

Espelhos do eu: A liricização de elementos da narrativa *Os Pobres*

p. 91 - 102

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi ¹
Alessandra Regina de Carvalho ²

Resumo

A literatura contemporânea possui alterações em seu poder de significação que inauguram um novo modo de fazer e compreender o objeto estético. Embora não haja mudanças significativas na estrutura física do romance, esse novo tipo narrativa é merecedora de destaque e investigação. Para ilustrar esse novo tipo de fazer literário, esse estudo elegeu o romance português *Os Pobres*, de Raul Brandão como exemplo de uma obra que apresenta inovações em seus elementos. A partir dessa visão, será demonstrada como principal evolução do romance a 'liricização' de seu discurso, elevando o nível da narrativa além do poético.

Palavras-chave: Fragmentação. Silêncio. Inovação. Sujeito.

Abstract

Contemporary literature has changes in its signification power that inaugurates a new way of composing and understanding the aesthetic object. Although there are no significant changes at novel's physical structure, this new kind of narrative worth highlights and research for. To illustrate this new type of making literary, this study choses the Portuguese novel *Os Pobres*, by Raul Brandão as an example of a work that contains innovations in its elements. From this vision, it will be demonstrated as a major evolution of the novel the 'lyricalization' of his speech, taking the narrative level beyond the poetic.

Keywords: Fragmentation. Silence. Innovation. Subject.

Introdução

Uma boa história, para ser contada, precisa de um bom espaço além de outros elementos, que situa a localização da história e norteia a percepção do leitor. Podendo ser um espaço físico ou psicológico, as marcas e impressões da trajetória romanesca vão sendo deixadas a partir das construções dos sujeito-personagens que vamos encontrando ao longo das linhas de um

romance.

Outro ponto merecedor de consideração é o fazer literário submisso às impressões e visões de mundo de um determinado homem e em uma determinada época. O conjunto de ideais manifestados por um autor, em qualquer gênero literário, mais que o retrato de uma época, é uma evidência do eu nesta época. Castro (1982) nos diz que através da manifestação é que denominamos o fenômeno cultural como produção. Esta, por sua vez, é totalizadora e real, pois traduz em

1 Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá..

2 Mestranda em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá.

acontecimentos fictícios o sentimento causado pela vida real em um período de tempo.

Incapaz de desatar o nó que alia literatura e historicidade, compreendemos que toda obra, em maior ou menor teor, é o escape do autor através da arte que, internalizando seus conflitos ou desejos, externaliza através da literatura o homem refratado em si mesmo. Tal qual a luz que se desvia ao passar de um lado para outro, o homem parte-se em vários, ao se dar conta de suas angústias sem respostas. E nas linhas esta nova direção é tomada pelo fazer literário.

Destaque-se aqui que este refratar pode liberar raios de verdades libertadoras, ou de sofrimentos inimaginados. De qualquer forma, transpor este conteúdo interior em linhas muitas vezes não é possível, pois as palavras meramente por elas mesmas podem ser rasas demais para abarcar a carga emotiva contemplada pela razão do poeta. A este respeito, “O literário não é a privilegiação do signo, como não será do conteúdo, nele o signo é conteúdo e o conteúdo signo, porque se articula no âmbito maior da linguagem” (CASTRO, 1982, p. 62).

Em outras palavras, este entranhamento entre signo e conteúdo resulta no poético, este reconhecido como âmbito maior da linguagem. Assim, e considerando que apenas através do poético é possível realizar algumas manifestações emocionais do eu, compreende-se que a aplicação deste tipo de arte foi de fundamental emprego na prosa, dando origem ao que hoje conhecemos como prosa poética. Esta, de acordo com Moisés (1977) é constituída, em poeticidade, pelo recurso da referencialidade, que constitui “grau primário do fenômeno poético: no momento em que se realiza a interiorização dos objetos por intermédio da descrição ou da recriação, atinge-se uma fase adiantada no rumo da poesia (MOISÉS, 1977, p. 76)”.

Se considerarmos ainda que a tratativa de

questões existenciais pode exigir do autor mais do que a própria poesia é capaz de oferecer para a expressão ou manifestação, temos aqui um grave conflito conceitual. Neste contexto, posto que a poesia, enquanto arte tem sua forma livre nos entornos da prosa, se comparada com seus moldes tradicionais, vemos que não se pode reconhecer todas as características formalmente poéticas na narrativa.

Um dos questionamentos levantados a partir desta terrível desordem dogmática surge ao nos indagamos sobre a capacidade poética de expressão do eu angustiado na narrativa. Ao pensar em tal possibilidade através das características de cada gênero literário, vemos que é impossível transpor um texto poético com todas as suas idiosincrasias, além de suas figuras artísticas, no formato de prosa.

