

descrições da natureza e das efusões amorosas, mas capaz de lidar com um clima onírico que dá calidez ao relato. Também as *Personas en la Sala* (1950), de Nora Lange, são elaboradas na semipenumbra, em uma contida e indireta expressão de significados mais potentes, que são abafados. A essa mesma orientação pertencem os contos da uruguaia María Inés Silva Vila (1926), em sua reinvenção do universo adolescente de *La Mano de Nieve* (1951).

O fantástico, no entanto, pode servir de acesso a um universo crítico. O salto dado pela narrativa de Silvina Ocampo (1905) entre *Viaje Olvidado* (1937) e *La Furia y Otros Cuentos* (1959) evidencia isso, porque aqui começa a se traduzir uma visão ácida e descarnada que não pode se assemelhar àquela que praticam os escritores masculinos, embora eventualmente tenha pontos de contato com outra literatura de liberação que nas últimas décadas se serviu tanto do fantástico quanto do cinismo, a dos escritores homossexuais. O descarnamento dos contos de Silvina Ocampo atinge sua maior violência nos da uruguaia Armonía Somers (1914), reunidos no volume *Todos los Cuentos* (1962), porque ela percorre o universo da abjeção, como o Sartre de *O Muro*, com uma insólita capacidade para trabalhar os estados nauseabundos e a desintegração moral e física. Embora o talento da brasileira Clarice Lispector seja de inigualável versatilidade, capaz de passar dessa nota áspera ao McCullers, de seu inicial *Perto do Coração Selvagem* (1944) à impassibilidade levemente irônica de *Alguns Contos* (1952), o fantástico também ofereceu-se a ela como uma conjuntura para diagnosticar o caos da realidade, utilizando fortemente elementos revulsivos em seu romance *A Paixão Segundo G. H.* (1968).

A esta altura convém destacar que a narrativa escrita por mulheres nos últimos trinta anos adquiriu uma importância e diversidade que já não permitiam incluí-la em uma categoria homóloga que atenda ao sexo do autor, pois ela transbordou em uma pluralidade de investigações que, embora prefiram a evocação e a efetividade, instalaram-se também nos mesmos assuntos da narrativa de seus colegas masculinos. A simples referência a alguns nomes permite vislumbrar essa variedade de percursos: Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Elena Poniatowska, Beatriz Guido, Marta Lynch, Mercedes Valdi-

vieso, Clara Silva, Silvia Lago, Cristina Peri Rossi, Alba Lucía Ángel, Margarita Aguirre, Marta Jara, María Elena Gertner, Sara Gallardo, Marta Traba.

Ao longo do tratamento que lhe deram as duas gerações que a elaboraram, a cosmovisão fantástica foi passando por uma espécie de nacionalização que acabou situando a irrupção do estremecimento fantástico, sua repentina ruptura, no seio de uma realidade enganadora, mas aparentemente acolhedora. Isso se deu primeiro por um tipo de aproximação simbólica, distorcida e até grotesca, depois mediante uma inserção cautelosa e portanto trágica no decurso da vida cotidiana. Esses dois segmentos estarão representados por um livro sem igual na narrativa argentina, o *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal (1900-1970), ao qual só se poderia encontrar equivalente, transposto, no *Paradiso*, de Lezama Lima, e pela obra de Julio Cortázar (1914). Marechal se despede, com esse romance, do "martínferismo", em que militara, mantendo-se, no entanto, fiel a algumas das exigências iniciais, nacionalistas, renovadoras, lúdicas do movimento. Só que sua capacidade de jogo começa a beirar zonas de compromisso: a liberdade operativa do tipo de fantástico que vinha sendo cultivado, ao ser introduzida em um ambiente suburbano real com suas conotações de bairro, o lunfardo, seus tipos humanos, gera um distúrbio do real só recuperável, para uma articulação significativa, por meio de uma estrutura simbólica que ofereça uma nova rede de conexões entre esses elementos. A atuação de Marechal, que alguns (Viñas) viram como uma síntese das linhas Boedo e Florida, servirá de ponto de partida para Cortázar, uma vez que foi ele que celebrou, solitariamente, o aparecimento desse livro que desconcertou como uma traição os antigos companheiros de Marechal. Traição literária que refletia o que para eles era uma traição maior, ou seja, a incorporação de Marechal ao peronismo. Desse livro pode proceder, também, como uma semente a se cultivar lentamente, o longo debate de Cortázar com a língua literária que haveria de levá-lo a abandonar a escrita artística cultivada insistentemente por seus pares, como o terreno fechado que lhes garantia a imunidade às transformações que estavam acontecendo lá longe, nos subúrbios.

A novidade de *Bestiario* (1951), que vai confirmar *Final de Jogo* (1956) e, já em processo de transformação, *Las Armas Secretas* (1959), está em uma inver-

são da proposição peculiar do fantástico (que o próprio Cortázar fizera funcionar em *Os Reis*), substituindo o esquema interpretativo prévio que dá significação ao tema concreto e freqüentemente procedia das estruturações simbólicas recebidas da cultura ocidental, que eram obrigadas a encamar na contingência, por uma exploração direta dessa realidade, movida pela secreta esperança de que ela, por si só, se articulasse em um esquema simbólico que permitisse recuperar as ordens universais. Embora a princípio se percebam ambigüidades de soluções, Cortázar vai avançando em sua entrega à fluidez original do real; graças a seu contato, abandona a pesquisa de esquemas simbólicos eternos, já conhecidos e invariáveis, para ir descobrindo outros novos que derivam do funcionamento de uma matéria que foi posta em liberdade.

São e sempre serão estruturas fluidas, pouco nítidas, que procuram se manter, mais do que na ambigüidade, na abertura que lhes permite recolher uma pluralidade de significados. Desde o conto "El Otro Cielo", Cortázar vislumbrou o que chamaria de "figuras", que por um lado determinam uma certa ordem do universo (o que vai justificar dentro da orientação cortazariana seu conto "Reunión") e, por outro, fixar associações entre os seres humanos, rompendo as compartimentações que os enquadram – classes, culturas, países – e liberando secretas afinidades. Desse modo, acontece que, ao descobrir essas novas estruturas, pode pôr-se a invalidar a constância do caos do qual parte o fantástico borgiano, opondo à sua desintegração permanente uma série de classificações que, no entanto, já não parecem confirmadoras de uma ordem rígida e imposta, e sim nascem da experiência da liberdade absoluta que usara a narrativa fantástica como justificativa para suas proposições.

A tal altura de suas descobertas é compreensível que o conto fantástico não lhe parecesse a única via para essa exploração e que, desde "El Perseguidor", se sucedessem as etapas de uma construção literária dentro do real (um real mais vívido, imprevisível e livre) que nos dera *Los Premios* (1961), *Rayuela* (1963) e *El Libro de Manuel* (1973). Em cada uma dessas etapas se avança sobre novos planos da ordenação das "figuras", novos descobrimentos estruturadores da relação humana que, em seu ponto máximo, *Rayuela*, gera uma forma literária que representa o processo do pensamento, seu incessante autode-

bate, sua construção e destruição, sua renovação dialética. Porque, diferentemente de muitos de seus companheiros do início, a insatisfação e a busca mobilizam Cortázar, levando-o a sucessivas negações e recuperações.

Não existiu no resto da América Latina um movimento artístico comparável, ao que reuniu vários criadores independentes em torno de determinadas formas literárias de um modo a se poder incluí-los em um tipo de escola. Mas, por outro lado, houve freqüentes explorações no campo do fantástico, que ou assumiram uma aparência de exercícios de estilo, e portanto não comprometeram seus autores em uma determinada cosmovisão, ou adquiriram traços bem diferentes do fantástico portenho. A este se poderia vincular a obra de Juan José Arreola (1918), com suas obras sucessivas *Confabulario* e *Varia Invención*, em que no entanto é sublinhada a qualidade de jogo da literatura, um tipo de talento verbal que se compraz na réplica, na surpresa, com garantida felicidade expressiva, mas sem estabelecer um universo distinto governado por leis ocultas e ameaçadoras. Por isso a obra mais representativa de Arreola é *La Feria* (1963) com sua estrutura leve, fragmentada, humorística, embora as melhores páginas do escritor continuem sendo as do *Confabulario Total* (1962). Algo semelhante poderia ser dito de Rulfo, não fosse o fato de a mexicanidade do fantástico cultivado em *Pedro Páramo* o afastar de um discurso crítico sobre esses traços da estética para remeter-lo a outro enfoque de sua obra literária.

De todos os narradores mexicanos modernos, o que parece ter mais obras para ser incluído nessa rubrica da literatura fantástica é Carlos Fuentes (1929), se ele não fosse o paradigma do escritor que nunca é definido em uma única linha criativa, que se renova de acordo com a lição do tempo e da circunstância, o que confere um caráter imprevisível a suas contribuições. Inclusive a característica mais visível, ao menos em sua primeira literatura, esteve, do ponto de vista de um realismo crítico, apoiado em um diagnóstico sociológico muito perspicaz. Isso não impediu que seu primeiro livro de contos, *Los Días Enmascarados* (1954), retomasse temas indígenas por meio do fantástico, demonstrasse um brilhante exercício de estilo com a novela *Aura* (1962) e conseguisse com *Cumpleaños* (1971) uma criação ímpar, misteriosa e precisa como uma partida de xadrez ou uma ilustração de vários versos de Octavio Paz sobre as revoluções do tempo.

Nos mais jovens, como José Emilio Pacheco, o fantástico começa a ser um material de livre utilização literária para os efeitos da composição, sem implicar significações ulteriores na literatura, não chegando a se definir como um meio de interpretação do mundo.

#### 9. O REALISMO CRÍTICO URBANO

A narrativa fantástica não anulou a linha realista da literatura do sul, que nunca deixou de fluir antes, ao mesmo tempo e depois dela; não se limitou a uma continuidade que, até o final do período, voltaria a dar-lhe um predomínio quase absoluto; em vez disso viveu uma transformação interna que lhe conferiu maior liberdade. Também sobre o realismo passou um apetite de imaginação e de composição rica. A abrangente presença urbana (Buenos Aires) não se traduzira simplesmente em um repertório de temas citadinos; também se transferirá para as estruturas artísticas dotando-as de rapidez, contraste, combinação de elementos, e a escrita, cuja eficiência e rigor não impedirão o uso de fórmulas derivadas da irrupção poética vanguardista, embora não meramente aderidas ao texto mas sim incorporadas à articulação narrativa.

Em outros planos, e com a contaminação das tendências culturais próprias de cada área, o mesmo processo de urbanização ocorrerá na narrativa das demais cidades latino-americanas, que por volta de 1960 terá dotado o continente de um conjunto de romances e contos que traduzem uma conjuntura homóloga. A unidade continental em marcha encontrará nas bases comuns que vinham sendo desenvolvidas no México, Caracas, Rio de Janeiro, Santiago ou Montevideu a possibilidade de levantar uma problemática comum a partir de um ângulo afim. Isso aponta simultaneamente para a emergência de um público diferente, que se formou no interior das cidades (que às vezes assumem o aspecto de um submarino que aprisiona), e

cujas demandas são seladas pela tecnificação e pelo regime de obrigações que a comunidade urbana impõe.

Também nessa rubrica, o ano de 1941 comporta uma bifurcação de correntes: nele presencia-se o funcionamento do tradicional romance da terra e ao mesmo tempo a emergência de soluções literárias encravadas no conflito urbano. A temática da terra tem representação no livro publicado por Enrique Amorim (1900-1960) *El Caballo y su Sombra*, que é um de seus melhores romances; o impulso rapsódico consegue unificar um material que no escritor uruguaio tende em geral a desagregar-se, como já se vira em *El Paisano Aguilar* (1934), cunhando soluções de conto. Talvez por isso Amorim atinja uma concentração perfeita no conto ou nos relatos breves, do tipo de *La Desembocadura* (1958), que mantêm sem tropeços a tensão narrativa. Embora Enrique Amorim defina em sua obra a alternância de cidade e campo, foi na segunda temática que revelou seu temperamento. Por isso seu nome pode representar toda uma literatura ainda selada pela inquietação telúrica que nos países do sul ofereceu um rico leque criativo: Erico Veríssimo (1905), Arturo Cerrati (1907), Antonio Stoll (1902), Max Dickmann (1902), Juan Goyanarte (1901), Gabriel Casaccia (1907), mas também Francisco Coloane (1910) e Adonias Filho (1915), entre muitos outros. Esta narrativa foi grandemente afetada pelo desproporcional crescimento das cidades, intensificado pela Segunda Guerra Mundial. A industrialização e os bons negócios proporcionados pela guerra começaram a forjar as cidades (no sul, São Paulo, Porto Alegre, Montevideu, Rosario, Buenos Aires, Santiago) que sugaram a vida intelectual de seus países e contribuíram para fazer desvanecer a perspectiva nacional. A intercomunicação cultural da América Latina que estava em curso intensificou essa independência urbana: parecia que o continente não era senão uma cadeia de cidades. O realismo narrativo acompanhou essa evolução, urbanizando primeiro seus temas e depois suas formas.

