O PAPEL DO BRASIL NO NOVA NARRATIVA*

António Cândido

1.

E curioso que no temário deste encontro o único país expressamente referido seja o Brasil. Os outros tópicos aludem, de modo explícito ou implícito a uma totalidade de nações que integram a realidade cultural chamada “latino-americana”. Se apenas a respeito de uma delas houve necessidade de especificar, é porque há problemas a respeito.

Pelo mundo afora, quando se menciona a “nova narrativa latinoamericana”, pensa-se quase exclusivamente na produção, deveras impressionante, de *todos* os autores, espalhados em *todos* os países da América que falam a língua espanhola, isto é, dezanove, se não estou equivocado. Uma unidade compósita, massiça e poderosa, em face da qual, num segundo momento, lembra-se que existe uma unidade simples que fala português e é preciso incluir, para completar o panorama. E então se juntam alguns nomes, em geral Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

A mesma coisa acontece no Brasil, onde, quando se menciona a referida narrativa, pensa-se na produção dos nossos parentes de idioma espanhol, em geral com um senso unificador e mesmo simplificador, que permite considerar como aspectos do mesmo fenómeno o mexicano Rulfo, o colombiano García Márquez, o peruano Arguedas, o paraguaio Roa Bastos, o argentino Cortázar, considerando-se os nossos próprios escritores como caso à parte, que só depois de alguma reflexão a gente se esforça por integrar no conjunto.

**A Espanha estilhou-se numa poeira de nações americanas
Mas sobre o tronco sonoro da língua do ão
Portugal reuniu vinte e duas orquídeas desiguais.**

* Este texto foi apresentado ao seminário sobre “The Rise of the New Latin American Narrative”, organizado em Washington pelo “Latin American Program” do Woodrow Wilson International Center for Scholars, no mês de Outubro de 1979.

diz Mário de Andrade no “Noturno de Belo Horizonte”, referindo-se à unidades da América Portuguesa e aos atuais estados brasileiros. Ora, alguns destes estados, e por vezes grupos deles, quiseram formar países independentes, como a Confederação do Equador (1824) e a República de Piratini (1835-1845), para mencionar apenas duas tentativas importantes que desencadearam guerras internas. Uma pergunta talvez gratuita, mas curiosa, é a seguinte: se estas repúblicas tivessem subsistido, haveria hoje três literaturas de língua portuguesa na América? A Confederação do Equador correspondia quase exatamente à nossa atual região Nordeste, que sempre teve uma produção literaria bastante própria, culminando no século XX por um poderoso romance regionalista. A República de Piratini equivalia ao Rio Grande do Sul, cuja produção também possui traços característicos, que por vezes a aproximam mais de literatura gauchesca rioplatense que do romance urbano do Rio de Janeiro.

No decênio de 1870, um escritor nordestino, Franklin Távora, defendeu a tese que no Brasil havia duas literaturas independentes dentro da mesma língua: uma do Norte e outra do Sul, regiões segundo ele muito diferentes por formação histórica, composição étnica, costumes, modismos linguísticos, etc. Por isso, deu aos romances regionalistas que publicou o título geral de *Literatura do Norte*. Em nossos dias, um escritor do Rio Grande do Sul, Viana Moog, procurou mostrar com bastante engenho que no Brasil há em verdade literaturas setoriais diversas, refletindo as características regionais. Pode-se então pensar que caso o Brasil se houvesse tornado uma pluralidade de países falando português, haveria hoje algumas literaturas nacionais nesta língua, formando ante o bloco hispânico um conjunto compósito de maior peso, que suscitaria no plano internacional problemas diferentes de avaliação e classificação.

Mas a realidade é a que ficou indicada no começo e se reflete no temário do encontro, cujo pressuposto é a existência de traço comuns às literaturas ibéricas da América Latina = 19+1. Estes traços seriam naturalmente devidos ao fato dos nossos países terem sido colonizados pelas duas monarquias da Península, cujas afinidades eram notórias; ao fato de terem conhecido a escravidão como regime de trabalho; a monocultura e a mineração como atividade econômica; de passarem em geral por um processo amplo de mestiçagem com povos chamados “de côr”; de terem produzido uma elite de “crioulos” que dirigiu o processo de independência em períodos sensivelmente paralelos, e depois o capitalizou em benefício próprio, a fim de manter intacto ou quase o estatuto econômico e social.

