

PARA ALÉM DA *MIMESIS* EM *VIDAS SECAS*: “OS ATOS DE FINGIR”

Monica Chagas da Costa

RESUMO: Este ensaio coteja as premissas do estudo de Erich Auerbach sobre os modos de representação da realidade na história da literatura ocidental, expostos na obra intitulada *Mimesis*, com a obra ficcional de Graciliano Ramos, o romance *Vidas Secas*. Ao explorar as questões de análise propostas na obra do filólogo alemão na narrativa da vida de Fabiano e sua família, é possível notar que certos critérios, como a seriedade e a quebra do estilo clássico, são parte essencial do romance. No entanto, há uma dimensão que os parâmetros de Auerbach não contemplam, a saber, a capacidade da obra de se pensar enquanto ficção, e, para avançar a análise do romance, utiliza-se a teoria dos atos de fingir desenvolvida por Wolfgang Iser. Pode-se concluir que a combinação das duas abordagens enriquece a leitura do romance brasileiro, que reflete diferentes modos de se pensar a obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: *Vidas Secas*; *Mimesis*; Atos de Fingir; Erich Auerbach; Wolfgang Iser.

ABSTRACT: This work compares the premisses of Erich Auerbach's study on the modes of representation of reality in Western literature, exposed in the work *Mimesis*, with the fictional work by Graciliano Ramos, the novel *Vidas Secas*. In exploring these issues in the work of the German philologist in Fabiano's and Fabiano's family's narrative, there are certain perceivable criteria which are an essential part of the novel, such as seriousness and a break from classic stylistic. However, there is a dimension that the parameters developed by Auerbach do not contemplate, i.e. the capability of the work of thinking of itself as fiction, and, in order to further the analysis of the novel, the theory of the pretending acts, developed by Wolfgang Iser, is used. It is possible to conclude that the combination of the two approaches enriches the reading of the Brazilian novel, which reflects different modes of thinking about the literary work.

KEYWORDS: *Vidas Secas*; *Mimesis*; Pretending Acts; Erich Auerbach; Wolfgang Iser.

1 *Vidas Secas* e a *mimesis*

O realismo de Graciliano Ramos pode ser considerado um dos mais sinceros e habilidosos da literatura brasileira. Sua prosa direta, objetiva e profunda alcança um poder de representação muito pouco encontrado até então em romances nacionais, colocando-o em um lugar de destaque quando se trata de analisar a qualidade mimética das obras. Talvez tenha contribuído para o seu lugar especial o fato de Graciliano ter escrito a partir da década de 30 do século passado, em um momento em que os romancistas brasileiros, ainda bastante impactados pela onda vanguardista das duas primeiras décadas, buscaram voltar-se mais para a análise temática da sociedade em que viviam. No entanto, o seu tempo, por mais influência que tivesse, encontrou um campo fértil em Graciliano devido a sua obsessão com a limpeza da escrita. Enquanto outros colegas de profissão se entregavam a uma escrita menos cuidadosa, o autor de *S. Bernardo*, *Caetés* e *Angústia* envolvia-se totalmente no trabalho minucioso do texto:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas penduram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer (Ramos, 2003: contracapa)

Ao comparar o ofício das lavadeiras com o seu, o autor demonstra que apesar de todo o cuidado com a qualidade do texto, o objetivo da literatura é comunicar algo. A sua literatura precisa dizer. Assim, a forma – que deve ser bem elaborada, arduamente trabalhada – se coloca a serviço da comunicação entre autor e leitor. A matéria desse diálogo, por sua vez, também não é resgatada do ar – ela vem de uma experiência concreta do escritor, que a desenvolve criativamente, como coloca Graciliano quando fala do processo de criação de *Vidas Secas*:

Certo crítico, anos atrás, me insinuara utilizar num romance os camponeses do Nordeste. Apesar de sertanejo, achava-me incapaz de fazer isso, e antes de viver com esses homens na

cadeia, dormindo nas esteiras podres e dividindo fraternalmente os percevejos, não me arriscara a aceitar o conselho. (Ramos apud Reis, 2012: s/p.)

Somente quando a experiência é assimilada pela vivência do autor, é possível transcrevê-la literariamente. Isso está de acordo com as premissas que fundamentam os estudos de Erich Auerbach em *Mimesis*, sobre o que falaremos adiante, uma vez que toda a experiência é marcada por uma situação histórico-social que é assimilada à literatura, seja formal ou tematicamente. O romance *Vidas Secas*, portanto, é resultado do trabalho árduo com as palavras sobre uma situação histórica específica, que serve tanto de contexto como de matéria.

