

"Revista do Brasil"

agosto - 1939

O REALISMO DOS DOIS LADOS

Cada época tem uma direcção predominante de idéas. Se não de idéas, pelo menos de ideias. Por isso, todos os movimentos da cultura humana têm, em cada época, os mesmos postulados fundamentaes. Como que ha no ar uma combinação tacita entre todos, como que ha uma especie de manifesto previo. A cada movimento literario corresponde um movimento philosophico. Quasi sempre o philosophico vem antes; não ha pratica sem theoria. A mesma coisa pode ser dita dos movimentos scientificos, artisticos em geral, e talvez até dos religiosos. No ultimo quarto do seculo passado, por exemplo, ao grande avanço da sciencia experimental, principalmente com Claude Bernard, correspondeu a escola realista de Maupassant, os Goncourt e Zola. No seu manifesto literario, Zola confessou a influencia de Claude Bernard. Procurou fazer experimentações romanescas. Naquelle tempo, dominava em theoria do conhecimento a concepção do realismo-espelho, realismo ingenuo como o classifica Messer. Porque ha duas especies de realismo: o ingenuo, natural, directo, que admite o mundo tal qual nós o sentimos; e o critico, racional, reflexivo, que submete as representações dos sentidos a certas meditações criticas. Outro grande movimento a ser dado como exemplo é o romantismo de Rousseau. O seu romantismo foi universal, desde a poesia á pintura. Todos os paizagistas do quadro ou do livro se inspiraram nelle. A *Symphonia Pastoral* de Beethoven é de inspiração rousseauniana. Cada movimento artistico tem o seu doutrinador; Rousseau foi o theorico do movimento romantico, todo elle voltado para a natureza, para a paizagem como elemento independente da obra de arte. Essa questão do theorico dos movimentos literarios é bem mais importante do que se suppõe communmente. Tão importante, que até poderiamos perguntar se não é elle quem lhes dá vida e duração. Qual a causa da vida ephemera e limitada do nosso modernismo, senão a ausencia de um pensador correspondente? Mas, neste caso, pensador significa philosopho, generalizador, universalizador, e não um simples autor de manifesto literario particular, acanhado, unilateral. O pensador dos movimentos serve de ponto de referencia e dá caminhos novos em todas as direcções: poesia, literatura, musica, philosophia, etc. Esta é a importancia do theorico; elle vale como um verdadeiro aprofundador e criador de argumentos e de ampliações das experiencias concretas. Elle representa para os movimentos artisticos o mesmo que um inspector de vehiculos: só a elle é permittido valorizar os antigos caminhos e indicar novos...

Cada época tem o seu estilo proprio. Spengler diria: cada cultura tem o seu estilo. Outros a chamariam de clima historico. O criterio de Spengler é amplo demais, porque para elle, por exemplo, a cultura occidental começou em 900, e todo esse periodo seria ca-

racterizado por um estilo só. Trata-se aqui não de culturas — Spengler só admitte três: antiga, magica e occidental —, e sim de estagios sociaes, de periodos historicos bem estruturados e limitados. De qualquer modo não se pode negar uma certa unidade de orientações culturaes em cada periodo. Dentro de cada época todos os ramos da criação humana surgem em movimentos parallelos e concomitantes. Schmidt, chefe da Escola Ethnologica de Vienna, chama a esses movimentos de “parallelos historicos”. Não se precisa explicar nada disso por conceitos mysticos de almas de cultura, de consciencias collectivas. A escola da sociologia do conhecimento de Scheler, Mannheim e Landsberg explica este phenomeno muito bem. A cultura e a sociedade determinam-se e condicionam-se mutuamente, ha uma interpenetração socio-cultural. Se isso é verdade, cada movimento cultural é suscitado pela forma de sociedade existente. Ha pois inequivocamente analogias de estructura e de estilo entre a arte, a philosophia e a sciencia de cada época. Algumas são conscientes, como os casos classicos de Dante-Santo Thomaz de Aquino, Descartes-Racine e Molière, Goethe-Spinoza, Schiller-Kant, Wagner-Schopenhauer, Hebbel-Hegel. As mais suggestivas, porém, são as analogias independentes de intervenção pessoal e consciente. Pierre Duhem dá varios exemplos interessantes: entre a tragedia classica e a physica mathematica francezas dos seculos XVII e XVIII, entre Shakespeare e Milton e a physica ingleza, entre o gothico da architectura e a grande Escolastica, entre Leibnitz e a arte barroca, entre Mach-Avenarius e o impressionismo na pintura, entre o expressionismo e a moderna philosophia da vida. No mundo de hoje, á mathematica relativista de Einstein e á musica contrapontista corresponde o romance colectivo de Huxley. Elle proprio o chamou de “musicalização da ficção”, como Goethe antes já havia mostrado a analogia entre architectura e musica, e denominado aquella de “musica rigida”. Debussy, Mallarmé e Baudelaire foram “estilos” correspondentes. Parallelos a elles, estavam os impressionistas da pintura. A cada momento historico e a cada forma da sociedade corresponde um estilo completo de philosophia, de literatura, de poesia, de arte em geral. Keyserling chama a isso de “sentido”. Três seculos antes d'elle, Bacon já tinha falado dos *principia media* das sociedades. Esta noção de Bacon foi retomada por Karl Mannheim na sua theoria de ideologia e utopia historicas.

