitude derivava de não querer enxergar interioridade em personagens rústicos; desta feita, diante de "Angústia" o preconceito se trai pela incompreensão do plano psicológico da obra. Haveria equívoco se, por exemplo, Graciliano, quase todo transposto para o seu Luiz da Silva, narrasse a sua história como a experiência de outrem, com a liberdade e a consequência de quem examinasse vidas alheias. Necessário notar que o personagem centraliza ação, criaturas, fatos, detalhes miúdos, leves impressões que se acumulam até situar-se numa tensão de desespero, de paroxismo. Dêle não seria de esperar que olhasse as outras criaturas com uma objetividade tão grande, que, afinal, ao contar sua história, e revivendo-a, de nôvo experimentasse a angústia da crise, configurassem-nas com uma precisão e uma lucidez de quem não padecia profundas perturbações mentais. As pessoas que giram em tórno de Luiz da Silva, e até as coisas, a paisagem banal, passam a adquirir êsse movimento fragmentado e autômato que ataca o narrador-personagem. É um mundo visto de dentro, num tumulto, que a rotina das observações, disciplinadas no comêço da história, lentas termina subvertido. Assim tomemos o desenrolar da ação:

Luiz da Silva convalesce de profundo abalo e nessa disposição abatida do corpo e do espírito, com a sensibilidade aguçada pela dor, principia a narrar coisas da sua vida. De comêço apanha fatos do presentes, o vazio da vida cinzenta de funcionário do Tesouro, o esvaziamento de si mesmo, a tal ponto que sômente se entrega a dolorosas sensações. A infância vai ressurgindo através de umas lembranças tristes. A vida da fazenda sertaneja caída em miséria. Os brinquedos infantis. O avô velhíssimo. O pai lendo o "Carlos Magno" e fu-

mando numa rêde, no copiar, indolente. A escola. O banho no poço da Pedra, de mistura com as cobras. A morte do avô. A morte do pai. A perda da propriedade. Cenas tristes de uma infância solitária. No repassar a meninice uma ou outra frase sôlta, desconexa, relembra Marina e os seus desejos pela mulher. O fio da história adquire, enfim, um sentido cronológico e temporal. A casa em que morava, o quintal de onde via Marina. O desenvolvimento de um caso passional. A obsessão pela mulher. A intromissão de Julião Tavares. O crime. A crise. A desorientação total, o desaparecimento.

Antônio Cândido, citado por Rolando Morel Pinto, diz que “Angústia” é uma “autobiografia potencial, a partir do seu recôndito”. O próprio Morel, autor de excelente trabalho sobre o escritor em estudo, afirma que esse romance abre o caminho para “Infância” e Memórias do Cárcere”, no ciclo da autobiografia. De fato, nenhum trabalho anterior a “Angústia” fica enquadrado na linha da interiorização puramente universalista, isto é, quando o homem é tomado quase exclusivamente dentro de uma perspectiva interna. “Caetés” é, para nós, uma ficção — crônica de costumes, projetado numa visão irônica (que segundo Nelson Werneck Sodré lembra o pêso de Eça de Queiroz) e ao mesmo tempo marca as idiosincrasias do autor, posteriormente cristalizadas e colocadas dentro de uma atitude filosófica diante da vida; “São Bernardo” situa o problema de um temperamental em choque com as condições do meio em que o personagem se formou, meio que, afinal, vem de ser responsável pelo seu drama e o drama dos outros. Um romance estruturalmente perfeito, bem encadeado, conduzido com uma sobriedade e propriedade notáveis, um romance libelo e voltado para o sistema injusto do ambiente rural dominado pela violência, servidão e descaso; “Vidas Secas” resulta numa obra-prima, de alto teor ideológico e de um contexto simples, trabalhado pela narrativa sóbria, pela introspecção aderente e reveladora de psiquismos não destruídos pela longa escravidão. É o seu romance mais comovente e mais revolucionário. “Angústia”, no entanto, apanha o escritor realizado em diversos planos da sua ficção pequena, mas dilatada e profunda. Se no dizer de Olívio “Infância” é um livro diabólico, “Angústia”