Publicado em 1938, foi o quarto romance de Ramos, depois de *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*. O seu formato específico, desenvolvido a partir da escrita de capítulos individualizados, posteriormente agrupados e alinhados em uma linha de história relativamente rígida, faz com que a narrativa se construa na justaposição das partes de modo orgânico. A ordem dos treze capítulos (Mudança – Fabiano – Cadeia – Sinhá Vitória – O Menino Mais Novo – O Menino Mais Velho – Inverno – Festa – Baleia – Contas – O Soldado Amarelo – O Mundo Coberto de Penas – Fuga) não é ocasional, e o arco do enredo demonstra o que há de cíclico e repetitivo na vida do sertão, além de constituir uma evolução da ligação afetiva entre leitor e personagens. O tema do romance, as vidas secas dos sertanejos, não é uma novidade na literatura do Nordeste. Autores como José de Alencar, Franklin Távora e Euclides da Cunha já haviam buscado na vida agreste dos sertões nordestinos a matéria de suas obras literárias. No entanto, o tratamento dado às personagens nunca foi tão individualizado e sensibilizado como na obra de Graciliano. O autor procurou adentrar no mundo interior das personagens, construindo um mundo através das suas consciências, como fica aparente na citação abaixo:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato

alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. (Ramos apud Reis, 2012: s/p.)

A dificuldade do literato alagoano de adentrar dentro da alma da cachorra Baleia também é sua dificuldade de explorar o interior de “certos bípedes [...] ocos”, que também são retratados na obra. O mergulho difícil na consciência desse homem duro e seco que é Fabiano, no entanto, revela a sua percepção de mundo, e o elabora a partir do lugar que ocupa. O romance realiza um retrato bastante complexo, ao mesmo tempo em que singelo, de vidas que não têm muito o que mostrar. A concisão, tanto das palavras quanto das emoções, predomina na narrativa, e o autor traduz para seus leitores a essência de um mundo seco, em que a chuva faz brotar alguma pouca esperança.

Em paralelo com a escrita objetiva e profunda de Graciliano, do outro lado do mundo, um filólogo alemão buscava entender a evolução dos modos de representar da literatura ocidental. Erich Auerbach, nascido em 1892, estudioso de línguas românicas, doutorado com uma tese sobre Dante Alighieri, elaborou uma das mais conhecidas obras de crítica literária do mundo ocidental durante seu exílio em Istambul. Enviado para a Turquia devido ao domínio das forças nazistas alemãs, o acadêmico judeu escreveu, com os poucos recursos das bibliotecas disponíveis, a longa análise sobre a representação na história da literatura ocidental, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, publicado em 1946.¹

O escopo de sua análise parece ser tão abrangente que, não raro, confunde os seus leitores. No entanto, as três questões apresentadas por Auerbach no epílogo da obra guiam sua análise que começa com Homero e o Velho Testamento e termina com Virgínia Woolf e James Joyce. A primeira delas refere-se aos níveis de representação da estilística clássica, e a análise se volta para o modo como esses níveis se configuram diversamente, e, por fim, como se quebram. Eles se organizavam a partir dos estilos e das realidades representadas. O estilo elevado, encontrado nas

¹ Logo depois da publicação de *Mimesis*, Auerbach emigra para os Estados Unidos (em 1947), e se estabelece como professor de Yale, até sua morte em 1957.

tragédias e nas epopeias gregas, depurava algumas das características mais banais da vida comum, concentrando-se em uma realidade também elevada. A análise de casos desse tipo acontece desde o primeiro capítulo, e é a partir do estilo elevado que o autor estabelece a seriedade como critério de qualidade da representação literária. Já a vida quotidiana, questão central para a proposta estética de Auerbach, ficava relegada a um estilo baixo, que lhe dava um tratamento cômico ou grotesco, ou também a um estilo médio, que servia como entretenimento sem a seriedade de tom de literaturas mais altas. Tais casos são encontrados principalmente nos capítulos sobre Boccaccio e Rabelais, mas aparecem com certa alternância ao longo do livro. É a articulação desses estilos e dessas realidades que preocupa o autor, e que o leva a medir as representações nessas escalas entre alto – baixo, elevado – quotidiano.

A segunda questão chave para a organização da obra de Auerbach é o conceito de representação figural. Esse é um tipo de representação que já não se relaciona aos problemas da alegoria ou do símbolo, mas que se coloca na mediação e na superação desses dois conceitos, através da ideia da figura. Para o autor,

A interpretação figural “estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro. Ambos os pólos [sic] da figura estão separados temporalmente, mas estão também, como acontecimentos ou figuras reais, dentro do tempo. Ambos estão contidos no fluxo corrente que é a vida histórica, e somente a sua compreensão, o *intellectus spiritualis* da sua relação é um ato mental” (Auerbach, 2013: 62)

Assim, “a conexão temporal-horizontal e causal dos acontecimentos é dissolvida; o agora e aqui não é mais elo de uma corrente terrena, mas é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se consumará no futuro”. (Auerbach 2013: 63) O conceito de figura transpassa as análises de textos literários, atentando-se ao funcionamento desse tipo de prefiguração que, ao mesmo tempo em que mantém situadas as imagens em determinados contextos (até mesmo históricos), supera-os, transformando-se em unidades de significações que se completam e complexificam.