A propria religião não escapa a este schema philosophico. Ella veio através da historia se adaptando á estructura da sociedade e da sciencia em cada época. Que significou o movimento da Reforma? Que significa todo o movimento modernista catholico dos nossos dias, senão isso? No seu conhecido livro *Le modernisme catholique*, Ernesto Buonaiuti cita um trecho de Vincenzo Gioberti completamente elucidativo a respeito da nossa affirmativa: “*Il faut faire dans le christianisme catholique d'aujourd'hui ce que les prophètes firent dans le judaïsme six siècles environ avant notre ère: reformer la religion positive et la mettre d'accord avec la science et la civilisation.*”

Em épocas de crise e de transição, essa unidade torna-se mais flagrante. Os homens como que sentem falta de ar, todos se orientam para o mesmo ponto, todos têm a mesma pressa em alcançar a saída. Vê-se a mesma duvida em todas as physionomias, a mesma ansia em salvar-se. Isto se dá em épocas de instabilidade, de completo dominio do social, como aconteceu na cultura nascida da guer-

a. Tanto em philosophia como em arte, todos se voltavam para o irracionalismo, para a vida directa. Bergson, apesar de ter escripto o seu livro em 1907 — é um outro exemplo de que a philosophia se adeanta á literatura —, é o maior theorizador desse estilo. Outro grande doutrinador é Freud. Ao *inconsciente* de Freud, ao *eu profundo* de Bergson, correspondem os superrealistas, os dadaistas, os cubistas. Lawrence e Freud são dois movimentos que se completam. O irracionalismo, o instinctivismo, o intuicionismo, o pre-logismo, o anti-intellectualismo penetrou por todos os lados. Em poesia, em pintura, em literatura, em philosophia. Deu-se tambem uma irrupção do neo-romantismo. A razão, a medida, o equilibrio, a logica, foram postos de margem; procurava-se descer cada vez mais no aprofundamento da psychologia da criatura humana. Diz Piscator que em 1919, ao voltar das trincheiras, encontrou em Berlim o movimento em pleno alvoroço. Ao grito de “a arte é uma m...”, os dadaistas começaram a criticar tudo, a ridicularizar tudo. Eram irreverentes e iconoclastas absolutos. Por outro lado, os superrealistas tambem faziam a critica da razão. Mas, ao mesmo tempo, criticavam os cubistas e os dadaistas. Breton, á pagina 42 do seu *Manifeste du surréalisme*, dá a seguinte definição ao superrealismo: “*Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle par la raison en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*” E' o elogio do sonho, da fantasia absoluta, do disparate puro. Já não é “a vida imita a arte”, de Wilde, e sim “a vida imita o sonho”, do conhecido conto de Arnold Bennet. Como technica para escrever, aconselhava Breton escrever depressa, sem assumpto preconcebido, o mais depressa possivel para não parar e não ser tentado a se reler. Se se desconfiar de alguma intromissão racional, ponha-se uma letra *L* no logar da duvida, e a palavra seguinte deve começar arbitrariamente com essa letra. No momento de tal operação, o estado de espirito deve ser completamente passivo e receptivo, tanto quanto possivel. Esta technica superrealista de escrever não é a mesma da confissão psychanalytica, do paciente ficar deitado na penumbra, sem ver o medico, e dizer em voz alta todas as idéas, todas as associações, todas as imagens que lhe vierem á cabeça, sem qualquer controle ou inibição?