Logo, dentro deste pensamento, a prosa poética não é capaz de expressar, em se tratando de valor artístico, uma mesma emoção tal qual um poema lírico, pois é indiscutível que a lírica pertence única e exclusivamente ao poema. Porém, se a poesia disponibiliza seus valiosos recursos em solidariedade à carência natural que a prosa possui de elementos estéticos, no sentido de viabilizar a arte transcendente, chegamos a um ponto cuja dúvida não nos permite prosseguir antes de ser esclarecida: Seria o lirismo um dos elementos emprestados pela poesia para o gênero narrativo? Se esta dúvida em algum momento for certificada por uma resposta positiva, podemos então afirmar a existência de uma liricização do romanesco.

Natentativa de estabelecer convincentemente uma resposta que certifique tal existência, abre-se um leque de elementos que devem ser conscientemente averiguados dentro do universo artístico-literário. Partindo dessa premissa, este estudo analisará alguns destes aspectos dentro de um capítulo da obra *Os Pobres*, de Raul Brandão.

Se possível, será mais bem argumentado sobre a abordagem de tempo e espaço dentro do capítulo Fala (BRANDÃO, 2001, p. 131) do romance brandoniano, na tentativa de contemplar aspectos lircizadores da poesia nesta obra.

O espaço lircizador

Dentro da poesia, não existe um “lugar” de acontecimento dos fatos percebidos pelo eu-lírico (MOISÉS, 1977, p. 73). Porém, não podemos ignorar que haja referências a ele. Se pensarmos na prosa, por sua vez, consideramos que as descrições são baseadas em um espaço determinado, seja ele físico ou psicológico.

À parte do espaço, a narrativa tradicional ainda conta com alguns elementos básicos em sua construção; Tempo, personagem e enredo são fundamentais para a elaboração de uma boa obra. Contudo, se verificarmos estes itens na poesia, perceberemos que tais elementos são reconhecidos teoricamente de formas diferenciadas.

Compreendendo que haja uma natural modificação na abordagem dos elementos empregados em prosa e poesia, entendemos que alguns deles, referentes à segunda, são controversamente utilizados na primeira, se considerarmos o fenômeno da prosa poética. Por esta razão, é possível afirmar que há, no romance, a “não” utilização de algum destes elementos ou, ainda, a modificação no seu emprego.

Em outras palavras, é possível que haja, na construção textual da prosa poética, um espaço configurado de modo semelhante ao que opera na poesia. Por esta razão, alguns conceitos que Massaud Moisés (1977) destina à análise da criação poética podem também serem orientados para a construção do romance.

Talvez o conceito mais importante que se possa aplicar nesta análise é o da referencialidade que, segundo o autor, “[...] constitui um grau

primário do fenômeno poético: no momento em que se realiza a interiorização dos objetos por intermédio da descrição ou recriação, atinge-se uma fase adiantada no rumo da poesia” (MOISÉS, 1977, p. 76).

De acordo com a abordagem feita pelo autor, o espaço geográfico, quando existir, será em função à projeção do eu, constituindo seu prolongamento natural. Nesta visão, a descrição geográfica é compreendida enquanto o espaço do eu (MOISÉS, 1977).

Soares (2007) mostra que o espaço, na narrativa, pode ter até finalidades distintas: permite ao leitor identificar o lugar em que transcorre a ação, auxilia na construção das personagens e pode também auxiliar na construção do tempo na narrativa. A autora faz referência também ao espaço social na obra, correspondente à distinção do cultural, econômico e político. Não podemos negar ainda a existência do espaço psicológico, sendo aquele em que transcorre a vivência íntima do personagem e nos permite compreender a sua visão de mundo. Muitas vezes, é ilustrado como pertencendo à memória de quem narra.

Para Rosenfeld, “A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. (1973, p.77)”. Assim, vemos que, na narrativa lírica de Raul Brandão, o mundo é construído a partir da consciência, mas com a ilusão do absoluto. Com base neste autor, “Nota-se no romance [...] uma [...] modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal.” (ROSENFELD, 1973, p.80). Em face de tais argumentos, percebe-se que a noção de espaço e tempo assumem medidas relativas e, ao mesmo tempo, subjetivas, pois “a consciência como põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade

verdadeira (ROSENFELD, 1973, p. 81)”.
Tais construções baseadas na noção de espaço dentro da obra literária nos dá dimensão das diversas possibilidades que temos de reconhecer este elemento tanto em prosa quanto em poesia. Mas seria o espaço, dentro da narrativa contemporânea, caracterizado não só pelo estado físico ou psicológico da personagem, mas sim enquanto meio de transição que leva ao seu autoconhecimento? Mais que isso, é possível que o espaço não seja cenário, mas sim faça parte integradora de buscas interiores feitas pelas personagens?

