

res como Camões e Shakespeare. E também como valorização dos modernos métodos críticos.

Mas, de qualquer forma, é lamentável o exagêro de certos investigadores, e até professôres, por exemplo, S. Pellegrini, quando dizem que Camões não teria sido mais do que um "maeirista eclético, um artífice empenhado em engastar em seus próprios versos as belezas que extrai dos modelos (Virgílio, Ovídio, Horácio, Petrarca, Bembo, Bernardes, Tasso, Poliziano, Garcilaso, Boiardo e Ariosto)". Camões não fêz isso; foi de fato um grande poeta e reconhecê-lo apenas como um imitador é desconhecer, ou querer passar por cima de certos problemas relacionados com o cânon de sua época. Se é necessário acusá-lo de carente de originalidade, então se acuse também a Shakespeare e o próprio Garcilaso, tão querido e louvado pelos críticos espanhóis.

Mergulhando no centro de seu tempo, Camões alçou a cabeça e abarcou na épica todo o mundo cultural da Europa anterior a êle e grande parte do mundo oriental, projetando-se na lírica além de seu tempo, e alcançando o plano simbólico e místico do poeta moderno, que, conhecendo sua obra, possa dêle dizer:

— Ó Mar do Meio-Dia, fôrça hostil em perpétuo movimento, ondas de cujos seios chagados nasce a luz como um grito de dor, ó perpétuo triunfo — horizontes azuis que devo-ram as bandeiras dos mastros, ilhas, estranhas floras vermelhas rolando como sombras no dorso das correntes (...) Os mais puros poemas brotam de nossos sopros. Através de nossos olhos, através de nossos peitos, através de nossos pés passam os meridianos da Imortal Trindade. Subimos em espiral, e em cada volta descrita nos encontramos de nôvo, frente a frente, mais puros. As leis da gravidade foram quebradas sôbre as pedras das tumbas. Superamos o homem e o jugo horizontal: o sentido da Trindade Perfeita é para cima, para cima, para cima.

CONSIDERAÇÕES SÔBRE A FICÇÃO

FÁBIO LUCAS

1. ALGUNS PROBLEMAS UNIVERSAIS

O desafio da ficção moderna

Em três livros de crítica e ensaio (*Temas literários e juízos críticos*, *Compromisso literário e Horizontes da Crítica*) tentamos pôr em evidência o fenômeno por nós chamado "des-integração do romance". À luz das tendências contemporâneas mostramos como as personagens e os seus caracteres, o enrêdo e a sua fabulação, o espaço, o tempo, a sociedade e a natureza em que as situações imaginadas se projetavam, enfim, os elementos essenciais do romance tradicional entravam em decomposição.

É que tanto a filosofia interpretativa do homem quanto a *praxis* modificaram de modo profundo a concepção do existente. Temos de inventar uma nova forma para captar êsse nôvo ser e entregá-lo à história como produto característico de nossa época. O intenso experimentalismo de agora nada mais representa do que a busca de uma estrutura de enquadramento dessa aspiração universal.

Acontece, todavia, que estamos em plena fase de transição. Ninguém, relativamente lúcido, irá acreditar na permanência das instituições que regem o comportamento humano. Buscamos elaborar uma estrutura nova, que substitua a tôdas que sentimos estarem em desagregação.

A ficção, como uma das formas mais altas de intensificação da realidade, busca hoje em dia exprimir com o maior realismo possível a essência de alguns eventos humanos. Para tanto, elimina ideações que não passam de violências e de deformação da realidade. O caminho do despojamento visa a

banir dos caminhos os arquétipos com que a ficção tradicional se repetia e se enfraqueceu.

Já se disse que a poética dos clássicos era a da *mimesis*, da imitação da realidade, cuja condição não era o “verdadeiro”, mas o “verossímil”.

Mas, hoje, a ficção quer ser também uma realidade. Como ainda não forjou o seu modo de ser, não se deu categorias universais sancionadas por uma aceitação universal, tornou-se um campo de disputas intensíssimas, uma inércia provocada por forças contrárias, “um nada cheio de ameaças”. Diremos que ela parou momentaneamente na entrada do túnel.

Porque a literatura, além de ser uma realidade *em si*, pode facilmente tornar-se uma realidade *para*, a ficção moderna sofre a disputa dos que querem engajá-la, submetê-la ou adaptá-la a um projeto de vida. Os marxistas e os existencialistas trouxeram momentos felizes para a nova concepção literária, deixando um vinco mais pronunciado na parte crítica. Apenas para mencionar alguns nomes, basta lembrar a extraordinária influência, no mundo inteiro, de pensadores como Lucács, Lucien Goldmann, Henri Lefebvre, Sartre, Camus.

Será sempre uma fascinante aventura do espírito acompanhar as teses fundamentais desses escritores que reagiram contra a concepção meramente ornamental da literatura ou a noção hedonística de que ela serve para nos dar pequenos prazeres individuais, sede de alguns agrados e remédio para algumas correções fisiológicas.

Uma vigorosa apreensão da totalidade torna a criação literária um instante ou um segmento do todo, completando-o e completando-se nele. Nessa linha de pensamento, por vezes a doutrina do engajamento tomou aspectos eloquentes. Bastaria lembrar, por exemplo, a manifestação de Camus — para quem o papel de consciência da época passou a ser desempenhado atualmente pelos artistas —, ao receber o prêmio Nobel.

Albert Camus, como se sabe, quatro dias depois do “Discurso da Suécia”, feito por ocasião do recebimento da láurea, pronunciou uma conferência no grande anfiteatro da Universidade de Upsala a 14.12.957, sobre *o artista e sua época*. Ali, o romancista, que viria a falecer trágicamente no

verdor da inteligência, punha em relêvo o tema de que hoje em dia criar é criar perigosamente: “Tôda publicação é um ato e êste ato a expõe às paixões de um século que nada perdoa”. Mostra incisivamente que, se a arte se conforma com tudo aquilo que a nossa sociedade exige, ela não passará, em sua grande parte, de um divertimento sem maior alcance. Teríamos uma literatura de diletantes ou de gramáticos. Em ambos os casos, uma arte alienada da realidade vivente.

Passa, então, o romancista a especular acerca da liberdade, para manter-se firme na condenação das obras formais ou abstratas, “emocionantes como experiência”, mas opostas à verdadeira arte, “cuja inclinação é ordenar as coisas”. Eis, portanto, um destino interessado, uma função prática da arte.

O problema social tem merecido incontáveis manifestações neste século. Há um lustro, Ignazio Silone procurava justamente determinar “a função do intelectual”. Que seria o intelectual, a seu ver? Simplesmente aquele que contribui para a formação de uma consciência crítica na sua própria época.

Do problema social e coletivo, muitas vezes a investigação pulou para o cenário individual da consciência, palco de comunicação do todo com a unidade. Teríamos aí uma análise da interligação dos condicionamentos sociais e mesológicos com os pontos de germinação e os focos de criação e descobrimento.

O romancista mexicano Carlos Fuentes já chamou a atenção para o fato de que “o tempo não é senão uma dimensão da consciência”. Valendo-nos de uma síntese de seu pensamento, realizada inteligentemente pelo articulista Ricardo Navas Ruiz, repetiremos que, para êle, o homem é livre para escolher seu destino, mas ao escolher, defrontar-se-á com os seguintes problemas: tôda escolha implica necessariamente uma renúncia e o indivíduo não poderá impor sua opção pessoal e caprichosa aos atos decorrentes da escolha, pois a moral dos mesmos preexiste, rigidamente determinada pela sociedade. Deriva disto a responsabilidade da conduta, pois evidentemente cabe aceitar a moral imposta ou rebelar-se contra ela.

Enfim, o que temos visto é o escritor sempre em situação.

Simultaneamente ao estudo sistemático das implicações sociais da obra de arte, tivemos uma crescente confusão da literatura com a filosofia. A tese é também dos existencialistas, embora outras correntes possam ser mencionadas. O exemplo francês é mais candente, pois a divulgação da fenomenologia permitiu situar e delimitar o campo da consciência criadora, eliminando os vínculos que tornam a investigação quase impossível, tamanhos os desdobramentos e as ligações que permitem o ato de criar e as suas repercussões na sociedade.

Everett W. Knight desenvolve o tema no livro *Litterature considered as Philosophy* (The French example), editado em Londres, em 1959. Preocupa-se mais com o compromisso do artista ligado à sua realidade social e histórica. Mas foi a própria fenomenologia de Husserl que colocou o problema da ficção em destaque. Lá está no seu *Esbôço de uma fenomenologia pura e de uma filosofia fenomenológica*: “É pois permitido, se gostamos dos paradoxos e com condição de entender como se deve a significação ambígua desta frase, dizer que na verdade a Ficção é o elemento vital da Fenomenologia como de tôdas as Ciências eidéticas e a fonte onde se abastece o conhecimento das verdades eternas.”

O tema foi filosoficamente desenvolvido por J. P. Sartre (nos livros *L'Imagination* e *L'Imaginaire*) e por Roman Ingarden, cujos conceitos, como é sabido, foram divulgados por René Welleck e Austin Warren na sua conhecida *Teoria Literária*.