Assim, o concurso da Editorial Losada, de 1941, preferiu aderir à nova demanda ao premiar Bernardo Verbitsky (1907) por seu romance *Es Difícil Empezar a Vivir*, ao que seguiu *Villa Miseria También es América* (1957), e fazer menção a Juan Carlos Onetti (1909) por *Tierra de Nadie*, onde com técni-

ca de John Dos Passos, se defronta explicitamente com o problema de uma geração de homens céuticos e sem fé que nasceram nas rudes cidades latino-americanas, que ele pinta com idêntico descrédito. Iniciava-se a obra de um dos pais da narrativa latino-americana sob um impulso, mais que juvenil, adolescente. A perda de uma inocência que se continua evocando, depois da sedução irrefreável das impúberes, a rejeição interior à fatal convicção que a cidade moderna impõe, a difícil busca de um significado que não se encontra para as vidas humanas, um ceticismo generalizado sobre as possibilidades espirituais que a nova sociedade possa oferecer, tecem o pano de fundo de um tipo de romance do qual tanto Arlt como Céline ou Faulkner são deuses inspiradores. *La Vida Breve* (1950), *O Estaleiro* (1961), *Juntacadáveres* (1962) traçam a curva de um progressivo descrédito que os transporta a vastas configurações simbólicas a respeito da decrepitude, do fracasso, do absurdo do mundo que se construiu diante dos olhos do escritor. Sua tensa plenitude será alcançada no gênero *nouvelle* do qual Onetti é um raro mestre, desde o inicial *El Pozo* (1939) até *Los Adioses* (1954) e sobretudo *Para una Tumba sin Nombre* (1959), que é uma das categóricas obras mestras produzidas pela narrativa latino-americana.

Dentro dessa via, que comporta a exploração das formas de sentir e pensar geradas no seio das grandes cidades, já se havia situado o romance inicial de Ernesto Sábato (*1911*), *O Túnel* (1948), que ainda registrava débitos a Mallea e ao estilo do romance francês do momento; a própria voz do escritor chega com *Sobre Heróis e Títulos* (1961), depois de um passeio pelo ensaio, não somente por sua composição complexa e original, mas também por uma intensidade angustiante que consegue juntar o subjetivo e o objetivo para captar uma totalidade que é tanto sua circunstância argentina como sua ânsia de ver nela a circunstância do homem universal.

A narrativa que se desenvolve no sul dentro da orientação crítica se move dentro dos parâmetros de um realismo que não impede a absorção de elementos fantásticos tanto em Onetti quanto em Sábato, ou de atmosferas oníricas e distorcidas que desfazem os limites do real, tal como irrompem na obra de Marco Denevi (1922), alternando sua *Rosaura a las Diez* com o clima de *Las Cereimonias Secretas*. Além disso será animada por um espírito crítico, insatisfeito

com as relações humanas urdidas no labirinto humano tanto na esfera social quanto na pessoal. Trata-se de uma insubmissão individual, um tanto anárquica, abastecida no pensamento liberal, mas em muitos progressivamente radicalizada, inclinada mais a um dignóstico ético do que social, que lida com subreptícios ou explícitos esquemas sociológicos para penetrar na compreensão e sobretudo na censura do meio. Distingue-se de qualquer outra narrativa urbana anterior (salvo a de Roberto Arlt, que começa a ser o mestre reconhecido, primeiro por Onetti e depois pelos jovens escritores que aparecem posteriormente à queda de Perón em Buenos Aires) por uma carga emocional intensa, uma participação subjetiva que dota a prosa de um sistema conotativo de amplo registro quando não estabelece a penetração do autor, diretamente ou por intermédio de visíveis *alter ego*.

O descrédito dos valores estabelecidos é compensado por uma afirmação da experiência pessoal, única, que se apresenta como certa e válida. O escritor fala de si mesmo, de sua vida em sociedade, do que vê e sofre, de como age. É por essa porta que se define a marca existencial que caracteriza a literatura crítica urbana desse tempo, mais do que pelas leituras de Sartre e Camus, que simplesmente serviram de elementos confirmadores da orientação espontânea assumida. Isso é observado nitidamente, no caso do mexicano José Revueltas (1914), que desde a publicação de *El Luto Humano* (1943) até sua recente e perfeita *nouvelle El Apando* (1969) construiu uma narrativa de urgência que não foi suficientemente valorizada pela crítica, talvez devido a suas irregularidades, à sua maneira imediatista e arbitrária de atirar-se às situações vividas confiante no poder da emoção. Sua narrativa tipifica esse existencialismo latino-americano, de mais plena participação no âmbito social do que o paradigma francês, mas igualmente fiel à experiência do homem lançado bruscamente dentro da vida, à vivência da liberdade. No caso de Revueltas, a constância de sua própria vida por meio da narrativa vale como comprovação de que a totalidade social registra as mesmas experiências, move-se no mesmo desprendimento. Sua escrita tornou-se mais cuidadosa nos últimos livros, foi atravessada por uma circulação refreadamente poética que anima as situações dramáticas e construiu novas imagens da realidade que podem ser consideradas figuras

simbólicas válidas. A teoria de Revueltas sobre o materialismo dialético que animaria sua criação, opondo-se ao realismo socialista da época stalinista que rejeitou suas obras por motivos éticos, pode ser objeto de discussão; mas sem dúvida há em sua escrita uma percepção materialista mais aguda do que em outros escritores, embora ela passe antes por uma participação vicária subjetiva e por múltiplas formas antigas do discurso literário que ele encaixa uma na outra, a serviço de uma demonstração, como diante de um teorema. A excelência superior de *El Apando* está na maior riqueza da montagem, a presteza e vivacidade dos pontos de vista, o ardor desmedido de seu esquadrinhamento e na adequação entre situação realista e leitura simbólica que o autor não deixa de sublinhar de maneira interpretativa.

Na mesma corrente do realismo crítico situam-se outros escritores, nos quais a racionalização dos materiais narrativos permite que funcionem como sinais de uma interpretação crítica mais objetiva, ética ou social. É o caso de Fernando Alegría (1918), Carlos Martínez Moreno (1918) ou Mario Benedetti (1920). São eles que fixam as normas que serão intensificadas e exacerbadas pelos escritores que nascem uma década depois, embora sejam também enriquecidas por uma perspectiva que se tornará cada vez mais barroca, no caso de Carlos Fuentes. A preocupação política reaparece nesses autores, acima da social. Eles detectam na esfera política o centro para o qual convergem todos os problemas de suas sociedades, além do que estes se lhes apresentam como afins por causa das questões gerais que sugerem. Isso pode ser visto em Fernando Alegría, de *Camaleón* (1950) ao seu recente *América, América*, aparecendo em contos, poemas, fragmentos de literatura experimental, embora seu melhor momento narrativo esteja em *Caballo de Copas* (1957), que não se inscreve explicitamente nessa linha. Isso também se vê na obra de Carlos Martínez Moreno, que seguiu, como jornalista e escritor, as vicissitudes da vida política do continente: Bolívia em *Los Aborígenes*, o julgamento de Sosa Díaz e a revolução cubana em *El Parredón*, a gesta tupamará em *De Vida o Muerte* (1972). A vasta produção de Mario Benedetti foi aos poucos se tornando mais rica; no início mostrava uma visão individualista e ética restrita, abordando posteriormente a manipulação de esquemas sociais em seus romances mais adultos *La Tregua* (1960) e *Gracias por*

*el Fucgo* (1965), embora sua riqueza narrativa deva ser buscada nos contos de *Montevideanos* (1959).

A geração seguinte, dos nascidos no final dos anos de 1920, decididamente, vai se defrontar, em toda a América Latina, com a crítica contemporânea. Seu ponto de partida é o inconformismo com um estado de coisas que herdaram como um peso morto, muito mais que qualquer projeto renovador de futuro, que alguns nem chegam a vislumbrar e outros jamais encontrarão. Mas coincidem na insatisfação, na censura, no diagnóstico correto da enfermidade, o que nos oferecerá uma narrativa abundante sobre a decadência e a decrepitude que às vezes se tem como objetivo na análise das ordens sociais (Donoso, Edwards, Viñas, Lynch) e outras vezes serão transferidas para visões mais amplas da composição que parecem absorver toda a realidade (Garmendia, Casey), mostrando-a em sua incontida queda.

Alguns nomes, ordenados segundo as datas de nascimento, tendo 1930 como limite, registram esta geração de escritores urbanos críticos: José Donoso (1925), Rodolfo Walsh, Claudio Giacconi (1927), Salvador Garmendia (1928), Carlos Fuentes, Marta Lynch, Julio Ramón Ribeyro, David Viñas, Guillermo Cabrera Infante (1929), e ainda se estendem pela nova década com Jorge Edwards e Jorge Onetti (1931), Enrique Congrains Martins (1932) e inclui Germán Rozenmacher e Ricardo Piglia, culminando com a figura excepcional de Mario Vargas Llosa (1936).

Dois deles apresentam-se com uma articulada visão social, embora exerçam narrativas bem diferentes. Um é Carlos Fuentes, a quem devemos um panorama amplo e ambicioso sobre a realidade mexicana, apoiado tanto pela leitura apaixonada de *El Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz, quanto por um aproveitamento moderno da sociologia e da economia, assim como da política de seu país. Essas disciplinas tendem ao esquema interpretativo básico de *La Región más Transparente* (1958) e fazem dela o friso multicolorido de uma sociedade íntegra. A mesma indagação sustenta seu texto mais feliz, *La Muerte de Artemio Cruz* (1962), que prolonga essa revisão de valores, com perspectiva generalizadora e crítica, à totalidade da sociedade mexicana e em especial à história de sua revolução. Somente uma técnica vivaz, um repertó-

rio instrumental livre, uma prodigiosa capacidade descritiva poderiam permitir essa leitura global, que se viu favorecida pela destreza objetivadora do sociólogo que há em Fuentes e que não poderia render do mesmo modo na exploração das subjetividades de *Cambio de Piel* (1967). O brilho de uma escrita brilhante – que se deleita em variações – evita seus previsíveis riscos de superficialidade quando é regida por uma estrutura intelectual nítida e rigorosa que a dota de alto significado. Por isso obras como *Zona Sagrada*, de escrita mais avezada, se desfiguram em comparação com os primeiros romances citados, e obras de confessada “literaturidade”, como a *Aura* micheletiana, se beneficiam com o vigor de uma prosa elaborada com espírito competitivo a partir de um modelo anterior. O desenvolvimento narrativo de Fuentes parece reclamar a existência de ordens prévias: uma estrutura sociológica, uma teoria filosófica, um texto literário, uma polêmica com suas posições traçadas etc. A partir desses elementos, a arte inflamada e ornamental de Fuentes empreende sua animação; dramatiza-os, pinta-os, desenvolve suas potencialidades, extrai conseqüências, amplia suas repercussões, até conseguir que tudo tenha uma marca pessoal vigorosa. Ele já havia observado, em uma de suas reportagens, a distância em que se encontra da arte de um Rulfo (todo ele caracterizado pela suave instalação num centro inteiramente inédito do real), sublinhando em vez disso sua balzaquiana atitude criativa.

Artisticamente, Fuentes é um “grande reformista”: aquele que continua, revê, e aperfeiçoa uma tradição que, em seu caso e apesar de suas ocasionais incursões no fantástico romântico, tem poderosas raízes na cultura renovadora, audaz, racionalizada e ao mesmo tempo sensual que a burguesia produziu quando iniciou seu assalto crítico ao poder. Essa robusta natureza lhe proporciona rigor e ornamentação; temperatura erótica; ambição interpretativa sempre racionalizada por mais obscura que seja, aparentemente, sua apresentação; concepção social e histórica do universo, embora também lhe fixe imperiosos limites. Desde *Cumpleaños* parece ser contra eles que luta, como que satanizado por suas carências.

O outro é David Viñas, que usou a narrativa como uma confissão, um arrazoado, um “cruzado no queixo” para lembrar a frase de seu mestre Arlt, cons-

tantemente movido por uma paixão des governada faz do romance uma comunicação direta, estreita, corporal com o próximo. Suas obras *Cayó sobre su Rostro*, *Los Años Despiadados*, *Dar la Cara* falam dessa narrativa desordenada de contato pessoal imperioso que não repele a violência, a carnalidade e a grosseira e que por vários dados parece recolher a convulsão social dos *cabecitas negras peronistas*, dotando-a de positividade. É uma literatura crítica em relação ao atacante e ao atacado em rara simbiose. Seus melhores momentos vão de *Los Dueños de la Tierra* (1959) a *Los Hombres de a Caballo* (1967), em que duas instâncias históricas da repressão argentina geram paisagens convulsas: a mensagem tem uma força que teria tornado desnecessários os sublinhados da escrita, mas para o autor toda mensagem requer um emissor em situação limite.