Para completar estas lacunas, devemos considerar os espaços em suas diferenças. Dentro de uma mesma obra, podemos ter a descrição de lugares e cenários, constituindo um espaço exterior, em contraponto a uma interiorização não relacionada a estes espaços, mas que também configura um plano de narração dos acontecimentos. Neste sentido, o espaço interior pode ser complementar ao espaço exterior, e ambos podem não ter ligação entre si (SOARES, 2007). Quando a obra se apoia em maior parte, no espaço interior em detrimento do segundo, constituído pela interiorização dos acontecimentos, descrições mentais e fluxo de consciência, ocorre uma espécie de transmutação deste espaço interiorizado, caracterizando assim o espaço psicológico. Para Moisés, “ao convocar para dentro do seu texto os componentes do espaço físico, o poeta determina que estes componentes se inscrevam num espaço novo, o do próprio texto (1977, p. 74)”.

Em uma mesma obra, podemos encontrar todos estes tipos de espaços descritos, e eles podem não estarem relacionados. Porém, se considerarmos o espaço em uma narrativa liricizada, consideramos que os espaços psicológicos são os mais valorosos na obra, pois é este tipo de espaço que possui maior abertura ao

emprego da poesia. Para Moisés,

Uma segunda forma de espacialização [...] implica o confronto com a Natureza e o Cosmos, na medida em que a noção de espaço se lhes articula necessariamente: [...] não se liga a qualquer acidente geográfico próximo ou remoto. Ageográfico, cria o seu próprio espaço, é o espaço em que se move, não o espaço da página em branco que lhe serve de suporte, mas o espaço que as palavras segregam no seu movimento circular: as palavras engendram seu próprio espaço, são o espaço do fenômeno poético (...) (MOISÉS, 1997, p. 79).

Com base em tal afirmação, compreendemos a natureza de que Moisés fala é o próprio texto, neste caso a prosa poética. Embora possa haver a manifestação do espaço poético na narrativa, é do seu encontro com o Cosmos, representado neste estudo como o espaço psicológico e interior, que ocorreria o fenômeno poético responsável pela liricização do romance. Materializando esta ideia, segue abaixo as linhas de Brandão (2001)

O momento é único, não vale perdê-lo. Por que acaso, por que fúria insana, depois de que rebeldias, de que horas ou séculos de aguilhão, de desespero e raiva, estas moléculas, perdidas num oceano maior que o atlântico, tornarão a ser, se chegarão a reunir para terem a consciência do Universo? E agora vens tu, homem, e queres emudecê-las com as tuas leis, as tuas teorias, os teus sonhos... (BRANDÃO, 2001, p. 89).

Nota-se um alto grau artístico pela descrição acima postulada. Discutindo sobre a efemeridade da vida terrena, e as possíveis circunstâncias em que ocorre aleatoriamente a materialização da vida humana, o homem questiona o modelamento social pelo qual todo ser tem que passar para se submeter à vida tal como conhecemos. Neste sentido, e sustentado pelo pensamento de Moisés, vemos que as palavras compõem seu próprio espaço. Este espaço não é físico, representado pela folha da página, mas é constituído pelo espaço

que as palavras “segregam em seu movimento circular” (MOISÉS, 1977, p.79).

Não se pode esquecer, por outro lado, do pensamento de Lefebve (1980), ao mencionar que:

A imagem surrealista, qualquer que seja seu âmago metafísico, é passível, como se sabe, duma interpretação psicanalítica: ela revelaria o ser verdadeiro do homem, para além dos tabus e dos preconceitos sociais e racionais que o abafam (LEFEBVE, 1980, p. 110).

Neste sentido, é viável estabelecer um gancho entre o que o autor chama de âmago metafísico refletido no espaço psicológico e interior de que nos fala Soares (2007). Se a caracterização destes dois tipos de espaços for envolto por uma abordagem metafísica, certamente esta abordagem pertencerá a um eu que, no mínimo, questiona a si mesmo sobre as verdades universais da vida, pois “Se a obra se abre ao mundo, é para dele nos dar a ver o essencial” (LEFEBVE, 1980, p. 120).

Neste sentido, para Maurice-Jean Lefebve, o discurso não se limita a designar a realidade cotidiana em relações e aparências, mas sim as utiliza para abstrair um sistema explicativo e tranquilizador, tal como o faz a ciência. Deste modo, compreende-se que a obra não é apenas o manifestar de emoções, mas sim versa o posicionamento humano sob a tomada de consciência desta emoção. E uma vez que o eu da narrativa se permite ter noção de suas emoções, ele passa a se interrogar em relação a esta emoção na totalidade do mundo.

Outro ponto que este pensamento leva a inferir reside justamente na raiz destes tipos de espaço. Por se tratar de uma manifestação interior do personagem ou narrador, este espaço sempre pertencerá ao eu. Deste modo, uma vez que o cosmos pertence ao eu, a liricização da narrativa

acontecerá sempre com base na interiorização de uma angústia interior e individual. Não obstante, se a angústia do eu neste ponto de vista norteia a tonicidade lírica da prosa, é coerente afirmar que o romance lírico possui suas raízes no eu.