Tanto a função fabuladora quanto a apreciação crítica receberam o impacto dessa formulação filosófica, empenhando na fixação de uma realidade mais intensa e mais concreta. O “nouveau roman” francês de certa forma espelha essa modificação da matéria ficcional.

Assistimos, assim, ao embate de duas correntes no plano da criação romanesca: de um lado ficam aqueles que postulam a exploração do “herói problemático”, daquele que tem a consciência rebelada contra a moral imposta pela sociedade; de outro lado, situam-se os adeptos da opinião de que o romance moderno não deve ter herói, pois este já morreu.

Se tomarmos o papa do “nouveau roman”, Alain Robbe-Grillet, encontraremos nêle afirmações peremptórias como

esta: “O romance de personagens pertence, bem ou mal, ao passado, caracteriza uma época: aquela que marca o apogeu do indivíduo.” (...) “O destino do mundo cessou, para nós, de se identificar, com a ascensão e a queda de alguns homens, de algumas famílias. O próprio mundo não é mais aquela propriedade privada, hereditária e comprável, aquela espécie de prêsa, que se tratava menos de conhecer do que de conquistar. Ter um nome era muito importante sem dúvida, no tempo da burguesia balzaquiana”. (*Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris, 1963, p. 33). Em seguida, anuncia que o romance perdeu um dos seus melhores suportes de antigamente: o herói.

Nathalie Sarraute, por sua vez, ironiza a idéia-feita de que o romance deva ser “uma história em que se vê agirem e viverem personagens” (*L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956, p. 69).

Não obstante o romance do herói problemático e o romance sem herói, ainda persiste também a corrente que faz da ficção uma parábola, uma articulação simbólica carregada de significados, uma expressão mágica e fantástica, um novo Apocalipse.

O grande problema do homem ainda se encontra na limitação de seus instrumentos de conhecimento e de análise. Os sentidos são imperfeitos e precários. Mesmo assim, o homem tem tentado ir além da realidade estreita que êle percebe. Tôda vez que o tenta, cai no esoterismo, na ciência negra. A objetividade do homem tem por limite a sua capacidade de conhecer. Além dessa fronteira, êle encontra o desconhecido e cai na explicação mágica, na supra-realidade.

Enfim, a ficção moderna está dêste modo estacionada diante do túnel: três ou quatro correntes vigorosas, uma estrutura antiga esboroadada, um desejo de libertação, um vazío “cheio de ameaças”. E o conto?

Dada a sua estrutura menor, fizeram-se nesse gênero inovações mais rápidas. Aí, todavia, o êxito é mais difícil. Só os grandes talentos atravessam com pleno resultado o perigoso estreito. Impor-se literariamente como contista é emprêsa quase tão difícil quanto na poesia ser consagrado apenas como sonetista. É que, a par das bruscas inovações, fatigaram-se mais rapidamente as repetidas fórmulas herdadas da arte antiga. A

rotina e o comodismo aprisionaram o conto num cêrcio de vulgaridade e de desvalor.

A grosso modo, podemos dizer que o conto moderno se recolheu a: a) uma tensão humana; b) uma nota lírica; c) uma parábola; e, em incidência menor, por mera sobrevivência de recursos já consagrados, d) um conjunto de eventos associados, compondo um todo coerente chamado *enrêdo*.

Vê-se: não sobrou um território para o conto, resta-lhe tão somente um esconderijo. Tudo depende da capacidade criadora do contista, o seu poder de superar as limitações do gênero e as dificuldades da linguagem. Inovar formalmente, isto é, relatar um episódio carregado de conteúdo humano sem mobilizar formas gastas, eis o grande desafio do ficcionista moderno.

No Brasil, a renovação do gênero está entregue a alguns grandes nomes: Clarice Lispector, Autran Dourado, Guimarães Rosa, Lígia Fagundes Teles, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, para ficar apenas com os nomes de maior evidência no momento. Dêses, somente os dois últimos se dedicam exclusivamente ao gênero. Houve uma estréia promissora com Ivan Ângelo, mas não há notícia de seu trabalho posterior. Algumas experiências dignas de nota se fizeram com Nelson Coelho e Nélida Piñon.

Para onde irá o romance moderno?

Duas modificações fundamentais se processam na concepção: a abolição de *caracteres* e nova consideração do *tempo*. Essas envolvem outras, conforme veremos. Os ficcionistas modernos estão sendo levados a admitir que a criação do protótipos constitui violentação da realidade. Ninguém emprega as mesmas reações no correr de toda a vida. As determinações do momento são fundamentais. Por isso os romancistas pretendem apanhar o homem "em situação": a vida gera condições que o levam a agir decidindo-se entre opções muitas vezes limitadas. A dialética e o existencialismo enriqueceram a noção comum do existente atirado no mundo. Os artistas procuram agora recolher este esforço de totalização: buscam fixar personagens completas, incorporadas por inteiro pelo tempo. Daí também uma reforma na psicologia, montada ou-

trora em esquemas limitativos. O romance cresce assim, em grau de complexidade.

A esquematização da personagem é uma pobreza de ficção. Incapaz de englobar o homem inteiro, particulariza o seu feitio e o desenha a um só traço. Ainda hoje os romances de caracteres sofrem da limitação naturalista. Alguns romancistas atuais estão tentando descrever o homem como centro de uma constelação de sensações, sentimentos e atitudes. Daí não haver traços exclusivos; quando muito explora-se a predominância de uma linha de conduta coerente com o caráter observado ou o temperamento descrito. A par das reações gerais, todavia, impostas pela situação, há pessoas que adotam algumas que acabam por acompanhar-lhes a vida inteira.

O tempo do romancista era único, extraído exclusivamente da perspectiva do autor. O inventor de histórias procedia como demiurgo, dono de todos os destinos, onisciente e onipresente. Sua consciência moral difundia-se em todas as latitudes da criação artística. O artifício de mudar as personagens analisadas e a época dos acontecimentos não alterava a concepção estatística do tempo, sempre considerado em referência a um único observador. O recurso estilístico também mudava pouco: não passava de usos alternados de estilo direto e estilo indireto.

Machado de Assis quase sempre se limitava a observar a irreversibilidade do tempo. Proust ancorou o presente no passado: as reações do momento estavam sempre impregnadas de lembranças, sensações antigas. Vinham quando menos se esperava. Era a análise das "intermitências do coração". Seja como fôr, o romance para ele era retrospectivo, biográfico, estático, recomposição sentimental do passado. Pura memória. Huxley tentou com o *Contraponto* ampliar as sensações presentes e focalizar a realidade de diferentes ângulos. Fêz incursões também no futuro, abrindo as comportas do profetismo. O mais complexo de todos, todavia, ainda é Faulkner. A ficção com ele inicia a sua fase dinâmica. Aliou a análise psicológica às suspensões dramáticas do *enrêdo*. O intimismo e o monólogo somados ao rocambolesco e à estrutura policial. Seguindo a sua linha, temos, no Brasil, Geraldo Fer-

raz (com *Doramundo*) e Autran Dourado (com *A Barca dos Homens*). Aquêlê preocupou-se principalmente com o aspecto plástico da ficção. Talvez convencido de que a pintura moderna procura fugir à perspectiva, mera ilusão acadêmica (Miró seria um exemplo significativo), arquitetou o seu romance trazendo também as personagens ao primeiro plano, à superfície. Ao mesmo tempo, utilizou a análise social e a técnica policial para atrair o leitor. Já Autran Dourado combinou o enredo policial a um estilo alegórico, tangenciando o realismo mágico. Fracionou o espaço na narrativa, conservando a unidade do tempo.

Aristóteles dizia que o tempo é o número do movimento. Depois dêle, uma linha de escolásticos empregou o “distingo”: espaço é ser; o tempo é modo de ser. O romance moderno é espaço mais atuação do homem no espaço. A personagem polariza os acontecimentos associados à sua vida.

Se, todavia, o tempo é modo de ser e o espaço é ser, a dominação de todo o tempo significa a apreensão de todo o espaço. Tarefa impossível para um ficcionista. Daí, a voga dos estudos fenomenológicos, empregados para analisar o vivente na essência do ato. O eu atual é carregado de significações. Quer dizer: o eu incorpora o universo de contradições presentes e soma as experiências pretéritas. A saída para o romancista moderno será a promoção da síntese emocional e expressional.

O romance continuará a ser também biografia. Mas não inteiramente. Raul de Leoni deixou inconcluído um *Diário do Espírito*, cuja maior parte foi destruída a pedido do autor. Eis uma passagem das que restaram: “A memória... jardim das sombras mortas... museu tristíssimo da alma...”

Seria o caso de definirmos o culto genial do passado de Marcel Proust como um “museu tristíssimo da alma”. O tempo do romancista francês era bergsoniano. Quando *À la recherche du temps perdu* foi escrito estava no auge o estudo da “duração”. Acontece ainda que estilisticamente Proust foi um dos grandes inovadores do romance.

Hoje, enfim, a ficção é também memória, biografia. Mas é igualmente projeto. O ficcionista não quer estar prêso apenas ao passado. Seria paralizar a ação e tornar a fabulação

estática. Pretende atirar as personagens sôbre o futuro, desde que o seu destino não se encerre com o presente. É a parte da imaginação, contrapartida da memória.