Finalmente, a terceira questão está relacionada a um outro tipo de estilística que Auerbach percebe desde a escrita do Velho Testamento, e que ele denomina estilo cristão. O autor começa, no primeiro capítulo (“A Cicatriz de Ulisses”), a traçar um paralelo entre os padrões estabelecidos pela estilística clássica e os modos de

funcionamento de textos que se desenvolvem sob a tutela da tradição cristã. O estilo é descrito como:

realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (Auerbach, 2013: 20)

Essas características são encontradas ao longo da história da literatura ocidental, começando com a análise do sacrifício de Isaac e passando por momentos diversos da literatura medieval e moderna. A tese do autor sustenta que a influência do estilo cristão é permanente na evolução da representação da realidade na literatura, ajudando a diminuir a distância entre o estilo elevado e a realidade quotidiana por um caminho diferente da estilística tradicional.

O ponto de chegada da argumentação de Auerbach se encontra no capítulo “Na Mansão de La Mole”, quando o autor trata do realismo francês do século dezenove, com seu ponto alto na escrita de Gustave Flaubert. Para ele, as representações encontradas em textos como *Madame Bovary* são objetivas, imparciais e apartidárias, retratando uma realidade quotidiana com a seriedade apropriada a uma obra literária do mais alto padrão. Não há, nas obras tanto de Flaubert quanto de Balzac ou Stendhal, também em revista no capítulo, a exclusão ou ridicularização das classes mais baixas (por mais que seu protagonismo seja pouco). A grande qualidade de Flaubert, em comparação com os outros, é aliar o retrato libertado de certas restrições quanto à classe das personagens a uma narração que se subordina às personagens, fazendo com que o autor trabalhe como mediador entre o que se passa dentro da história e seu exterior, seus leitores, de forma neutralizada. Seu papel é o de tradutor do interior das personagens, em uma linguagem madura.

Logo após refletir sobre o realismo francês, no capítulo “A Meia Marrom”, Auerbach trata da prosa modernista. Apesar de criticar a perda da visão histórica mais geral, em alta conta na opinião do autor, ainda é possível enxergar alguns pontos positivos no tipo de tratamento narrativo que surge com autores como Virgínia Woolf e Marcel Proust. Para ele, pode-se ver nesses autores a escrita como uma pesquisa

sobre uma realidade mais genuína, que alterna o exterior das consciências com seus interiores, colocando os dois planos em contraste, além de

ênfatar o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo; e, com isto, tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente, a pletora de realidade e profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregamos sem preconceito. (Auerbach, 2013: 497)

Esses pontos da trajetória da mimesis no trabalho de Auerbach podem ser relevantes para a análise do tipo de representação encontrada no romance *Vidas Secas*. A próxima sessão lida com as questões centrais da obra de Auerbach e de seus pontos de culminância, em uma análise de trechos do romance que ilumina a leitura e reverbera na interpretação teórica.

2 Leitura de *Vidas Secas* a partir de *Mimesis*

O primeiro ponto a ser analisado na relação entre o esquema crítico de Erich Auerbach e o realismo criado no romance de Graciliano Ramos tem a ver com a questão da quebra dos níveis estilísticos. Como já explicitado, o filólogo alemão busca entender a mudança das relações entre estilo e tipo de realidade retratada de acordo com a separação clássica entre estilos alto/médio/baixo e realidades elevadas/quotidianas. A qualidade maior para a proposta auerbachiana é a mistura do estilo elevado (sério) e a realidade quotidiana. Isso é encontrado em *Vidas Secas* desde o primeiro capítulo.

Em primeiro lugar, por consequência do tema; a vida seca do sertanejo brasileiro não é caricatural ou ridícula segundo o retrato de Ramos. Seria bastante fácil escorregar em um estilo que rebaixasse as personagens ou que as tratasse com desdém. No entanto, o interessante na obra de Graciliano é o cuidado e a seriedade com a qual ele leva em frente a tarefa de retratar o mundo do sertão a partir do seu sertanejo. Ele é capaz de reconhecer a relação bastante animalizada que se estabelece entre Fabiano e seu meio, mas ao mesmo tempo recriar a dimensão humana que supera esta ligação e coloca o homem como um ser com uma interioridade complexa.

Relacionado a isso, temos caracteres com profundidade e desenvolvimento bem elaborados, e a personagem protagonista, Fabiano, estabelece um vínculo com a tradição clássica de um homem “nobre” que comete algum erro. A nobreza de Fabiano advém não de sua posição social, que, em contraste, é verdadeiramente baixa, mas de suas escolhas. Segundo Aristóteles (2005: 26), “Caráter é aquilo que mostra a escolha numa situação dúbia”. O vaqueiro é capaz, quando confrontado com uma situação em que precisa optar por deixar ou não um homem viver, de escolher o que parece mais apropriado para a ética do mundo em que está inserido:

Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força. (Ramos, 2003: 107)

Isso o redime das escolhas frustradas anteriormente e denota uma personalidade “nobre”, no sentido de magnânima. Desse modo, a construção dessa personagem assimila os dois lados da moeda proposta por Auerbach – há tanto o homem que vive no que há de mais cotidiano e repetitivo (um vaqueiro no sertão) quanto o homem capaz de decidir corretamente sobre a vida do próximo.