Esse realismo crítico urbano foi especialmente esquivo dentro da narrativa brasileira, porque o peso do regionalismo e dos ensinamentos do universo rural do qual procede boa parte dos melhores romancistas do século XX no Brasil continuou conferindo primazia aos temas ligados à terra, embora em algumas ocasiões, como em Graciliano Ramos, sob formas racionalizadas de severo rigor e laconismo que evocam uma concepção já marcada pelo traçado retilíneo das cidades.

Se José Geraldo Vieira (1897) incorporou o cosmopolitismo intelectual, como teria constado do projeto de Graça Aranha, quem fez essa narrativa tão proclive se lançar dos céus e campos abertos foi Marques Rebêlo (1907), em quem é possível ver o executor dos projetos narrativos que Mário de Andrade (1893-1945) havia fixado desde as primeiras narrações de *Primeiro Andar* (1926). Não obstante a aversão de Mário de Andrade ao “bairrismo”, no qual via um dos perigos populistas que espreitavam a literatura, era previsível que sua descoberta da cidade moderna o conduzisse também a essa narração fileitada como um desenho que se encontra nos contos de *Belazarte* (1934). O tom leve e rapsódico dos relatos não oculta uma divertida versão da vida simples do povo, das pessoas da terra e estrangeiras, que compunha a nova classe média urbana de São Paulo e do Rio. Nessa linha se situa a obra mais densa de Marques Rebêlo em seus três primeiros volumes: *Oscarina* (1931), *Três Caminhos* (1933), *A Estrela Sobe* (1938) que parece retornar

a uma literatura quase costumbrista, cujo lirismo debilita por instantes o traçado realista das figuras e dos ambientes, somente resgatado pela simplicidade da escrita. A importante série de *O Espelho Partido*, da qual foram editados três volumes (1959, 1963, 1969) busca resolver estes desequilíbrios pela assunção do ponto de vista que implica o “diário” aplicado ao cotidiano.

Mas o melhor indicador da emergência de um realismo crítico urbano, correspondente à macrocefalia urbana do Brasil, foi oferecido pela obra de um rigoroso provinciano: Dalton Trevisan (1925), que, tendo nascido em Curitiba (Carlos Heitor Cony, apresentando-o, disse que “um moço em Curitiba só tem um remédio: afogar-se”), e vivendo sempre em sua pequena cidade provinciana, desenvolveu desde 1959 (com seus contos de *Novelas Nada Exemplares*) uma literatura realista precisa, cuja sordidez e horizonte restrito somente podem ser recuperados mediante a precisão e a objetividade desesperada da escrita que fez evocar os mestres realistas do século XIX como Maupassant. Em *Cemitério de Elefantes* (1964), *A Morte na Praça* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965) e *Desastres do Amor* (1968) a contração ríspida e detalhista do cotidiano chega a extremos semelhantes a certa literatura da abjeção posta em circulação sob o pretexto do existencialismo. Aqui a impossibilidade do narrar não esconde a concentração significativa sobre os detalhes mais desoladores que caracterizam, para Dalton Trevisan, o universo cotidiano. Na resenha crítica negativa que Carpeaux dedicou ao primeiro livro de Trevisan, não deixou de apontar que “talvez a sua verdadeira vocação seja a de cronista do cotidiano”.

Se por esse cotidiano se entende um exasperante inferno de clausura, rotina, aspereza, vazio e gris, Trevisan cumpriu cabalmente a profecia do crítico.

Outros escritores – como o já citado Cony, que melhor pode se incorporar aos realistas sociais (por *O Ventre*, 1958), ou Lygia Fagundes Telles, que em seu livro *As Meninas* (1973) tenta uma espécie de “entre mulheres sozinhas” pavesiana depois de ter construído em uma série de volumes que se iniciam com *Praia Viva* (1944) o surpreendente universo da contemporaneidade dessa geração sem fé, nascida dentro das cidades modernas, que a narrativa rio-pratense de Onetti fundou – formam um conjun-

to de produtores de uma literatura urbana que às vezes parece retornar aos modelos do século XIX. Como se o longo tempo sem uma escrita realista urbana, que se anunciou precocemente em Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, obrigasse a retornar às formas tradicionais do gênero. Estas podem ser fecundadas e modernizadas pelo jornalismo, como se viu na épica contemporânea desenvolvida por Antonio Callado em *Quarup* (1967) e em *Bar Don Juan* (1971), exemplos de mordaz realismo crítico.

O desenvolvimento desses modelos se deu por um despojamento do texto, uma concepção rítmica e objetiva da narração e em alguns casos uma tendência objetalista que evoca as *short stories* de Hemingway. Isso se pode pensar da jovem promessa da narrativa urbana brasileira, Luís Vilela (1947), que com *Tremor de Terra* (1967) conquistou a atenção da crítica e também do grande público, o que se confirmou no seguinte volume de contos, *No Bar* (1968). Seu livro posterior, *Tarde da Noite* (1970), mostra o nervo de um contista da vida urbana que, a exemplo de alguns mestres modernos norte-americanos, dos quais procede, pesquisa a exceção dentro da rotina, o lirismo sob o cotidiano, a beleza por trás da tela suja, e o faz de um modo preciso, veloz e objetivo. O risco de não alcançar um universo próprio, que é característico dos contos de revistas, ainda ronda Luís Vilela, mesmo quando dispõe de recursos eficientes de narrador. Trata-se de um problema que aflige numerosos escritores latino-americanos quando começam a ser solicitados pelos grandes órgãos jornalísticos de massa: é a já famosa adequação de Horacio Quiroga às normas editoriais de *Caras y Caretas*, a revista de Buenos Aires, o que volta a se repetir de forma acentuada nos tempos atuais, quando o escritor realista das cidades se encontra diante de instrumentos de comunicação que, certo dia, trazem para perto dele uma massa de leitores que nunca chegariam até seus livros, embora em condições muito mais rígidas do que as peculiares da demanda editorial. Em geral, essa solicitação tende a forçar uma capacidade “comunicante” com o grande público mediante uma simplificação empobrecedora da elaboração artística. No Rio da Prata, foi por meio dessa progressiva demanda que se construiu o realismo menor e sentimental dos romances de Mario Benedetti, tão abaixo do rigor de seus contos iniciais.

## 10. OS TESTEMUNHOS DA DECREPITUDE: O DISCURSO INSÓLITO

Os três termos – realismo, crítico, urbano – manejam outras tantas lanças trabalhando sobre o tear da narrativa contemporânea. Estritamente, os três poderiam ser aplicados também a outra corrente literária, paralela, embora à primeira vista oposta ao realismo crítico urbano, que para quem nele milita, oferece-se como o hemisfério negro, a parte sombria do planeta urbano da América Latina. A fronteira entre ambos os hemisférios não é determinada pelos recursos estilísticos (embora a segunda, apesar de se mover na zona do realismo, corra suas bases apelando com maior decisão para as deformações, delírios, onirismos), nem pela atitude crítica no que esta implica de insatisfação ou desconfiança em relação aos valores estabelecidos, nem sequer pelo princípio urbano, que, embora às vezes não seja representado diretamente por meio de elementos referenciais, se traduz de alguma forma, porque o texto literário obedece às imposições estruturais de um espírito fecundado pelo urbano. A fronteira deve ser buscada nas diferentes filosofias que animam cada um dos hemisférios. Mesmo reconhecendo que quando se aproximam dos limites, manifestam formas confusas e confundidas (é o caso das últimas obras de Onetti e de Sábato, entre as que pertencem ao realismo crítico urbano), ambos os hemisférios não deixam de responder a opções que são nítidas e podem ser consolidadas em teses coerentes e ainda admitir, internamente, importantes diferenças de grau.

A oposição dicotômica usual entre realismo e fantástico poderia ser modificada em benefício de outra, “tricotômica” (que, é claro, não esgota o mundo das tendências literárias) mediante a incorporação de um “realismo da decrepitude” que oferece não apenas um conjunto de obras com uma filosofia diferente (o que, como sabemos, não é suficiente para definir um setor literário), como também uma inclinação a determinadas formas literárias, afins no tratamento temático, as quais inclusive desgastam aquelas recebidas da tradição narrativa realista, sem que por isso se instalem decididamente no fantástico. Dentro de alguns posicionamentos críticos a propósito de Cortázar, se estaria na presença de plurais manifesta-

ções do “discurso insólito”, o qual se limita com o “discurso realista” mas também com o “discurso fantástico”. Às vezes há uma comunicação ocasional entre eles. Com mais freqüência trata-se de uma opção artística e ideológica diferente e, mesmo nos casos em que sua ideologia acaba sendo absorvida pela ideologia do realismo ou do fantástico, sua condição artística conserva uma evidente autonomia.

Essas aproximações e diferenciações são mais bem compreendidas quando se pensa que a nota “cidadã” que marca essas três tendências pode ser detectada também, com bastante nitidez, na que correntemente designamos como fantástica, para dizer que não existe nela um correlato referencial, extratextual, dos ambientes, personagens e situações elaboradas pelo escritor. É concreta a argumentação de Borges sobre alguns de seus contos (como *La Muerte y la Brújula*) com ambientação de cidade francesa, trama policial com personagens de literatura inglesa, tema religioso e de ligeira preocupação metafísica, com visões subsistentes de sua cidade de Buenos Aires, do estuário que ela domina, de suas velhas quintas, de sua caótica incerteza. No conto borgiano, a vivência emocional dessa cidade terrível e inóspita, que já não é a que motivou *Fervor de Buenos Aires*, e sim a cidade alheia que outros manejam de um modo que é irrisão da razão e da ordem (ou ao menos da perspectiva argumentadora de uma classe média imbuída dos preceitos tradicionais das classes altas dirigentes), essa visão alcança sua mais plena, direta e moderna formulação por meio de uma transposição que a afasta no espaço e, se possível, no tempo. Trata-se de uma operação literária perfeitamente válida e bastante trivial, que pode ser encontrada tanto em Borges como em Brecht ou em Kafka. As diferenças notórias entre as soluções de cada um deles respondem às filosofias com que lidam e aos efeitos que elas têm sobre a matéria literária. A progressão que vai introduzindo o escritor na esfera do fantástico parte de uma desconfiança inicial e rejeição da realidade estabelecida, como ocorre no escritor do realismo crítico urbano, mas depois dessa primeira posição similar, assistimos a uma dissolução da capacidade crítica, no que ela requer de energia transformadora, atuante sobre as circunstâncias da sociedade, de tal modo que as fantasmagorias às quais finalmente somos conduzidos não se oferecem como uma falsificação da



realidade referenciada (somente transposta), mas como uma redução da dominação que o homem exerce sobre ela. Implicitamente, o escritor está reconhecendo sua inanidade diante dos novos e enormes poderes que vê em ação, tal como faz o *homo domesticus* do qual fala Borges no prólogo de sua tradução de *A Metamorfose*, que sabe estar desterrado do centro que dinamiza a sociedade, transformando-se na mera engrenagem de um projeto alheio e monstruoso, por ser incompreensível. A operação literária realizada então pelo escritor (que permitiu a Garaudy falar confusamente de um realismo sem fronteiras) consiste em modificar o ângulo de percepção para que a obra não se responsabilize apenas por uma determinada parcela da realidade, como também do peso emocional e intelectual que ela exerce sobre o observador, de tal modo que o produto literário manifeste simbioticamente tanto a situação do emissor como seus referenciais externos, mediante o regime de conotações textuais, estruturas e formas específicas, imagens, tropos etc.

Como as trajetórias narrativas são produzidas no tempo, ao longo de muitos anos e de muitas circunstâncias pessoais e sociais que vão sobrevivendo, a evolução normal leva os escritores a deslocamentos muito variados, às vezes aparentemente imprevisíveis, dentro desse esquema de três zonas diferentes que estamos traçando. Dentro da tendência realista, crítica e urbana formaram-se Juan Carlos Onetti e Ernesto Sábato, que correspondem a uma mesma geração; mas em suas últimas obras (*La Muerte y la Niña*, 1973, do primeiro, e *Abaddón el Exterminador*, 1974, do segundo) registra-se sua incorporação a esse setor do discurso insólito que não abandona os pressupostos da escrita realista. Se revíssemos sua obra anterior, poderíamos assinalar com bastante facilidade, dentro de suas respectivas cosmovisões e ideologias, aquelas percepções que delimitam o caminho percorrido nos anos de sua maturidade. Provavelmente, seria um pouco mais difícil levar a cabo igual tarefa com outro narrador da mesma geração, Julio Cortázar, que partindo, em vez disso, do discurso fantástico, encontrou em suas últimas obras uma aproximação maior com o discurso realista (*El libro de Manuel*, 1973): no entanto, em sua inicial fixação de limites com relação ao fantástico borgiano, já podem ser vistas as apetências que tardiamente, e graças a circunstâncias emergentes na metade de sua evolução, foram impostas.

