

Antonio Candido: A Educação Pela Noite & Outros Ensaios, Sao Paulo: Ática, 1989 (disponível em: <file:///F:/Literatura%20na%20ditadura%20militar/antonio-candido-a-educacao-pela-noite.pdf>)

Cap.12, s. 199-215

A NOVA NARRATIVA

1

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, a fim de 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 Garcia Márquez, o peruano Arguedas, o paraguaio Roa Bastos, o argentino Cortázar, considerando-se caso à parte os nossos próprios escritores, 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 duas orquídeas desiguais, diz Mário de Andrade no "Noturno de Belo Horizonte", aludindo à unidade da América portuguesa e aos atuais Estados brasileiros. Ora, alguns desses Estados, 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 atual região nordestina, que sempre teve produção literária bastante própria, culminando no século XX por um poderoso romance regional. 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 rioplatense que do romance urbano do Rio de Janeiro.

No decênio de 1870 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 regionais que publicou o título geral de "Literatura do Norte". Em nossos dias um escritor gaúcho, Viana Moog, procurou mostrar com bastante engenho que no Brasil há em verdade literaturas setoriais diversas, refletindo as características locais. 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 deste encontro, cujo pressuposto é a existência de traços comuns às literaturas ibéricas da América Latina = 19 + 1. Estes 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 trabalhosa monocultura e a mineração, como atividade econômica; de passarem em geral por um processo amplo de mestiçamento 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 mais ou menos intacto o estatuto econômico e social.

Com efeito, trata-se de condicionamentos com bastante analogia,

quando vistos em grosso. A isto 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, quiçá alienante, mas diferenciador.

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 parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (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 dissemina o espetáculo de 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, melhor conhecidas fora dos âmbitos nacionais. 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, como 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. É 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, e em seguida os dois governos-gerais que as reagruparam, acabaram formando 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 nalguns casos 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 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 a muitos 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 relevo 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 das vezes uma sublitteratura vulgar, explorando o pitoresco segundo o ângulo duvidoso do exotismo, paternalista, patrioteiro e sentimental. Segundo a maioria dos críticos, apenas Simões Lopes Neto fez narrativa realmente boa dentro deste enquadramento comprometido, porque soube, entre outras coisas (como se tem assinalado) 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 dos costumes da civilização dominante, que contrabalança o particular de cada zona. Este segundo processo alcança precocemente um auge com Machado de Assis, que decerto 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 conseqüências futuras, porque ele não apenas consolidou com maestria uma escolha 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 e nunca assaz mencionado 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 ressaltam 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).

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 de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. A radicalização posterior à revolução 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), Raquel de Queirós, José Lins do Rego, o primeiro Jorge Amado são nomes destacados desse movimento renovador, que conta com algumas dezenas de bons praticantes.

Ao mesmo tempo, o romance voltado para os grandes centros urbanos cresceu no conjunto em qualidade e importância, inclusive, nalguns casos, com ânimo polêmico de reação 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 à classe social, como se vê em 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, atentos à desarmonia da sociedade mas também aos problemas pessoais; marcados pela sua província, mas sem obsessão regional — 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 diversas 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 com os temas e uma concepção da escrita como veículo, mais do que como objeto central e integrador do processo narrativo. 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 (quase todos despreocupados em refletir sobre a linguagem literária) estavam de fato construindo uma nova maneira de escrever, tornada possível pela liberdade que os modernistas do decênio

de 1920 haviam 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 simplicidade chã de Érico Veríssimo.

A posição politicamente radical de vários desses autores fazia-os 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 *desliterarização*, 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 10 e 20. Os seus sucessores, que estrearam ou amadureceram nos anos de 1950, tiveram menos vigor, mas promoveram o que se pode chamar a consolidação da média, que segundo Mário de Andrade é essencial para a literatura. O que antes era exceção tornou-se 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 duma espécie de mitologia da sua cidade de Curitiba. Em Osman_Lins (estréia em 1955), que foi passando do realismo corrente para uma inquietação experimental que o atualizava sempre, até à morte. Em Fernando Sabino, cujo romance *Encontro marcado* (1956) é uma crônica da adolescência e da iniciação literária, numa prosa acelerada 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 sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou 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 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 manifesta preocupação ideológica 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 marcados por uma experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e 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 — 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 de Melo Neto (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 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 se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de

lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; 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). Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os "mundos imaginários"

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

Muito mais do que no caso de Clarice Lispector, estes livros foram um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado; válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no 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 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 uma influencia decisiva sobre a ficção brasileira posterior.

