

A ELASTICIDADE SINUOSA DAS LINHAS: SOBRE O CONFLITO DA FORMA EM *DORAMUNDO* (1956), DE GERALDO FERRAZ

Leda Botton¹

RESUMO: *Doramundo* foi publicado por Geraldo Ferraz em 1956, associando-se tanto à prosa brasileira que se distanciava do realismo dos anos 1930 e 1940 quanto a uma discussão mais abrangente da tradição do romance, cuja disputa entre o apelo da realidade ou da ficção constitui uma de suas indissociáveis crises. Assemelhando-se àqueles que, então sobretudo pelo *nouveau roman*, buscavam novas formas de expressão — menos apegadas a um realismo à Balzac e mais direcionadas à arte narrativa como um objeto em si —, o livro traz à tona conflitos imanentes a esse gênero contraditório e plástico. Neste ensaio interessa considerar a intervenção consciente de um escritor de atuação bastante engajada, abordando como conflitos inerentes ao gênero ganham forma em *Doramundo* e em que medida eles representam aproximações ou distanciamentos do romance dito tradicional, permitindo o acesso ao real por meio de outras vias.

PALAVRAS-CHAVE: Doramundo; Geraldo Ferraz; romance; gênero; crise.

ABSTRACT: *Doramundo* (1956) by Geraldo Ferraz is associated with the Brazilian prose that broke away from the realism of the 1930s and 40s. At the same time, the book can also be thought of in relation to a broader discussion of the novelistic tradition, given that the tension between the appeal to reality or fiction is integral to this genre. The work brings to light conflicts representative of the contradictory, malleable aspects of the novel's genre, as other works which use forms of expression towards narrative art as an object in itself. In this essay, I aim to consider *Doramundo* as an intervention of an author who is conscious of and committed to exploring the novel as an object of art. To this end, I will analyze the way in which conflict inherent in the genre are represent in Ferraz's book. Moreover, I aim to demonstrate the extent to which these conflicts both approximate and deviate from the norms of the traditional novel as well as illustrate other ways in which the novel represents reality completely outside of those norms.

KEYWORDS: Doramundo; Geraldo Ferraz; novel; genre; crisis.

A alternativa que se abre na crise é a seguinte: ou sair da arte, ou transformar o seu conceito.

Adorno

1. Geraldo Ferraz, crítico

Muitas vezes, as menções a Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves (1905-1979) são incidentais a comentários sobre Patrícia Galvão (1910-1962), a Pagu, com quem ele alimentou uma fértil parceria intelectual e amorosa. No entanto, muito da figura do autor ainda espera ser reconhecido e explorado. De origem diversa de boa parte das personalidades

¹ Mestranda em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo, com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal. Este ensaio é parte da minha pesquisa em andamento. Email: leda.botton@usp.br

mais conhecidas da literatura brasileira, Geraldo Ferraz foi um autodidata cuja privação de acesso ao ensino regular não configurou um entrave a uma ampla participação em nosso cenário cultural: além de ter ganhado a vida no jornalismo, ele foi escritor de ficção, ensaios e poesia, e também crítico de literatura, arquitetura e artes plásticas.²

Em entrevista concedida a Edla van Steen nos anos 1970, Geraldo Ferraz acusou a nossa literatura de com frequência ser feita “sem uma consciência profunda da adstrição do escritor ao seu trabalho, à sua concepção e à sua execução” (STEEN, 2008, p. 87). Desafiado a revelar o que faltava, ele respondeu: “É ter uma expressão atual, limada, e empenhar tudo para que essa expressão não fique hermética” (STEEN, 2008, p. 87). Tal postura crítica se estendia às outras frentes a que o autor se dedicou — por exemplo, ao comentar o sucesso das primeiras edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, que ele acompanhou ativamente e de que, em 1953, inclusive acabou sendo eleito jurado, Ferraz (1983, p. 150) ressaltou:

Acontece, porém, que temos superestimado ocorrências da vida artística brasileira que ao fim se revelam menos significantes do que de início se afiguravam [...]. Muito pode ser atribuído à instabilidade de nossa formação, mas ainda, em certos indivíduos, a debilidade decorre da falta de uma consciência adstrita à convicção profunda com que cabe aplicar-se, na produção da arte, a larga expansão, a liberdade, dialeticamente realizadora da necessidade vital voltada para uma forma que pode ser apenas forma, e também mais conteúdo do que forma.