Com efeito, trata-se de condicionamientos com bastante analogia, quando vistos em grosso. A isso se deve juntar, no plano literário, a imitação das tendências européias, sobretudo francesas, que se misturaram às das metrópoles e ajudaram a estabelecer uma certa autonomia em relação a elas. Por toda a América Latina, a França foi um fator de unificação, alienante mas distintivo.

Nos nossos dias, aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo

industrial com características análogas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e suometidas à neurose do consumo, inviável devido às suas condições econômicas. Pairando sobre tudo, o capitalismo predatório das inmensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países, nos transformando (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais.

No campo cultural, ocorre em todos os nossos países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que importa de modo massivo uma violência ficcional, correspondente à violência real, não apenas da metrópole, mas de todos nós, seus satélites.

Assim, no passado e no presente, muitos elementos comuns permitem refletir sobre a cultura e a literatura da América Latina como “um conjunto”. Parafraseando Mário de Andrade –sobre o tronco dos idiomas ibéricos a anamorfose imperialista criou vinte orquídeas sangrentas, desiguais entre si, mas sobretudo em relação a ele.

Por isso, o caso do Brasil pode ser analisado neste contexto. Só que convém explicar com detalhe as raízes das tendências atuais, remontando no passado mais do que seria preciso para as literaturas de língua espanhola, bem mais conhecidas e atuantes. E antes de terminar este prólogo, desejo registrar as posições antagônicas de dois textos brasileiros contemporâneos. A primeira, num trecho do conto “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca:

“Existe uma literatura latino-americana?”

“Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhança de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado”.

É agora Roberto Drumond, numa entrevista com o editor Granville Ponce:

“Acho que nós, de cultura latino-americana, não temos que ser sucursal de um movimento de Nova Iorque ou de Londres. Nós temos condições de ditar. E o que a literatura latino-americana tá fazendo, pois hoje você encontra americano imitando Borges”.

São alternativas que existem não apenas na consciência dos ficcionistas, mas na dos críticos e do público. É preciso não as perder de vista.

2.

Se as primitivas capitâneas portuguesas da América acabaram formando um só país –de acordo com as convenções houve e há apenas uma literatura de lín-

gua portuguesa neste continente. Mas por isso mesmo, as diferenças locais se exprimiram com intensidade no regionalismo, que quem sabe corresponde, em parte, a literaturas nacionais atrofiadas, embora signifique, no plano geral unificador, uma procura dos elementos específicos da nacionalidade.

No começo do período independente, que coincidiu com o Romantismo, esse elemento de identificação e comunhão foi o Indianismo, que apresentava o habitante original do país como uma espécie de antepassado mítico, oposto ao colonizador. Pouco depois surgiu o Regionalismo na ficção, assinalando as peculiaridades locais e mostrando cada uma delas como outras tantas maneiras de ser brasileiro. Por estarem organicamente vinculadas à terra, e pressuporem a descrição de um certo isolamento cultural, tais peculiaridades pareciam representar melhor o país do que os costumes e a linguagem das cidades, marcadas pela constante influência estrangeira.

Esta linhagem especificadora percorre a história da nossa literatura, com momentos de maior ou menor importância e significado. No século XIX teve um importante sentido social de *reconhecimento* do país. No começo do século XX, sob o nome de “literatura sertaneja”, tornou-se na maioria dos casos uma subliteratura vulgar, explorando o pitoresco conforme o ângulo duvidoso do exotismo, parernalista, patrioteiro e sentimental. Creio que só um escritor do Rio Grande do Sul, Simões Lopes Neto, fez boa ficção dentro deste enquadramento comprometido, porque soube, entre outras coisas, escolher os ângulos narrativos corretos, que identificavam o narrador com o personagem e, assim, suprimiam a distância paternalista e a dicotomia entre o discurso direto (“popular”) e o indireto (“culto”).