Com todos esses recursos na mão, talvez tenha sido o primeiro que fez 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 citado 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, haja vista o admirável conto "O iniciado do vento", de Aníbal Machado, um dos escritores mais finos da nossa literatura moderna, formado no Modernismo e se expandindo a partir dos anos 40. Mas de absurdo havia casos limitados e de caráter cômico, sobretudo na poesia, como as décimas de um 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 anos de soledad*, de Garcia Márquez, fizeram a crítica e os leitores atentarem para este discreto precursor local, que todavia precisou

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 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 orienta a produção cultural — a par e a 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 tradicional de fatura, como os romances – de Antônio Callado, que renovou a "literatura participante" com destemor e perícia, 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 de inconformismo e oposição, o veterano Érico Veríssimo produziu a fábula política *Incidente em Antares* (1971), e com o correr dos anos surgiu o que se poderia chamar "geração da repressão", formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe, dos quais serve de amostra Renato Tapajós, no romance *Em câmara lenta*

(1977), análise do terrorismo com técnica ficcional avançada (apreendido por ordem dá censura, foi liberado judicialmente em 1979).

Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. Se a respeito dos escritores dos anos 50 falei na dificuldade em optar, no fim da apreciação "disjuntiva", com relação aos que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira, legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de 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 vanguardas 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 recente pode ser dada pela coleção *Nosso Tempo*, da Editora Ática, de São Paulo, que publica os jovens em edições cujo projeto gráfico arrojado e vistoso tem um relevo equivalente ao do texto, formando ambos um conjunto anticonvencional, que agride o leitor ao mesmo tempo que o envolve. E o envolvimento agressivo parece uma das chaves para se entender a nossa ficção presente.

Mas, a princípio, 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 devido ao 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 Pinon (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" dos anos 50 e 60, quando se tornou normal que os diretores concebessem e escrevessem os roteiros dos seus filmes. Muitos romancistas potenciais se realizaram deste modo, como tantos poetas que preferiram a canção, a exemplo de Vinícius de Moraes.

Segundo opinião bastante difundida, o conto representa 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 da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à 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 seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma

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, Layola, 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 (1979) o liberou.

Outra tendência é a ruptura, agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de duzentos anos), graças à injeção 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 de a moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) — contos marcados por uma espécie de tranqüilidade catastrófica.

Convém lembrar que a ruptura das 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 Ática. 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 audácia — 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. E mesmo numa indicação muito incompleta, não é possível omitir a curiosa vertente satírica de corte picaresco, de que é manifestação *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, anti-saga desmistificadora

dos aventureiros da Amazônia. Pelo dito, vê-se que estamos ante uma 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 das partes pela técnica 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). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia.

Estas tendências podem ser ligadas às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um movimento duplo 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 isto permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi entre outros 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 denominei "realismo feroz", se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, 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 crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade — no cinema, no teatro, no livro, no jornal —, apesar do arrocho do regime militar.

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça 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 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 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. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o *ponto de vista do realismo tradicional*.

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 desconvencionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras).

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles 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 outro 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 José 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 ímpeto 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 críticos de julgamento. 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 deixam avaliar 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 desta 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.

Daí, quem sabe, o fato de alguns dos livros mais criadores e sem dúvida mais interessantes da narrativa 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 *Maira*, romance de Darcy Ribeiro (1976); *Três mulheres de três ppp*, contos de Paulo Emílio Sales 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 branco, 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 chave 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, porém só 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 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 no movimento modernista de Minas; e por alguns raros poemas de amador original e talentoso. De repente, aos setenta anos, começa a publicar as suas espantosas memórias, numa linguagem 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 o tipo de 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.