Meditemos na proposição de J. Hytier: “Le roman doit être faux, comparé à réalité, car, autrement, il se confronterait avec l’histoire, la géographie humaine ou d’autres sciences; et le roman doit sembler vrai, car créer l’illusion d’un monde est la fonction même de l’imagination du romancier”. O romancista, na verdade, acrescenta um mundo virtual ao já existente, inventando alegorias que preenchem os espaços imaginários por êle criados. A imaginação pode acrescentar alguma coisa ao mundo. Tudo, é claro, observando a técnica e os meios de tornar o nôvo produto viável, convincente. Daí a grande estima que a crítica devota à *verossimilhança*. G. de Scudery, escrevendo no século XVII a respeito do teatro, disse ser verossímil o que entra facilmente e sem prova na inteligência do espectador. (“Est vraisemblable ce qui entre facilement et sans dans l’intelligence du spectateur”). A lição aplica-se ao romance. Meras hipóteses do espírito não constroem nem a estrutura (*coerência orgânica*) nem a verossimilhança (*mimese, poder de fabulação*).

Já tentamos interpretar a novela “A Morte e a Morte de Quincas Berro d’Água” de Jorge Amado empregando a concepção de tempo de Marivaux. O nosso trabalho está incluído no volume *30 Anos de Literatura* que a Livraria Martins publicou em homenagem ao romancista. Pois bem: Marivaux perguntava — Não poderia eu dizer que a minha vida não dura, que ela começa sempre? (“Ne pourrais-je dire que ma vie ne dure, pas, qu’elle commence toujours?”). Aí temos o anti-Proust. O tempo se faz a cada momento. Parece ser isto o que procuram certos romancistas modernos, inclusive a “nouvelle vague” francesa.

Temos por enquanto: atualização do homem (presentificação do caráter), memória (passado) e imaginação (futuro e acrescentamento). Há mais: a organização, a técnica do romance. O ficcionista procede a uma seleção rigorosa e dupla de suas emoções e dos recursos linguísticos a empregar, a fim de integrá-la numa narrativa dramática.

Certa vez, disse André Maurois: “Plus une oeuvre d’art

se rapproche de la complexité de la vie, tout en gardant le caractère propre des oeuvres de l'esprit, qui est l'ordre, plus elle touche le lecteur exigeant" (*La Nouvelle Revue Française*, 1.1.1920, "A propos du style de Flaubert"). De fato, a ordem constitui a essência da arte. Hoje, porém, diríamos que a *ordem* tende ao academismo e à estática, desde que transformada no objetivo exclusivo do romance. Só o *ritmo* imprimirá uma dinâmica à obra de ficção. As qualidades da linguagem e a intensidade da situação dramática, somadas, construirão o romance do futuro, complexo e instável como a nossa própria época. A prosa de serenidade estoica, destinada ao repouso e à edificação e encantamento não serve mais ao romance de nossa época. A ataraxia é própria das classes de domínio tranquilo e duradouro no plano social. A inquietação é o traço dominante de nossa época. Daí exigirmos uma prosa de grande mobilidade e a construção de eventos densamente dramáticos. Somos analistas dos períodos críticos e a nossa prosa deve ter crispações e desdobramentos de tensões terrificantes.

Ordem compreensível e perspicácia é o que inspiram certos romances decorrentes da obra de Faulkner, inspirados nela. Daí dizer-se que a obra romanesca deve ser fiel à realidade específica do romance, contando sempre com a colaboração espontânea, às vezes inconsciente, do leitor. A coerência orgânica do romance faz dêle um corpo que se insere harmoniosamente no mundo dos objetos existentes.

E o enredo? Inútil acompanhar a vida de uma personagem. Não há recurso possível de tornar uma trajetória humana real fora do seu contexto, da própria vida. O que há de real na obra de ficção é a construção literária alcançada. Quando um autor monta uma estrutura original, consegue finalmente adicionar algo ao mundo. Daí a procedência do conceito de Aristóteles para a arte: tudo aquilo que o homem acrescenta à natureza. Portanto, o que há de original é a forma, os processos táticos postos em ação para descobrir e criar novas entidades.

E o romance tradicional, baseado na fabulação e na fixação de um percurso humano? Crônica de costumes, nada mais. O que se chamou romance foi sempre uma síntese de

costumes de uma época. Um relatório organizado e sintético. A virtude do "romancista" estava justamente na habilidade de amontoar eventos que dessem, somados, a ilusão de uma vida. Tratava-se, pois, de organizar e sintetizar. Essa ilusão era sofrida principalmente pelo leitor. Ao autor cabia tentar, no tempo do romance, suggestionar de tal modo o leitor que êste julgasse conhecer a "vida" de determinada personagem. Ora, só a personagem possui o seu próprio tempo (no fundo, o do autor). O mais são ilusões e artifícios. Na verdade, constitui brutalização da realidade querer impingir a sêres imaginados uma vida autônoma.

Estática e dinâmica da ficção.

Antigamente se aprendia que as novelas de caráter e de costumes se desdobravam no espaço e que as novelas de ação se desenvolviam no tempo. No primeiro caso, os acontecimentos eram enquadrados num campo limitado, embora continuamente redistribuídos e rearticulados; no segundo caso, o argumento é construído no tempo. Prevalciam, no primeiro caso, os valores sociais, enquanto predominavam os valores individuais no segundo. A estrutura de um regia-se pelas leis da proporção e a estrutura do outro governava-se pelas leis gressão.

Tais esquemas não aprisionam mais a teoria do romance. Hoje, poderíamos introduzir uma noção de *feed-back*, pois os caracteres se modificam à medida que a ação se desenvolve, e a ação é muitas vezes desviada por imposição de certos caracteres. O assunto apresenta aspectos profundos, já desenvolvidos por Edwin Muir no livro *The structure of the novel*, cuja primeira edição data de 1928.

Por necessidades do entreccho e por tendência filosófica e social, o romance psicológico tem prevalecido na história da ficção, do século passado até há pouco. O individualismo tomou conta dessa manifestação da arte. Para o autor, tornou-se mais cômodo apresentar as variações subjetivas de uma ou de poucas personagens. O naturalismo levou à exaustão a moda de estudar patológicos condicionados por fatos perturbadores que a ciência da época apontava como determinantes

ou causadores de traumas irreversíveis. No Brasil, os exemplos são inúmeros e estão nas obras de Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro, Domingos Olímpio, Inglês de Souza, Coelho Neto e outros. No século atual, a influência de Freud, frequentemente recebida indiretamente através de outros romancistas, penetrou fortemente na ficção brasileira, principalmente depois do modernismo, que acentuou o traço burguês e individualista da literatura. A trama e as situações se tecem em torno de uma, duas personagens. Têm por palco a vida interior.

O principal problema é o da estrutura, que traz a necessidade do confinamento do quadro humano, da área geográfica e da ordem temporal. É preciso situar o trecho e datá-lo. Mesmo para a análise de coletividades, os romances se fecham. Chamá-los a isso o fenômeno da *insularidade da ficção*. Não mais os enredos que se fecham para dentro, como no romance psicológico, de análise interior; mas intrigas que se circunscrevem separando-se da totalidade. Fecham-se por fora.

O bom romance psicológico é uma tradição no Brasil: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Ciro dos Anjos, Clarice Lispector. Mas há também uma tradição de coletividades fechadas: Raul Pompéia encerra o seu mundo num colégio interno (*O Ateneu*); Adolfo Caminha (*O Bom Creoulo*) e Moacir C. Lopes se bastaram com um navio; Xavier Marques (*Jana e Joel*) e Autran Dourado (*A barca dos homens*) escolheram uma ilha para conter ali os limites da trama ficcional. Também o internato foi usado por José Lins do Rêgo (*Doidinho*) e Otávio de Faria (*Mundos Mortos*). José Lins do Rêgo comumente aprisiona a sua narrativa no espaço de uma fazenda. Jorge Amado foi fechando os seus romances cada vez mais. De unidades coletivas foi passando a unidades individuais. Com *Gabriela, Cravo e Canela* o nome da personagem preponderante começa a figurar na capa e o fenômeno se repete com *Dona Flor e seus dois maridos*. Em Fernando Sabino (*O encontro marcado*) o grupo jovem se fecha por afinidades de amizade, de idade, de cultura e vivência.

Diríamos que, em todas essas coletividades fechadas, cujo comportamento singular é isolado para efeito de análise, em destaque da totalidade de que fazem parte, formando uma es-

trutura, temos uma ficção fechada, quase sempre de *análise estática*. Por que estática? Porque os eventos têm origem e fim dentro da situação criada. Procura-se evitar uma corrente de causação anterior ao local e à situação escolhidos, assim como se omitem as consequências que seriam subsequentes. A obra de Otávio de Faria não passa de uma soma de estruturas fechadas e singulares, quer se refira a psicologias unitárias, quer apanhe conjuntos humanos, familiares ou urbanos. Já *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust oferece uma só e única estrutura fechada, no seu movimento circular, com a rotação das personagens no tempo e a volta de todas elas ao mesmo local, diferente da *Comédia Humana* de Balzac e da *Tragédia Burguesa* de Otávio de Faria. Em Proust há uma dinâmica no tempo e no espaço, para que as coisas voltem ao mesmo ponto.