Na geração de escritores imediatamente posterior, registramos evoluções semelhantes (Donoso: de *Coronación* a *El Obsceno Pájaro de la Noche*; Fuentes: de *La Región Más Transparente* a *Terra Nostra*, 1975; García Márquez: de *Ninguém Escreve ao Coronel* a *Cem Anos de Solidão*; Salvador Garmendia: de *Los Pequeños Seres* a *Memorias de Altagracia*, 1974 etc.), mas já não se pode lhe aplicar o regime dicotômico anterior nem é possível falar, nesses casos, de uma renúncia ao espírito crítico, porque os recursos do discurso insólito e do discurso fantástico foram visivelmente "literatizados", desprendidos de suas eventuais significações ideológicas para serem transformados em recursos de estilo e postos a serviço das mais altas e ambiciosas formas de exame da realidade, transposta livremente (no espaço e no tempo) para se ajustar com maior sucesso às hipóteses que sobre ela se apresentam.

É nessa geração que se percebe na América Latina um certo divisor de águas, a que, por um lado, se deve a persistência do realismo crítico urbano (e ainda seu fortalecimento) e, por outro, abre caminho a um realismo da decrepitude, inicialmente crítico e urbano, que acabará construindo um original discurso insólito. Essas tendências, quando formuladas na época juvenil, dão lugar a enfrentamentos entre as gerações (foi o caso de Buenos Aires e México), mas, na maioria dos casos, assistiu-se a uma reorientação posterior lenta e constante. Em meados dos anos de 1950 tomam corpo as primeiras formulações, embora somente mais tarde alcancem plenitude.

As polêmicas que começaram a ser percebidas dentro da nova geração literária emergente por ocasião da queda de Perón em 1955 pareceram meras rivalidades pessoais ou disputas de posições. Mas se tomarmos o escritor David Viñas, definidor do realismo crítico urbano nessa geração que não somente construiu de acordo com esses princípios sua narrativa existencial, psicanalista e marxista como também, de conformidade com elas, teorizou o passado literário da Argentina em seus livros de ensaios (*Literatura Argentina y Realidad Política*, 1964; *La ferrère. Del Apogeo de la Oligarquía a la Crisis de la Ciudad Liberal*, 1965; *De Sarmiento a Cortázar*, 1971), deveremos situar no ponto oposto (que foi o que ocupou desde o seu começo) outro escritor da mesma geração, H. A. Murena (1923-1975), que também conseguiu essa coerência dos campos da pro-

dução narrativa e ensaísta tão peculiar da nova literatura latino-americana, por meio de seus romances e, sobretudo, de seus ensaios que superam folgadoamente suas criações de ficção.

O ciclo narrativo que se iniciou com *La Fatalidad de los Cuerpos* (1955) e que incluiu outros dois romances (*Las Leyes de la Noche*, 1958 e *Los Herederos de la Promesa*, 1965) deve ser completado com sua obra ensaísta, iniciada com *El Pecado Original de América* (1954) e sustentada com os posteriores *Homo Atómico* (1961) e *Ensayos sobre Subversión*. A norma que embasa esse conjunto é ditada pelo termo “fatalidade”, que implica, contra a visão augural muitas vezes juvenilmente confiante dos incipientes realistas críticos, a afirmação de um conjunto de forças eternas e invariáveis que regem o mundo e a reflexão sobre ele. O ângulo de visão não se limita a reconhecer essa permanência, mas sim busca aqueles pontos propícios de sua manifestação e, complementarmente, investiga sua recorrente aparição no passado. De algum modo, é a lição “fatal” do passado que é reposta nessa literatura. Não haveria nisso maior novidade, e o próprio Marx se encarregou de enfatizar o peso superior que essa lousa do passado tem sobre todos nós, se não fosse o fato de uma obsessiva fixação sobre o ponto tender a apagar a existência de qualquer outro elemento da oposição dialética, a sacralizar sua força até decretar a impotência de qualquer oposição e a extrair de sua permanência uma lei interpretativa, sem deixar possibilidade a nenhuma modificação profunda. O “peso do passado” é o “peso da noite”, são suas “leis fatais”, aquilo que conduz a uma segunda possibilidade que não estava obrigatoriamente prevista na primeira sobre os princípios invariantes da existência humana; esta pode ser aceita sem levar forçosamente ao desalento que marca os textos desesperançados de um Emil Cioran. No entanto, na história do pensamento, os movimentos antiprogressistas, reacionários ou retrógrados, estabeleceram coincidentemente uma estreita vinculação de sua adoção passadista com sua filosofia e, portanto, sua estética. E. Sapir observou isto com precisão ao estudar as acepções do termo “cultura”. O pensamento romântico alemão proporcionou o primeiro modelo dessa unificação. Do mesmo modo, H. A. Murena chegou a ela revendo simultaneamente a fatalidade que se impõe à cultura latino-americana por suas origens coloniais (as quais, não po-

dendo ser superadas, como presente Murena, originam o rejeição drástica da cultura matriz externa ou sua adoção mimética, em uma nova versão da passagem “civilização e barbárie” sarmientiana) e a que se impõe aos corpos por sua constituição material espreitada pela enfermidade, pela decrepitude e fatalmente pela morte. A fatalidade voltou a ser aqui, como no verso dariano, a morte, junto com seu antecipado processo de decrepitude, com o qual o autor tornou-se vítima de seu próprio teorema cultural: efetivamente se não se abre a opção criativa, renovadora e original que toda cultura potencialmente traz consigo, ela somente poderá circular entre opostos reciprocamente negadores, que é o mesmo que conceder o triunfo, quando nos referimos aos planos intelectuais, ao fator dominador que vem do passado, do limite externo, do mais alto nível civilizador, que aniquila seu servidor marginal, seu disciplinado imitador. A problemática telúrica na qual se enraizou o pensamento de Martínez Estrada sobre a Argentina (como o de Mallea) se renova externamente, em suas formas, palavras, gramática, sem que venha a se modificar em sua entranha, do mesmo modo que também permanece fixa a visão anti-racional característica do vanguardismo argentino, como foi definida por Borges e depois continuada por Sábato, a qual retirou da normalidade das leis o movimento da realidade, abandonando-o à ação de “forças ilegais” mas “todo-poderosas”. A conclusão de *La Fatalidad de los Cuerpos*, contando a morte de Alejandro, é clara:

[...] não pela velhice nem pela enfermidade, não por mera dedução lógica do curso mortal da natureza, mas por uma inexplicável irrupção, indicando afinal que saúde não queria dizer vida nem enfermidade morte, que o suposto pecado não tinha sido agravante nem a suposta virtude, atenuante. Por decreto, sem explicação, pela espada nua, pela casca de banana, pelo tornozelo torcido.

A estrutura da narrativa realista que tradicionalmente, segundo Roland Barthes, implica um processo de “significação” intelectual do real, mais do que uma presença virtual do real, é conservada aqui e nos romances seguintes de Murena, a serviço de uma significação racional da emergência irracional e fatal que é, para o escritor, o universo. O instrumento que maneja é produto do racionalismo burguês do século XIX, e ele o aplica com aparente inocência

a uma irracionalidade que aquele já recobria, porque a contradição vem das origens e só modernamente entra em uma conflagração que a subverte.

Tal situação pode ser pesquisada no melhor exemplo chileno desse "realismo da decrepitude": José Donoso (1924) surge no seio da "geração dos 50", como Enrique Lafourcade a batizou, mas cuja constituição deriva da polêmica mantida na imprensa de Santiago, em 1959, pelos intelectuais chilenos. Para eles, Donoso publicara seus primeiros contos, *Veraneo y Otros Cuentos* (1955) e seu romance *Coronación* (1957), edição que pode ser considerada a primeira versão, ainda dentro das coordenadas do realismo crítico urbano, desse magno tema da decadência e desintegração a que dedicaria seu romance maior, *El Obsceno Pájaro de la Noche* (1970), com um ponto intermediário em que se rearticula e modifica o sistema literário no qual se inscreve, representado por seu romance *El Lugar sin Límite*. O exemplo de Donoso não pode ser comparado ao de toda essa geração. Pelo mesmo motivo que as trajetórias artísticas de um Armando Cassigoli (1928), um Enrique Lihn (1929) e um Jaime Laso (1926) não são comparáveis às de Luis Alberto Heiremans (1928), Alejandro Jodorowsky (1927) ou Herbert Muller (1923), que parecem mostrar maior afinidade espiritual com a trajetória que Donoso haveria de percorrer. Margarita Aguirre (1925), Guillermo Blanco (1926) e Jorge Edwards (1931), que assinalam a linha mediana de busca dessa geração com sua escrita refinada e seu tato discreto para um realismo estilizado, encontram-se no mesmo ponto inicial que José Donoso definiu com seu romance *Coronación*, de tal modo que podemos utilizar uma definição dada por Edwards com relação à problemática dessa geração de escritores para precisar o ponto de partida de Donoso:

O tema que talvez se pudesse dizer central é o da decomposição final dessa oligarquia chilena que continua sendo a mesma do parlamentarismo descrita por Orrego Luco, com seus escândalos, com seu sentido da especulação, com sua atitude pouco nacional e com sua tendência a viver de atividades especulativas e rendas de investimentos. É uma literatura que alguém descreveu como "literatura da decrepitude", ou seja, é a literatura sobre uma classe que já não está no início da decomposição, mas sim em franco retrocesso, está no final de sua evolução e desenvolvimento...

A definição adquire maior força quando se recorda que Jorge Edwards é o autor do romance *El Peso de la Noche* (1965), que a partir do título evoca na sua frase portaliana\* o peso e a angústia que o passado impõe ao presente, que é a matéria central de sua narração. E também porque Edwards, como Donoso, vem "marcado", tal como se pôde ver ilustrativamente nos acontecimentos que Edwards narrou em seu livro *Persona non Grata* (1974) por ocasião de seu período diplomático perante o governo revolucionário cubano: ambos procedem de grandes e ilustres famílias da oligarquia chilena, que por sua vez foi das mais educadas, atentas e rigorosas produzidas pela América Latina, e ambos se defrontam com suas origens familiares, distanciando-se criticamente delas, vivendo também dolorosamente esse processo que os tornou próximos, íntimas testemunhas do processo de decadência de uma classe social. A nota emocional que impregna essa narrativa – que ainda contida em *Coronación* acabará derramando-se liberrimamente em *El Obsceno Pájaro* – não será a exclusiva comprovação do peso sufocante que o passado oligárquico adquiriu no Chile e mais amplamente em toda a área cultural andina, gerando rupturas dolorosas e absorventes que hipnoticamente obcecaram os escritores, senão mais estritamente, pelo menos os de um determinado período histórico do processo de ruptura. Poucos anos mais tarde, um jovem peruano, Alfredo Bryce Echenique (1939), pertencente a uma família de outra oligarquia, se não tão inteligente pelo menos tão exclusivista quanto a chilena, vai encarar o tema da decadência de sua classe em um livro impassível, despojado de conotação emocional (tanto da classe à qual pertence como a de outros setores inferiores ascendentes, com seu típico emocionalismo idealista), e conseguirá em *Un Mundo para Julius* (1970) que a objetividade privativa de uma educação elevada e ampla sirva a um diagnóstico da injustiça constante na qual se apóia a oligarquia. Algo parecido poderá ser encontrado em *El Retorno a Casa* (1971), do colombiano Nicolás Suescún (1937), que descreve impavida-

\* Provável referência a Magda Portal, poetisa peruana que tentou lançar as bases de uma poética participativa para a América Latina (N. T.).

mente as cenas da decrepitude já fantasmagórica de uma sociedade que insistentemente decretou sua invariável eternidade: uma escrita ensurdecida e distante segue passo a passo a análise de um cadáver que está vivo e continua mandando.

Inicialmente os narradores da geração chilena dos anos de 1950 apostam no tema da decadência e desintegração de uma classe, a partir da perspectiva do realismo crítico urbano, com o aditamento próprio do extremado nacionalismo chileno que está na aparente simplicidade das estruturas, da linguagem, dos esquemas temáticos, com uma tenaz gris expressiva que delata tradições regionais, mas também os valores de uma austera classe superior descendente de velhos fazendeiros. Tal postura poderá ser pesquisada em todos aqueles países em que a estrutura social se manteve rígida, com escassas modificações de seus estratos dominantes por longos períodos: tipicamente na área andina que da Colômbia chega até a Bolívia e o Chile, onde suas forças tradicionalistas (movimentos operários e camponeses na Bolívia e no Chile, neste último com manifestações políticas importantes, como se viu no período de governo de Salvador Allende) se desintegram sem serem destruídas. As formas com que se desenvolve o tema correspondem ao realismo crítico e inclusive à impassibilidade relativa do escritor, embora não seja esta a única forma sob a qual ele pode ser enfocado dentro da narrativa latino-americana, como se verá no caso venezuelano, ao modificar-se a estratificação social.