Mas antes mesmo do Indianismo e do Regionalismo, a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para a outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas cidades grandes, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência, o que sobrepunha à diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora. Se por um lado isto favoreceu a imitação mecânica da Europa, e portanto uma certa alienação, de outro contribuiu para dissolver as forças centrífugas, estendendo sobre o país uma espécie de linguagem culta comum a todos, e a todos dirigida: a linguagem que procura dar conta dos problemas que são de todos os homens em todos os quadrantes, na moldura de costumes da civilização dominante, que contrabalança o particular de cada zona.

Este segundo processo alcança precocemente um auge com Machado de Assis, que de certo contribuiu para que o regionalismo ficasse na ficção brasileira como opção secundária, ao trazer para o primeiro plano o *homen* existente no substrato dos *homens* de cada país, região, povoado. O amadurecimento promovido por Machado foi decisivo e cheio de consequências futuras, porque ele não apenas consolidou com maestria uma opção temática, mas se interessou por técnicas narrativas que eram heterodoxas e poderiam ter sido inovadoras. Além disso, teve consciência crítica da sua posição sem preconceitos provincianos, como se vê em seu artigo “Instinto de Nacionalidade”, de 1873.

Estas considerações aparentemente intempestivas são feitas como o intuito de lembrar: (1) que na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; (2) que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que põem em primeiro plano os problemas supra-regionais e supra-nacionais; (3) que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste *geral* com aquele *particular*, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo á força histórica da unificação política).

3.

A atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro da nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos de 1930 e 1940.

A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. A radicalização posterior à Revolução Liberal daquele ano favoreceu a divulgação das conquistas da vanguardia artística e literária dos anos 20, que no Brasil se chama Modernismo. Radicalização do gosto e também das idéias políticas, divulgação do marxismo, aparecimento do fascismo, renascimento católico. O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do Nordeste”, que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações. Graciliano Ramos (um dos poucos ficcionistas realmente grandes da nossa literatura), Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, o primeiro Jorge Amado são os maiores nomes desse movimento renovador, que conta com algumas dezenas de bons praticantes.

Ao mesmo tempo, o romance urbano cresceu no conjunto em qualidade e importância; inclusive, alguns casos, com ânimo de reação polêmica contra os “nordestinos”, como é o caso de Otávio de Faria, romancista e ensaísta de direita, que preconizou a ficção dramática, interesada nos conflitos de consciência e os problemas religiosos ligados à classe social, como aparecem na sua obra cíclica, *Tragédia Burguesa*. Cornelio Pena e Lúcio Cardoso, igualmente marcados pelos valores católicos, constroem universos fantasmiais como quadro das tensões íntimas.

Uma terceira linha seria a dos equidistantes da direita e da esquerda quanto à ideologia, e, quanto à escrita, passando longe tanto da dureza realista quanto da angústia dilacerante: Marques Rebelo, João Alphonsus, Ciro dos Anjos, —que, como os anteriores, são do Centro-Sul do país, gravitando em torno do Rio de Janeiro.

É possível ainda distinguir os que se poderia chamar de radicais urbanos, atentos tanto à desarmonia da sociedade quanto aos problemas pessoais; marcados pela sua província, mas sem obsessão regionalista,—como ocorre na vasta obra de Érico Veríssimo e na obra parca mas admirável de Dionélio Machado, ambos do Rio Grande do Sul.