No trecho a seguir, é possível perceber mais uma característica que aproxima a prosa de Ramos dos critérios de *Mimesis*, a seriedade do tratamento narrativo:

[O menino mais novo] rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, arremedando Fabiano.
A necessidade de consultar o irmão apareceu e desapareceu. O outro iria rir-se, manganhar dele, avisar Sinhá Vitória. Teve medo do riso e da mangação. Se falasse naquilo, Sinhá Vitória lhe puxaria as orelhas.
Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano. Conversando talvez conseguisse explicar-se. (Ramos, 2003: 50)

O excerto apresenta o menino lidando com a admiração pelo pai e a tentativa de montar uma cabra para se parecer com Fabiano sobre um cavalo. Não seria difícil levar a cena por um caminho que fizesse graça da preocupação do menino, mesmo se não se buscasse ridicularizar suas ambições. No entanto, o que acontece com o

narrador aqui é um mergulho dentro da consciência da personagem que nos permite enxergar o drama que vive. Não se trata de um momento engraçado, por mais que ele admita que se possa achar graça, uma vez que a mãe e o irmão podem “mangar” do garoto. Trata-se de um conflito interno complexo, e, provavelmente, conhecido pelo leitor. Graciliano expõe a mente da criança de modo cru, e, ao permitir ao leitor a identificação com a criança, elimina o ridículo da situação e estabelece o sério como tom narrativo.

O segundo ponto de aproximação entre *Vidas Secas* e *Mimesis*, seguindo o que o autor da segunda obra propõe, seria a representação figural. Isto se apresenta como problema para uma análise consistente, uma vez que o romance não se propõe como figura de um momento histórico, senão como retrato de um espaço social específico, nem como um ponto de ligação do específico com uma história mais ampla (como argui Auerbach sobre o drama medieval cristão). Não há um outro elemento com o qual *Vidas Secas* funcione como a unidade complexa e completa da figura de Auerbach.

Algumas características dos aspectos prefigurativos do conceito, no entanto, podem ser vistos como parte integrante da narrativa. Pode-se ver o capítulo “Mudança” como pressentimento ou previsão de “Fuga”, uma vez que em ambos o cenário e a ação que toma conta da cena são os mesmos. Nos dois, a família está caminhando pelo sertão em direção à próxima morada; a seca toma conta do lugar; não há exatidão sobre as perspectivas de futuro. Com suas diferenças à parte, as duas cenas de fuga podem funcionar como a figura das vidas sertanejas, sempre arrastadas de um lado a outro devido à seca, buscando (sem muita certeza) encontrar um refúgio do clima agreste. Assim, como esses momentos funcionam de modo a conformar uma unidade que se completa e complexifica, lhes pode ser conferido o aspecto figural. No entanto, é preciso fazer a ressalva de que o conceito é um pouco esticado, uma vez que outras de suas características, como a dissolução do fluxo temporal, não fazem parte do romance. A concatenação dos episódios, que não é ocasional, é chave tanto para o entendimento da construção da narrativa quanto para a possibilidade de conexão com o leitor. Não há em *Vidas Secas* um arranjo randômico, a ordem dos capítulos, a

temporalidade da história é parte ativa da narração, por mais que pareça estanque ou anuviada.

O ponto do estilo cristão, terceiro critério de *Mimesis*, é a parte mais complicada de Auerbach a ser aplicada a Ramos: o que se sugestia possível é vetado pelo tratamento dado às personagens. Tendo em mente a citação já mencionada do autor que descreve o estilo, é possível descartar a semelhança ponto a ponto.

Em primeiro, o “realce de certas partes e escurecimento de outras” (Auerbach, 2013: 20) não é funcional para o realismo de Graciliano, uma vez que, a partir da focalização em cada personagem, os seus interiores se tornam amplamente iluminados. Isso não significa dizer que todos os aspectos de todas as situações são realçados, mas que a sombra não faz parte da construção da narrativa (nem faz sentido em um ambiente tão cheio de sol como o sertão). Nesse sentido, o “efeito sugestivo do tácito” (Auerbach, 2013: 20) também não é um recurso-chave para a interpretação do romance.

A “falta de conexão” (Auerbach, 2013: 20) pode, a princípio, fazer sentido como elemento da narrativa. Entretanto, por mais que a parataxe seja abundante no texto, tanto no nível sintático quanto no nível semântico, ela não funciona como simples disposição de imagens em fila: é estabelecida uma conexão lógica entre as frases/cenas/capítulos, que organiza o texto como um todo unitário e que desenvolve uma evolução no envolvimento afetivo do leitor com as personagens.

Também a “multiplicidade de planos e necessidade de interpretação” (Auerbach, 2013: 20) não é parte da engenharia de *Vidas Secas*. A história de Fabiano não funciona como parábola de ensinamento: ela é a sua história, e, como pertencente a ele, funciona como retrato mas não em um plano maior de retrato geral que possa ser aplicado a qualquer ser humano. Assim, a “pretensão à universalidade histórica” (Auerbach, 2013: 20) também é eliminada, uma vez que o romance trata de uma situação social bastante específica do nordeste brasileiro.