não fica atrás. Diabólico no sentido de apanhar a vida como uma danação. De concentrar numa criatura fraca e intimidada pela pobreza e pela inferioridade social as sementes de uma revolta que terminará por explodir como força cega, sem governo. Um livro sem ilusões. Porisso Olívio Montenegro cita Plauto: “Homo homini lupus” como um pensamento que poderia ser colocado “no alto de todos os seus livros”. Por ser uma convicção pessoal, conforme muito bem salienta Olívio, o fato de Graciliano entender que o “o homem é um animal absolutamente egoísta”, não acredito que disso decorra um prejuízo para a obra. A convicção não é gratuita. Na verdade o que vejo em Graciliano, no quadro moral dos seus romances, é uma divisão entre fracos e fortes, pobres e ricos, vaidades contra humildades. Assim, a sua convicção demarca a unidade dos seus livros e “Angústia”, dentre todos os romances, é o que mais condensa aquilo que o crítico recifense chama “força opressiva e contínua de uma idéia fixa”. Idéia fixa, admitamos, plasmada no personagem, mas que no autor nada de autômata ou mecânica possui, é dinâmica, embora pessimista, e confere à sua obra, como já frisamos, o vigor do testemunho e da revolta. Olívio Montenegro é contundente e insistente. Vai adiante e quer que Graciliano desentorte o mundo para melhor... Leia-se: “Mas digamos a verdade: o homem não é somente essa máquina de absorção, e os seus desejos não trazem tôdas as marcas de um individualismo tão devorante. Daí a certa monotonia que não é raro notar-se nos seus romances: uma acidez corrosiva. Às vêzes pior, como em “Angústia: um ar vasio, de desesperadamente vasio que se sente através do drama que é como se o autor não o tivesse realizado como queria”.

Aborrecia-se Olívio com o pessimismo, talvez a ausência de uma poesia, de um tipo de poesia cântico da vida, em Graciliano. Mas parece-nos certo que as grandes obras, os grandes romancistas modernos, livres do filisteísmo burguês de que nos fala Sartre, a propósito da superestimação dos valores eternos, dos princípios absolutos, despistadores da exploração de uma classe sobre outra, trazem consigo o pessimismo como sinal dos tempos que travessamos. Um pessimismo que re-

benta uma galeria de mitos e idealizações fantasiosas e retira o véu de sobre as imagens. Dir-se-ia que só através da consciência das nossas misérias será possível afugentá-las. Seja pela libertação pessoal de paixões. Seja pelo sentido humanista. Como um Kafka! Como um Camus de "La Peste"! Não é noutro ponto de vista que a crítica bem atual vem entendendo Graciliano como o escritor brasileiro que optou pela introspecção, sem disfarces, para depor sobre si mesmo e sobre a vida. Diz-se um clássico, por acaso, apenas pela perfeição formal? Ou clássico por ter alcançado o espírito da sua geração?

Temos discutido interpretações de críticos que apanharam na obra de Graciliano possíveis deficiências de composição, de plano psicológico, de técnica, enfim, do romance. Agora vejamos se há sentido em situar a sua ficção dentro das perspectivas de um grande ensaísta, no caso George Lukács (Ensaio sobre a Literatura), quando o famoso crítico húngaro põe em relevo, num estudo denso e penetrante, a alternativa: — "Narrar ou descrever? — Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo".

Retiramos do ensaio de Lukács as perspectivas, as grandes linhas ou coordenadas por êle demarcadas para o romance moderno, romance que se harmoniza à luz do seguinte conceito dinâmico: — "Só a praxis humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é força? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas unicamente na praxis. É através da praxis, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da praxis" (págs. 57-58).

Sabe-se que o estudo de Lukács, aqui referido, toma impulso do paralelo entre os tipos de descrição de Zola e Tolstoi, de modo a ser possível fixar a atitude dos escritores através dos métodos empregados no curso da mesma descrição. Evolui o ensaio ao ponto importante, e até mesmo decisivo, de se saber as razões que determinam a variabilidade de atitude na alternativa entre narrar e descrever e seus equivalentes observar e

participar. Leia-se o que diz o autor: — "O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprêgo de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte do conteúdo" (pág. 50).

Agora já nos é lícito tirar conclusões com os olhos presos na obra de Graciliano Ramos, conclusões, aliás, animadoras, que levam à evidência de muita coisa por nós afirmada no curso deste ensaio. É possível ordená-las sem que sejam abandonadas as linhas de Lukács:

1.º) Graciliano é um escritor que escolheu a narrativa como um leito natural do seu romance, nunca porque a narrativa é um simples método literário. Nessa opção revela-se uma "posição de princípio assumida pelo escritor diante da vida";

2.º) Graciliano, autor que coloca a descrição, não digo num segundo plano, mas subordinada, funcionalmente, à narrativa e na configuração dos fatos e das pessoas, parece enquadrar-se, assim, num outro conceito de Lukács: — "A narração distingue a ordena. A descrição nivela tôdas as coisas" (pág. 62);

3.º) Se "o contraste entre o participar e o observar não é casual", como observa Lukács, verifica-se que Graciliano está vinculado à vida, que êle recria pelo romance, através de uma concepção filosófica do mundo. De tal forma para êle o romance é uma atuação, um veículo de participação (pela narração introspectiva) sobretudo que um instrumento de observação de realidades planas ou tornadas esbatidas pela descrição. Escritor que teve em alta conta o perigo, que Lukács adverte, de pela descrição nivelar tôdas as coisas, distanciando-se da praxis, Graciliano depurou a sua técnica de romancear de qualquer superfluidade ou excesso de côr.