Geralmente estas diferentes orientações eram concebidas pelos autores e apresentadas pela crítica de um ponto de vista disjuntivo: uma OU outra. Sobretudo porque os autores tinham muita preocupação temática e uma concepção da escrita como veículo, mais do que como objeto central e integrador do processo literário. Os decênios de 30 e 40 foram momentos de renovação dos assuntos e busca da naturalidade, e a maioria dos escritores não sentia plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam. Mas não esqueçamos que esses autores (alguns dos quais despreocupados em refletir sobre a língua literária) estavam de fato construindo uma nova maneira de escrever, tornada possível pela liberdade que os modernistas do decênio de 1920 tinham conquistado e praticado. Por exemplo: a obtenção do ritmo oral em José Lins do Rego; a transfusão de poesia e a composição descontínua do primeiro Jorge Amado; a actualização da linguagem tradicional em Graciliano Ramos ou Marques Rebelo; o contudente prosaísmo de Dionélio Machado; a naturalidade chã de Érico Veríssimo.

A posição politicamente radical de muitos desses autores os fazia procurar soluções anti-acadêmicas e acolher os modos populares; mas, ao mesmo tempo, os tornava mais conscientes da sua contribuição ideológica e menos conscientes daquilo que na verdade traziam como renovação formal. De qualquer maneira, neles ganha ímpeto o movimento ainda em curso de *desliteratização*, como a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados “baixos” segundo a convenção e a desarticulação estrutural da narrativa —que Mário de Andrade e Oswald de Andrade haviam começado nos anos 20 em nível de alta estilização, e que de um quase idoleto restrito tendia agora a se tornar linguagem natural da ficção, aberta a todos.

Essas linhagens de escritores liquidaram o velho regionalismo e retemperaram o moderno romance urbano, livrando-o da frivolidade que tinha predominado nos anos de 10 e 20. O seus sucessores, que estreiraram ou amadureceram nos anos de 1950, tiveram menos vigor, mas promoveram o que se pode chamar consolidação de média, que, segundo Mario de Andrade, é essencial para a literatura. O que antes era exceção se tornou rendimento normal, e se houve menos erupções de elevada criatividade, houve maior número de bons livros do que em qualquer outro momento da nossa ficção. Penso em contistas como Dálmton Trevisan (estréia em 1954), mestre do conto curto e cruel, criador de uma espécie de mitologia urbana da sua cidade de Curitiba. Em Osman Lins (estréia em 1955), que foi passando do realismo corriqueiro para uma inquietação experimental que o atualizava incessantemente, até à morte recente. Em Fernando Sabino; cujo romance *O encontro marcado* (1956) é uma crônica da adolescência e da iniciação

literária, em estilo acelerado que faz de *rendu* realista um ataque à realidade, para dela extrair o maior realce. Em Oto Lara Rezende, autor de um romance que se prende pelas origens à atmosfera de Bernanos e dela se desprende, para conseguir um impacto seco de tragédia banal, no prosaísmo de um caderno de notas (*O braço direito*, 1963). Em Lígia Fagundes Telles (maturidade literária com *Ciranda de pedra*, 1954), que teve e tem o mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer traço carregado, na linguagem ou na caracterização. Estes e outros, como Bernardo Ellis, representam a boa linha média que caracteriza a ficção brasileira dos anos de 50 e 60.

Registre-se que, deles só o último, é regionalista; os outros circulam no universo dos valores urbanos, relativamente desligados de um interesse mais vivo pelo lugar, o momento, os costumes, que em seus livros entram por assim dizer na filigrana. Também, nenhum deles se afirma ideologicamente por meio da ficção, com exceções que aumentam depois do golpe militar de 1964. Por isso, é difícil enquadrá-los numa “opção”, no sentido definido acima. Direita ou esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita? Pontos como estes, antes controversos, já não têm sentido com relação a livros que exprimem uma experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e de existir, do ângulo da pessoa ou do grupo.

Mas, chegando à última fase da ficção brasileira, que se manifesta nos anos 60 e 70, devemos voltar atrás para registrar a obra de alguns inovadores, como Clarice Lispector. Guimarães Rosa e Murilo Rubião, que produziram um toque novo, percebido desde logo, nos três casos, por um crítico de grande acuidade, Alvaro Lins; mas que, sobretudo quanto aos dois últimos, só muito mais tarde seria captado pelo público e a maioria da crítica.