Ainda em Moisés, é importante destacar que:

[...] o fenômeno poético somente se manifesta como espaço criado, é o espaço que engendra, não uma cópia de geografia física, mas como analogia do seu mecanismo gerador, ou seja, o “eu” se espacializa para se desocultar, pois doutra forma se vê remetido ao silêncio mortal (MOISÉS, 1977, p. 83).

Ainda sustentando este argumento, a utilização dos espaços interior, psicológico e, muitas vezes, mesclados ao espaço social, constituem uma espacialização una, por não nos permitir distinguir com clareza suas ramificações na narrativa, mas tomado por diferentes elementos que caracterizam a criação poética na prosa.

Trilhando por tal vereda, se o espaço interior do eu constitui a raiz do romance lírico, as temáticas deste tipo de escrita devem girar em torno de questões que levem este eu a situações extremas. Para Lefebve (1980), o problema de ordem metafísico e humano é, por excelência, essencial. Neste sentido, se considerarmos o metafísico como principal abordagem do eu, seja uma angústia, uma busca, ou questionamentos, a complexidade das questões envolvidas terá fundamental participação no grau de lirismo envolvido em sua materialização literária. Ainda em Lefebve “O ser é a sua própria interrogação. O essencial do mundo é a interrogação que lhe dirigimos e que ele nos dirige a propósito da sua essência (da sua realidade) e da sua possibilidade de aparição (LEFEBVE, 1980, p. 121)”.

Sendo o romance lírico baseado no eu, e sendo o espaço deste romance caracterizado pelo eu, podemos estabelecer um paradigma relacional

entre os diferentes espaços em uma mesma obra, pois “O ser implica o não ser como sua condição” (LEFEBVE, 1980, p. 121). Partindo do pressuposto de que o emprego do que aqui se pode chamar eu comigo determina um tipo de espaço liricizado, mas a sua relação neste momento intitulada eu com o outro também configura, poeticamente, a construção de um segundo espaço, da mesma forma interiorizado, este segundo não será, necessariamente, psicológico. Na abordagem deste estudo, os tipos de espacialização podem existir ou coexistir, dependendo de qual obra será o cerne de pesquisa. Logo, vemos que, conjunturalmente, o espaço no romance lírico pode abranger diversos fragmentos espacializados que, juntos, comporão um único espaço.

Em se tratando da leitura de Raul Brandão, no interior do eu, o espaço é a base para a manifestação da dor, cenário através do qual os lamentos e desgraças acontecem. A maioria destes fatos toma luz através de um lembrar triste, e muitas vezes, feito na escuridão, puxando mais ainda o eu para uma devastadora angústia e, paradoxalmente, conformismo. Tais manifestações acontecem, por vezes, na contemplação do eu comigo mesmo, reforçando um diálogo interno. Por outras, vemos este mesmo diálogo, mas de um personagem com terceiros, categorizando o que chamamos anteriormente de experiência do eu com o outro.

Caminhando doravante por este pensamento, é sensato observar que, se coexistem em uma mesma obra, a espacialização eu comigo, baseada na descrição interiorizada de situações que permitam uma qualificação espacial em seu fazer artístico, e a espacialização criada a partir do eu com o outro, isto não quer dizer que ambas pertencerão a uma mesma classificação temporal dentro da obra. Em outras palavras, a relação paradigmática entre as pequenas espacializações

da narrativa que, juntas compõem um espaço liricizado, configuram uma terceira situação ligada ao aspecto temporal na prosa. Aqui, não devemos nos esquecer do postulado de Northrop Frye (1973), ao mencionar que o poeta é semelhante ao anjo cego, cuja função é reveladora e contém em si todo o tempo e espaço, pois o anjo, contaminado pela cegueira, olha para dentro de si.

Este postulado permite afirmar ainda que, dada à natureza deste tipo de construção, o espaço liricizado, podendo estar amalgamado com outros tipos de espaço, torna a análise literária mais delicada, tal qual um destino que, para ser corretamente percorrido, exige maior perícia por conta do trilhador. Por esta razão, e dentro dos limites brandonianos de escrita, vislumbra-se que as desordens interiores voltadas para questões existenciais dão tônus à narrativa de um eu sofredor, angustiado e estilhaçado, cuja representação de espaço, interior, social e psicológico, constitui um cosmos rico em poesia e irradiando lirismo em alto grau artístico, como será discutido no tópico adiante.

Além disso, se considerarmos o romance como um todo, veremos que ele é permeado de espacializações de um eu com o outro, que por diversas vezes se transforma na espacialização do eu comigo. Na tentativa de melhor analisar este par de ideias, este estudo se baseará em um único capítulo da narrativa *Os Pobres* (2001). Seu critério de seleção foi a relevância para esta pesquisa e também para a compreensão da leitura para o todo da obra, cuja análise se dá a seguir.