Voltando ao campo mais específico da arte literária, esse compromisso não é apenas cobrado categoricamente, mas posto em prática a cada linha de *Doramundo* (1956), segundo e último romance de Geraldo Ferraz. Há, no entanto, bons argumentos para distanciá-lo de um ideal capaz de conjugar consciência e não hermetismo. Afinal, como poderia não ser hermética uma obra reconhecida pelo “interesse estético da criação” (BRASIL, 1973, p. 53), que chegou a ser considerada o marco brasileiro do “romance como forma” (BRASIL, 1973, p. 53) e na qual a construção sinuosa, a sintaxe toda própria, o procedimento voltado à reconstituição (do ambiente, da narrativa) lhe valeram ser descrita como “arquitetônica”

² A respeito da vida de Geraldo Ferraz, pode-se procurar seu livro de memórias, *Depois de tudo* (1983); sobre o papel dele no campo de arquitetura e urbanismo, ver LIRA (2005); acerca da atuação na crítica de artes plásticas, consultar HOFFMAN (2007). Em NEVES (2007) há boas considerações sobre a atuação de Pagu e Ferraz no Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo*, cujo fim, segundo o próprio autor, era “formar e inquietar”. Parte significativa do trabalho dele como crítico de artes está reunida no volume *Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea* (FERRAZ, 1975).

(CASAI MONTEIRO, 1975, p. 13)? E, se toda essa inovação significa também uma subversão do gênero, aqui bastante desfigurado, ainda podemos falar de *romance*?

Muitos anos foram atravessados desde a concepção do projeto de *Doramundo*, no início dos anos 1930, até a efetiva escrita e publicação do livro, em 1956. Nesse ínterim, o autor operava na imprensa, arrimo tanto financeiro quanto de uma atuação engajada e diversa: Ferraz foi um dos fundadores do jornal paulistano anti-integralista *O Homem Livre* (anos 1930); editor, ao lado de Pagu, do Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo* (anos 1940); e também editor do jornal santista *A Tribuna* (anos 1950) — neste, ele colaborava com textos editoriais e acerca do contexto internacional pós-Guerra, sobretudo quanto à América Latina, além de assinar materiais para o Caderno de Cultura, em que escrevia sobre literatura e outras artes.³

É evidente que esses interesses ecléticos, militantes, se propagaram também na produção literária de Geraldo Ferraz. Reflexo disso já havia n’*A famosa revista* (1945), em que, conforme observa Kenneth Jackson (1991), sobressaía uma intenção de intervir ativamente no debate cultural e político por meio de uma narrativa experimental influenciada por técnicas de vanguarda. Tal ambição provocou críticas: Sérgio Milliet (1959, p. 105), embora reconheça diversos méritos nesse livro composto “voluntariamente para uma pequena elite e no intuito quase confessado de alcançar a obra de arte literária”, não vê com bons olhos a (para ele) excessiva originalidade da criação; Augusto de Campos (2014), referindo-se ao que julga deméritos do livro, afirma que as falhas estão justamente onde lhe faltou ousadia e lhe sobrou “excesso de maquiagem”. De todo modo, observa-se alguma continuidade de projeto em *Doramundo*, que o diferencia de certa tendência *desliterarizante* das duas décadas anteriores, quando, conforme Antonio Candido (1989) aponta, havia escritores mais conscientes da contribuição ideológica do que da renovação formal. No entanto, trata-se de uma das “*erupções* de elevada criatividade” que Candido (1989, p. 204, grifo do autor) aponta como mais escassas na respectiva geração, aproximando-se, como posto por Alfredo Bosi (2013, p. 414-415), do trabalho de autores como Clarice Lispector e Osman Lins, “que percorrem o caminho da experiência formal”.

Ao mesmo tempo, a narrativa parece partilhar algo de outra tendência contemporânea a ela, de autores, como Alain Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute, que instavam novos rumos para o romance — aspecto inclusive sugerido de passagem por Bosi (2013, p. 420), que

³ O editor Ademir Demarchi iniciou um levantamento, ainda não publicado, dos textos de Geraldo Ferraz nos anos de *A Tribuna*. Devo a ele o acesso a parte desse trabalho.

aproxima “as páginas mais ousadas de Geraldo Ferraz” à *escola do olhar*. Dessa maneira, em conjunto com o distanciamento de recursos tradicionais, da recusa de um realismo formal já relegado tantas vezes no curso histórico do romance, percebe-se no livro um diálogo com uma tradição que superava limites nacionais, muito embora também respondesse a questões nossas — não é sem razão que um dos capítulos talvez centrais do livro se refira diretamente a *Iracema*, de José de Alencar. Apesar de não ser possível simplesmente tabelar o livro como um *nouveau roman*, que então, e um tanto distante, ainda ganhava forma, há muitas convergências, sobretudo no que tange à renovação da prosa, cuja forma realista à Balzac era tachada de ultrapassada e insuficiente pelos novos romancistas franceses. Para recuperar o lugar de *Doramundo*, é preciso considerar esse debate, aqui um tanto descolado de outros elementos que tornam o exercício analítico e, por assim dizer, até taxonômico, especialmente desafiador, como, cabe ao menos citar, heranças vindas do gênero policial, evidentes no livro.