Mas, partindo desse realismo urbano e de uma crítica, se não social nitidamente moral, das classes altas, muito rapidamente esse assunto restrito e quase sempre realista começa a transformar-se em um simples indicador de um tema muito mais vasto, menos enraizado nas coordenadas sociais mas, em vez disso, vinculado ao funcionamento global do universo: o da vil decrepitude dos seres humanos e suas orgulhosas construções, o da lenta e fatal desintegração tanto dos corpos quanto dos espíritos, mas acima de tudo o sutil e aterrador processo que reverte a evolução e tende a retornar às origens, essa involução que a uma certa altura da velhice é descoberta com pasmo, a qual, para poder seguir avançando segundo as leis da vida, deve retroceder e em

uma conta regressiva retornar ao útero, ir fechando todas as suas zonas de comunicação até não ser outra coisa senão um feitiço, um saco fechado e amarrado que deve ser guardado dentro de outro, semelhante, de palavras e planos narrativos pelos quais é trasladado e com os quais é enrolado até seu delirante enclausuramento verbal. Esse é o caminho que Donoso iniciará, partindo de *Coronación*, e que o levará a *El Obsceno Pájaro*. No entanto, em 1962, publicou um fragmento da primeira redação de *El Obsceno Pájaro* que respondia aos cânones estilísticos de *Coronación*. O atual leitor do romance pode reencontrá-la nas evocações da vida aristocrática santiaguense, como uma das dobras remotas, nas estratificações milenares cujo testemunho se conserva para poder assim medir a espessura temporal das rochas, a vertiginosa acumulação de tempo ali encerrada. O tema da velhice levada ao seu delírio grotesco, o tema do enclausuramento protetor, o tema das máscaras substitutivas, o tema das deformações, o tema das mutações de personalidade, o tema do travestido, todos eles resultam definitivamente em meras variações de um tema magnífico, que é o da decrepitude. Ninguém foi capaz de segui-lo com tão voraz participação como Donoso, ninguém soube dizê-lo com maior imparcialidade crítica, ninguém melhor que ele conseguiu despojá-lo, de qualquer aderência espúria, procurando entender seu funcionamento como se se tratasse de um mito gerador da espécie humana. A idéia de decadência e de corrupção adquire autonomia, assumindo-se como o centro radiante do qual surge a vida: a literatura assedia tumultuadamente, incorporando-se no mesmo processo, seguindo seu protoplasmático passeio pelas múltiplas dobras desse mistério incessante com indisfarçável expectativa. A mesma história literária da obra (seus diversos estratos temporais) se soma a esse assédio, porque contribui com seus sedimentos, suas distrações, seus projetos abandonados, sua continuidade obsessiva, seus mesmos erros, para a elaboração de um produto que acaba se assemelhando a uma esplêndida natureza petrificada.

A significação desse realismo da decrepitude superou assim suas motivações genéticas. Mas nem sequer estas podem ser mantidas dentro dos estreitos limites da rebelião dos descendentes da oligarquia contra as envelhecidas estru-

turas de sua classe nos congelados países andinos. É possível encontrar uma rebelião semelhante em sociedades escassamente autoritárias e tradicionalistas, em sociedades abertas e tumultuadas, filhas do “novo-riquismo” burguês e de sua frenética imitação dos mais triviais modelos norte-americanos. É o caso da sociedade venezuelana que surge também na década de 1950 incubada pela ditadura e pelos bons negócios da época do general Marcos Pérez Jiménez.

A geração literária que aparece com a queda do ditador (que em sua fuga abandona malas cheias de dólares) há de ser também, como a que se expressa na Argentina depois da fuga de Perón, raivosamente crítica. Mas esse espírito realista e crítico, que nos dará um romance astutamente construído para apreender a totalidade de uma sociedade instigada pela rebelião em *País Portátil* (1968) de Adriano González León (1931), que pode ser considerado o melhor expoente desse realismo crítico, tanto urbano quanto rural, aqui haverá de enfrentar uma estrutura social totalmente diferente: uma nova, novíssima classe burguesa enriquecida pela especulação imobiliária e pelo petróleo, carente de toda tradição cultural, duramente alojada no poder, qualquer que fosse o sistema de governo, demonstrando uma vulgaridade e uma ignorância capazes de transformar qualquer escritor em um esteta ou um aristocrata.

A beligerante década que se segue à queda de Pérez Jiménez (1958) definiu-se pela agitação artística e literária de numerosos encontros e movimentos, alguns dos quais eram o equivalente artístico e ideológico do processo de subversão revolucionária que vivia o país: *El Techo de la Ballena*, romance no qual emergiu a obra narrativa de Salvador Garmendia (1928), foi o mais ativo deles. Combinando a descoberta da pintura informalista (com alguns toques dadaístas, como nas exposições provocativas de Carlos Contramaestre, em que se expunham pedaços de carne crua) com a revitalização da poesia surrealista promovida por uma brilhante geração poética (Calzadilla, Pérez Perdomo, Sánchez Peláez), *El Techo de la Ballena* procurou instaurar uma poética que se responsabilizasse pela realidade social em que vivia, pelo espírito rebelde dos jovens inconformistas, por um aparato de provocação semelhante ao das guerrilhas que nesse momento dominavam o país, devolvendo à classe dominante seu próprio

prato, mas envenenado. Em suas excelentes páginas críticas, Adriano González León, que foi o mais coerente animador intelectual de *El Techo de la Ballena*, chegou a propor uma “pesquisa do lixo”, que apesar de conter cândidas descobertas de Lautréamont e Rimbaud, era também animada por um fulgurante ardor poético. Ali conclui dizendo:

É dessa aglomeração de desperdícios, impossível de admitir ao olfato comum, de onde partem certos ares sem cuja presença é impossível uma aproximação válida até aquilo que se costuma chamar de homem. O risco, contrariando todas as prescrições sanitárias, consiste em contaminar-se. E quem o assume por amor ao virtus, com decisão e audácia, verá levantar-se, no confin da noite, uma enaltecida sucessão de fogos-fátuos.

Quem representa perfeitamente essa pesquisa do lixo no campo da narrativa, é Salvador Garmendia. Em 1959, com *Los Pequeños Seres*, introduz o *frisson nouveau* da narrativa venezuelana. É ainda uma visão esquemática desse tema conhecido sob o rótulo de “morte do pequeno-burguês”, com seu período temporal reduzido, a perambulação do personagem perdido, o tratamento dos elementos circenses pitorescos, todos eles elementos já utilizados nas letras, mas além disso com uma capacidade, essa por sua vez inédita, de fixar obsessivamente a mira em um fragmento material, para detectar uma irregularidade ou uma deformação. Não se trata aqui de uma classe social em decadência, mas sim de uma sociedade que, quanto mais viva, ardente e eufórica, mais gravemente doente e decrepita se mostra. Garmendia tem um modo privativo de irromper na compacta armadura de um conjunto social por meio de bruscas inserções em suas sujeiras, perversões, excrementos, deformidades. Do mesmo modo que chega ao retrato de um personagem mediante uma verruga, uma escoriação, um tique nervoso, do mesmo modo entra em uma cidade que se quer nova, vibrante e moderníssima através de seus muros imundos, suas casas derrubadas, seus bairros cortados por vias expressas e de igual maneira penetra na sociedade através de vidas vazias ou abjectas, incessantes fracassos, fatais processos de decomposição. *Día de Ceniza* (1961), *La Mala Vida* (1968) e *Los Pies de Barro* (1973) são os passos dessa penetração que não se deterá nem sequer na decrepitude da sociedade mas investigará por intermédio dela a constituição da matéria – sobrevivência fatal apesar

das transformações, mesmo as mais nauseabundas –, suas condições vitais e a obscura gênese de uma memória ancestral da realidade material.

No lixo da sociedade – nos homens que ela constrói – Garmendia descobrirá algo mais importante e vivo do que a decrepitude: a fatalidade da matéria. Por meio do que chamou de “vocalização de habitante do esgoto”, o escritor mexicano Salvador Elizondo (1932) descobrirá as cerimônias corporais do sadismo, fórmula que para ele será equivalente ao prazer e à doença. Se não se pode afirmar isso de toda a sua literatura, que cresceu absorvida pelo campo rigorosamente textual em que o emissor e o receptor se tornam uno com a palavra (*El Retrato de Zoe y Otras Mentiras*, 1969, mas sobretudo os brevíssimos contos de *El Grafógrafo*, 1972), pode-se no entanto aplicá-lo a *Farabeuf* ou *la Crónica de un Instante* (1965) e a *El Hipogeo Secreto* (1968), que o prolonga e executa.

Elizondo contou a gênese de *Farabeuf* atribuindo-a ao seu interesse pela cultura chinesa (via Ezra Pound), à abordagem do universo científico do século XIX para um filme (*Précis de Manuel Operatoire*, do doutor H. L. Farabeuf), ao conhecimento da fotografia de um suplício chinês (por meio da literatura erótica de Georges Bataille) e como fundo homogeneizador, ao álcool, todos eles elementos que de algum modo concorreram para que ele considerasse seu futuro “tão intimamente unido ao nojo de minha própria vida e das que me rodeavam, que minha única escapatória era a maldade, o cinismo, a aceitação do esgoto como paradigma”.

Descartada a porção literária da confissão, estaríamos na presença de uma atitude crítica inicial diante da realidade que, como Paz observou, “não parte da razão ou da justiça, mas de uma evidência imediata, direta e agressiva: o prazer”.

Mas esse prazer é voluntariamente paralisado a cada instante, defraudado, invalidado, de maneira a transformar a exaltação romântica (*O temps, suspend ton vol*) na entrada em um inferno central. O coito, o suplício do condenado, a operação cirúrgica são a mesma coisa, na medida em que o tempo seja abolido. *Farabeuf* é, efetivamente, a crônica do instante, tanto pelo artifício da composição, que parece ter uma duração mínima (a de moedas que

caem), como pelo aniquilamento da dimensão temporal pressuposta nas experiências frustrantes da vida física:

Trata-se de algo parecido com uma cerimônia secreta, um ato equívoco ou delituoso, mas que não é assim. É simplesmente um espetáculo cuja contemplação tem certas virtudes, que embora possam ser explicadas em termos de uma iniciação religiosa, é melhor as considerar um tratamento terapêutico.

A mesma escrita aspirará persistentemente ao rigor do manual científico, destruindo sem cessar qualquer eventualidade de seqüência harmônica em que nenhuma ação completa (pelo mesmo tempo) consiga se articular. Retornamos ao regime da foto vista em seus detalhes minúsculos. A decrepitude, o lixo, o esgoto tornam-se agora um espetáculo funambulesco, como o de certos sórdidos *music halls* ingleses, em que o erotismo não fluía senão nos intervalos entre uma cena fixa, com corpos nus combinados de modo provocante, e outra um pouco diferente e igualmente fixa. Esse era o sistema imposto pela censura, que considerava que, graças a ele, destruíam-se toda lascívia. Trabalhando sobre esse campo insólito e inesperado que é o prazer, Elizondo consegue levá-lo à destruição graças a um mecanicismo e tecnicismo que emergem não somente nos temas tratados, mas na entrecortada construção do texto.

Outras experiências semelhantes poderiam ser apresentadas aqui para completar esse percurso pela zona incerta na qual o realismo vem a ser o insólito, às vezes o mórbido, e freqüentemente a análise de uma matéria decrépita. Mas não se trata senão de momentos raros em que obras literárias que circulam por outras vias aproximam-se dessas interrogações inquietantes. Uma página, uma única página do escritor cubano Calvert Casey (1924-1968) – incluída na segunda edição (1963) de seu livro fundamental, *El Regreso* e eliminada da terceira (1966) – pode evocar o contato com esse universo. É aquela intitulada “En San Isidro” em que o autor reconhece a cidade monstruosa no rio de detritos com que deságua no mar: “É um cheiro a infâmia, a pus e a vômito. Quem não o sentiu não conhece a medida da inutilidade da dor humana”.

## 11. A NARRATIVA SOCIAL ANDINA

Acabamos nos adiantando, ao seguir as derivações de uma narrativa crítica, até seu realismo se transformar em fantasmagorias ou discursos estranhos sobre a decrepitude. Devemos voltar ao nosso ano de partida, 1941, para seguir por outro dos sendeiros nos quais ele se bifurca.