Silêncios e falares

“Falo”. É deste modo que começa o capítulo “Fala”, do romance brandoniano *Os Pobres* (2001). O título deste capítulo já abre uma dúvida respeitável na mente do leitor: Quem está falando? E, haja vista que este

primeiro eu atende a uma solicitação, quem seria este interlocutor? Respondendo a um pedido maior, que originalmente não se sabe de quem é, o personagem ainda desconhecido começa a desenrolar uma série de impressões de um eu que não encontra seu lugar no mundo.

Convém mencionar que a crítica contemplada por este estudo, sobre a obra acima citada, referir-se-á a parte teórica já mencionada na análise. Assim, a crítica buscada priorizará a relação de espaço e tempo na análise do capítulo. A este respeito tem-se, a partir dos dizeres de Cabral (2008),

Trata-se de uma obra sem marcadores temporais, essenciais em narrativas. A voz que fala em primeira pessoa despreza os aspectos objetivos da realidade e situa-se no puro espaço das imagens poéticas, de modo que o andamento temporal da narrativa se anula, o mesmo acontece com o espaço, que se alarga até abarcar todo o Universo (CABRAL, 2008, p.7).

Com base na obra da autora, concorda-se que a dimensão temporal é vagamente mencionada e o espaço desconsidera suas margens de situação se considerarmos a narrativa como um todo. Porém, esta é uma visão macro centrista, de modo que é necessário esmiuçar este pensamento para adequá-lo ao capítulo em questão.

A descrição deste parágrafo refere-se brevemente ao tempo, e seu espaço físico simplesmente não existe. Mas este trecho é tão carregado de imagens e descrição de sensações, que não há como negar a existência de um espaço interiorizado, de um eu que dialoga com outro eu, rememorando sobre a sua existência.

A análise do temporal neste excerto é difusa. Embora a narrativa não demarque com precisão uma época, compreende-se que o personagem fala de determinados períodos da sua vida, como infância, juventude e vida adulta.

Este capítulo começa com a afirmação “De súbito a minha vida surgiu-me como um desses dias de inverno pardos e monótonos, em que até o resquício de sonho que acaso coube em sorte às pedras se concentra adormecido (BRANDÃO, 2001, p. 131)”. Referindo-se aqui ao próprio nascimento, pois este foi o primeiro momento que este eu se refere à sua existência, a personagem, localizada primariamente no espaço interior, refere-se ao acontecimento utilizando-se de figuras sinestésicas que comparam sua chegada ao inverno frio e adormecido.

Neste ponto, o personagem filosofa sobre sua primeira ação neste mundo: O choro. O eu, até então pronto para o riso, depara-se com as ideias sobre as quais nunca tinha refletido. Tal como uma árvore que é subtraída da terra por completo, assim foi com o eu quem fala. E após esta separação, que um leitor descuidado pode compreender como o parto de um nascimento real, há o grito. “O grito que a terra revolvida dá foi o meu grito. (BRANDÃO, 2001, p.131)”.

Porém aqui há que se fazer uma caminhada minuciosa. Por vários trechos deste parágrafo, o eu se refere a si como uma pessoa, não como criança. O inverno, o frio e as pedras adormecidas na verdade configuram o seu eu interior, em estado de hibernação para as verdades desoladoras da existência. Tal como uma paisagem fria de inverno, neste momento reina a paz do eu comigo.

Todavia em algum momento isso é alterado. O riso, até então natural, seca, e o eu passa a ter ideias que até então nunca tinha ousado experimentar. Considerando que o riso, seco por ideias apresentadas ao eu, é uma ocorrência relacionada a um eu adulto, pois um eu infante não é acudido por ideias nunca antes refletidas, neste trecho contemplamos a descoberta, que provocou um desequilíbrio na percepção de existência de mundo que este eu tem. Ainda sendo o eu comigo, estas percepções são comparadas a

uma árvore arrancada subitamente da terra. Não a partir da árvore que perde seu referencial de vida, mas sim sob o ponto de vista da terra, que passa a arbitrariamente portar o vazio. Aqui, percebe-se o desassossego alojado no eu, em detrimento de uma situação inicial de conforto interior. A esta conclusão podemos chegar baseando-nos na evocação simbólica de tais imagens.

A partir do apoio de Abagnano (1998), vemos que a árvore, na filosofia, representa a descida de um gênero geral em sentido às partes mais ínfimas. Na escrita brandoniana, esta árvore é abalada até suas últimas raízes, ou seja, as ideias que ainda não tinham caído em luz de reflexão vieram à tona com tamanha força, que desde o nível mais geral do ser, deste eu, foi descendo por todas as suas partes, remexendo até com a raiz mais ínfima, até o menor grau deste ser. Logo, esta nova reflexão mexeu com todas as verdades que compunham a verdade de mundo do eu.

Ainda em Abagnano (1998), a raiz, por sua vez, tem a evocação de constituir um elemento último ou princípio primeiro daquilo que se trata. Neste contexto, por se tratar da descida vertical da parte geral para a ínfima, vemos que a raiz seria o ponto final, a última instância: o interior. E, sendo o interior a raiz do humano, nada mais natural que considerar a parte geral. Assim, a árvore representa o homem, cuja parte geral representa seu exterior em parte física e sua relação com o mundo. A raiz, por sua vez, é seu interior, conectado com a terra.