2. *Doramundo*: a forma em conflito

Tudo acontece na cidade ficcional de Cordilheira, provavelmente localizada no interior de São Paulo.⁴ Ali passa a ocorrer uma série de assassinatos cujas vítimas são sempre homens solteiros que, após serem acertados na cabeça por uma barra de ferro, têm o corpo abandonado nos trilhos do trem, na intenção de que as evidências sejam disfarçadas e os homicídios pareçam acidente. Entretanto, essa artimanha é rapidamente descoberta, e especialistas são convocados para a investigação, que persiste sem sucesso, ainda que os moradores saibam o que há por trás dos crimes: maridos que vingam a traição das respectivas esposas com os solteiros. Como eles são cúmplices entre si, não depõem sobre o que sabem, de modo que pouco reste a explorar sobre a identidade dos assassinos ou das vítimas. Assim, imperando o silêncio, há pelo menos dois níveis narrativos: um mais superficial, que gira em torno de traições, assassinatos e investigação; e outro que se erige ao redor dos fatos. Este se concentra em problemas causados num espaço que, ao ser utilitariamente ocupado por uma companhia férrea, condena os moradores a uma vida à margem, num ambiente destruído.

⁴ Sabe-se que a cidade inspiradora do romance é Paranapiacaba - SP, conhecida por nascer como abrigo para os trabalhadores e como base da primeira ferrovia do estado, a São Paulo Railway Company, que transportava pessoas e cargas do porto de Santos - SP, no litoral, para o interior paulista, e vice-versa. Em seu livro de memórias, Geraldo Ferraz (1983, p. 153), que muitas vezes percorrera tal trajeto de trem, conta que os crimes reais aconteceram entre 1937 e 1938 e que o processo de escrita envolveu muitos fragmentos esparsos colhidos durante essas viagens. Na já citada entrevista para Edla van Steen (2008, p. 84), Ferraz conta que o livro seria, a princípio, uma reportagem romanceada curta — referida, no livro de memórias, como uma *tentativa de reportagem falhada* ou *romance falhado*. Tal dificuldade de formalização da obra é crucial para este trabalho.

A expectativa de quebra do ciclo de crimes ganha forma pelo amor entre Dora e Mundo, uma das adúlteras e um dos solteiros, que planejam fugir de Cordilheira e, assim, parecem capazes de superar o destino infeliz que sucede a todas as traições. Ocorre que, apesar da sugestão do título e de o casal ser o mote da narrativa, ao fim das últimas linhas continuaremos sem o acesso esperado à história deles. Embora terminemos o capítulo inicial, “Cordilheira”, com a expectativa alimentada pelo anúncio da história dos dois, acabaremos sem o prometido, que de certa maneira já terá se provado paradoxalmente inapreensível, inarrável. Depois de árduo esforço para romper o ambiente nebuloso, de crime, noite e carvão, finalmente conseguimos vislumbrar Dora e Mundo, e assim finda o primeiro capítulo:

Foi então que apareceu o amor de Raimundo e Teodora.

Contam dele até hoje naquela madrugada de braseiro e de destruição. O bloco na ponte abriu alas, reagrupara-se depois para ouvir o epílogo, o último destes romances acontecidos com a gente.

[...]

Rumo à cidade tinham ido embora. Disseram adeus daquele jeito. Adeus ó serra. Raimundo pode ser que sobreviva. Mas Teodora luminosa dizia que o mundo estava dentro do seu corpo e que era uma semente estalando nesse chão. Bendito seja o fruto. Adeus.