Nesse ano foram publicados os prêmios do concurso de romance da Editorial Farrar & Reinhart, que contemplaram o peruano Ciro Alegría (1909) por um livro de título feliz, *Grande e Estranho é o Mundo*, que teve uma divulgação que nem *Doña Bárbara* conheceu, recebendo a primeira menção o romance do equatoriano Enrique Gil Gilbert (1912), *Nosso Pão*. Ambas as obras pertencem a um movimento que se achava em plena expansão naquela época, embora já contasse com dez anos de desenvolvimento, tendo sido forjado impetuosamente em vários pontos do continente, mas em particular dentro da área andina, região marcada por desigualdades e rupturas ultrajantes. De fato, tanto no Peru quanto na Bolívia e no Equador (país onde adquire a formulação sistemática de uma coerente escola narrativa com sede na cidade de Guayaquil), assim como em menor grau na Colômbia, desenvolvera-se uma nova versão do romance regional, que transferia seus recursos estilísticos, esquemas de interpretação sociológica e linguagem tosca e referencial para um exame da problemática social e uma denúncia ativa das injustiças, principalmente em relação ao indígena, pelo qual essa narrativa pôde ser adjetivada como social e também por seus temas prediletos, como o indigenista.

A publicação do volume *Os Que se Vão* (1930), com relatos dos equatorianos Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), Enrique Gil Gilbert (1912) e Demetrio Aguilera Malta (1905), pode ser considerada a proclamação do movimento. Em sua vertente equatoriana incluiria outros três escritores: José de la Cuadra (1904-1941), Alfredo Pareja Díez Canseco (1905-1949) e Jorge Icaza (1906), muito divulgado a partir de seu bem-sucedido *Huasipungo* (1935). No ano seguinte a *Os Que se Vão*, César Vallejo surpreende com a publicação de seu romance *Tungstênio*: o poeta inovador e experimental empreendia um vigoroso panfleto de denúncia social, apelando para fórmulas

que definiriam o incipiente realismo socialista. Da Bolívia, se contaria com as contribuições de Augusto Céspedes (1904), autor de *Sangue de Mestiços* (1936) e *El Metal del Diablo* (1946), ao qual se somariam Oscar Cerruto (1907) e um escritor posterior, Raúl Botelho Gosálvez (1917). Na Colômbia pode-se fazer referência à narrativa proletária de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964), que depois de percorrer diversas camadas da sociedade pobre encontraria seu argumento na violência colombiana de sua primeira etapa (1947-1953) com *El Día del Odio* (1954). O ano de 1941 assinala a consagração internacional do movimento, graças às distinções recebidas por dois de seus ativos militantes e pela publicação simultânea de outras obras da mesma corrente: *Cocaína* de Botelho Gosálvez, *Homens sem Tempo* de Pareja Díez Canseco, *A Ilha Virgem* de Aguilera Malta.

Esse movimento cessará abruptamente a partir dos anos de 1950, depois de ter conquistado para seus romances um público que, antes deles, só as obras principais do regionalismo atingiram. Proclamava-se seu legítimo continuador (de fato prolongava, simplificando-os, seus recursos artísticos) dentro da nova circunstância que açoitava a América Latina e o mundo, porque em 1930 havíamos entrado na década rosada do emergente antifascismo universal, no enrijecimento da literatura soviética sob a compressão do dogma realista socialista, nos efeitos sociais da crise deflagrada pelo *crack* de 1929, que diminuiu as expectativas da classe média mundial e em uma agitação programática no campo das letras cujo postulado era "o poeta na rua". A simplicidade e às vezes a rudeza da escrita, a cosmovisão dicotômica cortante dos bons e dos maus, o uso indiscriminado da brutalidade naturalista, a racionalização do personagem e seu comportamento, foram alguns dos capítulos de agravos que foram formulados para ele.

Funcionou como uma literatura de emergência, própria de momentos de agitação, que não se destinava aos indígenas (analfabetos) nem aos proletários (que não liam), embora estes fossem os personagens habituais de tais romances, mas como imitação do realismo socialista soviético, tornou-se uma literatura para quadros intelectuais que na América Latina não podiam ser senão os saídos da pequena e baixa burguesia. De tal modo que hoje, por intermédio dela, pode-

mos ler claramente suas inquietudes e limitações. É outro exemplo, no ponto oposto do espectro, da alienação causada pelo espírito de dependência, porque também nas fileiras da esquerda latino-americana desliza esse veneno, filho não apenas das normais limitações históricas das classes sociais que iniciam suas reclamações, como também do desconhecimento da realidade do continente, de sua história, de suas lutas, da cultura que foi sendo elaborada pacientemente, mesmo sob as mais ferozes deformações, e que leva à aceitação passiva de modelos criados para outras circunstâncias e culturas.

É sabido que, a certa altura de seu desenvolvimento, os socialistas promovem uma literatura que representa a demanda dos quadros que, saídos do proletariado ou do campo, foram formando a administração estatal. Isso corresponde a um preceito rígido que por razões circunstanciais muito precisas põe ênfase no voluntarismo revolucionário, em uma moral austera que inspira o sacrifício pessoal e em uma esquematização muito simples e nítida das obrigações humanas. Dentro de outra sociedade, Eneas volta a ser o herói, e à sua ação infatigável a realidade se dobra mansamente. Mas a instrumentação literária dessa cosmovisão se abastece nos estratos mais baixos da sociedade de onde procedem seus leitores, ou seja, dos velhos elementos literários que lhes foram proporcionados no período anterior de dominação ou que foram decaindo por sua lei peculiar para essas camadas inferiores e que agora vivem um segundo período de esplendor, a serviço de novas idéias, constituindo o que ninguém definiu melhor que Ernesto Guevara: uma arte de burocratas.

A transferência dessa circunstância histórico-cultural para terras latino-americanas tem sua mais pura expressão em *Tungstênio*, mas em outras obras acabou sendo resgatada pelas tradições regionalistas, muito mais sábias e compreensivas da realidade peculiar americana. Por isso não se pode falar de uma produção inteiramente perdida. O fato de que hoje viva seu momento de agudo desprezo não pode nos impedir de reconhecer em obras como *El Día del Odio* de Osorio Lizarazo (tal como já fizera um crítico tão ácido como Hernando Téllez) em *El Metal del Diablo* de Augusto Céspedes, *Juyungo* de Adalberto Ortiz, *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, *La Serpiente de Oro* de Ciro Alegría, um poderoso impulso narrativo, uma capa-

cidade de talhar com golpes bruscos um universo violento, uma palpitação de mundo exterior próximo que muitas vezes falta nas delicadas urdiduras da narrativa que se autodenomina artística. Há nessas obras uma maneira desembaraçada de escrever como macho (como Velásquez dizia que havia um modo de pintar como valente) que ilustra esta passagem de Ciro Alegría:

Por onde o Marañón rompe as cordilheiras em uma voluntariosa ânsia de avanço, a serra peruana tem a bravura de um puma acochado. Com ela por perto não é coisa de se andar descuidadamente.

De resto, a energia dessa literatura está longe de ter-se esgotado. Na cauda desse cometa deve ser situada a renovação da narrativa colombiana que se produz a partir de 1953 com o aparecimento do romance da violência, que substitui os resíduos costumbristas devidos ao império exercido por Tomás Carrasquilla (1858-1940) em sua longa carreira, que embora iniciada em 1896 deu suas obras maiores na terceira década do século XX, entre elas o melhor romance regionalista: *La Marquesa de Yolombó* (1926). Se essa nova narrativa nos brinda com produtos simplistas, espécie de literatura *pop* arrancada das páginas do jornalismo amarelo, como é o caso de *Viento Seco* (1953) de Daniel Caicedo, também nos dá a severidade retida dos romances antioqueños de Arturo Echeverri Mejía e de Manuel Mejía Vallejo (1923) para depois, por um processo de evolução interna, nos oferecer uma pequena obra-prima: *Ninguém Escreve ao Coronel*, que Gabriel García Márquez escreve em Paris em 1955 contra a literatura da violência praticada em seu país e para conseguir a interpretação correta desse tema e dessa tradição.

Penso que na mesma descendência pode ser situado o ciclo narrativo intitulado *Balada*, iniciado recentemente por um escritor tardio do Peru, Manuel Scorza, com duas obras publicadas, *Redoble por Rancas* (1970) e a *Historia de Garabombo, el Invisible* (1972), dedicadas às revoluções indígenas contemporâneas que registram uma privilegiada captação da realidade apesar de sua simplicidade expositiva. E também acrescentaria que a essa herança devemos esse



toque consubstanciado com a realidade que confere um sabor muito próprio a uma narrativa experimental, complexa e sempre desejosa de modernidade – a de Mario Vargas Llosa.

Por último, não se pode esquecer que, embora essa narrativa social tenha seu epicentro na área andina, há exemplos dela por todo o continente e eles percorrem uma gama variada de soluções. No mesmo ano de 1941 aparece o romance do costa-riquense Carlos Fallas (1911), *Mamita Yunai*, sobre as ações nefastas da empresa United Fruit nas suas plantações de banana, romance que segue o modelo traçado por Jorge Icaza em seu mundialmente famoso *Huasiyungo*, transferindo a narrativa para um arazzoado. Mas também nesse ano aparece um dos saborosos volumes de contos do dominicano Juan Bosch (1909), *Dos Pesos de Agua*, com sua escrita ágil e sua maneira persuasiva de lidar com o verossímil que encontraremos também em outro insulano, este de Porto Rico, José Luis González (1926), a partir de seus livros juvenis: *En la Sombra* (1943), *Cinco Cuentos de Sangre* (1945), *El Hombre en la Calle* (1948).

#### 12. OS ACULTURADORES NARRATIVOS

A narrativa – fantástica, insólita ou realista-crítica – dos conglomerados urbanos ampliados da América Latina, implicava, só pelo fato de expandir um repertório de novas estruturas, a anulação do movimento regionalista que predominava na maioria das áreas do continente. Num primeiro momento, este assumiu uma atitude defensiva fechada que postulava o enfrentamento radical e, portanto, um endurecimento de posições. Parcialmente, a literatura social também procurava o mesmo efeito que, embora traduzisse níveis menos evoluídos da modernidade, estava já designada pela urbanização e por uma submissão a esquemas importados que, paradoxalmente, associavam-na ao fantástico portenho do primeiro momento.

No entanto, tal coisa não ocorreu. Em vez disso, registrou-se uma transmutação do regionalismo, em particular aquele que lidava com temas rurais e que

por isso mantinha contato com elementos arcaicos da vida latino-americana, salvando suas tradições. Esse movimento conseguiu resguardar um importante conjunto de valores literários e de tradições locais, mesmo tendo de transferi-los para novas estruturas literárias, familiares, embora não assimiláveis, com as quais abasteciam a narrativa urbana.

Sem engano, o regionalismo viu que estava a ponto de perecer. Sua morte enclausuraria um conjunto de formas literárias – o que talvez fosse a perda menor, por sua condição eternamente transformável – mas também um conteúdo cultural muito mais vasto que por meio da literatura conseguira sobreviver e exercer sobre o meio nacional uma ação que seria inviável por outros canais. Diante disso, o regionalismo empreende um ingente esforço de incorporação de novas estruturas literárias, que vai buscar no panorama universal ou simplesmente americano, evitando desse modo a substituição de suas bases. Consegue então que, ao contrário, elas se expandam até as fronteiras nacionais e continuem servindo a seus velhos propósitos de conservar e desenvolver a cultura herdada.

Essas operações, desenvolvidas ao longo dos anos de 1940 e 1950 por criadores isolados, sem contato entre si, podem ser vinculadas às tarefas de aculturação que enfrentam o desafio da modernização que se está introduzindo em cidades e portos. Eles tentam evitar a ruptura que se aproxima de diferentes setores da cultura latino-americana como conseqüência de sua evolução desigual. A cultura modernizada das cidades, que se apóia em fontes externas, transfere seu sistema de dominação para o interior da nação, o que não quer dizer que o associe ao seu desenvolvimento, senão que o submete. Em termos culturais, consente o conservadorismo folclórico tradicional, ao menos por um tempo, o que já é uma maneira de matar uma cultura, ao dificultar sua criatividade e renovação, para depois substituí-la pela homogeneidade urbana. Normalmente propõe às regiões internas uma escolha macabra: ou retroceder ou morrer.