Arrancada do seio ao qual pertencera desde sempre, a ausência da raiz culmina com o grito da terra. “O grito que a terra revolvida dá foi o meu grito. (BRANDÃO, 2001, p. 131)”. Esta perda também pode ser ilustrada através do desenraizamento de uma verdade que, após a reflexão deste eu consigo, modificou sua estrutura interna de ser humano. Assim, de uma situação comum, cria-se o desespero. Eis o nascimento: o de um ser que, confortavelmente convicto de suas

verdades, descobre a existência de outras, e por isso entra em desequilíbrio.

Esta relação de reflexões e sensações em torno do descobrimento de verdades relaciona-se com experiências de autenticidade e inautenticidade do ser. Isto é dito após o personagem conjecturar sobre a existência de uma vida autêntica, sem máscaras: “Quero enfim isto: ser; não fingir, mas ser; não viver da tua vida, mas da minha própria vida (BRANDÃO, 2001, p. 21)”.

Para Castro (1982, p. 72), “É a partir da situação existencial que melhor podemos entender [...] e compreender a especificidade do fenômeno cultural literário, pois este implica o homem, a verdade e a história”. E, tal qual esta passagem, compreende-se que o questionamento que Raul Brandão faz neste excerto refere-se a uma busca legítima do eu, que quer ser alguém, em detrimento do fingir ser.

Embora se tenha descrito que houve um momento de reflexão, o personagem só adiante descreve a raiz do que lhe fez entrar em desequilíbrio e buscar por novas verdades: “O momento em que tu deparas, a sós com a tua alma, que até aí não tinham encontrado, toca a loucura – mas depois ouves falar dentro de ti tudo que estava para sempre adormecido... (BRANDÃO, 2001, p. 131)”. Destaque-se neste ponto que não se consegue determinar aqui a existência de um espaço que não seja o interior, pois, o momento de encontro do ser consigo não ocorre senão através do silêncio e reclusão ao espaço interior de reflexão. E, no caso do romance, ao se deparar consigo, ele descobre as verdades que até então estavam adormecidas na sua alma.

Esta primeira página do capítulo já permite a leitura de um sério conflito interior. O ser renasce em si, através da reflexão que o levou a descobrir verdades adormecidas em sua alma. O contato consigo mesmo lhe mostrou a existência de uma vida autêntica, como podemos comprovar

em “Surraram-me, secaram-me. O que eu sei é aprendido, vão, construído de palavras que não são minhas. Nada conheço da vida (BRANDÃO, 2001, p.132)”. Este excerto permite ter dimensão do conflito interior que se acerca deste ser. Todas as verdades que até então ele detinha sobre si foram construídas ao longo de seu crescimento, com as verdades do mundo que ele aprendera.

Contudo, ele menciona a superficialidade desta aprendizagem, através de palavras que não são dele. Ou seja, não houve a experimentação das verdades que se conhece, elas foram construídas sobre alguma espécie de teorização que, até este momento na leitura, não se percebe. Esta ideia apresenta-se em contraponto a suposição de uma autenticidade do eu, expressa em “Só em pequeno é que eu senti correr em mim a vida.” (BRANDÃO, 2001, p. 133). Logo, podemos inferir que este eu provou a autenticidade ainda pequeno, sendo a vida adulta impositora de determinados padrões de conduta que tornam o eu inautêntico.

Este pensamento pode ser reafirmado em “Vieram depois as palavras, os mestres, os amigos, e eu nunca mais achei sabor à vida, até que acordei agora com este grito: Nunca vivi!...” (BRANDÃO, 2001, p. 133). Mais uma vez, o eu reforça ter despertado para uma vida cujo significado desde sua infância se perdera. Por isso o grito, o espanto e o desespero, em deparar-se com uma existência plástica, na qual ele próprio não se reconhece.

Outra prova de que é na infância que o eu conhece a autenticidade reside no fato de que a descrição desta época é feita com base em um espaço tradicional, exterior, que compõe um cenário natural às voltas do personagem:

A princípio lembra um labirinto, uma labareda verde. As couves são do tamanho de árvores e a água sussurra, mina por toda a parte, em carreirinhos, embebe à farta a terra negra e gorda. Bordam os canteiros renques de alfazema, cravos, roseiras de flor singela, e ao fundo há uma figueira grande, de folhas

espalmadas e carnudas, que dá uma sombra subterrânea. Todo o quintal, esfurcado pela água, ressoa como um cortiço. Cintilações, rumores por toda a parte, por toda a parte a solidão (BRANDÃO, 2001, p. 133).