Essas primeiras considerações, assim orientadas por alguns conceitos do ensaísta húngaro, nós as fizemos com extrema facilidade (mas sem espírito leviano), isto porque, quando Lukács escreveu o seu estudo, parece-nos que tinha em mira escritores do tipo de Graciliano, narrativos, ligados à

vida. A exatidão com que foi possível situar Graciliano nas perspectivas do romance moderno, segundo alguns pontos de vista de Lukács, anima-nos a prosseguir o estudo. Assim, quando se pensa como Olívio Montenegro, que Graciliano olhou a vida do ângulo do seu pessimismo, tornando sua obra lateral, observação por nós repelida no corpo dêste ensaio, temos um veemente apóio em Lukács. As criaturas medíocres e introvertidas de Graciliano, possivelmente tediosas, podem ser explicadas e justificadas desde uma queixa de Flaubert, que o ensaísta comenta assim: — “Quando trabalhava em “*Madame Bovary*”, Flaubert lamentou em várias ocasiões que do seu livro estivesse ausente o elemento divertimento. Lamentos semelhantes acham-se em muitos dos escritores modernos notáveis: êles constataam que os grandes romances do passado uniam a representação de seres humanos ricos de significado às tensões e divertimentos, ao passo que na arte moderna entram em cena a monotonia e o aborrecimento. Esta situação paradoxal não é de modo algum o efeito de uma falta de dotes literários nos escritores da nossa época, que produziu um número considerável de escritores dotados de incomum talento. A monotonia e o tédio decorrem dos padrões da criação artística e da concepção do mundo adotada pelos escritores”. (pág. 59).

Pode ocorrer que se aceite a opinião de Lukács, mas para o caso de Graciliano Ramos queira se distinguir uma absorção de monotonia e tédio não tanto pelas concepções, apenas, do escritor, mas pela interiorização intensa utilizada pelo romancista, capaz de anular no romance os detalhes vindos do exterior e reveladores de uma vida mais palpitante, mais cromática. Sabemos, no entanto, que a sua narrativa, apoiada na confissão denota, sem dúvida, e outra coisa não poderia ser, o transplante de autor para personagem e porisso mesmo os fatos são postos numa situação vivida, amargamente experimentada. Certo que Graciliano, como grande introspectivo, conseguiu realizar uma coisa rara e difícil no romance de interiorização: fêz a análise psicológica sem perder o senso, o grande senso, de objetividade com relação ao mundo exterior. Mas estávamos discutindo o caráter “tedioso” do seu romance e porque assim foi êle realizado. Eis uma prova e um reconhecimento da sua

validade literária e humana, na palavra de Lukács: — “O costume de se afastar dos acontecimentos, que permite exprimir uma seleção dos elementos essenciais já operada pela praxis humana, pode ser encontrado nos autênticos narradores até mesmo nos casos em que êles adotam *a forma de narração na primeira pessoa*, isto é, quando fazem supor que o narrador seja um personagem da obra. Êste é exatamente o caso da novela tolstoiana ora recordada. Se tomarmos, inclusive, o caso de um romance narrado em forma de diário — como o “*Werther*” de Goethe — poderemos, ainda, observar que os episódios singulares são colhidos no passado e enfocados de uma certa (conquanto pequena) distância, a qual propicia a necessária seleção dos elementos essenciais na influência dos acontecimentos e dos seres humanos sôbre o próprio “*Werther*”. (pág. 64). No entanto, veja-se, o método narrativo não deve se amparar na descrição, como se os personagens fôsem interpostas pessoas, como se o romance estivesse a captar o movimento das coisas num plano esbatido. Para que se realize uma seleção perfeita entre os fatos da vida e o personagem é necessário que o autor ponha em prática um “*subjetivismo extremo*”. Leia-se, mais uma vez Lukács, e não haverá mais dúvida alguma sôbre o acêrto do processo utilizado por Graciliano, processo que afirmamos sempre não ser um método psicológico, mas a própria matéria psicológica, muito íntima, vasada no romance inteiro: — “E, quando se institui uma relação à base da descrição, o negócio ainda se torna mais grave. O autor, então, estará descrevendo do ponto de vista da psicologia dos seus personagens. Mesmo prescindindo completamente do fato de que é impossível desenvolver tal representação de modo consequente (*a não ser na forma de um romance escrito na primeira pessoa e marcado por um subjetivismo extremo*), êsse tipo de relação destrói qualquer possibilidade de se obter uma composição artística”. (pág. 68, grifamos).