(p. 33)⁵

Em seguida, recuaremos na narrativa, e os episódios mencionados nesse capítulo, espécie de *overture* da composição, serão desdobrados nos posteriores. Contudo, extingue-se a possibilidade de haver a personagem metonímica típica do romance tradicional: o amor do casal anunciado não cabe, ou não convém, naquelas páginas, o significado é destituído do pessoal, e indicia-se não apenas o esfacelamento da forma romance no sentido original, mas a transformação da maneira de se relacionar com o mundo, não mais baseada, como descrito por Alain Robbe-Grillet (1969, p. 25), na “confiança numa lógica justa e universal das coisas” e que, portanto, possibilitava contar uma anedota com tranquilidade, “impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável”. Dessa maneira, quando no último capítulo, cujo nome é o do próprio livro, finalmente enxergamos os contornos das personagens prenunciadas desde o título, então a narrativa desvia, volta à realidade fragmentária, caótica, e nos vemos de novo perdidos em meio à fumaça ubíqua de Cordilheira. Assim, após uma trajetória circular, após toda uma construção que renuncia em grande medida à ideia de linearidade, ali quando já se dissipam os vestígios de uma expressão

⁵ Todas as referências a *Doramundo* são da edição da Melhoramentos (1975).

dramática que progride para um fim, voltamos para o problema do real e somos apanhados pela resposta direta para os crimes. Como uma síntese da violência e do destino, diz a epígrafe final: “‘*Crime* est un mot qui a mal tourné au cours de son évolution. Son ancêtre latin (*crimen*) ne correspondait pas à *delit*, mais à *sentence*’ — VAILATI.” (p. 179).⁶

Falávamos, desde o início, de condenação. Ou da tentativa de falar sobre condenação: logo a estreia da obra instaura uma voz que se põe no terreno da hesitação, do instável, diante de uma realidade apreensível apenas parcialmente — “Inusitada a cidadela Cordilheira. Passagem de meio século, mais, depois do trem de ferro, chiando ferragens fogo rodas trilhos. *Tentarei traços* de seu conjunto ocasional de cem casas incrustadas na lombada, diante da estação e sobre.” (p. 21, grifo meu). A inauguração da narrativa já passou pelo filtro duma subjetividade — o que virá parece, de alguma forma, *inusitado* —; no entanto, não se disfarça seu potencial falível, pois se problematiza o limite do próprio narrar, da possibilidade de haver algo que conceda coesão — que se aproximaria do que Georg Lukács (2000, p. 85) descreve como uma “subjetividade criadora” capaz de conferir unidade aos “componentes heterogêneos e descontínuos” do romance. Se a intenção do narrador já não é mais captada, se prontamente já o entendemos como oscilante, então não há como continuar na expectativa de que o romance seja, como descrito por Ian Watt (2010, p. 34), um “relato completo e autêntico da experiência humana” ou que se fundamente num realismo que, para Lukács (2000, p. 60), conteria em si “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica”.

Aqui cabem parênteses para lembrar um pouco de alguns pontos do processo histórico do romance, pois é verdade que a valorização do indivíduo já vinha se desfazendo e que a “desrealização” (ROSENFELD, 2015) aos poucos se impunha com mais ênfase nas artes desde o começo do século. O romance, portanto, esse gênero permeável sobre o qual Mikhail Bakhtin (1998, p. 397) concordou ser difícil “prever todas as possibilidades plásticas”, não fica à parte desse processo sentido, segundo Anatol Rosenfeld (2015), também no teatro e nas artes plásticas. Para este, as mudanças na sociedade do século 20 determinavam remodelações de procedimentos artísticos, enquanto desaparecia a “certeza ingênua da posição divina do indivíduo” (ROSENFELD, 2015, p. 86). Desse modo, seria revelado um “esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 2015, p. 97), demonstrando o conhecido traspasse das mudanças históricas nas literárias. O resultado disso seria uma ruptura

⁶ “‘*Crime* é uma palavra que seguiu mal o curso da evolução. Sua ancestral latina (*crimen*) não corresponde à palavra *delito*, mas à *sentença*’ — VAILATI” (tradução minha).

com a tradição, manifestada, ainda de acordo com Rosenfeld (2015, p. 83), em alterações na própria estrutura narrativa, como o enfraquecimento da causalidade que baseava o enredo tradicional e o esgarçamento do tempo e do espaço. Infere-se disso que a fragmentação social que pressupunha a produção, a composição e a circulação do romance (BENJAMIN, 1994) tornara-se a fragmentação do próprio indivíduo, que, aniquilado, deixara de ser apreensível numa dinâmica real, concreta, e, conforme afirma Theodor Adorno (2012), no romance contemporâneo tornara-se incapaz de ser representado numa ação plena de sentido. Se “os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 1982, p. 16), justificam-se a instabilidade do narrador e o mencionado rompimento das unidades narrativas básicas.