O romance *Perdo do carção selvagem*, de Clarice Lispector (1943) foi quase tão importante quanto, para a poesia, *Pedra de sono*, de João Cabral (1942). Nele, de certo modo o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema) e o instrumento verbal (que institue a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que conduz a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo. E claro que este fato é requisito em qualquer obra; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema *a* OU tema *b*; direita OU esquerda; psicológico OU social). Isso, porque, assim como os próprios escritores, o crítico verá cada vez mais que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar um mundo além do mundo.

Guimarães Rosa publicou em 1946 um livro de contos regionalistas, *Sagarana*, com inflexão diferente graças à invenção rara do entrecho e à construção inovadora da linguagem. Prosseguindo silenciosamente neste rumo, ele o aprofundou durante anos numa série de contos longos, o último dos quais cresceu ao ponto de se tornar um romance: respectivamente *Corpo de baile* (2 volumes) e *Grande sertão: veredas*, ambos publicados em 1956.

Muito mais que no caso de Clarice Lispector, estes livros foram um acontecimento, porque tomavam por dentro uma tendência tão duvidosa quanto inevitável, como o Regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isso, Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável do mais discutível particular. Machado de Assis tinha mostrado como um país novo e inculto podia fazer literatura de grande significado, válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do pitoresco (quase irresistível em seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos. O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de Regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente.

Com isso, tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento de verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região. Além disso, em *Grande sertão: veredas* forjou como instrumento privilegiado da narrativa o que se poderia chamar de monólogo infinito (um pouco no sentido da “melodia infinita”) —que teria uma decisiva influência sobre toda a ficção brasileira posterior.

Com todos estes recursos na mão, talvez tenha sido o primeiro que operou a síntese final das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas: a sêde do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral, como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens. Como sugería em 1873 o artigo, de Machado de Assis, tratava-se de fixar o particular, mesmo sob a sua forma extrema de pitoresco, como afirmação de uma autonomia interior que o transcende.

Como livro de contos *O ex-mágico* (1947), Murilo Rubião instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo. Havia exemplos anteriores de outros tipos de insólito, sobretudo de cunho lírico, como o admirável conto “O iniciado do vento”, de Aníbal Machado, um dos escritores mais finos da nossa literatura moderna, formado sob o Modernismo e expandido a partir dos anos 40. Mas de absurdo, somente casos limitados na poesia, como as décimas de um curioso poeta popular

do começo do século XIX; o Sapateiro Silva; ou, no decênio de 1840, a “poesia pantagruélica” de alguns românticos boêmios.

Com segurança meticolosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubiao elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do Realismo Social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. Na meia penumbra ficou ele até a reedição modificada e aumentada daquele livro em 1966 (*Os dragões e outros contos*). Já então a voga de Borges e o começo da de Cortázar, logo seguida pela divulgação no Brasil de livros como *Cien años de soledad*, de García Márquez, fizeram a crítica e os leitores atentarem para este discreto precursor local, que todavia deverá esperar os anos 70 para atingir plenamente o público e ver reconhecida a sua importância. Entrementes a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra.

4.

O decênio de 1960 foi primeiro turbulento e depois terrível. A principio, a radicalização generosa mas desorganizada do populismo, no governo João Goulart. Em seguida, graças ao pavor da burguesia e à atuação do imperialismo, o golpe militar de 1964, que se transformou em 1968 de brutalmente opressivo em ferozmente repressivo.

Na fase inicial, período Goulart, houve um aumento de interesse pela cultura popular e um grande esforço para exprimir as aspirações e reivindicações do povo, —no teatro, no cinema, na poesia, na educação. O golpe não cortou tudo desde logo, mas aos poucos. E então surgiram algumas manifestações de revolta meio caóticas, berrantes e demolidoras, como o Tropicalismo. Na verdade, tratava-se de um processo transformador, que teve como eixo os movimentos estudantis de 1968 a desfechou num anti-convencionalismo, que ainda hoje rege a produção cultural —a par e passo com a mudança dos costumes, a dissolução da moda no vestuário, a quebra das hierarquias convencionais, a busca entre patética e desvairada de uma situação de *catch-as-catch-can* em atmosfera de terra de ninguém.