Entre as coletividades fechadas, onde a análise nos parece *dinâmica* por excelência é em Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*), que alcança grupos móveis, em andanças e combates pelo sertão. Apesar do destino itinerante de cada grupo, as leis de comportamento se encerram no interior de cada um, limitadas por ele. Os limites da narrativa esbarram aí, quase sempre. Romance do ardente vazio, da luta sem espaço nem tempo, para nada, luta alienada socialmente às forças míticas e moralmente às pugnas entre o Bem e o Mal. A obra de Guimarães Rosa contém uma dose do romantismo, na medida em que se inspira na Idade Média e na Fé; tem um pouco de clássico, enquanto os heróis não buscam a renovação da estrutura social, agem cegamente no sertão, conduzidos por forças instintivas e, dentre eles, não surge nenhum "herói problemático", oposto às instituições existentes; estilisticamente, a obra se identifica com o barroco, pela efusão formal.

Já Mário de Andrade, restrito a um só herói (*Macunaíma*), imprime à novela uma situação dinâmica, desde que a personagem é móvel, "sem caráter", percorre todo o folclore brasileiro e todas as idades nacionais, não se limita no tempo e no espaço.

E o *romance aberto*? (1) Dificilmente ocorre na ficção. De modo geral, os romancistas buscam as personagens no círculo familiar, ou as circunscrevem às relações de amizade, de emprego, sociais, etc. Mesmo nas obras de cunho social, raramente a totalidade se mostra, não se tem uma visão das relações entre grupos e classes. O contexto nem sempre se define. Na tradição brasileira, talvez o exemplo mais sugestivo seja Manuel Antônio de Almeida. A ação de *Memórias de um sargento de milícia* se espalha por toda a cidade, referida a uma boa quantidade de personagens. Não há, no caso, insularidade, a ação não se prende a um local nem se arma em torno de caracteres afins. Modernamente, o mesmo se dá com *O espelho partido* de Marques Rebêlo, embora seja cêdo para se falar nessa obra, pois não se pode ainda conhecer a sua estrutura. De qualquer forma, temos, nos volumes aparecidos, o retrato de uma sociedade aberta. Os romances compreendem, simultaneamente, várias camadas sociais.

Podemos dizer que a análise dinâmica pode mostrar-se quer no romance psicológico, quer no romance social; quer na novela de caráter, quer na de ação. A variável tempo é determinante. A ficção moderna, mais lenta, analítica e estilisticamente mais sofisticada, tem procurado concentrar-se numa situação. Por isso mesmo, paraliza o tempo e delimita o espaço. Torna-se fechada e estática. Os estilos épico e picaresco são dinâmicos por natureza. Têm pouca voga no momento.

Tem-se perguntado porque S. Paulo não produziu ainda o romance do trabalhador. Acontece que, regra geral, somente a classe burguesa tem escrito ficção ali: intimista, individualista, sofredora no plano da consciência. Os operários são insuficientemente alfabetizados e disponíveis para o trabalho intelectual. Predomina ainda a influência da psicologia na literatura, fenômeno herdado do Modernismo. Talvez a crescente influência da Sociologia faça despertar o interesse pelo movimento dos grupos, das grandes unidades sociais. Aí, então, se alargará o espaço social para o universo da ficção. Espaços

1. Não se trata de "obra aberta" de Umberto Eco, isto é, aquela de múltiplas possibilidades, criada eternamente na intimidade dos apreciadores, dentro de uma filosofia relativista e fenomenológica.

abertos, dinamicamente considerados, eis o território do romance social, que ainda não veio.

O que é estático induz à permanência. Ora, vivemos numa sociedade em mudança. Nada, todavia, incompatibiliza os pequenos espaços e os tempos infra-curtos com a criação social, é bom que se afirme. Para efeito de análise e de eficácia metodológica, muitas vezes se tem de colocar um segmento da realidade entre parênteses, na busca de uma saída qualitativamente melhor. Que o digam os fenomenologistas.

As personagens no terraço

Lemos na "Revista de Cultura", excelente publicação do Ministério da Educação da Venezuela, o artigo de Rodolfo Izaguirre, "Venezuela y el tiempo de su novela" (no. de set./dez. 1961). Admirou-nos perceber que o crítico cinematográfico venezuelano medita sôbre vários problemas do romance moderno empregando conclusões semelhantes às que temos divulgado no Brasil.

Rodolfo Izaguirre vê o romance tradicional com as suas personagens no terraço a exercitarem-se calmamente na sua paixão burguesa da análise, "prisioneiras de sua própria inteligência". Quando o mordomo anuncia a presença de outro conviva, o tempo, por arte de mágica, deixa de girar em torno dos presentes e desloca-se para o recém-chegado. Romance de uma só janela, diante da qual as preocupações psicológicas e metafísicas do autor se projetam sôbre o mundo. As personagens, no fundo, não possuem vida própria, estão amarradas aos estereótipos e designios do criador, são "simples figuras da alma, os produtos de sua analítica formação burguesa".

Segundo Rodolfo Izaguirre, a primeira revolução na técnica do romance convencional, do século XIX, europeu, foi obra da "geração perdida" dos anos 20 da novelística norte-americana, na qual se destacaram John Dos Passos, Steinbeck e Hemingway. Os romancistas passaram a empregar a receptividade do olho cinematográfico e dotar a concepção técnica da narrativa de um dinamismo surpreendente pela sua força trepidante. Enquanto isso, as personagens — acentua Rodol-

fo Izaguirre — abandonam o terraço e os conflitos da alma e enfrentam a realidade frenética das ruas. Pouco a pouco, sente-se o desaparecimento do autor das páginas de seu livro. A vida apresenta-se no romance despojada do individualismo do romancista, manifestando-se fora do criador, que não exerce poder algum sobre ela.

O articulista termina por desejar a formação de um corpo novelístico nacional, “capaz de conter valores intrínsecos de estilo, linguagem e atitude interpretativa da realidade venezuelana”. Condena ainda a novela tradicional de seu país, quer a que fazia da paisagem uma personagem “estática, imóvel, exterior às contradições e conflitos das pessoas”, quer a que se subordinou a uma projeção sociológica, “espécie de explicação e texto de sociologia do homem venezuelano”.

O trabalho de Rodolfo Izaguirre acentuou a nossa convicção de que mudanças profundas se devem operar na concepção novelística contemporânea, especialmente revelando na sua estrutura a congênita instalabilidade social de nossos dias. Além disso, o drama nacional estampa-se no cenário intelectual dos espíritos mais sensíveis. As nações dominadas, de economia e mentalidade reflexas, esperam prosperar por conta própria, empunhando o leme de seu próprio destino. Por isso, tendem a formular uma obra de arte representativa de seus anseios e sua capacidade. Desejam fundar um novo estágio da concepção novelística.

Alguns elementos

O enredo — Deixemos de lado as atuais discussões levantadas pelo “nouveau roman” francês, as inteligentes considerações de Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute, os problemas da desintegração da ficção, do herói problemático, das personagens no aquário, da vida contemplada do terraço, das personagens na ilha, do monólogo interior, da ação irresistível, a desconversa, o tachismo verbal, o engajamento, enfim, as discussões com que a crítica se tem excitado ultimamente. Os autores franceses se mostram contra o escritor onisciente, pretendem que o engajamento dêste consista na plena consciência de sua lingua-

gem, consideram a forma como invenção, não como receita; o realismo socialista se revelou anti-revolucionário, tradicionalista, conservador de formas peremptas, reanimador do herói carlyleano desde que mudada a crença; os romancistas da ilha e dos espaços fechados traduzem uma sensibilidade doentia, um ensimesmamento de timidez e inibição; a ficção psicológica acabou se diluindo em angústia e monotonia paralizantes; o mais são técnicas para suplantar o convencional.

Recordemos as lições da boa crítica: o enredo aparece como dicção, linguagem, ação, algo que impulsiona a novela para o seu objeto. Que objeto? O relatório não-poético de uma verdade poética (esta, um achado de Elizabeth Bowen — “Notes on writing a novel”, em *Myth and Method*, Nebraska, 1960 —, não teve, da autora exata definição). A verossimilhança é uma das pedras de toque do enredo.

A ação, face dinâmica do enredo, comumente se divide em duas expectativas nos fortes contextos dramáticos: não predizível no início, torna-se inevitável no fim. Simplificação de uma trama complexa, traz um constante problema crítico para cada autor, ao exigir que, a cada ato, determinado número de alternativas seja rejeitado. A só presença das alternativas aumenta o interesse da narrativa (talvez disso resulte a vivacidade intensa dos contos de Rubem Fonseca, cujas personagens optam rapidamente e em breve tempo sofrem as consequências de sua opção).

E os contos de Osman Lins? Ambicionam apresentar um simultaneísmo de eventos, de diálogos, de cenários e de monólogos, tentando a instauração de tensões multipolarizadas. É a sua originalidade. A totalidade de cada conto é menos uma soma de diversos elementos vivenciais e técnicos de que a compaciação de tudo em torno de conflitos que se repetem em níveis, contextos, instâncias e situações diferentes. Daí, a multiplicação de recursos tipográficos, para situar cada polo em seu compartimento.