A temporalidade entra em questão quando se pergunta sobre o “desenvolvimento da apresentação do devir histórico” (Auerbach, 2013: 20), mas as personagens estão tão plantadas em suas realidades que a consciência de historicidade (de um passado e um futuro) só aparece mais contundentemente nos capítulos de transição (“Mudança” e “Fuga”). O mundo de *Vidas Secas* tem um tempo próprio em sua linearidade, que não é percebido (e, desse modo, é pouco enfatizado) pelas personagens.

Apesar de não se encaixar perfeitamente nas preocupações que orientam a pesquisa de Erich Auerbach, *Vidas Secas* pode ser visto como um bom exemplo de realismo auerbachiano, pois se ajusta às preocupações concernentes à quebra do estilo clássico. Também é possível aproximar a crítica e a prosa na presença, dentro do romance, de aspectos admirados por Auerbach no realismo francês do século 19 e de aspectos positivo dos romances modernistas. Pode-se notar essas características no trecho a seguir:

Fabiano contava façanhas. Começara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis. Necessitava esta convicção. Algum tempo antes acontecera aquela desgraça: o soldado amarelo provocara-o na feira, dera-lhe uma surra de facão e metera-o na cadeia. Fabiano passara semanas capiongo, fantasiando vinganças, vendo a criação definhando na catinga torrada. Se a seca chegasse, ele abandonaria mulher e filhos, coseria a facadas o soldado amarelo, depois mataria o juiz, o promotor e o delegado. Estivera uns dias assim murchado, pensando na seca e roendo a humilhação. Mas a trovoadá roncara, viera a cheia, e agora as goteiras pingavam, o vento entrava pelos buracos das paredes.

[...] Fabiano gesticulava. Sinha Vitória agitava o abano para sustentar as labaredas no angico molhado. Os meninos, sentindo frio numa banda e calor na outra, não podiam dormir e escutavam as lorotas do pai. Começaram a discutir em voz baixa uma passagem obscura da narrativa. Não conseguiram entender-se, arengaram azedos, iam se atracando. Fabiano zangou-se com a impertinência deles e quis puni-los. Depois moderou-se, repisou o trecho incompreensível utilizando palavras diferentes.

O menino mais novo bateu palmas, olhou as mãos de Fabiano, que se agitavam por cima das labaredas, escuras e vermelhas. As costas ficavam na sombra, mas as palmas estavam iluminadas e cor de sangue. Era como se Fabiano tivesse esfolado um animal. A barba ruiva e emaranhada estava invisível, os olhos azulados e imóveis fixavam-se nos tições, a fala dura e rouca entrecortava-se de silêncios. Sentado no pilão, Fabiano derreava-se, feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguenta em dois pés.

O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história - e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras - e a sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório. O menino mais velho recordou-se de um brinquedo antigo, presente de seu Tomás da bolandeira. Fechou os olhos, reabriu-os, sonolento. O ar que entrava pelas rachas das paredes esfriava-lhe uma perna, um braço, todo o

lado direito. Virou-se, os pedaços de Fabiano sumiram-se. O brinquedo se quebrara, o pequeno entristecera vendo as peças inúteis. Lembrou-se dos currais feitos de seixos miúdos, sob as catingueiras. (Ramos, 2003: 67-69)

Em primeiro lugar, a cena condiz com a caracterização do tipo de realismo mais efetivo na opinião de Erich Auerbach, o realismo objetivo. Isso não significa dizer que é um realismo de superfície, mas que a narração alia o mergulho no interior de cada personagem com uma abstenção de julgamento do autor. Quando Fabiano conta a sua desdita na cadeia, o narrador acompanha o tom de sua reflexão alternando, como faz o vaqueiro, entre chamá-la de façanha ou de desgraça.

Assim, Graciliano apresenta mais uma faceta que é coerente com a representação realista admirada em *Mimesis*, qual seja, a subordinação da narrativa às personagens. Percebe-se, ao decorrer da passagem, uma variação no foco narrativo. Vemos, no início, a cena a partir da perspectiva e das sensações de Fabiano, que estão voltadas para a afirmação de seu otimismo em relação ao passado e para a transfiguração do drama da cadeia em algo positivo. O narrador então passa visualmente por Sinhá Vitória e para no Menino Mais Novo, com quem se alinha para enxergar o encanto com o qual o garoto assiste ao pai. A cena segue, voltando-se para o olhar crítico do Menino Mais Velho, e é dada ao leitor a oportunidade de acompanhar seu raciocínio que desconfia da história de Fabiano, chamando atenção para sua falha ao recontá-la.