Destaque-se aqui que, embora constituinte de um espaço formal no texto, esta descrição nos é apresentada como uma manifestação da memória do eu e, por isso, configurado em espaço interior. Mais uma vez pertencente a um mundo psicológico, o eu faz questão de demarcar o período de sua infância como autêntico, e a passagem para seu crescimento como uma porta de entrada para a inautenticidade do ser.

Ponho-me a pensar: quantas vezes a felicidade e a desgraça não são verdadeiras, nem sentidas? Máscaras, só máscaras que avelamos em determinadas ocasiões, porque os autores, os amigos, todo o trama complicado em que nos enredam, nos ensina: – Em tal situação tu serás feliz...

E nós, realmente, por hábito confessamos: Sou feliz...

Mas examina-te... No fundo qualquer coisa de amargo remexe... (BRANDÃO, 2004, p.134).

Convém mencionar que a tensão textual que evidencia tal drama é construída sobre uma dialética truncada, que exige muito do leitor para compreensão. Toda esta descoberta foi feita estritamente através das descrições fruto da experiência do eu comigo. Porém, elas são apresentadas ao leitor através de um diálogo com um segundo personagem que não se conhece, um interlocutor que apenas desempenha sua função sem nenhuma outra caracterização. Logo, podemos inferir que, apesar de a fonte das angústias serem oriundas da relação do eu comigo, apenas através do trabalho do eu com o outro é que tais reflexões e pensamentos nos são apresentados.

Trata-se de uma relação que tensiona o texto no sentido de não ter demarcada a presença

distinta destes momentos, o que certamente intensifica o conflito existencial deste eu que está perdido. Deste modo, a obra pode exigir releituras para a compreensão dos acontecimentos narrados. Ao longo do falar, vamos compreendendo que o que traz a infelicidade e angústia ao eu foi a inautenticidade que a vida naturalmente impõe ao ser. Isto pode ser verificado em “Entras na vida e modelam-te; mestres, amigos, livros, amassam-te e modelam-te. Para quê? Para te fazerem feliz – dizem. Deixem-me ser desgraçado à minha vontade!... (BRANDÃO, 2001, p. 132)”.

Com base neste parágrafo, entende-se que os encargos sociais que a vida apresenta, ao longo do desenvolvimento humano, são responsáveis por tonar a vida inautêntica. O excerto acima mostra o modelamento humano que, desde sua infância, o prepara para uma vida adulta na qual ele deverá adequar-se ao padrão social. Logo, o homem é pré-fabricado em uma escala que, formando todos à mesma maneira, adequam o homem às suas situações sociais.

Para agravar esta situação, não sobra ao homem outra opção para pertencer à vida social a não ser esta. Para ser aceito, ele deve submeter-se a este processo, pois caso contrário, ele estará excluído do reduto social. Consideraram-se, além destes fatores que o conflito inicial descrito ocorre quando o eu se dá conta desta imposição, e sua angústia reside no fato de ele não poder ser “desgraçado à sua vontade”, ou seja, autêntico em suas buscas pessoais, entende-se que o modelamento imposto pela formação social inautêntica o homem em sua formação.

Apesar de esta prática tornar o homem inautêntico, não é a única opção que tem os seres, na visão deste eu. Por decisão própria, este eu renega seu automodelamento:

A desgraça que eu tenho encontrado não é a desgraça, nem isto é a felicidade: quero tragar

a vida amarga, misteriosa, profunda, toda a vida; quero o meu quinhão tal como o têm os misérrimos bichos, os montes ignorados e os pobres...

Ou vou morrer sem ter vivido. (BRANDÃO, 2001, p. 132-133).

Logo, até mesmo a desgraça em que se encontra a sociedade não é a desgraça autêntica, o sofrer verdadeiro. Esta, por sua vez, estaria ligada ao decréscimo moral do sujeito modelado – e por isto inautêntico. Por não conhecer a desgraça real, esta descoberta também não o faz feliz, pois dela participar ao menos seria pertencer a algo que fosse autêntico.

Apesar de todas estas descobertas, o eu através da dialética do eu com o outro revela de que modo ele se vale para renegar este padrão imposto. E, tendo colocado em xeque sua identidade, que até então não se conhece, o eu realmente se revela para o leitor:

Fugi. Isolei-me. Não quis amigos, quis isto: ser só. Para que chamam o Gabiru? Metido no último andar do prédio, ponho-me a escutar tudo que dentro em mim fala. Esqueci a realidade para conhecer a realidade. Deitei fora o que aprendera, combati comigo mesmo... (BRANDÃO, 2001, p. 134).

Este é o clímax do capítulo. Em uma narrativa confusa, que oscila entre memórias de períodos autênticos com épocas da degeneradora inautenticidade, o eu se revela sendo Gabiru, o protagonista da obra. Indo além, o eu ainda afirma ter abandonado a inautenticidade da vida, assumindo para a si a solidão contemplativa do universo. Ao meter-se no último andar do prédio, o ser se entrega cegamente a uma eterna relação do eu consigo, que esquece a realidade aparente, do marginalizado entregue à solidão, e se dá a conhecer a verdadeira realidade, a frialdade da qual todos os homens participam: a inautenticidade que se apossa do homem sem que ele tenha conhecimento de que está se perdendo.