Em decorrência do simultaneísmo, seguem-se as ramificações em que a narrativa central se desborda. Têm uma importância reforçadora da trama principal, divertem o leitor, descansam a sua atenção. Funcionam como o “subplot” (“counterplot” eventualmente) de que falam os críticos de li-

teratura inglesa: ação secundária, na história ou na peça teatral, coincidente com a principal. O "subplot" pode ainda não ser relacionado com o enredo, ou ser mero reflexo dele, ou variação. As ramificações de Osman Lins ocorrem às vezes em contraste com a ação principal, abrem um canal a mais nos meandros de compreensão que a obra irradia. (Na prosa de Nathalie Sarraute, a "desconversa" de acessória passa quase sempre a parte principal).

Se o contista bem distribui a sua complexa composição no, vamos dizer, espaço, o mesmo não ocorre no tempo. Vê-se, às vezes, que, para integrar o tempo inteiro, os anos todos de uma vida humana, tem de rodar a manivela mais rapidamente, e saem-lhe trechos ciclóticos (v., por exemplo, num dos seus melhores contos — "Retábulo de Santa Joana Carolina", — a nosso ver o mais novo e o mais antiquado de todos, ao mesmo tempo — os encadeamentos da p. 127).

A personagem — Diz-se que a personagem não é criada, mas reconhecida pelo autor. E mais: num ciclo trágico, ela surge em meio a múltiplas alternativas até que, no final, se vê despojada de todas. Numa prosa menos intensa, mais equilibrada, a narrativa descreve uma curva em hemisférios: o ponto culminante constitui o climax. A novela esquemática, quadrada, geralmente, se desenvolve de princípio ao fim com a mesma alternativa. É a plenitude. A antiga história de costumes forjava caracteres quadrados, projetados num cenário amolgável. A insólita receita: personagem quadrada, novela plana.

A personagem de Osman Lins (*Nove Novena*, S. Paulo, 1963) quase sempre exige outra que a complementa, pois, a "verdade poética" nasce do mundo de relações; raramente um dos agentes prescinde de outro, mostra um caráter tão forte que os demais, por contraste, apenas servem para realçar as suas invariáveis qualidades (neste caso, mencione-se apenas a personagem central de "Retábulo de Santa Joana Carolina", um conto "forte").

Várias alternativas se abrem para cada indivíduo e para a astúcia do leitor, pois algumas não são claramente reveladas, ficam em suspensão numa ordem metafórica. Cada personagem carrega o seu destino como um problema cuja solução pre-

cisa ser encontrada; daí o sentido de busca, de repetição, de transformação, de silêncio perante as verdades não encontradas. Todo o livro é um desdobrar de perguntas, uma indecisão entre fórmulas e caminhos.

Já assinalamos nos caracteres traçados por Osman Lins a sua escassa individualidade, dependentes que são, ora de forças superiores, ora de atmosfera especulativa e das compulsões linguísticas do autor. Monologam no mesmo diapasão, no qual as idéias são mais surpreendentes do que as imagens, se se pode falar assim.

O diálogo — Basicamente, o diálogo tem por função prover os meios necessários à materialização das personagens. Deve ser, na lição de Elizabeth Bowen, incisivo, intencional, relevante. Deve cristalizar uma situação, exprimir o caráter, impulsionar o enredo, de modo que cada sentença falada por qualquer personagem seja parte insubstituível da narrativa, plena de funcionalidade, quer por cálculo, quer por involuntária auto-revelação. Cada peça do diálogo tende a ser "algo acontecendo".

Quase o mesmo pode ser dito quanto ao monólogo, embora, sendo este mais descritivo da consciência, muitas vezes se torne redundante e monótono.

Nos contos de Osman Lins tal não acontece, pois frequentemente a sucessão de monólogos indica apenas a mudança de ângulo visual pelo qual se filtra a relação humana nos seus diferentes índices de profundidade. Se defeito existe, é na parte artesanal e estilística, quando todos os universos linguísticos são mais ou menos correspondentes.

Os diálogos, no esquema de composição adotado, perdem muito de função tradicional, pois são mais ilustrativos de situações, prolongamento de um conflito interior já denunciado; o jogo não é de palavras, mas crispação no plano da consciência, onde a linguagem procura inaugurar-se e compreender o destino do homem, investigar as origens humanas, a finalidade da existência. As personagens vivem, narram e inspeccionam muito mais as causas de sua tragédia ou de seu vazio do que transmitem a um interlocutor a essência de suas apreensões. Sintomático é o falso, desencontrado diálogo de dois velhos namorados no conto "Noivado", um dos melhores. Algo tão

sedição, tão velho, que se confunde com as idades, seu desate parece regido por uma cruel lei natural. O desfêcho de uma derrota. A destituição do vencido é simbolizada num longo parêntese: "(Certos parasitas invadem os formigueiros, comem tôdas as larvas e nem os ovos escapam à sua fome. Degradam as colônias invadidas, segregando um mel que não nutre as formigas e embriaga-as. Estas, alheias a tudo, dedicam-se aos invasores. Outras se tornam escravas de formigas guerreiras. Servem às conquistadoras, alimentam-nas, dobram-se em cuidados ante a postura de suas inimigas. Elas próprias, contudo, não se reproduzem.)" (p. 191). Outro parêntese, no mesmo contexto, dá a idéia da inutilidade do esforço continuado, quando movido pela cobiça. (p. 195).

Personagens de ficção

Ante a pergunta do colunista: "Quais as personagens de ficção que mais o impressionaram?", julgamos por alto que a coisa fôsse muito fácil. Levamos a pergunta para casa e vimos com surpresa que o problema começou a crescer nas nossas mãos. É que tocava uma série de outros problemas, se desdobrava num mundo de associações infindáveis. Deliberamos, de tor-na-viagem, após larga divagação em tôrno do assunto, reduzir o campo sugestivo da pergunta ao caminho estreito de uma estrada percorrível.

A primeira conclusão a que fomos levado é que somos de uma infidelidade extrema para com os autores, livros e personagens. Transitamos de um gôsto para outro, com a maior naturalidade, mudamos surpreendentemente de preferências e admirações. A vida literária é feita de revisões cotidianas, num infatigável processo de seleção. Há escritores que nos enganam como certas amizades: rápido em nos envolver como prestos em nos decepcionar. São os mistificadores, os que sabem falsificar virtudes e empolgar com barretadas. Na fase de iniciação, o ardor das descobertas adere com facilidade às veemências gesticulatórias. Depois, então, é que começa o lento trabalho do processo de escolha.

A biblioteca particular é a única província em que somos

efetivamente ditadores. Ali, deuses se elevam e se destroem; são evidenciados e obscurecidos; são postos e depostos. Há a idade de se ler Alencar, há a época de se ler Machado: há outra fase em que estudamos só os modernos, há outra em que (talvez o imprescindível de se fazer uma citação) convivemos com os clássicos. E, enquanto isto, o que vamos fazendo é nomear, depor, readmitir, exonerar. Títulos de aposentadoria são emitidos diariamente...

E a pergunta? E a resposta? Bem: falar de personagem de ficção não é fácil, porque há o conto e há o romance, há ficção nacional e ficção estrangeira. Tudo isto sem contar o drama, a tragédia, a comédia. De onde partir? Melhor trilhar o caminho estreito: comecemos pela prata de casa.

O romance nacional oferece cinco nomes pelo menos que julgamos da maior importância: Raul Pompéia e Machado de Assis; Graciliano Ramos, Ciro dos Anjos e Guimarães Rosa. Dois do passado; três do presente.

Pompéia empreendeu o primeiro estudo psicológico do menino na puberdade, na fase colegial. As reações de Sérgio diante de um meio social tremendamente hipócrita, de uma organização fingidamente honesta mas, no fundo, interessada só por dinheiro e atolada na verdade, foram estudadas com mão de mestre. Restou um tipo tanto mais completo quanto difícil de fixar-se. Um menino doente, franzino, impotente e revoltado. A sua crítica ainda hoje não se perdeu. Interessante observar que, depois de Raul Pompéia, a infância tornou-se um tema fascinante para os nossos escritores: basta ver os contos de Mário de Andrade, Marques Rebêlo, Otto Lara Resende, os romances de Octávio de Faria, José Lins do Rêgo, Fernando Sabino, Rêgo de Carvalho, etc.

Já com Machado, as personagens vivem mais das frases, da extraordinária capacidade verbal do criador, do que do sangue de suas próprias veias. Ali o que interessa é a filosofia, não o tipo que a encarna. Mais psicológico do que romancista, Machado fêz de sua arte menos um ato de criação do que um trabalho de análise. O instrumental, os recursos através dos quais Capitu, Rubião, Brás Cubas se manifestam estão mais fora da índole, do caráter de cada um, do que imanente na sua feição, na sua individualidade. São as observações do autor

a respeito de suas atitudes que mais engrandecem os respectivos romances.

Da mesma forma, Graciliano e *Ciro dos Anjos*, seguindo o exemplo anterior, foram mestres antes em explorar situações do que em criar tipos. As personagens não arrastam consigo as forças e as tintas do ambiente para com elas se enriquecerem e completarem. Vivem do fio de situações que definem apenas as peculiaridades de seus caracteres. São feitas de conflitos particularíssimos, herdados, muitas vezes, dos próprios autores.