Proposta essa opção, igualmente perniciosa, comprovamos o aparecimento de escritores que estendem as pontes indispensáveis para resgatar as culturas regionais, apelando às contribuições que lhes chegam da moder-

nidade. Mas provavelmente seu contato direto com as contribuições contemporâneas da modernidade européia seria mortal por causa da distância que havia entre ambas as partes. Uma nova esfera cultural que depois de exaustivas peripécias conseguiu funcionar, que para o Brasil ainda corresponde ao nacionalismo, e que para os países de língua espanhola já pode ser definido como latino-americanismo, vem facilitar a mediação entre o regionalismo e a modernidade de fora. O diálogo que se estabelece entre o regionalista e o modernizado funciona dentro da estrutura das letras latino-americanas. Cada um desses escritores, dedicados à tarefa de aculturar-se sem se negar, age segundo as circunstâncias próprias, segundo os níveis de sua região e satisfazendo a natureza distinta do conflito que tem à frente. Há diferenças de grau entre os diversos casos que se registram na América Latina: vão dos mais difíceis, que têm a ver com a já velha e esclerosada compartimentação entre as culturas indígenas e as culturas de dominação provenientes do conquistador, aos intermediários, que são aqueles representados pela vinculação das regiões esquecidas que conservam com muito zelo as marcas do passado com as novas cidades nascentes e, por último, os que respondem a um distanciamento menor entre os pólos opostos, naquelas regiões que dentro do país ou do continente, ainda que pertencendo à mesma conformação cultural das metrópoles latino-americanas, vivem em estado de submissão, obedecendo a valores alheios, sem poder aderir ao florescimento dos próprios. Cada um desses três graus da problemática da aculturação teve expoentes que pertencem à melhor criatividade narrativa da América Latina, que apoiaram e recriaram um sistema literário próprio. Basta enunciar seus nomes: José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez.

Deles, o que enfrentava maiores dificuldades era o correspondente à região andina, porque lá se havia consolidado um regime de dominação que esmagava a cultura indígena tradicional e congelava as duas culturas opostas, relegando ambas ao conservadorismo. Aqui se insere a obra admirável de José María Arguedas (1913-1970), que com obstinação publicou seu primeiro volume de contos, *Agua* (1935), e seu primeiro relato, *Yáwar Fiesta* (1940), além de

obras maiores, *Los Ríos Profundos* (1958), *Todas las Sangres* e, postumamente, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Se a tarefa era mais difícil pela circunstância cultural que enfrentava, também o era pelas condições intelectuais do autor: como ele mesmo disse, fora do espanhol, somente conhecia o quíchua e pouco sabia da literatura universal do momento. A isso se acrescentava o fato de que a região não dispunha de um amplo setor cultivado que estabelecesse um trânsito aceitável entre as elites e a maioria da população e que a operação somente podia se assentar no hemisfério da cultura dominante, apelando para seus estratos rebeldes, pois não existia contato com o hemisfério dominado, marginalizado de todas as formas culturais.

Partindo de uma experiência infantil privilegiada, decisiva tanto para a vida quanto para a morte de Arguedas, a saber, a convivência com os índios cusqueños, que o aceitaram e protegeram como um dos seus, permitindo-lhe ter dentro de si os dois hemisférios culturais andinos, Arguedas vai tentar construir uma imagem interior e não exterior do índio, substituir o autômato da exploração e das alegações por uma criatura viva e próxima que pode ser reconhecida pelo leitor como um igual. Nem sempre o conseguirá, em parte porque dentro dele se move uma idealização nostálgica ou uma projeção de futuro que nos dará Rendón Winka. Mas quando fracassa na construção da imagem autônoma, ele a substitui pela subjetividade, que se eleva à categoria de assunto narrativo, na qualidade de testemunho corroborante: daí o autobiografismo presente em seus livros, que explica a composição alternada de seu último romance.

Embora tenha apelado para os recursos regionalistas (com eles escreveu seu romance *El Sexto* sobre suas experiências na prisão), conferiu-lhes leveza, graça, refinamento, sutileza, trabalhando os dissabores de uma lírica pós-modernista, mas acima de tudo – e isto é o principal – seu conhecimento das tradições artísticas e poéticas das comunidades indígenas. Trabalhou com a atenção voltada para a reivindicação dos índios do sul peruano, mas ao longo dessa empresa exclusiva ofereceu uma contribuição fundamental para algo que ainda não tinha sido percebido em sua inteira amplitude: a renovação – e, portanto, o fortalecimento – do sistema literário regional pela inserção de uma parte dos valores submersos, dominados, esmagados, que lhe conferem potencialidades imprevisíveis.

Na mesma vinculação entre o indígena e a cultura dominante situa-se também a atuação do paraguaio Augusto Roa Bastos (1918). Embora sem apresentar as características de violenta ruptura que singularizava o exemplo peruano, aqui encontramos uma língua, o guarani, generalizada por toda a nação e que apresenta uma miscigenação profunda. No entanto, os problemas que Arguedas teve de enfrentar para encontrar uma solução lingüística na transposição do quíchua para o espanhol, assim como para organizar estruturas literárias que não parecessem demasiado infelizes às estruturas mentais que ele percebia como peculiares do universo indígena, também desafiavam Roa Bastos, quando, depois de sua aprendizagem poética, encontra seu caminho na narrativa com os contos *O Trovão entre as Folhas* (1954), aos quais se segue o grande romance *Filho de Homem* (1960).

Procedendo de um meio camponês impregnado da cultura guarani popular, Roa Bastos nele permaneceu até 1947, quando, por razões políticas, foi exilado em Buenos Aires. Dentro da sociedade bilingüe paraguaia, Roa Bastos não somente traduz uma cultura regional para a esfera de outra pretensamente latino-americana (e, nos fatos, simplesmente dominante), como também tem de trabalhar dentro dos parâmetros de uma literatura que, tal como a surgida em Buenos Aires, se opõe às típicas ordens tradicionais pelas quais manifesta completo desprezo. A ligação aqui é estabelecida pela poesia, que envolve todos os elementos em uma saga ardente, evocadora, gratificante, espalhando-os a fim de evidenciar o constante espírito rebelde que o anima. É possível que o exemplo de Miguel Angel Asturias, que então residia em Buenos Aires, tenha fortalecido tal empresa, principalmente na decisão de lidar com elementos que eu não me atreveria a chamar de folclóricos, porque realmente não o são, mas que se avizinham dessa categoria: o cristianismo popular do modo como é concebido pela imaginação camponesa, um tecido de contos e histórias que interpretam o mundo, a história da pátria do jeito como é elaborada e conservada na memória coletiva. Tudo isso estabelece as linhas que orientam tanto o traçado dos personagens como a ordenação dos temas. Como assinalou Barreiro Saguier, "Roa Bastos apela para uma linguagem que resulta da combinação da fala direta, com locuções, fórmulas e expressões extraídas da língua aborígene", des-

facando que o romancista recorre à origem do guarani pela "força de sua expressão metafórica, como língua próxima das coisas".

Esse substrato articula-se em formas de composição que revelam uma cuidadosa penetração nas contribuições da modernidade narrativa, sem que estas desfigurem a cosmovisão original, a vitalidade e a frescura da mensagem.

Mas nenhuma dessas obras dá a medida da ação transculturadora de Augusto Roa Bastos como seu romance *Yo el Supremo* (1974), um monumento da narrativa, uma dessas invenções diferente do tipo de romance já conhecido por todos e ao qual estamos habituados, espécie de monstro ou animal mitológico daqueles que algumas – poucas – vezes irrompem na literatura latino-americana, transbordam com sua excepcionalidade um tanto aberrante e, ao mesmo tempo, dão a medida de suas potencialidades. Uma eventualidade criativa que o século XIX parecia ter esgotado com obras como *Os Sertões* ou o *Facundo* e que o século XX, já tão disciplinadamente profissional, não se atrevera a encarar até o surgimento da mais recente narrativa. É um livro avesso a classificações: história, romance, ensaio sociológico, filosofia moral, romance biográfico, confissão autobiográfica, panfleto revolucionário, documento justificativo, poema em prosa, debate sobre os limites da literatura, questionamento do sistema verbal. Retroceder cento e cinquenta anos para retornar às origens revolucionárias das sociedades americanas e em torno de um de seus dirigentes mais discutidos, o doutor França, reconstruir o período em que o povo armado é o protagonista da história, exige um retorno às fontes vivas da totalidade humana e, portanto, cultural de uma sociedade, a paraguaia, que foi chamada de mãe das nações sul-americanas.

A obra implica uma revisão da teoria do romance que se continuou aceitando pacificamente, abandonando sua especificidade artística duramente conquistada pelos regionalistas, para voltar a fazer dela um centro de grande debate em que se cruza a composição artística com o discurso intelectual, em que o autor se expressa diretamente e se ajuíza a contemporaneidade, porque o romance recupera sua vocação de tratado sociológico sobre a nacionalidade, que foi sua característica no século XIX, o que significa que ele recupera um tempo histórico nacional e americano, sem se preocupar se cor-

responde à especificidade do momento europeu, embora ao mesmo tempo não vacile em abrir a discussão das concepções intertextuais características da obra crítica de Julia Kristeva.

Por essas razões, *Yo el Supremo* é uma das obras mestras da prosa na América Latina (junto com *Rayuela*, *Ficções*, *Cem Anos de Solidão*, *El Reino de Este Mundo*, *La Casa Verde*, *Grande Sertão: Veredas*, *Para una Tumba sin Nombre*), e um avanço na busca de novas formas capazes de traduzir a intra-história e as peculiaridades de uma cultura viva e popular.

Esses dois são, pois, exemplos de vinculações entre culturas indígenas com diferentes graus de acrioulamento e mestiçagem, além de culturas dominantes também com distinto grau de incorporação à modernidade. Mas há outros dois exemplos que se referem a outro tipo de vinculação: as que se forjam entre uma região encravada no país – que se conservou apegada a seus costumes e tradições, com aquela energia especial que permite resguardar múltiplos elementos, imprecisamente chamados de arcaicos – e os centros urbanos que são contagiados pela onda civilizadora que vem de fora. Entre ambos os pólos produz-se um desequilíbrio novo, pois, pertencendo à mesma fonte cultural, ambos tiveram desenvolvimento diferente, o que os distancia. Com respeito à área mexicana, essa situação foi representada pela obra de Juan Rulfo (1918), pertencente à pobre, austera e atrasada região de Jalisco, onde o escritor passou a infância e a adolescência, e pela capital, México, que, com algum atraso, recebe nos anos de 1950 o impacto modernizador dentro dos cânones da recente civilização norte-americana.

A tarefa de aculturação realiza-se aqui por intermédio de apenas dois livros: *A Planície em Chamas* (1953), que retoma, liberando-se de toda precisão histórica, o ambiente de Jalisco durante a guerra dos *cristeros*, uma das últimas agitações da revolução mexicana por volta dos anos de 1930, e *Pedro Páramo* (1955), a narração da volta às origens, ao povoado encalhado na história em que a realidade e a fantasmagoria se confundem e interpenetram, à intimidade de seu sistema cultural, que articula uma organização social primitiva, mitos, crenças, costumes desprendidos da pele das criaturas. Ambos os livros são resgates de uma cultura, mas neles assinalou-se a influência dos mestres literários modernos. É claro que, de todos eles, Rulfo es-

colhe (como fizeram Novas Calvo, Onetti, Revueltas e como fará García Márquez) um escritor que dentro dos Estados Unidos representa justamente a resistência de uma cultura submersa, estancada e dominada – o sul escravagista, rural, tradicionalista – em relação aos civilizados centros do norte: William Faulkner. Sua presença em Rulfo é inegável (“Macario” vem de *O Som e a Fúria*), mas ela não esgota a lista de procedências: a estrutura de *Pedro Páramo* registra outras fontes, menos literárias, que parecem assinalar o descobrimento de esquemas psíquicos que funcionam espontaneamente entre os membros de uma cultura regionalizada. Convém recordar a correta observação de Carpentier sobre a função cumprida pelos elementos modernos incorporados à América Latina: eles não foram simplesmente modelos a serem imitados, mas serviram para chamar a atenção para as singularidades locais que haviam passado despercebidas por serem demasiadamente óbvias e banais. As dissonâncias de Stravinski permitiram ao escritor ouvir a música dos negros de Regla, perto de Havana, como um valor artístico, e trabalhar então a partir dela e não da música de Stravinski. A influência de Faulkner (como também dos escritores do norte), no caso de Juan Rulfo, pertence a esse tipo de incitação destinada a despertar os sentidos para formas de contar e de imaginar particulares de sua própria cultura.

No Brasil, o mestre desse mesmo tipo de ação rulfiana será João Guimarães Rosa (1908-1967), o “mineiro” universal que desde os contos de *Sagarana* (1946) e de *Corpo de Baile* (1956) estabelece um trânsito entre os elementos mais reservados e íntimos de uma cultura regional, como os que estão imersos na língua e que permitem a partir dela um reconhecimento estrutural da visão de mundo, e uma composição artística disciplinada pelas correntes modernas da narrativa. Guimarães Rosa, no entanto, trabalha a partir de uma situação bem diferente da que pode ser encontrada nos países de língua espanhola da América Latina, porque no Brasil a narrativa regionalista não se viu igualmente ameaçada mas simplesmente discutida mediante proposições cosmopolitas. Inclusive seus melhores representantes, como o já citado Mário de Andrade, procederam perseverantemente mergulhando no acervo nacional. Durante a expansão da onda modernista, constrói-se no Brasil a narrativa regional a partir da obra dos iniciadores (Raquel

de Queiroz), proporcionando-nos uma trilogia de escritores do vigor e da amplitude de registro de Graciliano Ramos (1892-1953), José Lins do Rego (1901-1957) e Jorge Amado (1912).