Fechados os parênteses, assim fica claro que as inovações de *Doramundo* não consistem exatamente nos procedimentos adotados. Trata-se antes de radicalizações aproveitadas de um processo dinâmico, radicalizações essas que acabavam por assumir e destacar o caráter artificial do romance. Pendendo para um lado instituído também pela crise de que nasce o gênero, revela-se a contraface da novidade representada pelo realismo formal: a resistência ao disfarce do cunho postiço da ficção, que então se reafirma, construindo uma narrativa que se faz objeto de si, desafiando o alcance de uma atividade autorreflexiva, assumidamente manuseada, que expõe e questiona as próprias falhas, os próprios limites — em Cordilheira, “certo arranjo fantasista indetermina tudo, e é esse o mesmo concerto a relacionar homens e acidentes, possibilidades suspeitas remansosas” (p. 24). Assim, em mais uma confluência com as reivindicações do *nouveau roman*, a tradição baseada numa *ilusão de realidade*, que já se tensiona com a *ilusão de literariedade* em todos os romances (RICARDOU apud NITRINI, 1987, p. 54), aqui é especialmente atravessada por essa tendência contrária, a qual se põe a serviço da aventura da própria escrita — “O que faz a força do romancista é exatamente aquilo que ele inventa [...]. O romance moderno tem isso de notável: ele afirma propositadamente este caráter, a tal ponto mesmo que a invenção e a imaginação tornam-se, em suma, o assunto do livro.” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 24-25).

Apesar de certas semelhanças com as demandas do *nouveau roman*, não se deve perder de vista o contexto brasileiro, a partir de onde importamos ou nos relacionamos com tendências sempre tensionadas às nossas questões locais. Se no século 19, conforme aponta Roberto Schwarz (2012, p. 38), essa situação dificultou aqui a consolidação do romance, esse “gênero de acumulação” — de tradição, portanto —, por outro lado já nos fez naturalmente prontos para lidar com o descontínuo e o arbitrário culturais, condição que sempre nos foi

imposta. Desse modo, ainda segundo o crítico, o declínio da tradição, a que a duras penas os intelectuais europeus se acostuariam, não fez da instabilidade um desafio especialmente inovador — nem, talvez se possa acrescentar, provocou exatamente os mesmos efeitos. Assim, também porque agora já estamos nos referindo ao século 20, é difícil defender que a prosa nova de Geraldo Ferraz corresponda com uma exatidão simétrica à reivindicação dos novos romancistas franceses, isto é, que o contraponto à tradição do gênero ganhe, na prosa do brasileiro, o mesmo peso daquelas que se opunham diretamente a, por exemplo, Balzac. Trata-se sobretudo de uma descontinuidade na descontinuidade da tradição, pela negação da negação de procedimentos, isto é, uma variação em um terreno no qual esta já vinha sendo a regra e num gênero que a tem como contínuo, por meio do afastamento ao realismo formal que surgira como inovação e passa a ser questionado, numa disputa instável que, conforme documenta Julián Fuks (2016), atravessa toda a história do romance e constitui uma de suas próprias e indissociáveis crises.

De todo modo, a despeito de tal pendor, na criação de Geraldo Ferraz não se renuncia a algo formativo do romance, que, segundo Schwarz (2012), é sua função de desiludir, por meio do exercício da crítica, ainda que às vezes involuntário. Isso porque nessa construção intrincada revelam-se a crueldade e a violência radicadas nas entranhas do Brasil, cuja linha está não apenas no plano temático, mas também na forma de uma narrativa nebulosa, que nos lança “na atmosfera de Cordilheira, e naquele *smog* dentro do qual toda a ação parece decorrer, esbatendo figuras, criando um fundo impenetrável sobre o qual passam, como fantasmas, personagens [...] sempre surpreendidos em rápidos *flashes*” (CASAIS MONTEIRO, 1975, p. 13). Envoltas nessa atmosfera, tais personagens representam o ápice da desintegração do indivíduo, de que a particularidade já se evaporou, restando-lhes o ar de tipo histórico. Por isso, as interações entre elas sempre se perdem em monólogos mais ou menos difusos, são penetradas pela ambientação nebulosa e se dissipam num ambiente que é condenado por superexploração e ignorância:

[...] Uma voz passava, o homem parou, intervindo na camada que se imiscuíra entre os dois amigos, densa e fechada camada à maneira do grosso *smog* da manhã.

— Oh “seu” Manuel, de volta.