Uma das características da arte moderna é essa incoherencia, essa revolta contra a razão. O sonho se confunde com a vigilia, a realidade com a fantasia, o normal com o anormal. Aliás, Breton declara que os estados pathologicos são os mais indicados para a criação superrealista. O melhor superrealista seria um homem com 40 graus de febre, um eschizophrenico, um louco qualquer. Na literatura e na poesia modernas não ha limites exactos entre o consciente e o inconsciente, o delirio e a serenidade, o coerente e o incoherente. Até Huxley, um dos escriptores mais equilibrados e racionalistas do nosso tempo, prestou sua homenagem ao irracional em *Sem olhos em gaza*. Por exemplo, no *Diario* de Anthony Beavis, que é a mais sensata das personagens, que atravessa todo o livro falando em sociologia, que parece ser o proprio Huxley em pessoa, encontra-se escripto o seguinte: “Reflexo condicionado. Quanta satisfação me proporcionou o velho Pavlov, quando o li pela primeira vez! Arrasamento definitivo de todas as prerogativas humanas.

Um ajuntamento de cães e cadellas, todos nós.” E qual a moralidade do livro, senão a paz escura das profundezas, paz sombria, paz dos planos profundos, paz nesta profunda noite sub-aquatica, paz como um vacuo trevoso? Mas os dois maiores representantes dessa característica são Proust e Joyce. Também o são do bi-realismo, isto é, do realismo dos dois lados, do interior e do exterior, do subjectivo e do objectivo, do introvertido e do extrovertido. Mas antes delles, Dostoiewski foi o maior exemplo desse *incoherentismo* na literatura. Não sei a razão pela qual frequentemente o esquecem. E apesar d'elle ter morrido em 1891, nenhum escriptor symboliza tanto a nossa época como Dostoiewski. Muichkin, Raskolnikoff, Veltchaninov vivem sempre numa trama feita de fantasia e de realidade, de allucinação e de vigilia, de atordoamento e de sanidade. De confusão, em uma palavra. Isto pelo lado da característica da arte moderna: sonho-vigilia. Em *A voz subterranea* está a outra característica: a do irracionalismo. Alguns interpretes mais apressados chegam a ver nessa pequena novella de Dostoiewski uma segunda critica da razão, á maneira de Kant. Nada mais falso. A de Kant não é uma critica da razão no sentido commum da palavra; pelo contrario, é uma justificação pela critica. Elle limita e depura a razão, para tornal-a mais forte. A critica de Dostoiewski é uma critica directa, de frente, ingenua, no sentido usual da palavra. A principal característica de Dostoiewski é o imprevisivel, o inesperado. essencia da propria vida, segundo Bergson. O leitor não sabe o que virá na pagina seguinte; cada pagina é uma surpresa. Não ha aquella coherencia logica dos contos e dos romances classicos. De uma *Montanha magica*, por exemplo, que symboliza toda a calma, todo o dominio da razão, de antes da guerra. Essa obra-prima de Thomas Mann é uma especie de romance humanista; o leitor sente-se em segurança e sabe desde o inicio qual o character de Hans Castorp, de Settembrini, do dr. Behrens, do dr. Krokowsky, e assim por deante. Cada um é um typo acabado, tem sua concepção do mundo e da vida já crystallizada, tem uma qualidade — sempre a mesma — que o identifica. Em resumo, apesar de ser um romance profundamente analysta, elle não deixa de ser objectivo. Quasi que podemos medir os estados de alma, os pensamentos das suas personagens. E, por isso, esse livro nasceu classico. Como o Achilles de Homero, sempre de pés ligeiros, assim são as figuras de Thomas Mann, cada uma com sua ficha e seu numero. Quando, no segundo volume, Settembrini, humanista e pedagogo, encontra Naphta, antigo discipulo dos jesuitas e medievalista, o leitor poderá prever as suas discussões e a luta de suas influencias sobre Hans Castorp. Tudo é logico e argumentado, até mesmo a paixão de Castorp por Mme. Chauchat. Todas as vezes que Mme. Chauchat entrava na sala do restaurante, chegava atrasada, depois de todos os outros hospedes já estarem sentados, e fazia sempre a porta ranger. Apesar da muita vida que existe nas paginas de Mann, o leitor se sente á vontade, calmo, sem medo de imprevistos, de reviravoltas. Sabe que a vida está arrumada, como nos romances de Anatole France. Já em Dostoiewski é o contrario, seus personagens não querem logica e protestam. Têm a mesma inquietação e complexidade dos de Stendhal. Eis a critica de um delles á razão, em *A voz subterranea*: “Eu admitto que “dois e dois são quatro” é uma coisa excellente, mas declaro que “dois e dois são cinco” é uma coisa mais encantadora.” O proprio Dostoiewski serve como exem-