Ao lado disso, temos duas características que condizem com o modo modernista de elaborar a ficção, naquilo que Auerbach encontra de positivo. De modo mais geral, há a ênfase no acontecimento qualquer, que rege a construção da cena. Não há ações grandiosas, nem trágicas, nem envolvidas em alguma situação histórica maior; temos um pai, uma mãe, dois filhos e uma cachorra que se protegem do frio em torno do fogo, e matam o tempo contando histórias. A banalidade do momento se contrasta com os pensamentos complexos que se desenvolvem na mente de cada personagem, e que o narrador dá a conhecer um de cada vez. Este é o *modus operandi* do romance em todos os seus capítulos.

De modo mais específico (apesar de que também presente em outros momentos da obra), temos a alternância entre exterior e interior, contrastando e conectando os dois planos. A diferença não se dá apenas pelo discurso indireto livre, que introduz os pensamentos das personagens no meio da descrição da cena, mas também pelo já mencionado trajeto de narração, que ora mergulha do interior (de Fabiano, dos meninos), ora se ajusta ao exterior (de Sinhá Vitória). A conexão dos dois planos acontece principalmente na descrição da evolução de Fabiano. Muito é dito da aproximação de Fabiano ao seu ambiente, ao ponto dele se denominar bicho, e o primeiro trecho encerra esta constante da obra. O interior do homem, deteriorando-se pela seca, “capiango”, derrotado pela situação da cadeia, uma vez que escuta o ronco do trovão, e sente se aproximar a chuva, muda de direção e se torna otimista, conquistador, gesticulante. O exterior e o interior de Fabiano estão complexamente ligados, não por pura relação de causa e conteúdo, mas por uma relação simbiótica que não deixa que os dois se separem.

3 Além de *Mimesis*: contribuições de Wolfgang Iser

Apesar de contribuir para a análise do realismo em *Vidas Secas*, as questões que preocupam Erich Auerbach deixam em menor destaque uma dimensão bastante presente na obra – sua consciente expressão de ficcionalidade. A teoria dos atos de fingir desenvolvida por Wolfgang Iser parece dar conta desta questão diminuída em um contexto de análise de fundamentação auerbachiana.

Nascido em 1926 também na Alemanha, Iser foi um acadêmico doutorado em 1950 com uma tese sobre a visão de mundo de Henry Fielding, o início de uma carreira que começaria na literatura inglesa e se estenderia por outros interesses, fazendo uma interface no estudo conjunto de literatura e filosofia. Suas preocupações mais conhecidas estão relacionadas ao papel do leitor no texto literário – e sob essa ótica ele ajudou a fundar a linha de estudos em teoria da literatura conhecida como Estética da Recepção, junto a Hans Robert Jauss.

No entanto, no livro *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*, Iser procura desenvolver as bases para a elaboração de uma antropologia literária. Isso significa investigar como o homem pensa a si próprio através da arte e os processos particulares da arte literária nesse tipo de auto interpretação.

Assim, o primeiro capítulo, intitulado “Os Atos de Fingir”, estabelece uma teoria que estipula o papel da literatura (relacionada ao ato de fingir) como mediação entre o real e o imaginário humano. Wolfgang Iser procura explorar as relações entre o real e o imaginário por aquilo que os interliga e os medeia na ficção: o fictício, que funciona através dos atos de fingir.

O esquema triádico fica então posto: real – fictício – imaginário. O primeiro é parte da ficção, é sua base de referência, mas não é a ficção em si, porque ela o transgride. Já o segundo é algo outro que o real mas que depende dele, e alcança uma materialização do imaginário. Finalmente, o terceiro não pode ser concretizado em si, apenas através da mediação que compete ao fictício.

Os atos de fingir propostos por Iser procuram dar conta dessa tríade complexa, a partir do elemento organizador da relação e realizador do texto, o fictício. Sua configuração como transgressão do real imputa a todos os três atos suas características de transgressores. O primeiro dos atos, a seleção, é a transgressão “[...] [d]os sistemas contextuais do texto, mas também [d]a imanência do próprio texto, por incluir em seu repertório a transgressão dos sistemas contextuais selecionados” (Iser, 2013: 50).

A seleção consiste na escolha feita pelo autor a partir dos sistemas contextuais sobre tudo que é incluído ou excluído no texto. Isso abrange tanto escolhas relacionadas a temáticas, quanto a estilos e gêneros textuais. Em termos saussurianos, a seleção ocorre de maneira paradigmática, delimitando um elemento específico em oposição a outros. Ela “[...] resulta na configuração da intencionalidade do texto” (Iser, 2013: 51)

Já o segundo ato, a combinação, se configura como a “transgressão dos espaços semânticos intratextualmente constituídos, o que vale tanto para a ruptura de limites do significado lexical quanto para a constituição do acontecimento central à narração” (Iser, 2013: 50). A combinação é o modo como o autor organiza as escolhas dentro do texto, o que ele coloca em contraste e o que ele decide fazer agir como semelhante. É a disposição sintagmática dos elementos textuais, gerando significado na justaposição das partes. Ela resulta “na configuração do relacionamento” (Iser, 2013: 51).