Agora, quando vimos a objetividade crítica do estudioso húngaro, aplicada como a mão na luva ao romance de Graciliano, não é de desanimar ir um pouco mais adiante, afastando-nos das citações do mesmo Lukács. O ressentimento de uma camada da crítica, contra Graciliano, tem explicação ou em

preconceitos ou na fixação excessiva do valor da descrição na corrente da nossa literatura de linha regional. Descrição que tomou dois rumos e dos quais o autor de "Insônia" afastou-se cautelosamente. No primeiro rumo o descritivo que desse à vida, e mais às coisas, uma movimentação vibrante, um colorido de tela de requintes impressionistas ou até sentimentalistas. Ou um descritivo, por antagonismo a êsse outro tipo, dotado de um naturalismo mecânico, com desprezo do elemento lírico pela pormenorização da paisagem até o ponto de fazer o homem um seu produto. Graciliano foi mais longe: Tomou o homem na sua feição interior e na sua atuação dentro de determinadas condições sociais, até locais, mas sem esquecer de enquadrá-lo, também, dentro de um contexto universal de comportamento.

Em Graciliano a descrição estaria de lado, à margem, desprezada, tôda vez que ela não trouxesse nada ao interêsse humano da narrativa. Êle evita o excesso, o detalhe supérfluo não apenas por causa do depuramento estilístico, mas porque queria alcançar (e alcançou) uma poesia que ressaltasse do conjunto do romance, nunca da superestimação do detalhe, como numa pletora. Eis aí uma sua diferença essencial para Jorge Amado, que agora não adianta discutir, e é anotada sômente para exemplo. Relembro mais uma vez Lukàcs: "As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos humanos".

Vamos à análise da técnica de construção de "Vidas Sêcas". Romance elaborado na forma de quadros (segundo Rubem Braga — "romance desmontável"), "Vidas Sêcas" é, na verdade, um conjunto de contos e nem porisso deixa de ser romance. Cada quadro é uma entidade autônoma no contexto da obra, um núcleo. O conto é, por excelência, o gênero narrativo que se desenvolve a partir de um centro de interêsse, obrigando a descrição a girar na sua órbita. Tal condição não decorre de um acaso ou artifício de autor para autor. É um processo contingente da forma de narrar do conto e isso é tanto mais fácil de se observar quando o conto resvala no nível da interiorização, pois aí o centro de interêsse está sempre a atuar, atraindo todos os elementos para a sua esfera. Há de se dizer, contudo, que o romance, sendo uma espécie de curso, de fluência de di-

versos fatos em relação com os personagens, com um desdobramento sucessivo do núcleo, uma conseqüente expansão da periferia, levaria o romancista a introduzir na obra uma multiplicidade de detalhes maior que no conto, e pela descrição. Certo que isso suceda como uma imposição natural da forma do romance, por sua mesma amplitude. Mas o que interessa é que o romance não seja absorvido pelo pormenor.

Um romancista quando se deixa levar pela descrição pormenorizada de detalhes, que nem sempre entroncam nos fatos e na vida dos personagens, dêle se pode dizer que perdeu o curso do romance, isto é, a sua significação central que não deve ser perdida de vista porque outra coisa não é que o interêsse humano da obra. Ficarà, assim, o romance descaracterizado.

Já agora é possível explicar melhor "Vidas Sêcas", sua técnica de construção. Assim, se a obra vem elaborada como um conjunto de contos, cada quadro aderente a um núcleo válido por si mesmo, pelo interêsse humano que revela, lícito é indagar por que chamá-la romance. É que cada quadro ou conto se interliga aos demais por um só fio e ao mesmo tempo nada consegue destruir essa unidade que a narrativa conduz por sôbre a descrição. Note-se, por exemplo, como a paisagem de "Vidas Sêcas" forma o quadro geral do romance e funciona dentro de um mesmo nível, quase, de impressões para cada um dos personagens. É obsessiva e ao mesmo tempo naturalmente e até queridamente aceita, absorvida. Quando o leitor termina a leitura do romance, jamais ocorrerá ao seu espírito nenhuma idéia de fragmentação da obra, o que seria de esperar se os quadros não possuissem a mesma e trágica significação humana. Só assim nos apercebemos de que o romance gira em tôrno de um núcleo único de interêsse humano, desenvolvido numa expansão de linhas fincadas a partir do centro. Porisso ocorreu a Rubem Braga a expressão "romance desmontável". Pode ser lido, a folha soltas, como contos, e pode ser lido como romance. Tudo isso Graciliano conseguiu realizar pelo apêgo a uma narrativa profundante ligada à vida.