plo da concomitancia da philosophia e da literatura. Ao mesmo tempo que Nietzsche fazia o elogio da vida, dos valores vitales, de Dionysos, por um lado, Dostoiewski fazia a mesma coisa, por outro: "Eu concordo que a razão é uma coisa excellente, mas limita-se a ser razão, contentando apenas a faculdade — raciocinio — do homem; emquanto que o desejo é a expressão da totalidade duma vida, isto é, da vida humana inteira com a propria razão e seus escrupulos. Revestirá talvez um aspecto feio e destrambelhado, concordo — mas é vida. Não é a extracção de uma raiz quadrada. Eu quero viver, afim de satisfazer a minha faculdade de existencia na sua totalidade e não para satisfazer apenas a minha faculdade de raciocinio, que apenas representa a vigesima parte das forças que em mim residem." Sente-se que nestas palavras está todo um programma literario, o programma literario da vida inteira, completa, dos dois lados. E é este, sem tirar nem pôr uma linha, o mesmo ponto de vista da actual philosophia existencial de Heidegger e K. Jaspers.

Não ha por onde fugir, Dostoiewski foi um precursor genial de todo esse movimento literario contemporaneo. Já houve quem visse em Spandrell, aquelle estranho personagem huxleyano de *Contra-ponto*, que vivia em busca do "horriavel essencial", um legitimo exemplar da fauna de Dostoiewski. Falam, por exemplo, na confusão realidade-ficção, razão-loucura, na multiplicidade da alma humana em Pirandello; e tudo isso não se encontra já em Dostoiewski, com muito mais profundeza e vida? E o mesmo se pode dizer de Joyce e Proust. Dostoiewski foi o precursor de ambos. Dostoiewski partia da propria vida, Pirandello da theoria. Este ultimo fazia novellas e peças, como quem illustra uma hypothese philosophica. Nisso, elle tem muito de commum com Shaw, cujos prefacios valem, ás vezes, mais do que a propria peça. Em Pirandello ha muito de estranho, de excepcional, de extraordinario, *pode ser real*, mas difficilmente o é. Nenhum bisneto seu reconstruiria sua época através dos seus livros. Já em Dostoiewski, a par do intrincamento subjectivo e morbido das suas personagens, pode-se a qualquer momento identificar o ambiente, a sociedade, a época. Dostoiewski é o exemplo typico do realista dos dois lados: interpreta, com igual mestria e genialidade, a alma humana e a sociedade, não tira o individuo do seu tempo e do seu ambiente, não separa a cabeça que pensa dos pés que andam pelo chão. E é essa a doutrina do realismo dos dois lados: saber que o individuo é uma especie de corpo poroso, através do qual passam as correntes de sua época. O individuo-espírito necessita tanto dos seus contemporaneos como do ar que lhe dá vida. Assim como o ar, que é aspirado e logo depois expellido, sae do ambiente e volta ao ambiente, assim tambem são as relações entre o individuo e sua época. Recebe as influencias do seu tempo como os raios que penetram os solidos; elle nada mais é do que um simples elo em uma corrente interminavel; o que lhe parece seu é de sua época, atravessou-o somente. O que ha de subjectivo é esse rapido aperceber-se do que a época lhe dá, e responder a seu modo, e assim mesmo, não como se quer e sim como se pode. Pouco importa que a resposta seja negativa ou positiva, boa ou má, bella ou feia. A mente de cada um reflecte a sua situação social, a sua função social. Pode-se, pois, ver a sociedade através de um cerebro, como quem vê a nuvem reflectida no lago. Uns preferem ver a nuvem directamente, mas nem por isso ella deixará de se reflectir no lago. E' tão irrisorio