Certo que há em Graciliano figuras estranhas e originais: *Angústia* é a história de um criminoso em estado de auto-análise, recapitulando com extrema excitação o próprio crime; em *Vidas Secas*, temos Fabiano, o herói sem feitos, a personagem sem inteligência, o homem pobre que acaba por ser também um... pobre homem. Sêco, despojado, falando pouco: nisto tem muito do próprio Graciliano. Como Belmiro e Abdias, vivendo a sua burguesia limitada de funcionário público e o lirismo de uma vida na província, têm muito de *Ciro dos Anjos*.

O que se observa, a êsse respeito, é que a nossa melhor literatura, por ser herdeira dos processos criados por Machado de Assis, não cuidou de fixar tipos fortes, que marquem as retinas do leitor. É literatura que se impõe pelas sutilezas, não pelas arremetidas épicas. Novas tendências, é certo, se manifestaram: Érico Veríssimo, José Lins do Rêgo, Octávio de Faria. José Lins, o mais vigoroso, é rico em narrativas, mas pobre na fixação dos acontecimentos que narra. Mais filiado ao tipo de leitura oral, irá criar algumas figuras decisivas. Não deixará, no entanto, de ser herdeiro da literatura romântica — muito talento e pouca técnica — com seu inteiro desaprêço pela construção formal da obra.

Guimarães Rosa já é um turbilhão, uma presença perturbadora. A sua atividade literária desnortou a crítica, cujos padrões não puderam servir para medi-lo. Daí a perplexidade que provocou, cheia de expressões de espanto e raiva. Em *Grande Sertão: Veredas* não existe uma personagem, mas dezenas, tôdas importantíssimas: Diadorim e a sua candura; Riobaldo e seu drama; Joca Ramiro e sua autoridade; Ricardão e sua doentia sofreguidão; Hermógenes e sua crueldade; José

Bebelo e sua intrepidez; e assim por diante, indefinidamente.

A literatura regional, com Guimarães Rosa, ganhou novas dimensões, porque êle soube unir vista panorâmica a profundidade psicológica, cultura clássica a linguagem dialetal, beleza formal a talento criador. As suas personagens vivem, no sertão, os dramas eternos. E os vivem com intensidade.

Na ficção estrangeira, vemos que Proust, objeto de nossa particular admiração, não deixou tipos especiais. Deixou um mundo, onde todos funcionam admiravelmente. Ali não há figurantes principais: todos participam de determinados tipos de vida que êle desejou fixar. Personagens importantes são todos, desde o narrador, que inunda com sua presença mais de uma dezena de volumes, até a mais passageira, a mais lateral de tôdas elas.

Em Dostoiewsky, difícil esquecer o velho e o seu cão, no *Humilhados e Ofendidos*; o príncipe que vive *O Idiota*; Karamazoff e seu drama em torno da liberdade; e, mais que todos, o ser humano que suporta na carne uma vida capaz de inspirar um livro como *Recordações da Casa dos Mortos*.

Balzac deixou-nos gravado o Pai Goriot, na miséria de uma velhice sem respeito. Faulker deu-nos a figura respeitosa do prêto Lucas, a enfrentar a brutalidade do preconceito de raça entre os americanos, em *O Mundo não perdoa*.

Não podemos esquecer Lenora, estranha mulher, vivendo, de uma só vez, em Adolfo, de Benjamin Constat, o maior amor e a maior tragédia de sua vida. Já madura, é envolvida por uma paixão que não pode ser duradoura. Impugnada pela sociedade, vê o amor do rapaz a quem ela se devota se transformar em mera paixão.

De Hemingway, ficaram duas personagens impressionantes: Francis Macomber um pulha, um infeliz, um mesquinho, que morre miseravelmente em meio a uma determinação infantil de mostrar-se forte perante a espôsa que o traía, mulher histérica, cruel, imbecilizada pelo culto do heroísmo; o Velho, de *O Velho e o Mar*, vivendo perigosamente a última fase de uma vida de trabalhos sem recompensa. (Aqui entra outro velho, de uma leitura antiga: aquêle que vive *O caso de um Coração*, de Stephan Zweig. Deixou-nos viva impressão, há alguns anos. Hoje se daria o mesmo?).

Digno de menção também é o ímpeto de vida de Golovin, cujo nome dá título à novela de Jacob Wassermann, e cuja história é a de um homem bravo que, no meio da guerra, encontra a fortaleza de uma mulher excepcional.

Bem, ficamos apenas nos romances. Não pudemos falar do teatro e do conto. A literatura está cheia de grandes autores que souberam atribuir relêvo a uma, duas personagens. Mas poucos souberam, com profundidade, conceber, como figurante capital, uma coletividade, com sua vida e suas lutas. Poucos souberam amar o povo com intensidade e interpretá-lo com brilho. O que se tem feito, no mais das vezes, é transferir os traços psicológicos do autor para a figura da personagem. Um é a projeção disfarçada do outro. Frequentemente, o que se conta é o Homem, enquanto ser social, integrado, e a História. Ora, a vida não se exprime apenas pela cronologia, mas também pelos valores, pela intensidade dos acontecimentos. Mas isto são problemas cujas dimensões só os gênios enfrentam. Eis por que pouquíssimos são os que podem escrever *A Comédia Humana*, *Em busca do Tempo Perdido*, *D. Quixote de la Mancha* e *Guerra e Paz*.

2. A FICÇÃO NACIONAL

Determinismos literários

Um tema para análise: os diversos determinismos que orientaram a prosa de ficção no Brasil em seus diferentes ciclos. Vejamos, em linhas gerais, os caminhos percorridos não apenas pelo romance, mas, principalmente, pelos estados de espírito que atuaram na formação do romance brasileiro.

A evolução do romance entre nós reflete um caminho ininterrupto em direção à disciplina intelectual. Começamos com a história contada arbitrariamente: romances de enredo, narrativas fluentes e imaginosas. Nada de complexidade interior. O romancista era aquele que tinha um "caso" a contar: urdida a trama, passava-a maquinalmente ao papel. Porque era dado a imagens, comparações, tornava-se o escritor, o literato. Pouco importavam a harmonia das partes, a unidade do enredo,

a preparação literária, os riscos da construção, o acabamento. O romancista havia contado sua história, eis tudo.

Com os ficcionistas românticos, manifestaram-se as pressões ideológicas da burguesia em ascensão; por isso é que a exaltação individualista encontrou acolhida também na produção literária. Cada um fizesse o que bem entendesse, até mesmo com certo desprezo pelas regras tradicionais de composição. Dessem largas à imaginação e o mais seria completado com os sentimentos. Desnecessários os artifícios técnicos, o artesanato. Tudo deveria ser fluente, natural, espontâneo. Se quisessem modelo aceitável, procurassem os campos, a vida primitiva e natural. O muito da natureza e a paixão sem freios condimentaram a criação romântica. Os escritores eram cansativamente descritivos e delirantemente imaginosos.

O naturalismo constituiu o primeiro grilhão do escritor: que se narrassem as histórias, mas se justificasse o comportamento das personagens. A grande voga dos estudos antropológicos, dos determinantes da conformidade física e psicológica dos indivíduos, forçou a implantação do *determinismo biológico*. Esse determinismo promoveu-se a condicionante da atividade artística. Certos romances de Aluizio Azevedo ilustram com propriedade a crença nos fatores condicionantes da personalidade. Da mesma forma o célebre romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro. *Inverno em Flor*, de Coelho Neto, defendendo a tese inexorável de que, houvesse o que houvesse, filho de maluco era maluco, é outro exemplo dos mais característicos.

O modernismo, inicialmente, girou em torno do *determinismo psicológico*. Freud fazia fortuna e os estudos a respeito da alma, das neuroses e psicoses dominavam os espíritos. O psicologismo foi a nota dominante nos primeiros modernistas. Basta lembrar Mário de Andrade, que só no fim de sua carreira literária, quando pronunciou a conferência sobre o *Movimento Modernista*, percebeu que sua geração havia exagerado demais na análise dos casos particulares, numa época em que as condições sociais exigiam urgentemente estudos e análises globais de grupos, classes, nações. Mário de Andrade em página de dramática auto-flagelação, acusava-se de ter omitido o plano sociológico em sua obra literária. E confessava, com uma ponta de amargura, não haver mais tempo de consertar o que

estava feito, de rever o passado, de passar a limpo as inúmeras obras já publicadas. As cartas que dirigiu a Manuel Bandeira mostram-nos o orgulho que lhe causava a habilidade em descobrir sutilezas na obra dos outros, em descer fundo as sondas da investigação psicológica. Chega a jactar-se do poder que tinha de surpreender intenções subjacentes. Num levantamento que tivemos oportunidade de realizar, verificamos que nas cartas e nos trabalhos de críticas a palavra "psicologia" e suas variantes constituíram uma das chaves-mestras com que Mário de Andrade abria tôdas as dificuldades no terreno da análise literária e da apreciação crítica.

Fato significativo do determinismo psicológico dos modernistas de primeira hora foi a reabilitação que empreenderam das obras de Machado de Assis e Raul Pompéia, mestres preferidos por eles em nosso passado literário por encarnarem o tipo do escritor que pretendia ser. O romance introspectivo que se seguiu tornou-se consequência inevitável. *Amar, Verbo Intransitivo* é um requintado estudo psicológico. Os dois maiores romancistas do movimento, Graciliano Ramos e Ciro dos Anjos, são ainda analistas de situações individuais. O paroxismo iria ser atingido por Cornélio Pena, que intentaria a descida aos mundos do inconsciente, fazendo uma ficção de interioridade turva, misteriosa, fantástica.