II — COMPREENSÃO DOS PERSONAGENS

A unidade de estilo, dentro da variação da temática, do

elemento a que se pode chamar “fábula”, está tão estreitamente ligada à obra e ao autor, que é comum identificar Graciliano com os seus personagens. Sabe-se que êle confessa essa identificação, êsse transplante do criador na criatura.

A autobiografia tornada efetiva em “Infância” e “Memórias do Cárcere” apenas tomou corpo, nêsses livros, manifestou-se menos pelo gênero que pelo próprio prolongamento da ficção, tanto as fronteiras entre a realidade e o mundo do ficcionista são estreitas, aproximadas, indissolúveis. O romance seria um instrumento de captar a vida interior e a projeção da realidade dentro do homem, tanto quanto os livros de memórias estarão marcados pelo mesmo cunho. Daí a honestidade de tôda a obra. Da que se destina à confissão crua das impressões e experiências do homem Graciliano, do homem que foi criança, e do homem na prisão injusta; da que se volta para a configuração segura dos personagens, prolongamentos sensíveis do autor.

Começemos o estudo dos personagens pelo romance “Caetés”, objeto do desagrado do romancista. “Caetés” vem sendo apontado como uma espécie de exercício literário. Um caderno de rascunho do escritor ainda impressionado pelo estilo de Eça de Queiroz. Não acredito que haja muito do criador de “Os Maias” no romance de Graciliano, ambientado em Palmeira dos Índios. Creio que há mais de Graciliano que de Eça... Wernerck Sodré diz que foi na cidade alagoana citada que Graciliano “se fêz homem, casou-se e viveu alguns anos”. E acrescenta: “Nêsse sentido, Graciliano Ramos caminha do presente para o passado”. Certo, a cronologia das obras do escritor revela essa singular trajetória.

Para nós, “Caetés” é um romance-crônica de costumes. Passando-se a ação num clima de esbatida mediocridade, na vida acinzentada e pobre de Palmeira dos Índios, não há grandeza nas criaturas. As virtudes são em número inferior aos defeitos e pecados. Contamos nos dedos as criaturas bondosas, como o Pinheiro, enquanto os outros, os não virtuosos e os rastejantes, estão num número avantajado. A preocupação de Graciliano é a de configurar os personagens dentro de uma escala bem demarcada de padrão moral. Toma uma média

em João Valério, a figura central e o personagem-narrador. Digo toma uma média como quem, partindo dêsse tipo, estabelece um quadro das reações morais dos outros indivíduos em jôgo. O esquema de “Caetés”, de romance crônica, tem a diferenciá-lo de outras obras do mesmo autor (porque “Caetés” guarda a sua peculiaridade), o jôgo ou representações dos figurantes. Poderia ser encenado ou filmado como uma comédia de costumes, de fundo pessimista, tanto o diálogo e os monólogos evidenciam um movimento destinado à cena.

João Valério é (perdêm a comparação) uma espécie de Madame Bovary encravado na nossa vida provinciana. Mais do que a mulher de Adrião, com quem o personagem-narrador pratica o adultério e a traição, João Valério parece um seduzido pelo ócio, pela ansiedade provocada pela falta de estímulos mais fortes para a vida. Por outro lado, João Valério tenta a evasão pela feitura de um impossível romance sôbre índios e fatos históricos extraordinários. Nada consegue, salvo excitar seus desejos, aviventar a idéia fixa da monotonia do seu trem de vida, derivar para a mulher do patrão e, sobretudo, convencer-se da impotência criadora que perturbava o seu espírito de rapaz solteiro, casmurro e interiormente arrebatado.

Assim, partindo Graciliano de uma situação convencional, exploradíssima pelos romancistas de todos os tempos, e também pelos autores teatrais, isto é, tomando impulso de um triângulo amoroso convencional, vai, pouco a pouco, desenhando o caráter de cada uma das criaturas que habitam um mundo pequeno e mesquinho, desenhando o mecanismo rotineiro da vida provinciana, mas desenhando com traços sôbre traços, numa repetição cansativa de linhas.