tentar fazer a biographia só de um cerebro, como Papini em *L'uomo finito*, quanto limitar a vida do homem ás simples acções objectivas, aos puros actos exteriores, como bonecos de engonço, sem procurar ver os seus motivos intimos, as suas intenções, tudo emfim de vida interior que precedeu e succedeu á acção. Como argumento psychologico contra esta ultima attitude, basta lembrar que as acções nada provam, fazem-se as mesmas acções por motivos diversos e, não raro, contradictorios. Ha acções que têm o nosso rosto, o nosso aspecto, são como nossas filhas, disse-o uma personagem feminina de *Le lys rouge*, mas ha outras que não se parecem nada conosco, são como pretinhas que a gente teve enquanto dormia... Voltemos a Dostoiewski: em seus personagens, o leitor assiste ao nascimento de suas loucuras, de seus monologos, de suas preocupações, de suas phobias, de suas manias. Comprehende porque elles pensam assim e não de outro modo, vê onde elles apanharam o abatimento, o vexame, a colera, a vergonha, que agora os consomem dentro das quatro paredes do seu quarto. Tudo surgiu das relações humanas, e por isso é preciso penetrar tambem essas relações. Embora exaggerem, augmentem ou deturpem, elles nada mais fazem do que interpretar a realidade objectiva, e afinal de contas chega-se a comprehender a vida como elles. Em Dostoiewski, o homem é collocado face a face com a vida. Um exemplo interessante do realismo dos dois lados é o que, involuntariamente, nos offerece Maupassant. Elle escreveu um prefacio especial, em *Pierre et Jean*, sobre o romance objectivo e realista, sobre os conselhos que Flaubert lhe havia dado. Desde a primeira linha, elle avisou o leitor que o prefacio seria a negação do proprio romance. Quasi que lhe pede desculpas pelo livro que se vae ler. Mas quem tinha razão: o prefacio ou o livro? O livro, sem duvida. O prefacio, como toda theoria dogmatica de normas fixas e linhas fechadas, desaparece em face da vida e da emoção profundamente humanas que pulsam em *Pierre et Jean*. Pierre é menos real, só porque sonha, medita, imagina em vez de fazer, só porque tem um temperamento que pensa mais do que age? Pierre é tão real como o que de mais real possa existir na vida, e o leitor acompanha desde o inicio o crescendo de sua angustia e desconfiança a respeito da sua propria mãe. E' um romance bi-realista, vêem-se as personagens por dentro e por fora, como uma peça embutida, em um conjuncto maior. O romance de Maupassant é o melhor argumento de que a vida, desde que seja vida verdadeira, tanto faz, que seja objectiva como subjectiva. Tudo se resume, como já foi dito atraz, em não separar a cabeça que pensa dos pés que andam no chão, e vice-versa...

Outro caso interessante, embora mais completo e algo differente, é o de James Joyce. Em seu primeiro ensaio, apparecido em 1901 e quando elle tinha apenas 19 annos de idade, Joyce deixou patente o que viria a ser toda a sua concepção do papel do escriptor na vida: o artista deve se conservar completamente afastado das lutas do seu tempo, em inteira neutralidade politica. O artista seria como um ser alado que pairasse acima das circumstancias, dos obstaculos, das influencias, dos seres reaes. E apesar dessa sua norma de conducta literaria e do "monologo interior", a sua obra é a negação dos seus principios, toda ella responde, embora transcendentemente, á politica irlandeza de seu tempo. Em *Dubliners* está todo o ambiente popular e politico de Dublin, da Irlanda, em uma palavra. Já um de