Era Amâncio. O outro em bruto logo sem mais cumprimentos:

— Quando é chefe que deixa de fazer mexerico com a polícia [...] (p. 75)

Ao mesmo tempo que é um lugar de névoa, esse espaço é retomado e, em alguma medida, até descrito pela narrativa, de modo que, embora Cordilheira seja uma cidade fictícia, não é difícil reconhecê-la como um desses rincões do Brasil que, enquanto serviam à agenda de um desenvolvimentismo em plena exaltação, ficavam marginalizados em relação ao grande centro pretensamente civilizado. Assim, apesar de tudo ali ocorrer em função da companhia férrea, a única fonte econômica da cidade, trata-se de uma instituição tão autoritária quanto fantasmagórica: a Estação se limita à exiguidade do campo de labuta, e o trem não permite deslocação, mas apenas escoamento. Nos raros momentos em que personagens rompem esse limite — como quando os solteiros vão à cidade em busca de mulheres prostituídas —, nós as perdemos de vista. Mal existe, portanto, visão — seja na estrutura do romance, seja na vida de Cordilheira — além do alcance da lucrativa Companhia mantida à custa dos trabalhadores de lá.

Portanto, de certa maneira, aqui está mais um dos temas principais do gênero romance, o poder dissolvente do dinheiro (SCHWARZ, 1981; SCHWARZ, 2012). Contudo, em *Doramundo* não se trata de um típico indicador da desigualdade do mundo moderno: não há uma batalha pela ascensão social, já então inconcebível, tampouco uma politização dos atos guiada por uma busca pelo dinheiro. Aqueles homens, condenados a uma mutilação incontornável da própria autonomia, sequer têm consciência do que lhes poderia prover um destino menos infeliz, e o dinheiro já se estabeleceu como uma entidade independente, objeto para sempre descolado de um sujeito. Por conta dessa associação radical entre os homens e a própria mercadoria, em várias passagens as mortes são tratadas como “safras”, que é, conforme observa Albert von Brunn (2001),

a palavra-chave do romance [...], termo ambíguo, referido por um lado ao produto básico da região, o café, transportado pelos trilhos até o porto de Santos. Mas, no contexto do romance, este significado é só implícito. Safra é, antes de mais nada, a série de mortes e massacres encontrados com espantosa regularidade nos trilhos. Esta safra de mortes é recolhida, muito a contragosto, pelo inspector de polícia, representante do estado burguês encarregado da repressão em Cordilheira. E isto não é um dado casual. Pelo menos desde Michel Foucault sabemos que a circulação das mercadorias e das pessoas é uma ideia-força da civilização liberal: o trânsito determina o lugar de cada um. [...] O interior paulista, caracterizado por uma situação de isolamento desde os inícios da colônia até a implantação da ferrovia, vê-se de repente confrontado com o mundo moderno. O encontro brusco entre serra e mar não pode senão dar em choque, uma espécie de trauma onde coexistem o antigo e o moderno num conflito sem solução.

Esse conflito está reduzido na estrutura da obra também como mais um tipo de resistência: a da tradição, temática e formal. A relação violenta entre a autoridade moderna da Companhia e o conservadorismo marginalizado dos trabalhadores está para o embate entre a promessa de progresso — vinda com a redemocratização do país depois de 1945 e a abertura ao capital estrangeiro — e o terreno conservador e escravocrata sobre o qual a nossa sociedade foi construída. É esse contraste ancestral entre as ideias liberais europeias e a base brasileira escravista, a que Schwarz (2012b, p. 12) atribui a nossa *comédia ideológica*, que continua a determinar a superexploração da mão de obra livre, esse ressaibo de escravidão de que a especificidade nacional não se poderia representar de maneira bem-sucedida pelo mero transplante de uma forma importada. Além do mais, nesta há também a resistência da tradição do romance, visível em incessante oposição ao que lhe aparece como um confronto.

Desse modo, apesar de a rarefação de personagens e de enredo dar relevo ao ambiente de Cordilheira — esse que para Casais Monteiro (1975, p. 13) acaba por ser transformar no “verdadeiro e único personagem real do livro” —, há referências a alguns procedimentos tradicionais, ainda que estes estejam em constante conflito com outras forças. A personagem Rolando M. Matos, por exemplo, tem nome, sobrenome e é, enfim, uma particularização num terreno em geral tão enevoado. No capítulo V, “Exploratore”, seguimos seu destino como espião que, a serviço da Companhia, tenta se infiltrar entre os trabalhadores, até ser morto numa emboscada.