Ao lado dessa inclinação, parte da geração modernista enveredou pelo estudo das reações coletivas: o *determinismo sociológico*. O romance nordestino deu a nota que, tempos depois, encontraria ressonância no país inteiro. Com Jorge Amado, a ficção participa formalmente da crítica social. Nessa fase, houve também a reabilitação de Manoel Antônio de Almeida e Lima Barreto, escritores presos ao ambiente em que viveram, opostos ao mundo oficial, rebelados da ordem constituída, antíteses dos valores vigentes, o último dos quais mártir e censor da sociedade, a que infringiu fortes castigos com a ironia impiedosa e a sátira mordaz.

Diante disso, qual a perspectiva para o escritor do futuro? Naturalmente, a promoção da síntese daquilo que de melhor nos legaram os ciclos anteriores. O ideal tende a apresentar-se sob a forma de síntese do homem global, analisado em seus diversos aspectos de diferenciação. A mais alta manifestação do

romance moderno caminhará certamente para a exploração da densidade psicológica dos indivíduos, relacionada com suas condições de vida e seus contatos sociais. Ao mesmo tempo a valorização estética enriquecerá êsse nôvo romance.

No campo do *determinismo estético*, que não chegou a impor-se do mesmo modo que os demais tivemos tôda uma gama de experimentalismo, assinalado por livros como *Macunaíma*, de Mário Andrade, *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, *O Anjo*, de Jorge de Lima, e recentemente, com *Doramundo*, de Geraldo Ferraz. O romance moderno terá de incluir, entre as suas descobertas, novas técnicas de narração e novas concepções estéticas.

Um exemplo da tentativa de romance nessa linha de síntese temos em *Grande Sertão: Veredas*. Nêle podem-se encontrar configurados o determinismo biológico, o determinismo psicológico, o determinismo sociológico, e o determinismo estético. É lícito, pois, afirmar que Guimarães Rosa, armado de inumeráveis recursos que seu gênio e sua cultura propiciaram, realizou, com êxito, a análise plural do homem e da humanidade, enveredando por um caminho riquíssimo de possibilidades.

O sequestro da ficção

A concepção primária do romance requer sempre um enredo atraente, urdido em função de um epílogo: trágico ou feliz. A intriga arma-se de artifícios lançados para alimentar o leitor até a saciedade completa, encaminhá-lo pela estese à perplexidade final. O mau romancista procura apenas inventar um assunto complicado, supostamente interessante. A literatura brasileira está entulhada de autores de casos, anedotas, melodramas, situações grotescas ou cândidamente ideais. Os nossos grandes romancistas caracterizam-se pela trama complexa de sua narrativa ou pela criação efetiva de tensões psicológicas e sociais. Os autores rocambolescos ainda se beneficiam de importante aura favorável. Um universo de episódios e momentos culminantes é ligado pelas façanhas de um herói. Êste apresenta-se com as suas etiquetas morais, é *típico*. A arte de desenhar caracteres capricha nos seus contornos. Temos protagonistas, protótipos.

Este sentido pluriépisódico do romance vem da novela cavalheiresca e do seu contrário: do romance picaresco. O vértice da linha rocambolesca deve estar em Hemingway. Os seus romances caminham para a mais pura e essencial urdidura. Ação intensa e dinâmica, somada ao despojamento mais severo de enfeites e reforços. O trabalho de poda e supressão mantém o romancista no cerne das tensões criadas. E estas são social e psicologicamente válidas, encerram uma interpretação convincente da vida.

Os teóricos da literatura definem a narração, assim concebida, como a parte dinâmica da ficção. O descritivo seria a parte estática. Entre nós, esta se encontra nos romances regionalistas e nas novelas citadinas de costumes. O apogeu dessa tendência está no chamado romance psicológico, hoje técnica de dessoramento das personagens, aprisionamento das energias vitais. O romance de costumes pende algumas vezes para a narrativa, o lado dinâmico, a efusão de episódios: *O Encontro Marcado* de Fernando Sabino é um exemplo. Poucos, pouquíssimos tentaram tornar dinâmica a própria estrutura do romance. Frequentemente, as novelas mais bem sucedidas apresentam-se com um parte fixa, quase rígida: a visão do espectador. Visão arbitrária e intransitiva, infinita e eterna. As personagens se agitam, mas a verdade está com o autor onisciente.

Suponhamos os pontos altos da ficção brasileira: Machado de Assis, Raul Pompéia, Graciliano Ramos, Ciro dos Anjos. Estes nomes representam bem as mais expressivas conquistas da literatura e da inteligência nacional. Pois bem: encerram uma perspectiva semelhante, algo tradicional. Não descortinam horizontes para a história do romance, embora possam lançar infinita influência sobre gerações de epígonos. Indicam uma reação contra o romance improvisado, escrito sobre as bases de um intriga arranjada e com os elementos de uma psicologia elementar. Constituem oposição ao fácil, ao uso desrespeitoso da língua, à criação de tipos sem complexidade interior. Manipularam a prosa artística, valorizaram estilisticamente o seu trabalho literário. Fizeram paciente ourivesaria, garantiram o culto da língua nos cimos da inteligência. Enfim, preservaram as nobres tradições. Daí a tese: ar-

rumaram a casa sem abrir janelas, notabilizam-se pelo que conservaram.

Diferem da grossa maioria por terem feito romance artístico. Nas mãos dos bons herdeiros do romance de intriga, os artifícios são dirigidos ao desenlace e visam a tornar agradável a chegada ao fim. Com o romance artístico, o importante é a trajetória, toda ela cuidadosamente trabalhada. O desfêcho não passa de um ponto final, a interrupção da sequência; não tem o dom de polarizar as tensões.

Aquêles nomes podem perfeitamente sustentar o nosso romance. A estrutura de suas narrativas é antiga. Os tipos são lançados na sua simplificação psicológica: cada um representa uma família de seres de comportamento semelhante e todos se mantêm fiéis à sua epígrafe. Cada enrêdo abriga uma tese implícita, desenvolve uma causalidade. Esses romancistas são superiores porque, explorando conflitos psicológicos e sociais, interpretam coerentemente a vida, encaminham uma verdade conceitual e propositiva. Sua obra é quase toda realizada no plano do autor (quase nunca no plano do objeto narrado, essência do romance realista). Daí, a importância do comentário do autor, tácito ou explícito. Pode-se dizer que o seu trabalho presta-se mais às análises de texto do que à crítica de estruturas. Além disso, transparecem nas obras dos quatro grandes romancistas os elementos autobiográficos (toda obra autêntica é de certa forma autobiográfica, mas há mil modos de se fazer autobiografia...), sempre acompanhados ora de confissão, ora de depoimento. Sua influência levou infelizmente aos romances exageradamente introspectivos e derrotistas, à corrente mais alienada do romance brasileiro. Essa literatura de deprimidos tornou-se moda, digamos mania, nas mãos de revendedores de emoções transplantadas. Quer nas obras inteiramente despreziosas, quer nas de mais requintado acabamento a novela medieval estêve e está presente em nossa literatura. A corrente do romance psicológico e poético deveria ser a reação contra o que existia. No conjunto, porém, temos hoje uma ficção de um lado prisioneira do passado e, de outro lado, amarrada a preconceitos e sugestões das nações envelhecidas, cujos homens, no esplendor das conquistas técnicas, se encontram sem saída. Sofrem a nostalgia da dominação.

Houve a paralização da ficção pela psicologia. Concebe-se o romance em que só vive o protagonista. Não há episódios. Quando muito, desenvolve-se um episódio para sustentar o argumento. Estrutura de um só peça. As emoções procuram situar-se nas palavras: os trechos poéticos é que envolvem a situação, enfeitando-a, intensificando-a, calçando-a. Enfim, a personagem oprimida, a revoada de frases, as intenções confusas, cinzentas, geram a *atmosfera*, a estufa literária viciada, o recinto pseudopoético. Um talento superior consegue ainda tirar dessa literatura *A Maçã no Escuro*, obra notável sobre uma personagem sem pátria, mas o processo pára aí. Que saída promete Clarice Lispector, cujas personagens emergem de uma paisagem ideal, abstrata?

De outro lado, no quadro de nossa literatura projetou-se Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas* é um misto de inovações, saídas, e de conservação, tradicionalismo. Impressionam as suas experiências linguísticas, a psicologia de personagens e grupos humanos. A estrutura, entretanto, parece ter sido buscada nas novelas medievais. Riobaldo é um rapsodo. A estória cavalheiresca, novela do esforço inútil, tem de ser lembrada. Aqui, a propósito, cabe uma aproximação dessa forma, condensada por uma realidade antiga, com a que Guimarães Rosa escolheu para cantar os grupos nômades do sertão brasileiro.

O cangaço no Brasil, expressão de grupos de camponeses sem terra e sem interesse na produção agrícola, esvaziados de apego ao mundo pelas duras instituições jurídicas, une-se para as aventuras desordenadas. Urge viver ao nível da subsistência, custe esta o que custar. Tanto o sistema feudal da Idade Média quanto o latifúndio brasileiro podem gerar os mesmos tipos de reação: os grupos de erradicados, insubmissos, revoltados, nômades, na sua gratuita agressividade (Rui Facó tangenciou este problema no livro *Brasil Século XX*).