seus criticos disse que Joyce e seus escriptos serão sempre irlandezes, em qualquer tempo e vistos de qualquer lado. Sente-se nas novellas curtas de *Dubliners* o scenario externo, o mundo da infancia de Joyce. *Ulysses*, sua obra-prima, que Valéry-Larbaud acha a mais digna das obras do nosso tempo para passar á posteridade, é um verdadeiro documento de fim de civilização. Para Waldo-Frank, por exemplo, assim como *A divina comedia* synthetiza toda a época do prerenascimento, *Ulysses* representa a desintegração do nosso tempo, em uma completa atomização dos seus elementos. O "monologo interior" e silencioso de Joyce, que elle diz ter aprendido em *Les lauriers sont coupés*, de Dujardin, é de pura technica freudiana. Não escapa á característica irracionalista da época presente. O desenvolvimento do "monologo interior" consiste em libertar a imaginação de qualquer censura intellectiva ou voluntaria; deve ser afastada toda a repressão psychologica. Para Charles Duff, em um estudo feito em 1932, Platão, Goethe, Shakespeare e Dickens é que são os verdadeiros precusores de Joyce. E, termina aquelle critico, se Freud mostrou a confusão constante entre o sonho e a vigilia, Proust a viveu e Joyce a executou como ninguem. Por onde se vê que a obra de James Joyce, que parecia completamente original, nada mais é do que um novo exemplo da unidade de estilo em cada época. E Joyce, que procurou fugir a seu tempo, não pôde deixar de ser um grande escriptor do realismo dos dois lados. Aliás, segundo sua propria confissão, desde a infancia que nutria uma ardente admiração por Flaubert. *Dubliners* é um livro realista, e em *Ulysses* tambem ha scenas do mais cru realismo, como "a cerimonia da cloaca" do quarto episodio.

Outro grande realista dos dois lados foi Marcel Proust. Elle, que a principio parece um puro interiorizado como um homem que viveu entre paredes forradas de cortiça, é um grande chronista do seu tempo. Já alguns dos seus criticos mostraram esse outro angulo da literatura proustiana: o de fixar os costumes da sua sociedade, de sua época, como os velhos chronistas dos seculos XVII e XVIII em França. Para Midleton Murry, *A la recherche du temps perdu* e *Ulysses* são os dois maiores documentos da decadencia da nossa civilização. Proust, de facto, retrata ao vivo e põe em ridiculo aquelles typos de aristocratas decadentes do fim do seculo XIX. Toda a obra de Proust foi a chronica desapiedada e cruel dos vicios, dos rebaixamentos, dos prazeres faceis da sociedade do fim do seculo passado e começo do actual. Esse o lado que importa fixar, porque o outro — o da interiorização, o da busca do tempo perdido, o da morbidez psychologica — já o foi exhaustivamente. Releva lembrar, somente, que toda a complexidade da obra proustiana já se encontrava em Dostoiewski e se partilha, na hora presente, entre os grandes escriptores do nosso tempo. Os seus casos de dissociação da personalidade, de intermittencia mental, de confusão emfim, o são igualmente da nossa época. Sua concepção do tempo é absolutamente a mesma de Bergson, o que constitue outro exemplo da concomitancia philosophico-literaria. Sob o signo da memoria, foram escriptas as principaes obras deste seculo, as de Joyce, Huxley, Virginia Woolf, Roger Martin du Gard, Reymont. Thomas Mann chega a dizer no prefacio da sua *A montanha magica*: "*Cela pourrait ne pas être un inconvenient pour une histoire, mais plutôt un avantage; car il faut que les histoires soient passées, et plus elles sont pas-*

sées, pourrait-on dire, mieux elles répondent aux exigences de l'histoire, et c'est tant mieux pour le conteur, évocateur murmurant du préterit."

Em resumo, Proust, que é justamente classificado em todos os livros criticos como um representante do romance introvertido, interior, pode ser dado tambem, quando visto em conjunto, como o mais bello exemplo do realismo dos dois lados. Da importancia d'elle, só Dostoiewski. Depois de ambos, o romance passou a ser um retrato de corpo inteiro, apanha a figura e o fundo, a arvore e a paizagem toda. Em uma das suas conversações com Eckermann, Goethe tivera a mesma concepção do romance. Falando de Wolf, a quem elle aconselhara, como exercicio, descrever sua volta a Hamburgo, Goethe lhe respondeu: "Não foi a volta a Hamburgo que Wolf me descreveu, mas somente os sentimentos de um filho de volta para seus paes, seus proximos e seus amigos; seu poema poderia servir tão bem de uma volta a Menseburgo ou a Iena quanto a Hamburgo. E entretanto que cidade notavel e original é Hamburgo!" Se Joyce confessou a sua admiração por Flaubert, Proust não escondeu a sua por Balzac. Em seus primeiros livros, encontra-se o nome de Honoré citado muitas vezes. De *Sodoma e Gomorrha* para deante, elle vae sendo esquecido. E' que Proust abandonara o mundo exterior, recolhera-se a seu mundo intimo para se dedicar á busca do tempo perdido. Mundo exterior — foi o ambiente em que elle viveu, foi o mundanismo que mais tarde elle iria retratar, como o Saint-Simon do seu tempo. Mundo interior — foi o mundo da sua doença, do seu isolamento, da sua separação. Não fosse essa solidão, esse tempo de verdadeira hyperesthesia, e elle teria talvez permanecido como um simples naturalista. Em Proust, está sempre presente o seu publico, a gente que enchia os salões onde elle gastou, entre blagues e futilidades, grande parte da sua existencia. Por essa presença de vida em suas paginas, principalmente da vida do seu tempo, é que alguém já disse que a sua obra é "uma grande carta á posteridade".