Antes disso, acompanha-se um tanto da modificação desse indivíduo segundo o impacto do tempo, de maneira que a narrativa se aproxime brevemente do romance de fluxo de consciência, num tom distante e, em certa medida, até contraditório à composição geral. Para isso, duas temporalidades serão tensionadas: a do presente, de alguém que chega a um território para uma investigação que adiante será revelada como uma expiação pessoal, e a do passado, que por sua vez se desdobra em dois campos — do passado restrito, que reconstrói os motivos por que tal sujeito se prontifica a servir a Companhia nesse acerto de contas; e do passado em sentido lato, que remete a uma ancestralidade que é de Rolando e do Brasil, evocando a questão da identidade nacional a partir da Iracema de Alencar.

Se esta já trazia uma mestiçagem temática e formal consigo, aqui leremos um passo além do hibridismo de formas, que, contudo, são incapazes de conviver pacificamente e com frequência se contradizem. Explico: a referência a *La chanson de Roland* ao fundo de uma batalha, agora infame, preserva um quê de caráter mítico, mas perdeu seu herói épico e virtuoso; no entanto, ao recorrer para algo de romance, a narrativa acaba se tornando

insustentável, e toda a construção individual de Rolando, a que acompanhamos com tanto interesse, também acabará perdida no *smog*. Dele sobrarão apenas o tipo de uma autoridade que carrega o peso das “raízes mortas” (p. 92) neste terreno de exploração, revelando-se também filho de uma Iracema com um explorador. Este, embora morto, deixou como herança o destino de exploração, enquanto naquela não sobrou sequer a graça dos cabelos “mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 1965, p. 85) — a mãe de Rolando aparece “vestida de negro e os cabelos dela, curtos, eram mais pretos que a seda negra-brilhante do vestido sobre a elasticidade sinuosa das linhas.” (p. 95). Então defrontamos de novo com o problema de tradição e insuficiência das formas, que redefinem continuamente os próprios limites e se tornam um tema constante em *Doramundo*. Problematizadas a todo tempo, essas linhas se curvam ou se comprimem, como na própria ocasião do homicídio de Rolando:

Sem maior possibilidade estremeço amontoado porque ouço que nem se falassem muito longe ensurdecido por uma porção de camadas de montanhas silenciosas desabando, nas pétalas enormes dos desmoronamentos:

— Filho da puta.

.....

— Não teve tempo de atirar, só puxou a arma.

Parecia que não tivera a última convulsão sequer, rolando, e caído de borco, no chão duro, de pedra, de carvão, de guerra, em Cordilheira. (p. 114)

É pela perspectiva da vítima que testemunhamos uma desorientação que se expande, se agrava e se acumula na multiplicação de uma carga emotiva tensa, mas, na iminência de desmoronar, é ceifada numa ação que não poderia ser narrada, mas paradoxalmente — *ironia do romance* — é. Depois, ao mesmo tempo que aparece um mediador, há também o recurso poético de uma encenação visual e rítmica, servida por vírgulas que mimetizam a ação e se aproximam do que poderia ser o cair das últimas pedras que se desmantelam sobre o cadáver no inexorável, e brutal, contato com a dureza do destino que o aguardara, devolvendo-o ao pó, enquanto sabemos que a exploração, de alguma maneira, continuará.

3. Considerações finais: outras vias de acesso ao real

É de se pensar que a obra cervantesca *Dom Quixote de la Mancha* (1605) seja reconhecida por alguns teóricos do romance como uma precursora desse gênero fundamentado no realismo como método formal, ao mesmo tempo que outros evocam-na justamente para recuar à origem da narrativa manipulada, da metaficção explorada com mais ou menos ênfase ao longo da história literária e que alguns arriscaram descrever como um

antirromance. Este, segundo Sartre (1964, p. 9), se define por ser uma contestação da forma por ela própria, que se destrói ao mesmo tempo que parece construir-se, pois é um romance que não se realiza nem pode se realizar.

De todo modo, é árduo delimitar exatamente o tempo e o espaço do nascimento do romance, se é que eles existem, como é inglória a tarefa de definir uma forma que é moldável por excelência, o que dificulta também arriscar predicados a uma *antiforma*. Apesar disso, pode-se questionar: até que ponto a novidade proposta pelo realismo formal é suficiente para alcançar o real? E em que medida o antirromance nasce concomitantemente para reivindicar o caráter postigo da narrativa e, com isso, confrontá-la quanto a seus limites, num embate direto entre as possibilidades da ação literária e a representação da matéria histórica, que acaba por expor tanto esta quanto aquela?

