

AUTONOMIA DO PROCESSO ESTÉTICO: O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO

Maria do Socorro C. L. de Almeida

A apreensão, a captação, a representação ou a realização do histórico no texto, pelo processo ficcional, suscita problemas atinentes à passagem do real empírico ao real estético. Isso, em última instância, conduz ao delicado problema da *mimesis*, uma das questões centrais do processo estético em sua especificidade e autonomia.

Nosso propósito, ao mencionar isto, não é sequer iniciar uma discussão teórica a esse respeito, mas apenas considerar a passagem do histórico ao ficcional como um aspecto do trajeto da realidade preexistente à ficção.

Creemos que está hoje assentado, pelos princípios teóricos mais atuais e rigorosos, que o texto literário, quaisquer que sejam as pressões externas, que não são desprezíveis, é o resultado do trabalho de uma subjetividade criadora com um discurso específico. O escritor pensa o mundo e se pensa e as técnicas e procedimentos estéticos com que produz o texto não podem ser meramente operacionais, mas representam, encarnam, *são* o seu pensamento. É nesta linha de raciocínio que recorreremos à frase famosa de Mallarmé: “um poema se faz com palavras, não com pensamentos”, ou ao nosso querido Fernando Pessoa: “o poeta é um fingidor”.

Colocadas estas premissas sobre especificidade e autonomia do processo estético, podemos tocar numa questão que diz respeito muito de perto à ficcionalização do histórico: a questão das ideologias. O escritor, subjetividade criadora, é, também, como todo homem, um agente do processo de produção cultural e, integrado nesse processo, assume um lugar na série ideológica, não deterministicamente, o de seu ser de classe, mas, problematicamente, o de sua posição e atitude de classe. Ou seja, o escritor, ao pensar o homem e sua presença no mundo, faz isso, não de um ponto qualquer, mas de um lugar

preenchido por sua posição e atitude de classe. É esta distorção, se assim podemos dizer, que Lênin sublinhava a propósito de Tolstói e do "tolstoísmo": Antes deste conde não havia um verdadeiro mujique na literatura.

Podemos falar agora em projeto ideológico do artista, mais ou menos conscientemente assumido, que necessariamente preexiste à feitura da obra, embora não seja aquilo que confere a ela as características expressas na consagrada palavra "literariedade", nem o que determina seu valor estético. Dentro dessa articulação ideologia / estética pretendemos conduzir nosso raciocínio.

Como objeto, tomamos três romances da literatura portuguesa deste século: *Gaibéus* (1940) de Alves Redol, *Pequenos burgueses* (1948) de Carlos de Oliveira e *O Delfim* (1968) de José Cardoso Pires, que podem considerar-se, com maior ou menor abrangência, inseridos no Neo-Realismo. Três romances de filiação neo-realista, ou de influência neo-realista, colocam seus autores como participantes de um *idearium* comum (para a questão que focalizaremos, não tanto no que se refere ao estético mas principalmente ao ideológico). Ou seja, os três autores, confessadamente ou não, são de orientação marxista ou, mais genericamente, embora a expressão esteja muito esvaziada, "de esquerda". O certo é que assumem uma posição de classe dos dominados ou oprimidos e se preocupam com a apropriação capitalista da riqueza. Acrescente-se que no correr de mais de duas décadas que transcorrem entre a publicação do primeiro e do último romance a sociedade portuguesa pouco ou nada mudou, no que se refere a suas estruturas básicas, tendo em vista aqui a categoria teórica do modo de produção. Entretanto, e aí vai a questão, três autores com a mesma ideologia assumida, focalizando, a rigor, a mesma sociedade histórica concreta, chegam a um resultado estético bem diferente. Como motivador desse fato, propomos a hipótese de que a realidade tem de ser considerada dentro do romance, isto é, tal como a traduz uma linguagem que tem suas próprias leis e estruturas, a linguagem de uma arte. As formas romanescas, embora possam ser fortemente influenciadas pela história, são específicas. Michel Zérafra exemplifica isto com o monólogo interior, cujo emprego, segundo ele, foi provocado pela sociedade industrial, mas cujas formas têm sua gênese em uma história propriamente literária. Isto porque entre o pensamento do romancista (suas concepções fundadas numa experiência) e à obra se interpõe uma linguagem estética já elaborada da qual ele rejeita alguns aspectos como caducos e explora e transforma outros. O romance exprime o sentido da existência e imprime a esta um sentido.

Nossa proposta é, tendo em vista a estruturação do romanesco nas três obras escolhidas, observar procedimentos estéticos diversos na captação do real. Focalizaremos alguns aspectos julgados mais importantes, quase a título de prática teórica do que se disse até aqui. Começamos com *Gaibéus* e propomo-nos a ler o romance, claro que sumariamente, como uma interpretação literária da teoria marxista das relações de produção, segundo a qual cada homem, como agente do processo de produção de mercadorias, assume determinado papel, de acordo com o qual serão suas relações com os outros homens e com o mundo. Em *Gaibéus* os indivíduos serão reduzidos a estes papéis e, grosso