O romance de hoje tornou-se bem mais complexo do que o fôra no seculo XIX. Surgido no principio daquelle seculo, como forma de arte independente, só agora é que alcança o seu completo desenvolvimento. As classificações dos livros de historia literaria não bastam, são pobres, não podem mais permanecer as mesmas: de romance realista, psicologico, naturalista, etc. Aqui tambem, como em quasi tudo, as classificações são simplistas e acanhadas. E isso porque todos os romances são *realistas*. Importa, sim, que o sejam dos dois lados, que abranjam a vida total do homem, do doente e do são, em sociedade ou em scismas as mais secretas. Penetrar fundo, é a palavra de ordem em todos os sentidos: não mais ver a criatura nem a sociedade pela rama, pela superficie. E' preciso ir além do simples contacto pessoal em sociedade, é preciso descobrir o que collocou essa gente em contacto, que especie de relação, por que é assim, e não de outro modo, que pensam verdadeiramente quando reunidos. Expliquemo-nos com um exemplo pratico: seria puramente objectivo, pela classificação antiga, o romancista que dissesse o que viu e ouviu em uma reunião social, mas somente o que ouviu e viu como uma machina cinematographica e registradora de som. Agora, um outro romancista que, além de descrever o que viu e ouviu, ainda procurasse penetrar as consciencias e, o que é mais, o proprio lado inconsciente dessas criaturas, as suas intenções, os seus "arriè-

re-pensées”, os seus temores, as suas desconfianças, seria um romancista completo, um realista dos dois lados. O que o realismo dos dois lados deixa patente é que o monologo interior não é de modo algum incompativel com o romance das massas, com o romance social. E’ ou não é de um intrincado lyrismo subjectivo *La condition humaine*, de André Malraux? O monologo interior, por ser profundamente humano, é um novo caminho de analyse literaria util a qualquer especie de romance. Waldo Frank, por exemplo, emprega-o em *Rahab*, e *Holiday*, novella viva, agitada, cheia de angustia e desesperanças. O que importa é não se ficar no joycianismo puro e se fazer do romance uma coisa fora do mundo e da historia, como algo transcendental. O joycianismo puro seria tão absurdo como uma cabeça sem corpo, um pendulo sem attrito ou um vôo no vacuo. Seria tão irreal e fora da vida como o mais rude dos naturalismos! O monologo interior só é possivel dentro do conjuncto maior da angustia social. Primeiro, o homem em sociedade, perdido na dor, na luta, na miseria, nas injustiças; depois, o homem isolado, só, monologando se quizer, mas fazendo-o sobre o material humano e social que lhe foi proporcionado. O romance de hoje conhece igualmente um novo elemento, talvez ignorado ou não sentido por Joyce: a emoção social. O individuo monologa, mas como parte de um todo maior; elle sabe que outros individuos devem estar monologando a mesma coisa em outras partes do mundo. Por isso é que só ficam os romances que interpretem e fixem a sua época directamente ou através de um typo representativo, de uma personagem que caracterize todo o seu tempo.