Por ter vencido esta percepção, e se auto resgatado deste mal, o eu se considera agora entregue às buscas que lhe devolverão a autenticidade que há tanto tempo se perdeu. E, encerrando o capítulo depois desta derradeira revelação, o eu finalmente se encontra aliviado ao dizer “Agora vejo a desgraça! agora encontro a desgraça!... (BRANDÃO, 2001, p. 134)”. Paradoxalmente trata-se de um alívio, pois ele finalmente conheceu a desgraça autêntica, fazendo parte, de alguma estranha forma, da realidade do mundo e da vida.

Considerações finais

Sendo uma constante figurada no romance lírico, o espaço metamorfoseado é um aspecto de difícil análise da prosa contemporânea, pois engloba uma referencialidade além das comumente referenciadas. Logo, não podemos nos contentar com as definições tradicionais de espaço na narrativa, pois se as buscarmos, não as encontraremos na obra brandoniana.

Para compreender o romance lírico, devemos desprender a análise no sentido de ampliar as referências espaciais na leitura. Um uso comum na narrativa liricizada é o espaço interior e psicológico, manifestado como uma lembrança ou pensamentos de um eu que busca seu lugar no mundo.

Na obra *Os Pobres* (BRANDÃO, 2001) é clara a presença destes dois tipos de espaços. Contudo, apesar de a definição modernizada de espaço ser clara e concisa, constata-se que ele apresenta-se de forma mais aprofundada, tão fragmentada quanto o eu detentor das reminiscências e comparações de diferentes modelos de vida.

Voltando a visão para análise do capítulo Fala, vemos um eu que, através de um espaço interior, discute, debate e compreende os períodos de sua existência autêntica, conseguindo

determinar os pontos em que passou a se tornar inautêntico em nome de um modelamento social comum ao ser humano.

A princípio, esta relação se dá na interiorização do espaço. Porém, uma leitura mais minuciosa mostrará uma poderosa dialética nesta modalidade espacial de narrativa: O eu consegue subdividir um espaço que já está interiorizado. Assim, o que aparentemente configura-se num diálogo na verdade é o desmembramento do espaço interior. A ausência de travessões, marca gráfica de uma conversa entre dois ou mais indivíduos, somada a um crescente desenvolver de um mesmo ponto de vista caracterizam o desmembramento.

Por outro lado, a narrativa também não se configura como um fluxo de consciência, marcado apenas pelas variações de impressões mentais do sujeito que narra. Há momentos este sujeito relaciona-se com seu interlocutor, como quem responde a um diálogo normalmente constituído. Porém, como a única marca da presença deste interlocutor é através da fala do próprio eu, considera-se que em um primeiro momento o espaço interiorizado se dá através da relação do eu comigo, na qual ele mesmo faz as suas descobertas e se surpreende com elas. Em um segundo momento, e comprovando a ideia de desmembramento do espaço interiorizado, este eu se relaciona com o seu interlocutor, caracterizando o discurso especializado do eu com o outro.

Embora pouco se saiba sobre este personagem, a construção textual mostra um eu fragmentado e que se descobre, perplexo, ter se tornado um ser inautêntico, modelado pela e para a vida. Interiorizando estas impressões, reunidas ao longo de sua existência, ele as compreende e devolve ao leitor através da externalização destas compreensões. Ao fim do capítulo, descobrimos que o eu que se narra neste espaço fragmentado é Gabiru, o personagem central da obra de Brandão

(2001).

Tido na própria narrativa como um personagem lunático, a fragmentação do espaço neste capítulo pode realmente corresponder a tal característica. Porém, o que não deve ser ignorado é a colaboração que este tipo de narratividade do espaço presta à liricização do romance, manifestado neste estudo sobre a ótica do eu, outra característica marcante do hibridizado romance lírico.

Referências bibliográficas

ABAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRANDÃO, Raul Germano. **Os Pobres**. Projecto Vercial, 2001. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetaileObraForm.do?select_action=&co_obra=4981>. Acesso em: 10.10.2012

CABRAL, Maria Wellitania de Oliveira. **Realidade e criação artística em “Os Pobres” de Raul Brandão**, 2008. Disponível em <http://www.solar.virtual.ufc.br/arquivos/prof/1624/4/194010/realidade_e_criacao_em_os_pobres-cabral.pdf>. Acesso em: 15.03.2013.

CASTRO, Manuel Antônio de. **O Acontecer Poético: A História Literária**. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

MOISÉS, Massaud. **A criação poética**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários / Angélica Soares**. 7ed. São Paulo: Ática, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. Brasília INL, 1973.

Data de aceite: 11/11/2015

Data de publicação: 03/12/2015