O convencionalismo do assunto levaria à vulgaridade, caso Graciliano, que queria retratar o vulgar mesmo, não escolhesse o tom da confissão a conferir riqueza ao romance. Sob êste aspecto, de fato, “Caetés” não vale, por exemplo, “Angústia”, Mas é êsse caráter psicológico que salva o trabalho todo. Ficasse êle numa terceira pessoa, numa observação meramente documental, e pronto, “Caetés” seria um exercício fraco.

A trama romanesca centraliza uns poucos personagens. A rigor, querendo distinguir como movimentação de criaturas em

tôrno de uma sequência cronológica de fatos, apenas existe em "Caetés" um só personagem: João Valério. Tôdas as outras criaturas vivem segundo sua fabulação, têm uma existência condicionada. Luisa, que se deixa seduzir circunstancialmente por João Valério, empregado competente e correto do seu idoso e doentio marido. Adrião, tem as suas reações subordinadas à análise constante, obsessiva e cerebral do amante. João Valério não é, de modo algum, um grande amoroso. Nada há de forte na sua paixão, que logo não possa ser destruída, quando, com a morte de Adrião, o espôso traído, mudam-se as peças do jôgo. E Adrião, o suicida incômodo, depois de uma lenta agonia, morre, antes chamando a si o antigo empregado, despedindo-se comovedoramente do amigo, pedindo o seu protesto de inocência, implorando a confirmação de que Luisa é inocente. Termina por murmurar ao ouvido do outro: "Até lá em cima, se nos encontrarmos lá em cima".

Segue-se a cena do remorso que abate João Valério. Um esbôço da angústia, da luta de consciência que sempre envolve as criaturas de Graciliano. Mas com João Valério o conflito é rápido. Retempera-se. Torna à rotina, à firma do finado patrão e agora na qualidade de interessado, sendo Luisa comanditária. Luisa, que numa cena fugaz, chorando um pouco, rompe, afinal, com o amante, desajeitado, atordoado, incapaz de raciocinar e agir friamente. Aceita a despedida com conformação e até mesmo alívio.

No remate da história temos João Valério estabelecendo um inventário dos acontecimentos. Sente-se como um "caeté" do romance que jamais terminou, um "caeté descrente". No entanto diz: — "Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo — uma estrêla no céu, algumas mulheres na terra..."

Já em "São Bernardo", romance apreciado neste ensaio sob o ponto de vista do enlace da crítica com a estilística, e como assinalamos anteriormente, a trama romanesca é mais viva e os personagens jogam um papel mais movimentado.

Em "São Bernardo" o plano de existência dos personagens atados à vida de Paulo Honório já nos parece, de modo diverso de "Caetés", não uma vivência desprendida da fabula-

ção obsidiante do narrador. São vidas que têm o seu destaque, a sua larga esfera de autonomia, embora gravitem em tôrno do rústico proprietário. A tipologia moral, tão evidente na história de João Valério, o clima ético condicionado pela ambientação da pequena cidade rural, de "Caetés", em "São Bernardo" existirá em função tanto das condições sociais, do padrão de vida enraizada no meio ruralista, quanto, também, numa marca mais incisiva, do conflito das paixões, das grandes agitações interiores.

Cada tipo, conforme já observamos a propósito da fala dos personagens, debate-se num foco de paixões e no centro de uma realidade social padronizada. Paulo Honório é o resultado do meio em que se criou e fincou a sua propriedade a duras penas, mas Paulo Honório é, também, por tôdas essas razões, uma projeção viva dos impulsos psíquicos que lhe sobre-carregaram a consciência enrijecida pelo hostil sistema de vida. Sua mulher, por exemplo, está na obra na figura de uma contrapartida e de uma vítima, tanto do meio, quanto do indivíduo nas características vivenciais mais íntimas. Assim é que ela aspira à liberdade, que luta por não se vergar à servidão, que quer falar livre e até revolucionariamente.