Ao tratar de uma suposta reascensão do gênero a partir de autores como os novos romancistas franceses, Julián Fuks (2016, p. 116) observa que “o romance assume para si sua dimensão de artifício e assim, como outras vezes, não é disparatado cogitar que venha a se aproximar um pouco mais do real”. Em *Doramundo*, livro adventício mas contemporâneo em relação a Grillet e Sarraute, não poderia haver manifestação além do despedaçamento de uma concepção de mundo e de indivíduo, com determinados procedimentos que com ela também se dissipavam. Entretanto, embora tudo isso talvez soe como um descolamento do real, pode-se ver antes como um contato direto, que evidencia como realidade e ficção são fatos igualmente erigidos no terreno sinuoso da história. Nesse sentido, intervir com uma narrativa problematizadora, autorreflexiva, inevitavelmente falha, é construir um artefato que se assume como tal e expõe as próprias fraturas, fazendo questionar-se o representável, o real. Na obra de Geraldo Ferraz, somos continuamente devolvidos para a realidade de neblina nas muitas ocasiões em que as palavras se esgotam ou somos obrigados a confrontá-la com a matéria trazida, de maneira que, enfim, evidencie-se o seu propósito de desilusão — afinal, desde o início sabemos que “[...] impalpavelmente há mais sentimento do que visão, toda a negrura das fumaças em dezenas de anos multiplicadas e o fino pó eterno em Cordilheira se juntou. [...]” (p. 25-26).

Isso é arrematado ao fim, quando a abertura do último capítulo se coloca no “indicativo presente” em que, sob os pés de Dora, a Estação se corporifica, numa materialização que é também um convite para se voltar ao real. A personagem torna-se capaz de impor-se como sujeito, expressando a própria subjetividade para uma comunidade que vive tão automatizada e, portanto, tão indeterminável. No entanto, ao fazê-lo, aquele espaço não a

suporta mais. No confronto com essa impossibilidade, ela é perdida de vista, tudo se confunde na fumaça e, ao mesmo tempo que nossos olhos se veem de novo obscurecidos, reconhecemos precisamente o objeto de denúncia que motivou a narrativa.

REFERÊNCIAS

De e sobre Geraldo Ferraz

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BRASIL, Assis. *A nova literatura: o romance*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1973.
- BRUNN, Albert von. Trilhos de papel: o trem de ferro na literatura brasileira contemporânea. In: *Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 2001. Disponível em: http://www.geocities.ws/ail_br/trilhosdepapel.htm. Acesso em 16.7.2017.
- CASAI MONTEIRO, Adolfo. Prefácio. In: *Doramundo*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- FERRAZ, Geraldo. *Doramundo*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- FERRAZ, Geraldo. *Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.
- FERRAZ, Geraldo; GALVÃO, Patrícia. *A famosa revista*. In: *Dois romances: Doramundo e A famosa revista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, pp. 101-274.
- HOFFMAN, Ana Maria Pimenta. *Crítica de arte e bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. 2007. Tese de doutorado em Artes. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- JACKSON, Kenneth David. *Alienation and ideology in "A famosa revista (1945)"*. Hispania, vol. 74, n. 2, 1991, pp. 298-304. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--14/html/p0000008.htm?_ga=2.145068658.719599147.1499017722-1996605118.1499017722#I_11_. Acesso em 2.7.2017.
- LIRA, José Tavares Correia de. Crítica modernista e urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília. In: *XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional*, 2005, Salvador.
- MILLIET, Sérgio. Prefácio a *A famosa revista*. In: *Dois romances: Doramundo e A famosa revista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, pp. 103-109.
- NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005.
- STEEN, Edla van. Geraldo Ferraz. In: *Viver & escrever: volume 2*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008, pp. 81-91.

Outras

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1965
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernadini. São Paulo: UNESP e HUCITEC, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- CAMPOS, Augusto. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- FUKS, Julián. *História abstrata do romance*. 2016. Tese de doutorado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- ROBBE-GRILLET, Alain. Sobre algumas noções obsoletas. In: *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos: 1969.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. Préface à Portrait d'un inconnu, de Nathalie Sarraute [1957]. In: *Situations, IV*. Gallimard, 1964. Disponível em <https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/8/9/5/002621895.pdf>. Acesso em 18.7.2017.
- SCHWARZ, Roberto. Dinheiro, memória, beleza (*O Pai Goriot*). In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b.
- WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

**Artigo recebido em fevereiro de 2018.
Artigo aceito em abril de 2018.**