Finalmente, o autodesnudamento é transgressão do “mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ela põe entre parênteses este mundo e assim evidencia que não pode se proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto” (Iser, 2013: 50-51). Ele assinala duas coisas: 1) “significa para o destinatário da ficção que ela deve ser tomada como tal”, 2) “afirma que aqui domina a hipótese de que há de se supor como mundo o mundo representado, apenas para que assim se mostre que é representação de algo outro” (Iser, 2013: 51). Este ato, baseado na seleção e na combinação, é a afirmação da ficção como tal. É o que circunda e separa o texto ficcional da realidade, estabelecendo a criação de uma outra realidade que se sabe criada. Ele resulta “na configuração do pôr-entre-parênteses” (Iser, 2013: 51).

A análise do funcionamento dos três atos dentro de um texto como *Vidas Secas* não é completamente diversa à proposta de Auerbach. Como a seleção resulta no tipo de escolha envolvida na construção de um texto e na sua intencionalidade, ela é contemplada pelos critérios de análise do filólogo alemão. Pode-se notar isso quando se pensa no tipo de realidade representada (a vida sertaneja de Fabiano e sua família), no estilo do texto (sério, beirando o trágico), e até mesmo na linguagem burilada por Graciliano (e toda sua concisão e precisão).

Também a combinação pode ser explorada a partir de uma análise auerbachiana, de acordo com a metodologia que o autor apresenta em *Mimesis*. Ao escolher um trecho de um romance e buscar dentro dele elementos que conversem entre si e com a situação histórica na qual os autores estavam situados, o analista não

está fazendo nada diferente do que olhar para as relações combinatórias dos elementos e seus resultados.

Contudo, o autodesnudamento não é explorado sistematicamente em uma análise que parta dos critérios ou da metodologia encontrados em *Mimesis*. A preocupação do autor em tratar do tipo de realidade elaborada dentro das obras de literatura, e do modo como é realizada essa elaboração, tomam todo o palco da análise. A pouca ênfase dada à consciência da obra ficcional como tal é coerente com o projeto do autor, mas é preciso lembrar que toda a obra de ficção chama atenção para seu estatuto fictício, seja por alguma cena que envolva uma exposição metalinguística ou simplesmente pelo fato de ser marcada como a escrita interpretativa de alguém sobre o mundo.

A proposta de Iser contempla o fato de que a ficção se mostra como uma hipótese de mundo, que não se confunde com o mundo real. A reelaboração da realidade através do fictício permite que, por meio da transgressão realizada, percebam-se certos aspectos do mundo que não são destacados no cotidiano. O mundo ficcional, assim, assume as referências ao mundo real elencadas nas escolhas realizadas pela seleção, e a combinação dessas escolhas ressalta aspectos que passam despercebidos na realidade. O ato do autodesnudamento reside nesse relevo do que se mostra diferente dentro do texto, e na maneira de mostrar-se consciente dessas diferenças. O mundo ficcional, em virtude do autodesnudamento, se põe entre parênteses, separa-se do mundo real e serve de espelho para ele, distorcendo algumas partes como resultado de suas transgressões da realidade. É preciso frisar que, para o autor, essa característica do ato de fingir é fundamentalmente ancorada na natureza estética da obra literária, e, desse modo, depende profundamente da participação do leitor como elemento constituinte da estrutura textual.²

Essas características estão presentes em *Vidas Secas* tanto em uma dimensão macro quanto micro. É possível perceber a ficcionalização de um mundo através da

² Iser disserta sobre esse assunto em uma de suas obras mais conhecidas, *The Act of Reading* (1978). No texto, o autor propõe uma teoria da experiência estética, que localiza na interação entre leitor e texto, a partir de dispositivos estruturais determinados, a especificidade do texto literário.

voz narrativa que perpassa a obra, mostrando que através da ação tradutória do narrador é possível recriar a interioridade de personagens como Fabiano ou Baleia. Essa consciência, que se dá apenas pela ativa participação do leitor, atravessa toda a obra, como um modo de operação permanente da narrativa. Já na cena anteriormente analisada, do capítulo “Inverno”, o status da ficção se coloca como centro temático da representação, e a discussão interna que se dá nas consciências do pai e dos meninos reflete o modo como o autor elabora para o seu romance o seu conceito de ficcional.

Tomando como roteiro de análise a ordem em que Iser apresenta os três atos (seleção – combinação – autodesnudamento), é possível traçar como as duas propostas crítico-teóricas se completam e se diferem. Ao se pensar a partir da seleção, percebe-se que na cena de “Inverno”, a primeira escolha definida por Ramos é o tipo de situação retratada: um pai conta uma história para a família ao redor do fogo. Isso faz ecoar a análise anterior da ênfase no episódio qualquer, que opõe este tipo de momento com outras possibilidades que trariam um tom mais épico à obra, mudando seu cerne como a representação das “vidas secas” dos sertanejos, que são mergulhadas em um cotidiano repetitivo e agreste.

