

Os brasileiros e a literatura latino-americana

É 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 latino-americana", 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, dezenove, se não estou enganado. Uma unidade compósita, maciça 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 fenômeno 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 estilhaçou-se numa poeira de nações americanas

Mas sobre o tronco sonoro da língua do ão

Portugal reuniu vinte e duas orquídeas desiguais,

diz Mário de Andrade no "Noturno de Belo Horizonte", referindo-se à unidade 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 essas 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 literária 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 da literatura gauchesca rio-platense que do romance urbano do Rio de Janeiro.

No decênio de 1870, um escritor nordestino, Franklin Távora, defendeu a tese de 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 lingüísticos, etc. Por isso, deu aos romances 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 tor-





nado uma pluralidade de países falando português, haveria hoje algumas literaturas nacionais nesta língua, formando ante o bloco hispânico um conjunto composto 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 traços comuns às literaturas ibéricas da América Latina = 19 + 1. Esses traços seriam naturalmente devidos ao fato de os 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 cor"; 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 condicionamentos com bastante analogia, quando vistos em grosso. A isso se deve juntar, no plano literário, a imitação de 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 estabilizados e submetidas à neurose do consumo, inviável devido às suas condições econômicas. Pairando sobre tudo o capitalismo predatório das imensas 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 T.V., que importa, de modo maciço, 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 nesse 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, quero 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".

E agora Roberto Drummond, 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. E preciso não as perder de vista.

Universal e regional

Se as primitivas capitanias portuguesas da América formaram afinal um só País

— de acordo com as convenções, houve e há apenas uma literatura de língua 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.

Essa 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, paternalista, patrioteiro e sentimental. Creio que apenas Simões Lopes Neto fez ficção realmente boa dentro desse 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 e áreas de influência, o que sobrepunha à diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora. Se, por um lado, isso 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 lugares, na moldura de costumes da civilização dominante, que contrabalança o particular de cada zona.

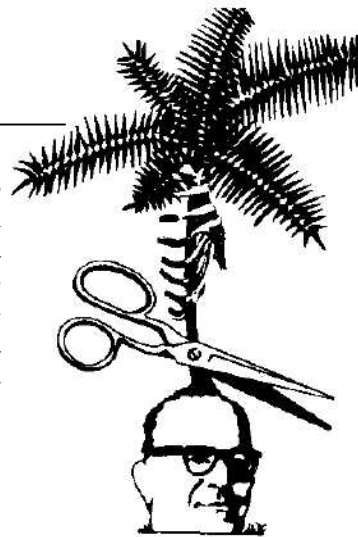
Este segundo processo alcança precocemente um auge com Machado de Assis, que de certo contribuiu para que o regionalismo ficasse na ficção brasileira como opção secundária, ao trazer para o primeiro plano o *homem* existente no substrato dos *homens* de cada país, região, povoado. O amadurecimento promovido 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 no famoso artigo "Instinto de Nacionalidade", de 1873.

Estas considerações aparentemente intempestivas são feitas com o intuito de lembrar que na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que destacam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais; e 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 à força histórica da unificação política).

Consolida-se o romance

A 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 30 e 40.

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 vanguarda artística e literária dos anos 20. 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 freqüentemente 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, nalguns 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, interessada nos conflitos de consciência, e os problemas religiosos ligados a classe social, como aparecem na sua obra cíclica *Tragédia burguesa*. Cornélio 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, gravitando em torno do Rio de Janeiro.

É possível ainda distinguir os que se poderia chamar de radicais urbanos, preocupados tanto com a desarmonia da sociedade quanto com os 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 essas 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 atualização da linguagem tradicional em Graciliano Ramos ou Marques Rebelo; o contundente prosaísmo de Dionélio Machado; a naturalidade chã de Érico Veríssimo.

A posição politicamente radical de muitos desses autores os fazia procurar soluções antiacadêmicas 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 deslitteratização, com 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 idioleto 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. Os seus sucessores, que estrearam ou amadureceram nos anos de 1950, tiveram menos vigor, mas promoveram o que se pode chamar consolidação da média, que, segundo Mário 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 Dalton 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 notável 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 do *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 alto 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, apresentavam a boa linha média que caracteriza a ficção brasileira dos anos de 50 e 60.

Registro 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", conforme o 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 e a denúncia são substituídas pelo modo de ser e de existir, do ângulo da pessoa ou do grupo.

O particular e o geral: transfiguração

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,

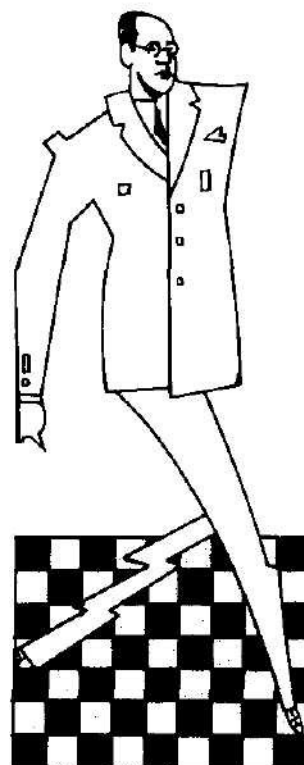
percebido desde logo, nos três casos, por um crítico de grande acuidade, Álvaro Lins; mas que, sobretudo quanto aos dois últimos, só muito mais tarde seria captado pelo público e a maioria da crítica.

O romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1943), foi quase tão importante quanto, para a poesia, *Pedra de sono*, de João Cabral (1942). Nele, o tema passava de certo modo 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 institui 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.

É claro que esse 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 *b*; direita ou esquerda; psicológico ou social). Isso, porque, assim como os próprios escritores, 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 nesse 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, esses 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 litera-





tura 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 ao 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 do 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 influência decisiva 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 sede do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral, como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens. Como sugeria 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.

Com o 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, e ainda aí em

tom de piada, 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 meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião 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 esse discreto precursor local, que todavia precisou esperar os anos 70 para atingir o público e ver reconhecida a sua importância. Entrementes a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra.

Amargura política e vanguarda estética

O decênio de 1960 foi primeiro turbulento e depois terrível. A princípio 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 e desfechou num anticonvencionalismo 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 Antônio Callado, que renovou a "literatura participante" com perícia e destemor, tornando-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 *Incidente 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 da 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 vanguarda 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 desses 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 vantagens poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. Uma idéia do que há de característico na ficção mais re-

cente pode ser dada pelas coleções *Nosso Tempo e Autores Brasileiros*, da Editora Ática, de São Paulo, que publicou sobretudo jovens, em edições cujo projeto gráfico arrojado e vistoso tem um relevo equivalente ao do texto, formando ambos um conjunto orgânico anticonvencional, que agride o leitor ao mesmo tempo que 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 monótonos 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 Nélida 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 a 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", quando se tornou normal que os diretores concebessem e escrevessem os roteiros de seus filmes. Muitos romancistas potenciais se realizaram deste modo como tantos poetas que preferiram a canção, a exemplo de Vinícius de Moraes.

O realismo feroz

Há uma opinião mais ou menos geral de que o conto constitui o melhor da ficção brasileira mais nova, e com efeito 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 vigo-





rosa 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 da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante que acerta o passo com o pensamento, para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição.

Essa 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 de uma espécie de notícia crua da vida.

Esses 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 Ignácio de Loyola, 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 o liberou em 1979.

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 Muriilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para esse 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 cavaleiros de Platiplanto* (1959) — contos marcados por uma espécie de tranqüilidade 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 — como nas mencionadas edições da Ática. Vejam-se a esse propósito os dois de Roberto

Drummond: *A morte de D.J. em Paris*, contos (1975), grande sucesso de público, 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 instalar-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.

Uma literatura do contra

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 as normas sociais, sem que com isso os textos manifestem ou correspondam a posição política determinada. E talvez aí esteja mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem adesão explícita às ideologias.

Essas tendências 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 — certamente aguçou por contragolpe, 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 entre o caso do tropicalismo dos anos 60, que desencadeou uma recusa 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 lembrarmos que além disso ele

corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerilha, criminalidade solta, superpopulação, 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 —, apesar do arrocho do regime militar.

Talvez esse tipo feroz de realismo se realize melhor na narrativa em primeira pessoa — dominante na ficção brasileira atual, 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 isso 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 direto (que definia o *outro*); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava 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. Encastelava-se então 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 desconvenacionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Essa abdicação estilística é um traço

relevante na atual ficção brasileira (e talvez também em outras).

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam essa 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 incluso 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.

Esse 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 Érico 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





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

Os não-ficcionistas

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 espetaculares, 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 *Maíra*, romance de Darcy Ribeiro (1976); *Três mulheres de três ppp*, contos de Paulo Emílio Salles Gomes (1977); e os quatro volumes publicados das *Memórias* de Pedro Nava (*Bau 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 civilizado, são manipulados com uma maestria 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 fizera com o regionalismo: uma explosão nuclear.

Paulo Emílio 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 de Minas Gerais, e por alguns raros poemas de amador original e talentoso. De repente, aos setenta anos começa a publicar as suas espantosas memórias, numa língua extremamente saborosa, de uma prolixidade que fascina proustianamente 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 uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica.

NOTA

O título original deste escrito — "O Papel do Brasil na Nova Narrativa" — foi um dos tópicos do Simpósio sobre o surto da nova narrativa latino-americana (1950-1975), organizado pelo Woodrow Wilson International Center for Scholars, em outubro de 1979, em Washington. Originariamente o escrito destinava-se a um público estrangeiro, daí dados informativos eventualmente dispensáveis para o leitor brasileiro. (N. da R.)

Novos Estudos Cebrap, São Paulo,
v. 1, 1. p. 58 - 68, dez. 81