Entre nós, a obra que mais se ajusta aos quadros geraes do realismo dos dois lados é a de Graciliano Ramos. Em *Angustia* e *Vidas seccas* está, por exemplo, a confusão realidade-ficção, sonho-vigilia, coherencia-incoherencia. O leitor se perde por vezes nas conjecturas e nos delirios de Luiz da Silva. Não sabe quando elle recorda a sua infancia, ou quando fala da sua vida presente. No fim, o leitor não sabe se elle realmente matou ou não Julião Tavares. E’ o mesmo fim de *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse, outro grande livro que é tambem um grande exemplo de que realismo dos dois lados não é contradictorio com a novella social. Nesse livro de Hesse, não se sabe se Harry de facto matou Armanda ou não. Termina-se a leitura, como em *Angustia*, de Graciliano, sem certeza de coisa nenhuma. Pois bem, todos os typos principaes de Graciliano, que são introvertidos, que são verdadeiramente interiorizados, representam typos sociaes, são homens-symbolos, estão presos a uma situação social, quando monologam o fazem por todos os outros seus iguaes. O leitor os vê surgir da vida, sente-os engastados na realidade, sabe por que elles estão scismando. O subjectivismo delles não é em prejuizo da sua vida quotidiana. Em *S. Bernardo*, Paulo Honorio tem a obsessão das suas mãos enormes e callosas; em *Angustia*, Luiz da Silva tem a idéa fixa de Julião Tavares; e em *Vidas seccas*, Fabiano tem a mania de perseguição do soldado amarello. Não foi á toa que fizemos essa aproximação das obsessões daquellas personagens; todas essas idéas fixas significam inimigos que lhes impedem vencer na vida, são obstaculos sociaes em seu caminho. Qualquer fracasso, qualquer duvida, hesitação, ou timidez, correm por conta daquellas manias-symbolos.

O mundo de Fabiano, typo-resumo tirado da vida real, é todo

de nebulosa, de coisa informe, de vapor que sae da terra quente, de somnolencia, de pesadelo. Outra grande característica dos livros de Graciliano Ramos é a ausencia de dialogo. E o que é o dialogo senão a palavra, a communicação, a expressão? O dialogo é sempre alguma coisa de logico, de racional, de intelligivel. E nisso Graciliano está igualmente dentro dos moldes da philosophia e da literatura contemporaneas. Constitue um dos pontos basicos da philosophia de Bergson a critica da linguagem. Para elle, a linguagem é o lado superficial, convencional, sociavel, da organização mental do homem. E' por meio della que os homens se combinam e se accommodam, mas só em epiderme; não se conhecem intimamente, e nem se conhecerão emquanto fôr a linguagem o unico meio de expressão. Outro grande inimigo da linguagem é Joyce. Toda a sua obra foi uma luta para se libertar desse poder envolvente da palavra. Para isso, elle se torturava em jogos de palavras, em trocadilhos, em mudanças de letras e combinações de syllabas. O que se vae encontrar tambem no começo de *Angustia*. Como exemplo de monologo interior typico em Graciliano basta citar, senão o fim de *Angustia*, tão somente o capitulo *Sinhá Victoria* de *Vidas seccas*. Esse capitulo, como aliás todo o livro, é um bello exemplo illustrativo da philosophia de Bergson. Fabiano quasi não fala, não tem palavras para dizer o que sente, não conhece vocabulos, o que não o impede de ser um typo real e profundamente humano. Outro exemplo é o capitulo *Baleia*, que é uma especie de contra-prova irracional do que foi feito sobre o elemento humano. Isto é, como se o exemplo humano não bastasse, apresenta-se aqui todo um capitulo sobre uma cachorra. A cadella é taciturna e quieta como os seus donos, não sabe as bellas palavras e nem tem os altos pensamentos philosophicos de um *Riquet*, de Anatole France. Todo o capitulo *Sinhá Victoria* é um monologo só, inteiriço, unitario.

O homem deste seculo já está cansado de unilateralismos e de exclusivismos. Ninguem é nada cem por cento, eis a ultima palavra. Em tudo, ha um pouco do outro lado tambem. Foram derrubadas as separações estanques entre as coisas da vida. E' a época do relativo, do eclecticico. Em sciencia, em arte, em philosophia. E, como não poderia deixar de ser, no romance tambem. Para que teimar em ver o homem isolado ou só em multidão, de fora ou de dentro, normal ou anormal, falando ou pensando, quando se sabe que o homem completo é o conjunto desses todos? Um outro exemplo decisivo de que o monologo interior não é incompativel com a acção social, — basta lembrar que é justamente antes dos grandes acontecimentos sociaes que os seus autores mais meditam, scismam, pensam, reflectem. E isso porque estão jogando com todas as possibilidades, estão fazendo um balanço, por assim dizer. Ninguem foi mais homem de acção do que Napoleão, e sempre antes de alguma grande batalha elle era visto passeando, de madrugada, pelas calçadas do palacio ou por entre as barracas do seu acampamento...