Na ficção, o decênio de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos convencional, como o romance de Anonio Callado, que renovou a “literatura participante” com perícia e destemor, tornado-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), a que seguiria a história desabusada da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971). Na mesma linha o veterano Érico Veríssimo produziria a fábula política *Acontecimento em Antares* (1971). Com o correr dos anos surgiu o que se pode chamar a “geração da repressão”, formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe, dos quais serve de amostra honrosa Renato Tapajós no romance *Em câmara lenta* (1977), análise do terrorismo com técnica ficcional avançada (apreendido por ordem a censura, foi liberado judicialmente em 1979).

Mas o sal dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha inovadora, refletindo de maneira crispada, no experimentalismo da técnica e da concepção narrativa, esses anos de vanguardia estética e amargura política.

Se a respeito dos escritores dos anos 50 falamos na dificuldade em optar, no fim da apreciação “disjuntiva”, com relação aos que avultam neste decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais da coexistência pacífica de diversas modalidades de romance ou conto, mas do desdobramento deste gêneros ficcionais, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro das suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardias poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o Concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, sobretudo porque se apoiou em reflexão teórica exigente. Uma idéia do que ha de característico na ficção mais recente pode ser dada pela coleção *Nosso Tempo*, da Editora Atica, de São Paulo, que publica sobretudo jovens, em edições cujo projeto gráfico arrojado e vistoso tem um relevo equivalente ao do texto, formando ambos um conjunto orgânico anti-convencional, que agride o leitor ao mesmo tempo que o envolve. E o envolvimento agressivo parece uma das chaves para entender a nossa ficção presente.

Mas no início, o que pareceu avultar como influência foi algo mais brando: a de Clarice Lispector. Ela é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios. Decorre a perda da visão de conjunto pelo meticuloso acúmulo de pormenores, que um crítico atribuiu com argúcia à visão feminina, presa ao miúdo concreto. Daí a produção de textos monótomos do tipo “nouveau roman”, de que Clarice foi talvez uma desconhecida precursora, e que verificamos em outras ficcionistas que vieram na sua esteira, como Maria Alice Barroso (estréia em 1960) e Nélide Piñon (estréia em 1961).

Traço característico é também a ficcionalização de outros gêneros (crônica, autobiografia), sem falar da vocação ficcional transferida para fora da palavra escrita, indo levar para diversas artes o que era substância do conto e do romance: cinema, teatro, telenovela (cada dia mais importante e atraindo boas vocações de escritor). É sabido como a ficção encontrou no cinema um escoadouro excepcional, sobretudo a partir do “cinema novo” dos anos 50 e 60, quando se tornou normal que os directores concebesses a escrevessem os roteiros de seus filmes. Muitos romancistas potenciais se realizaram deste modo, como tantos poetas que preferiram a canção, a exemplo de Vinicius de Moraes.

Há uma opinião mais ou menos geral que o conto constitui o melhor da ficção brasileira mais recente, e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real, graças a técnicas renovadoras, devidas quer à invenção, quer à transformação das antigas. Não é possível nem cabível enumerá-los aqui, mas alguns nomes devem ser mencionados.

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo "Paulinho Perna-Torta", de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo do monólogo, a gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento, para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição.

Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estréia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos —fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência narrativa, avançando as fronteiras da literatura no rumo uma espécie de notícia crua da vida.

Estes dois escritores representam em alto nível uma das tendências salientes do momento, que se poderia chamar de realismo feroz, de que talvez tenham sido os propulsores. O mesmo se observa em outros, como Inácio de Loiola, cujo romance *Zero* (1975) ficou pronto em 1971 mas, não encontrando meios de ser publicado no Brasil, apareceu inicialmente na tradução italiana. E quando saiu aqui, foi proibido pela censura, que só neste ano o liberou.

Outra tendência é a ruptura, agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de duzentos anos), graças a injeções de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes da moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), —contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica.