modo, não se pode falar em personagens, nem mesmo tipos. A distribuição dos papéis e a articulação entre estes cabe ao narrador onisciente, *porte-parole* do autor, dono da teoria e de sua realização no universo romanesco. Três são os papéis dos agentes do modo de produção capitalista que aparecem em *Gaibéus*: o de dono da matéria-prima e dos instrumentos de trabalho; o de trabalhador direto, que nada possui e vende sua força de trabalho, e o de trabalhador indireto, que tem uma função de organização, vigilância e controle sobre o processo de trabalho. Na prática do romance temos o patrão, os gaibéus e os capatazes como representantes dos três papéis: o patrão onipotente, dono do destino de todos, representando a "Senhora Companhia"; os vários capatazes que são um só e como eles são intercambiáveis também o são os trabalhadores. Regidos pelas leis do sistema e pelas necessidades primárias de alimento, sexo e descanso, tudo neles é predeterminado: os ditos de um podem ser postos na boca de outros, as ações e reações correspondem ao lugar que, como um todo, preenchem no processo de produção. Só aparentemente destacam-se alguns porque na verdade este destaque resulta do plano "didático" de resumir em uma só pessoa tudo o que pode fatalmente acontecer a pessoas-papéis como esta, dentro do universo (romanesco) da produção. Assim, a estória de Rosa, seduzida pelo patrão, é o protótipo da história de todas as mulheres da classe trabalhadora, objeto de abuso sexual por parte do poder; o ceifeiro rebelde é o possível despertar da consciência de seus companheiros alienados; os sete rapazes no capítulo "Sete estrelas na praia" ilustram a possibilidade de um mundo novo, que sai do *locus horrendus* da necessidade para o *locus amoenus* da liberdade, servindo à construção da utopia. Além disso, a estória é linear e sua cronologia é histórica.

A sucessão sempre renovada de acontecimentos iguais indica não que a história se repete, o que não estaria de acordo com a teoria, mas que um modo de produção, ao produzir mercadorias, se reproduz historicamente. A estória do romance, pretendendo ser uma imagem da história, não se acaba enquanto não for substituído o modo de produção que a produziu.

Em *Pequenos burgueses* tem-se, em princípio, um narrador onisciente, não representado, como em *Gaibéus*. No nível do enunciado, entretanto, aparecem marcas evidentes de sua presença, como sujeito da enunciação, em registros da fala como o discurso pessoal, caracterizado pelos *shifters*, *embrayeurs* ou indicadores, numa tradução possível. Trata-se de um narrador heterodiegético, não há dúvida. Mas tal narrador, em vez de distanciar-se, faz-se presente, mistura seu discurso ao dos personagens. E, ao proceder deste modo, iguala-se a eles, sem procurar, como faz o narrador de *Gaibéus*, traduzir na sua fala a fala de todos, traçar limites à visão de cada um. Em relação às perspectivas do narrador, Carlos de Oliveira faz de seu romance um verdadeiro jogo: da visão "por detrás" passa-se à visão "com"; essa visão "com" não se detém em um único personagem mas transita de um a outro, em verdadeira orquestração de perspectivas, uma focalização interna múltipla, como quer Gerard Genette. Ao autor não interessa contar uma estória praticamente sem intriga, no sentido clássico de Forster, e sim estudar os personagens através de poucas ações e

muitas reflexões e isolá-los no mundo particular de cada um. O ângulo narrativo foca sua visão na existência problemática de pequenos burgueses: proprietários, comerciantes ou prestadores de serviços à administração pública e, em lugar de retratar-se a miséria material, como em *Gaibéus*, retrata-se a miséria moral que mina as bases dessa burguesia.

Há, como no romance de Redol, uma privação, mas essa, em vez de operar sobre o trabalho, já que este é escamoteado e a apropriação de riquezas se dá como natural, opera no ítem moral. Os personagens, via de regra, transformam suas privações em sonhos, expressos algumas vezes pelo monólogo interior.

No caso de *O Delfim* a ruptura com as técnicas narrativas tradicionais é bem mais acentuada, mas a postura ideológica é a mesma dos anteriores: o autor preocupa-se com a apropriação da riqueza, que gera injustiça social. No nível da estória, tem-se um tirano que se apossou dos bens da comunidade e, depois de uma tragédia pessoal, se afasta e a comunidade adquire a posse de seus bens. O triunfo da justiça marca o advento de um novo tempo. A isto poder-se-ia dar o título de história do socialismo na Gafeira, que aponta, metonimicamente, para a história do socialismo em Portugal. Trata-se, pois, da história de uma revolução. No entanto, o histórico, como tal, é inteiramente escamoteado e projetado para esferas míticas.

João Alexandre Barbosa, em uma comunicação na I Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, coloca o que chama de índices de caracterização da narrativa moderna. Para o crítico pernambucano, a modernidade de um romance pode ser verificada a partir do “modo de articulação entre literatura e realidade ou da maneira pela qual é posta em xeque esta articulação”. Na narrativa moderna é perceptível a desarticulação na construção textual como consequência das relações entre indivíduo e história. Nesse caso o autor aponta o texto moderno como aquele que traz para seu princípio de composição “um descompasso entre a realidade e sua representação, exigindo, assim, reformulação e ruptura dos modelos realistas”.

A narrativa da modernidade, e aí se insere o romance de Cardoso Pires, vivencia um espaço de tensão no interior mesmo do processo de articulação linguística da realidade. É uma narrativa que não só problematiza o mundo mas radicaliza a consciência de sua própria problematização. Narrativa que é linguagem e metalinguagem ao mesmo tempo, fazendo-se processo, experimento, auto-reflexão.

Concluindo: em *Gaibéus* tem-se o narrador onisciente, vendo o homem como papel, uma peça da engrenagem no universo das relações de produção; em *Pequenos burgueses* o narrador, num jogo protético de perspectivas, levando em última instância à visão do homem como indivíduo isolado mas inserido numa rubrica social; em *O Delfim* o narrador em primeira pessoa, transferindo o histórico para o mítico e vendo o homem e a narrativa com perplexidade, instáveis e cambiantes em um mundo onde a própria linguagem que o fala se desestrutura.