Em "São Bernardo" as criaturas ou são "bichos" ou, comportando-se segundo um convencionalismo, rebaixam-se ao senhor, tiram constantemente o chapéu, emudecem, praticam artimanhas, aguentam humilhações e tudo com o fim de garantir a sobrevivência. Na verdade, não se pode dizer dessas criaturas que tenham uma existência independente da vontade do senhor. A autonomia de vida é coisa que se processa numa ação subversiva ou mesmo num plano não pròpriamente da ação, mas do protesto neutro, interiorizado, abafado ou esmagado pela fôrça ou acomodado pela servidão passiva, aceita, muda. Veja-se um dos maiores exemplos na figura de Padilha. Perdendo tudo o que possuía, cedeu aos poucos a propriedade a Paulo Honório. Sem o domínio da terra, logo se transformou num servo, logo foi perdendo qualquer traço de personalidade e caráter e vontade. Estimulado, talvez pelas idéias e pela figura, também, da mulher de Paulo Honório, com quem procurava uma identificação, através de quem tentava soerguer-se,

teve de retroceder o passo, ajeitar desculpas, aguentar injúrias, aceitar, enfim, o pêso da sua condição de homem sem terra, de agregado, de sem-valia.

A desmoralização a que os personagens estão constantemente submetidos, tendo de suportar a canga imposta pelo patrão, é exercida sobre quase tôdas as criaturas. Tomo como exemplo de reação a êsse estado de coisas, "Seu" Ribeiro, o Guarda-livros da fazenda. Pela sua fala antiquada, polida, pelos seus gestos solenes, comedidos, pela maneira digna de se conduzir no trabalho, vê-se que formava uma aureola de conservação de uma possível independência passada. Não quer parecer servil e não pretende ser rebelde. No entanto, espremido em diversas ocasiões pelo homem que apanhou numa quase penúria, resvala para o silêncio, para a atitude estóica, para o conformismo impotente. E o que é mais característico nessa criatura é justamente a sua impotência, velada, camuflada na linguagem, nos modos, na conduta entre serenamente ativa e passivamente adaptada às circunstâncias.

Êsses indivíduos sem voz e sem vez formam todo o quadro humano do romance e porisso é que, quando as suas existências, ou o fluir dessas existências sob o domínio do senhor, são tomadas pelo mesmo senhor, no epílogo da narrativa, adquirem a conformação de massa, de gado, de bicho tangido, acuado, descaracterizado, sem individualidade. No entanto, fôrça é reconhecer que na proximidade do senhor e do servo, quando nem a linguagem articulada se faz precisa, há uma ação contingente, na vida de um e de outro, a demarcar tôdas as distâncias.

"Angústia" será Luiz da Silva, numa situação reversa, a viver o papel de dominado, de servo, de vítima de diversas e amargas condições sociais. Em "São Bernardo" vimos como um senhor, que antes fôra um pária, oprime e sofre os resultados da opressão que exerce. Em "Angústia" o personagem central será o oprimido. Perdida a propriedade da família, mortos o avô, o pai, "desde êsse dia tenho recebido muito coice", confessa Luiz da Silva.

O romancista, incapaz de escapar a tôdas as solicitações do subjetivismo, centrando numa criatura, através de uma ação

no ritmo da crise, um pensamento, uma interioridade agoniada, teve de diminuir a atuação dos demais personagens, seu destaque, sua atividade mais exterior, material e concreta. "Angústia" é romance que decorre, portanto, de uma situação de dois planos para os personagens jogados em cena: o plano das sensações do narrador — Luiz da Silva — de onde as criaturas parecem emergir, e o plano de vida autônoma, destacada e sobretudo mais viva, plano que melhor se desenvolve pela reconstrução dos diálogos.

Não digo que personagens como D. Adélia, Seu Ramalho, o próprio Julião Tavares, a própria Marina, e a galeria de criaturas secundárias, tenham uma existência condicionada ao conflito de Luiz da Silva. Sucede, e isto explica tôdas as vivências projetadas no decorrer da ação, que tais criaturas são constantemente, fatigantemente observadas, medidas e colocadas em termos de realidade, eu diria, numa situação de choque contra o espírito ou a mente doentia do personagem-narrador. Essas vidas adquirem uma consistência material não somente pela agitação de que são prêsas, todavia pelo que representam na consciência de Luiz da Silva, metucioso em observar e dissecar tôdas as etapas de sua crise, não perdendo nenhuma migalha do quotidiano, não se descuidando na reprodução obsessiva dos diálogos, das menores reminiscências, não deixando à margem nenhuma visão dentre o mundo de visões que o levou ao desenlace doloroso e mórbido.

Não é de causar estranheza, pois, que os personagens que giram em torno de Luiz da Silva, colocados em ponto de contraste, vivam como do lado de dentro da consciência do narrador e porisso possam parecer meras criações, cerebrações. Não haveria outra forma de ser o conflito apreendido pelo leitor, se tôdas as coisas não nos fossem reveladas da perspectiva de Luiz da Silva.