Convém lembrar que a ruptura nas normas pode ocorrer por meio do recurso a sinais gráficos, figuras, fotografias, não apenas inseridos no texto, mas fazendo parte orgânica do projeto gráfico dos livros, —como nas mencionadas edições da Atica. Vejam-se a este propósito os dois de Roberto Drummond: *A morte de D.J. em Paris*, contos (1975), e o romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978). Insólito no texto e no contexto gráfico.

Muitos autores mantêm uma linha que se poderia chamar de mais tradicional, sem dizer com isto que seja convencional, pois na verdade operam dentro dela com ousadia, no tema, na violação dos usos literários, na procura de uma naturalidade coloquial que vem sendo buscada desde o Modernismo dos anos 20 e

só agora parece instar-se de fato na prática geral da literatura. Pode-se mencionar neste rumo a obra discreta de Luiz Vilela, escritor bastante fecundo que estreou em 1967 com um volume de contos.

Pelo dito, vê-se que estamos diante duma “literatura do contra”. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada de começo, meio e fim pela técnica soberana da “dosagem” dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). E tal-vez aí esteja mais um traço desta literatura recente: a negação implícita sem adesão explícita às ideologias.

Estas tendencias podem ser ligadas às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um duplo movimento de negação e superação. A ditadura militar, —com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados, —certramente aguçou por contra-golpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isso permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi o caso do Concretismo na poesia, que teve o seu momento decisivo nos anos 60. E também movimentos de outra configuração, como o Tropicalismo, do mesmo decênio, que desencadeou uma negação trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom-gosto, equilíbrio, senso das proporções.

É possível enquadrar nesta ordem de idéias o que acima denominei “realismo feroz”, se le lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, super-população, migração rumo à cidade, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social —tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade, —no cinema, no teatro, no jornalismo, no livro —a pesar do arrocho do regime militar.

Talvez este tipo feroz de realismo se realize melhor na narrativa em primeira pessoa —dominante na ficção brasileira actual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. Na tradição naturalista, o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isto era difícil, por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu *status* por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem

popular no discurso directo (que definia o *outro*); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçaba uma prudente fusão.

Daí o cunho *exótico* do Regionalismo e de muitos romances de tema urbano. O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a *simpatia* literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo burguês

O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e talvez também em outras).

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usan esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isso leva a perguntar se tais escritores não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer pitoresco. Mas, seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores. Os ficcionistas dos anos 30 e 40 inovaram no temário e no léxico, assim como no progresso rumo à oralidade. Estes vão mais longe e entram pela própria natureza do discurso ficcional, mesmo quando não alcançam a eminência daqueles predecessores.

Este ânimo de experimentar e renovar talvez enfraqueça a ambição criadora, porque se concentra no pequeno fazer de cada texto. Daí o abandono dos grandes projetos de antanho: o *Ciclo da Cana de Açúcar*, de Lins do Rego (5 títulos); *Os Romances da Bahia*, de Jorge Amado (6 títulos); *Tragédia burguesa*, de Otávio de Faria (13 títulos); *O Espelho Partido*, de Marques Rebelo (7 títulos projetados); *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo (9 títulos). O ânimo narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o *sketch*, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante.

Ao mesmo tempo, nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros de julgamento crítico. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. . . O que vale é o Impacto produzido pela Habilidade ou a Força. . . Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se avaliam com facilidade.

Talvez, por isso, caiba refletir, para argumentar, sobre os limites da inovação, que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo. Aliás, a duração parece não importar à nova literatura, cuja natureza é frequentemente a de uma

montagem provisória em era de leitura apressada, requerendo publicações ajustadas ao espaço curto de cada dia. Dentro desta luta contra a pressa e o esquecimento rápido, exageram-se os recursos —e eles acabam virando clichês agudados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda.

Daí, quem sabe, o fato de alguns dos livros mais criadores e sem dúvida mais interessantes da ficção brasileira recente serem devidos a não-ficcionistas ou, mesmo, não serem de ficção. . . Por isso, apresentam uma escrita antes tradicional, com ausência de recursos espectaculares, aceitação dos limites da palavra escrita, renúncia à mistura de recursos e artes, indiferença às provocações estilísticas e estruturais.