Pois bem: Guimarães Rosa fixou essas hordas no seu vazio exercício de viver. Os grupos atacam-se sem motivo, apenas porque esta é a lei do sertão. A obra é uma rapsódia. Não se trata de *novela*, pintura da vida dos costumes, mas de *romance*, na acepção de Clara Reeve: história desenvolvida num "estilo alto".

Podemos dizer, em suma, que o melhor de nossa ficção está ancorado na tradição. Não atingimos ainda a fase dinâmica do romance moderno nem experimentamos uma técnica genuinamente nacional. Temos estruturas imóveis, simplificadas pela linha do despojamento ou enriquecidas pela prosa artística, o máximo, enfim, que logramos neste terreno.

Os problemas do romance nacional

Não temos uma "teoria geral do romance" e raramente assistimos à floração de um conjunto de obras regidas pelos mesmos princípios de composição. Vale dizer: os nossos romancistas não se dirigiram ao gênero através de um processo racional de decisão, não manearam preceitos artesanais anteriores à elaboração literária, não se conduziram por uma opção vocacional mediante a realização de "preparatórios" exigidos nos vestibulares de qualquer profissão liberal.

No máximo tivemos coincidência de temas, coação dos mesmos apelos dramáticos. A corrente nordestina do romance moderno reflete sempre o mesmo contexto social, mas como são diferentes os romances! A distância entre Graciliano Ramos e Amando Fontes, por exemplo, é significativa. Não há uma "escola" no bom sentido, isto é, obediência aos mesmos princípios doutrinários. Inexiste um modelo de romance nordestino, uma estrutura romanesca que distingue a produção do grupo. Talvez a ficção romântica apresente maior unidade estilística, posto que referida a cânones elaborados fora do País e condizentes com uma realidade distante. Romance de uma elite intelectual subordinada, desde a própria formação cultural, aos centros hegemônicos da época. Uniforme, por isso mesmo.

Para onde estará indo a ficção brasileira de agora? Embora tenhamos consultado os mais frequentes analistas a fim de cobrir a nossa relativa incapacidade, nada de convincente encontramos acerca dos rumos de nossos prosadores.

Quer-nos parecer que a ficção brasileira caminha a êsmo, ao impulso espontâneo de algumas experiências de larga envergadura. Esforços isolados, não raro antagônicos. Guimarães Rosa não faz escola, embora constitua uma enciclopédia

inesgotável para a análise literária. E o *Espelho partido* de Marques Rebêlo? Não se juntaram ainda os fragmentos, mas quem poderá seguir na mesma trilha? Será preciso ter muito arquivo, profunda vivência e larga memória. E principalmente o talento verbal que sempre escorou as aventuras literárias de Marques Rebêlo. Ciro dos Anjos, outro expoente, muito de indústria refugiou-se na memória para continuar a sua excepcional carreira literária. Convenceu-se de que o romance-tipo-século-XIX já morreu. Com que perspecácia mudou de barraca, levando consigo os notabilíssimos instrumentos de sua prosa. No fundo, Marques Rebêlo e Ciro dos Anjos andam fazendo a mesma coisa. Converteram o estilo literário exclusivamente no retrato das vivências psicológicas. Que é do Spitzer brasileiro para analisar êsse fenômeno, quando a matéria-prima é excepcional?

No segundo número da revista "Cadernos Brasileiros" (ano V) Waldir Ayala tenta, a nosso ver inútilmente, situar um "nôvo romance" nacional. Cremos estar ainda vivendo a fase dramática do romance experimental, soma do exotismo calculado com a originalidade buscada. Mesmo utilizando os autores por êle arrolados (melhor, as autoras, pois a renovação atual vem, a seu ver, da ala feminina), o que encontramos é espantosa descontinuidade de concepção, aliada a uma linguagem desarmoniosa, quase caótica. Isto de um lado; do outro, contempla-se o progresso vegetativo de um sem número de escritores que ainda persistem na exploração da herança, numa incapacidade radical de atirar fora os preconceitos das sobrevivências.

É verdade que há um grupo escravizado a sobrevivências de padrões futuros, que tentam se desenhar no conjunto atual, de relativa e indefinida conformação. Há profetas demais no cenário e escasso número de aderentes. Os convícios por antecipação enredam-se nas celebrações místicas e fazem das hipóteses de trabalho verdades axiomáticas, inatacáveis e indiscutíveis. De qualquer modo, a unanimidade está perdida, os projetos estão cindidos em número infinito de proposições, as diferenciações quantitativas se confundem com as distinções qualitativas e vice-versa. Os que se crêem revolucionários e coletivistas se acham empenhados em tenaz labor personalista, vítimas do

estrelismo, à procura de oportunidades providenciais. No fundo, empregam reação de elite e formam, no combate aos cânones oficiais, o outro polo da cultura de massa: oposição prevista, calculada e necessária ao progresso do cetecismo burguês.

Pior ainda os que fazem "arte popular": deixam de ser artistas e acabam por não ser populares. Dirigem-se a uma categoria "povo" concebida nos terreiros da ideologia liberal, recebem aplausos de letrados, estudantes, desocupados, pequenos burgueses. E o povo real, a massa operária e camponesa?

A verdade é que o romance brasileiro está abandonado à sua sorte, aos caprichos das preferências do momento. Grande parte dos romancistas escreve "para", não escreve "porque". Não há padrões nem pontos de referência. Não se desenhou a estrutura do romance brasileiro moderno, dentro da qual os diferentes estilos possam realizar-se livremente. O contrário do que está acontecendo na poesia, onde alguns movimentos implantaram padrões. Aceitos ou combatidos, ficaram êstes como referência, polarizando o jogo das contradições e da controvérsia. Nenhum romancista está preocupado em ser modelar, em abrir perspectivas para uma prosa extenuada de falsificar a realidade, disciplinando o tempo, traçando caracteres, saltando espaços... A prosa tem de ser criadora, ela própria precisa transformar-se numa realidade, numa criação, num acréscimo. Muitos já se compenetraram disso e se convenceram de que escrever memórias vale mais do que repetir os truques do romance antigo. Mas, as descobertas, as explorações produtivas? Onde estão as saídas? Os artifícios também não convencem: quebrar a sequência antiga, embaralhar as unidades, as câmaras retrospectivas, o deslocamento dos objetos, o movimento dos olhos, tudo é a mesma coisa, a essência permanente. Boa parte das tentativas esbarrou na confusão de experiência com ilusionismo. Daí o aspecto exótico dos mais avançados.

E há os desertores da prosa de ficção, refugiados lamentavelmente nas crônicas mundanas, numa exploração predatória do talento, fenômeno sem precedentes na história literária nacional. Essa espoliação dos recursos naturais da inteligência atinge grau extremo, torna-se mal crônico. Fruto da cultura

de massa? O público que pode e tem vontade de pagar está satisfeito, os escritores se repetem, fazem a mesma coisa, apresada e incansavelmente. O crítico do futuro que archive e classifique essa descontinuidade de assuntos e estilos, êsse automatismo da obrigação de ser interessante e mostrar brilho todos os dias. A indústria matou finalmente o artesanato!

A ficção, parece, progride para explorar as tensões do momento, as situações dramáticas. Modestamente vai trabalhando quadros e instantes de emoção total. Tentativas aparecem no mundo inteiro e por tôda parte cuida-se de sair do impasse criado para a prosa literária. Por enquanto, vivemos de sobrevivência. Algumas de real valor e de notável poder de encantamento. Outras...

SÔBRE A EXEMPLARIDADE DO DIREITO ROMANO (*)

NELSON SALDANHA

I

O que se impõe, antes de tudo, tanto ao romanista quanto ao não-romanista, é a persistência histórico-cultural do Direito Romano. Aquêl sistema, que os homens que o formaram e o *viveram* não sabiam provavelmente quantos séculos ia perdurar, permaneceu até hoje como padrão e ponto de referência; e não houve, através da história intelectual do Ocidente, nenhum grande estágio na evolução do pensar jurídico em que o saber jurídico romano não fôsse presente, como fonte ou como exemplo. Aquela continuidade da experiência cultural, que uns dizem ser do Ocidente, outros dos povos mediterrâneos, teve nas formas do Direito Romano um lastro eficiente de duração. Spengler, é verdade, situou o mundo helênico-latino fóra e antes da cultura ocidental, com razões que considero em grande parte aceitáveis; mas o fato é que o *adoção* de conteúdos e de estilo faz com que a experiência jurídica romana (como outros modos de vida helênicos e latinos) se incluísse, e definitivamente, na gênese e no desdobramento da civilização dita européia e hoje mundial. Quando digo experiência jurídica romana, menciono evidentemente o lado interno e o externo, as intuições e as formas.

A idéia de continuidade cultural é sem dúvida falaciosa. Ela tem servido de ponto de discussão para tôdas as grandes teorias da história em nosso século. E quando um autor eminente

* Comunicação ao Encontro de Direito Romano realizado na Fac. de Direito da Paraíba em outubro de 1967)