No romance introspectivo não tem fôrça de convencimento fazer com que os personagens atuem num plano idêntico ao do narrador. Essa seria uma posição narrativa bastante difícil ou realizável com prejuízo evidente da composição.

O nivelamento dos personagens, dentro do contexto da ação, somente alcança um efeito válido quando a ficção preten-

de narrar extensivamente, sequenciando os fatos nas suas linhas mais gerais e exteriores, despreocupada da intimidade psíquica das criaturas ou a descrevendo objetivamente pelo contôrno, pelo relêvo, de fora para dentro. Há, pelo menos, três tipos de romance em que tal técnica de configurar os personagens aparece de melhor feição e propriedade: o romance de circunstância, quando as criaturas em cena se constituem num mero instrumento para a narração de fatos; o romance de viagens, quando um personagem é imaginado apenas para revelar impressões, caso em que as demais criaturas que surgem em cena vão se integrar numa determinada paisagem. Na verdade, é um romance sem herói. Não me refiro, é claro, ao romance-diário de viagem nem ao romance de aventuras e peregrinações ao gôsto romântico. Situo o romance do personagem-pretexo, do documentarista fictício; e, ainda, na terceira categoria surgem as histórias de ficção científica, quando o conteúdo humano perde a sua essencialidade, quando em cena as criaturas pouca importância têm, porque o que forma o núcleo da ficção é o elemento desconhecido e imaginado pelo artifício e em nada vinculado às reações conhecidas e constatadas da vida. Como se comportará o homem em Marte? Sua atuação terá um interesse humano remoto, se interesse houver, desprezando-se qualquer traço de interioridade na conformação dos personagens facilmente nivelados.

Em contrapartida quantos não são os tipos de romances em que tal nivelamento, por circunstâncias e fins diversos, pouco importa, não pode ser feito? Alinhemos três categorias principais: O romance do mito, do herói, como o romântico ou a novela de cavalaria; o romance histórico-biográfico; o romance introspectivo ou narrado na primeira pessoa. Poder-se-á dizer que é próprio do gênero colocar em primeiro plano uma figura a absorver a ação. Mas, quando nos referimos à impossibilidade de nivelamento dos personagens não temos em vista o domínio apenas da ação, mas a absorção de pessoas, coisas e fatos. Essa absorção pode variar dentro de uma verdadeira escala de intenções ou vivências do próprio romancista: no romance romântico é o elemento sentimental que confere relêvo ao herói; no romance histórico-biográfico o herói absorve

os fatos e domina as criaturas e situações pela imposição da personalidade; mas no romance introspectivo, seja êle realista ou romântico, é a tomada de consciência que centraliza tôdas as coisas no quadro do embate psíquico do personagem narrador.

Passemos a “Vidas Sêcas”, quando foi preciso quebrar essa centralização e ao mesmo tempo isso ocorreu pela mudança de tratamento pronominal, pela substituição da primeira pela terceira pessoa, objetiva, imparcial, direta. Queria Graciliano Ramos realizar aquilo que chamamos, pouco antes, a narração extensiva, sequenciada numa linha exterior, numa ação descrita com objetividade através do nivelamento dos personagens. Teria alcançado o efeito desejado? Na verdade, alcançou as duas coisas, isto é, unir o introspectivo ao objetivo, o destaque dos personagens e o seu nivelamento... Agora é possível compreender o esforço estilístico de Graciliano, na inovação técnica da narrativa, ao escrever “Vidas Sêcas”. Habitudo à visão das coisas a partir da consciência de um personagem, que outra coisa não é que a consciência do autor, o romancista na sua última composição no gênero teve de fazer o transplante do seu mundo interior para cinco personagens: Fabiano, Sinhá Vitória, o Menino mais novo, o Menino mais velho e a cachorrinha Baleia. A cachorrinha Baleia também, porque já uma vez o autor confessava que todos aqueles personagens eram êle mesmo...

Já nos é possível tratar com maior clareza o nivelamento das criaturas em “Vidas Sêcas”, o plano de igual importância, dentro da ação, dos personagens. Conforme já vimos a propósito da técnica narrativa do romance de Graciliano Ramos, a estruturação de um capítulo para cada personagem básico, para cada pessoa da família de Fabiano, inclusive um capítulo para Baleia, serviu para demarcar a densidade psicológica e desdobrar em diversos núcleos a sua história; prestou-se, também, essa divisão, para conciliar o tratamento objetivo da ação sem prejuízo do aprofundamento psicológico das criaturas, resultando um romance de duas estruturas e de dupla funcionalidade.