O tipo de linguagem utilizado também traduz uma intenção por parte do autor, que cuidadosamente recorta suas frases para que elas estejam no nível de concisão mais adequado ao cenário. Nada é abundante em *Vidas Secas* a não ser a falta, e as escolhas sintáticas de Graciliano refletem essa realidade. Além disso, o tipo de narração, que, como mencionado anteriormente, acompanha as consciências das personagens conforme o foco narrativo se desloca, também possui uma relação com a concisão linguística. Uma vez que o autor se propõe a tratar de um mundo em que tudo se expressa com o mínimo de linguagem, as explicações requeridas por um narrador externo aos mundos interiores ou por uma técnica como o fluxo de consciência aumentariam a necessidade de escrita extensa. Com o jogo proposto pelo discurso indireto livre, a narração objetiva se permite explorar as consciências sem abrir mão de um controle mais rígido das descrições. Desse modo, as escolhas do romancista todas denotam uma intenção que se alinha, por um lado, com a proposta

realista de retratar uma determinada situação social, e, por outro, com o projeto modernista de explorar a realidade da consciência humana de forma mais profunda.

Analisando os atos combinatórios presentes em *Vidas Secas*, com foco no trecho de “Inverno” supracitado, pode-se, mais uma vez, ressaltar a alternância do interior e exterior das personagens que produz uma relação complexa entre o cenário e a família. Na cena, como mencionado anteriormente, tem-se a proximidade entre os dissabores de Fabiano na cidade e a seca que lhe suga o otimismo, e, posteriormente, o alinhamento de seu bom humor com a chegada da chuva. Além disso, elementos de ordem figural, como os capítulos que abrem e fecham o romance, também podem ser vistos como combinações-chave para o entendimento da obra como um todo fechado.

Finalmente, o conceito de autodesnudamento permite perceber que a focalização cambiante que acompanha Fabiano, o Menino Mais Novo e o Menino Mais Velho ilustra o papel do narrador/autor como tradutor de suas consciências. Com seu pouco acesso à linguagem, Fabiano não pode nunca narrar sua própria vida. A ficcionalização (o ato de recriar uma realidade ao ultrapassar suas barreiras, característico da literatura) só é possível, e fica assim transparente, por meio da intervenção de um terceiro que faz a mediação entre a realidade e a ficção.

Na cena da história em torno do fogo, o pôr-entre-parênteses característico do autodesnudamento fica tematizado. Quando o pai se atrapalha com a história, o Menino Mais Velho percebe a falta de coerência e questiona-o no sentido de reconstruir o relato. Ao mudar sua fala, Fabiano, aos olhos do filho, destrói a história, desfazendo o seu todo como mundo ficcional ao introduzir a falha e o erro. Segundo Iser, é preciso que a ficção funcione independentemente, seguindo regras coerentes que podem ser ou não as mesmas da realidade. O narrador, ao dizer “Fabiano modificara a história - e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto”, traduz o sentimento do garoto de estilhaçamento do mundo criado pelo pai, desmontando os parênteses e fazendo com que o herói se tornasse “humano e contraditório” – ou seja, parte do real e não da ficção esperada pelo menino.

Esta dimensão metalinguística (ou metaficcional) perpassa a obra de Graciliano Ramos. Tanto no modo como o autor funciona como tradutor dos mundos interiores, como, com base na cena analisada, no modo como o mundo construído sabe-se mundo, mas não é “o” mundo real. Essa construção necessita de escolhas precisas do autor, que façam com que o que está entre parênteses se sustente por si, e que, ao serem combinadas, resultem em uma unidade.

A obra crítica de Erich Auerbach dá conta dessas escolhas de modo satisfatório, chamando atenção para o tipo de realidade retratada e para seu funcionamento narrativo. Ainda assim, há faltas nos critérios do autor quando se pensa no romance como a constituição de um mundo separado do mundo real. Por conseguinte, a teoria de Wolfgang Iser providencia ferramentas eficientes para se enxergar os modos de construção desses mundos ficcionais e para analisá-los dentro das obras literárias. O romance de Graciliano é uma obra que engloba os critérios propostos pela teoria de *Mimesis* e a supera, encontrando ecos nos textos de Iser. Sua ficção, para além de se pensar enquanto tal, também serve como reflexão teórica do funcionamento da obra literária.

TRABALHOS CITADOS

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

REIS, Zenir Campos. Tempos futuros – *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.26, n.76, set./dec. 2012. Acessível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300020>

Monica Chagas da Costa é Doutora em Letras/Estudos da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com período de doutorado sanduíche realizado na Universidade de Oxford, na Inglaterra. É Mestre na área de Estudos da Literatura, especialidade Literaturas Estrangeiras Modernas de Língua Inglesa, também pela UFRGS. Graduiu-se em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Atuou como professora de Língua Inglesa no Programa Inglês Sem Fronteiras. Foi bolsista de mestrado do CNPq, desenvolvendo pesquisa sobre George Eliot e Autoria. No ano de 2017, atuou como professora substituta do setor de inglês da UFRGS, ministrando as disciplinas da graduação de Inglês IV, Inglês VI e Cultura Norte-Americana. Tem interesse nas áreas de história da literatura, literatura do século XIX, literatura inglesa, e literatura de autoria feminina.

Artigo recebido em 15/04/2020. Aprovado em 17/04/2020.