Quero me referir a livros como *Maira*, romance do antropólogo e pensador Darcy Ribeiro (1976); *Três mulheres de três ppp*, contos do cineasta Paulo Emilio Salles Gomes (1977); e os quatro volumes publicados das *Memórias* do médico reumatólogo Pedro Nava (*Bai de ossos*, 1972; *Balão cativo*, 1973; *Chão de ferro*, 1976; *Beira-mar*, 1978).

Darcy Ribeiro, que tem uma obra notável de antropólogo e educador, além de uma corajosa atividade de homem público progressista, nunca escrevera antes ficção. O seu romance é uma retomada original do Indianismo, operando em três planos: o dos deuses, o dos índios, o dos brancos. A correlação dos planos, a força germinal dos mitos, misturada à ordem social do primitivo e tudo questionado pela interferência do civilizadoc, são manipulados com uma maestria narrativa sem modismos nem preconceitos estilísticos, de maneira a atingir aquela modernidade que não é a das vanguardas, e sim a da expressão que encontra uma espécie de plenitude. Com patético, mas com ironia, ele recria a utilização ficcional do índio em craveira transfiguradora, que lembra o que Guimarães Rosa fizeta com o regionalismo: uma explosão nuclear.

Paulo Emilio sempre foi um estudioso de cinema, o maior crítico cinematográfico que já tivemos, o criador do movimento das cinematecas no Brasil, o autor de monografias clássicas sobre Jean Vigo e Humberto Mauro. A sua livre e extraordinária imaginação sempre aspirou a algo mais, mas apenas no fim da vida, aos sessenta anos, escreveu os três contos longos do mencionado livro, que tratam de relações amorosas complicadas, com uma rara liberdade de escrita e concepção. No entanto, a sua modernidade serena e corrosiva se exprime numa prosa quase clássica, translúcida e irônica, com uma certa libertinagem de tom que faz pensar em ficcionistas franceses do século XVIII.

Pedro Nava, médico eminente, era conhecido em literatura por alguns amigos, devido à participação nos grupos do Modernismo do Estado de Minas Gerais, e por alguns raros poemas de amor original e talentoso. De repente, aos setenta anos começa a publicar as suas espantosas memórias, numa língua extremamente saborosa, de uma prolixidade que fascina proustinamente o leitor. Nós as lemos como se fossem ficção, porque são de fato poderosamente ficcionais a força da caracterização e a disposição imaginosa dos acontecimentos, que,

mesmo quando documentados no ponto de partida, são tratados com a fantasia que distingue o romancista.

Portanto, na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional! Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico algo que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica.

ESCRITURA

Teoría y Crítica Literarias

Directores: María Fernanda Palacio, Angel Rama, Rafael Di Prisco

No. 7: Angel Rama: **El boom en perspectiva**; Vilma Vargas: **El devenir de la palabra poética en Venezuela**; Agustín Martínez: **Reificación y alegoría en Walter Benjamin**; Mary L. Pratt, Sandra E. Drake, Jean Franco, Rogeer Lee Harm: **Literatura e imperialismo**.

No. 8: Roberto Márquez: **Racismo, cultura y revolución**; Hernán Vidal: **La declaración de principios de la Junta Militar chilena como sistema literario**; Iván Schulman-Evelyn Picón Garfield: **La estética estravagante**; Roberto Schwarz: **Pressupostos, salvo engaño de Dialtica da Malandragem**; David Foster: **El lenguaje como vehículo espiritual**.

No. 9: José Luis Martínez, Margit Frenk, Angel Rama, Jorge Aguilar Mora: **Revisión de la cultura mexicana**.

Correspondencia: Apartado 65603, Caracas 1066-A, Venezuela.

Distribución: Departamento de Publicaciones, Librería Universitaria:
Apartado 47004, Caracas 1041, Venezuela.