Portanto, Guimarães Rosa não vai se pôr a salvar tradições ameaçadas, mas sim superar bases estilísticas que estavam em via de se esclerosar pela formulação de um modelo único. A publicação de seu romance *Grande Sertão: Veredas* (1956) consagra o projeto: seu tema, personagens, cenários e situações narrativas não se afastam muito dos praticados pelo regionalismo, e no entanto parecem inteiramente diferentes, porque a novidade das contribuições técnicas traduzem coerentemente uma cosmovisão completamente diferente. No poema que por ocasião de sua morte Drummond de Andrade dedicou-lhe, o autor se pergunta se ele não foi "sertão místico disparando/ no exílio de linguagem comum?" e, efetivamente, a transformação que ele realiza a partir da linguagem, utilizando a fala para refratar as palavras como prismas de plurais significados é uma recuperação incessante de um passado que vive como presente, mas no qual se projeta em uma torrente de possibilidades inéditas. Um crítico o define como "um narrador da velha escola, que vê vida e significado em toda parte, nos rostos, nos gestos, nos objetos ou nos incidentes mais ínfimos" (Haars), coisa que se completa com o cientificismo de sua investigação da realidade, colecionando uma documentação probatória como um mestre naturalista, mas seu enfoque é radicalmente oposto porque sua visão parte do ângulo da eternidade. A realidade tão pungente de suas histórias, a modelagem tão verdadeira de seus personagens nunca se esgotam em si: tornam-se o começo de outra indagação, como se cada criatura estivesse acompanhada de duplos simbólicos, como se cada acontecimento nascesse grávido de uma harmonia indiscernível.

O terceiro tipo de ação aculturadora é representado pela correlação de duas regiões do mesmo país, ambas de semelhante formação histórica, embora uma tenha vivido na marginalidade, dominada e obscurecida, enquanto a outra, central, estabeleceu as diretrizes da educação nacional. O melhor exemplo pode ser buscado na Colômbia que, por muitas razões, geográficas ou históricas, desenvolveu internamente zonas muito peculiares com per-

severante vontade autárquica, dando-nos um dos mapas que contrastam com o continente. Quando, em 1967, Gabriel García Márquez publica *Cem Anos de Solidão*, não é simplesmente uma obra-prima que surge, mas uma cultura inteira, a correspondente ao complexo costeiro flúvio-mineiro da Colômbia, a que se organiza em um produto representativo e cabal. Desde seus anos juvenis, como participante do mundo literário de Barranquilla, projetara essa obra que somente desenvolveria quinze anos depois. Já nessa época, tanto ele como seus companheiros tinham se conscientizado da inferioridade histórica em que estavam dentro do país, da inexistência de uma literatura que os representasse (salvo os isolados exemplos de Luis Carlos López ou José Félix Fuenmayor) e da necessidade de uma arte que traduzisse os sabores específicos que compunham sua cultura, que, como de costume, se guardavam e desenvolviam mais nas camadas populares que nos estratos da burguesia urbana. A arte de García Márquez oscila entre sua cultura costeira e a cultura cachaca\*, como testemunha sua primeira obra, *La Hojarasca* (1955), situada em seu meio e sensibilidade, e sua posterior passagem à narrativa da violência, que nunca foi exercida no litoral, mas sim nas zonas centrais do país, como se vê em *Ninguém Escreve ao Coronel*, *O Veneno da Madrugada* (1962) e alguns dos contos reunidos em *Os Funerais de Mamã Grande*, embora aqui já haja uma recuperação progressiva de temas, atmosferas, estruturas poéticas, que prenunciam sua plena reincorporação aos valores próprios de sua cultura, a partir de um nível superior, em *Cem Anos de Solidão*. Seus contos posteriores e o volume *El Otoño del Patriarca* (1975) confirmam essa orientação e a deslocam para seu centro caribenho.

Ao longo dessa busca e desse encontro, García Márquez foi capitalizando, contra o atraso da metrópole interior, Bogotá, a modernidade das metrópoles externas, em especial a literatura inglesa e norte-americana, conseguindo, ele e seus companheiros (em especial Álvaro Cepeda Samudio), que a zona costeira assumisse uma posição de ponta no processo de modernização. Isso poderia

\* Na Colômbia, termo usado pelos habitantes do litoral para se referir aos da capital ou do interior. Refere-se também à formação aristocrática, elegante (N. T.).

ter resultado em um simples mimetismo, como no exemplo portenho citado, não fosse a fidelidade a um conjunto de valores regionais que ainda não tinham sido prestigiados pela literatura e pela arte, e que, portanto, existiam em um nível vulgar, como moedas correntes da vida, e que García Márquez haveria de reintegrar às estruturas artísticas modernas. Quando questionado sobre as soluções técnicas que animam sua máxima criação, diz que o que serviu para estabelecer o enfoque narrativo por ele utilizado foi a percepção do narrar fluido e natural com que uma mulher do povo desenvolvia os temas fantásticos incorporando-os à sua realidade. Não faz senão certificar esse traço que alguns críticos lhe censuraram como arcaísmo e que consiste no aproveitamento da originalidade de uma cultura regional. Seus temas, seus personagens, suas peripécias, estão submersos num grande repositório nacional, assim como alguns de seus mais bem-sucedidos recursos literários, indício mais revelador.

No sucesso alcançado por esse livro prodigioso, e por algumas obras dos autores envolvidos nas mesmas tarefas de aculturação, como *Pedro Páramo* ou *Grande Sertão: Veredas*, encontraremos a comprovação, por parte do público latino-americano, do funcionamento desse sistema literário próprio, em que ele se vê expresso e compreendido, dentro de uma elevação estética que não requer ruptura nem anulação, mas transformação e abertura do que já foi adquirido.

Não são esses cinco os únicos expoentes desse trabalho que talvez tenha sido o mais ambicioso já realizado no continente. Há outros, que o levaram a um melhor termo e que provaram a singularidade latino-americana, além dos que contribuíram para a identidade e o resgate de vastas regiões e culturas. O vínculo que se conseguiu estabelecer entre diversas partes do continente, sempre desejoso de unidade, constitui uma contribuição de primeira ordem para o conceito moderno de América Latina.

Estava dizendo que não são os únicos, e muitos nomes de escritores que se juntaram a eles ou continuaram seu caminho em vários pontos do continente poderiam ser citados. Como simples exemplos, devo mencionar algumas produções menos divulgadas, como as do uruguaio Mario Arregui (1917), que desde sua obra inicial *Noche de San Juan y Otros Cuentos* (1956), até a compilação de sua obra em *Tres Libros de Cuentos*, reintro-

duziu o conto camponês em uma visão precisa, com uma escrita rigorosa que deve a Borges e também a Malraux; ou as do peruano Carlos E. Zavaleta (1926), que dentro de uma apropriação dosificadas das tendências norte-americanas da narrativa voltou a visitar o universo indígena (*Vestido de Luto*, 1961).

### 13. O CARIBE É UM SÓ PAÍS

Como vimos, com a publicação de *Cem Anos de Solidão* e sua literatura posterior, Gabriel García Márquez não apenas escolheu definitivamente sua cultura costeira natal, como se projetou até outro centro, que não é estritamente o registrado pela sua capital colombiana: o Caribe é o mar interior americano no qual se inseriram as variadas manifestações do universo inteiro e que, no entanto, dentro da confusão e da mistura, elaborou características particulares que lhe conferem unidade. Como disse García Márquez, o Caribe é um só país.

Na divisão lingüística da América Latina, Pedro Henríquez Ureña detectava a existência de uma área bem definida, antilhana ou caribenha, que registrava um comportamento lingüístico semelhante nas múltiplas ilhas da língua espanhola (Cuba, Santo Domingo, Porto Rico) e na costa banhada pelo mar das Antilhas. Os estudos lingüísticos posteriores corroboraram a intuição de Henríquez Ureña e podem ser complementados com as análises antropológicas relativas ao sincretismo cultural originado por obra das variadas contribuições europeias e africanas.

A existência de uma área literária caribenha, diferenciável dentro da América Latina, propõe um desafio ao comparatismo, pois nela convivem diversas línguas (duas, pelo menos, são românicas, o espanhol e o francês, e também dois dialetos, o "crêôle" e o papiamento, que procede do português, assim como das línguas nórdicas, como o inglês e o holandês), que são condutoras de ricas literaturas e se desenvolveram dentro de estruturas sociais parecidas.

Se tivesse que definir o caráter histórico do comportamento literário caribenho, iria buscá-lo na facilidade e rapidez com que se abre à influência externa e na idêntica facilidade e rapidez para transformá-la em um produto in-

teiramente distinto que não faz alusão à sua origem nem tampouco aos elementos locais anteriores. Isso nos proporciona curiosas mutações, que comportam incessantes rupturas da continuidade histórica sob a forma de ciclos originais que se sucedem uns depois dos outros. O que corresponde ao meio século transcorrido de narrativa latino-americana é colocado ostensivamente sob o signo do “maravilhoso”, que tanto pode ter uma derivação realista (o “real maravilhoso”, como definira Carpentier) quanto outra, fantástica (os contos e a teoria literária de Lezama Lima), ou ainda uma terceira, que mescle livremente ambas as tendências (que é a praticada por García Márquez e a mais ajustada às forças que vêm atuando nesse ciclo narrativo).

Seria perigoso estender a vigência desse signo literário fazendo dele a definição histórica de uma literatura, armadilha na qual caíram tanto Carpentier quanto Lezama, porque nem o passado nem tampouco o mais recente movimento literário o corroboram, dado o regime mutante que percebemos nessa área. Tal extrapolação, no entanto, nos levaria a vislumbrar aqueles funcionamentos psíquicos da comunidade antilhana alimentados pelos vários ciclos literários: é a liberdade, quase irresponsável, de sua imaginação. Trata-se de um aguçado poder associativo submerso em uma rede de cambiantes analogias, tão vasta que para ele a associação de um guarda-chuva e uma máquina de costura apenas se traduz em uma metáfora vulgar; alimenta-o uma concepção metafórica da realidade que utiliza a literatura para estabelecer sua fixidez em um ponto sempre instável devido às tensões que o agitam; gera um toque psíquico sobre as coisas, das que tem apetite, e incendeia-as, apropria-se delas epidermicamente, enlaça-as e depois solta-as, voltando a deixá-las em liberdade. As raízes culturais desse comportamento do imaginário podem ser pesquisadas, mas aqui somente nos cabe ressaltar a contribuição que daria a esse ciclo narrativo do maravilhoso que se situa como uma etapa de autodescoberta da idiossincrasia antilhana.

Como já indicamos, ele responde a uma incitação externa. Mais precisamente, ao impacto do *Primeiro Manifesto Surrealista* (1924), em que André Breton entoa seu canto de amor à liberdade feérica que provoca o estalido das constrições do discurso lógico. Mas a resposta caribenha a esta incitação a faz transbordar por todos os lados, devora-a e a transforma, condu-

zindo-a a imprevisíveis derivações. Nas manifestações que assume em cada temperamento em particular há, no entanto, a constância de uma homogeneidade, que mais do que no estilo, se evidencia nas operações do imaginário. Em todo caso, o ciclo será suficientemente extenso para percorrer quase quatro gerações de escritores, cujas obras se acumulam desde 1930 até hoje e agressivo o bastante para associar escritores de zonas circunvizinhas, como é o caso dos pertencentes à região maia, que se juntam a essa pesquisa do maravilhoso. No entanto, sua capital será Havana, porque ela é a cidade líder da região, a que conta com uma habitual elite intelectual e, por múltiplas razões, a mais ansiosa para modernizar-se.

Da primeira geração do ciclo do maravilhoso são cabeças visíveis Arturo Usler Pietri (1905), Miguel Angel Asturias (1899), Alejo Carpentier (1904), junto com outros escritores como Luis Cardoza y Aragón (1904) e Jacques Roumain (1907–1944), este último estimulado pelo anseio de comunicar sua mensagem social. Todos eles fizeram sua aprendizagem literária na Paris surrealista, por meio da qual redescobriram seus respectivos territórios: a atenção de Asturias à tradição maia e a de Roumain à cultura negra haitiana tem seu equivalente na compreensão e definição de uma arte americana que Carpentier e Cardoza estabelecerão graças à incitação artística européia e na teorização da cultura mestiça que Usler Pietri empreenderá, revendo sob esse ângulo a história literária do continente.

As primeiras obras apontam os rumos individuais que cada um seguiria e, simultaneamente, o substrato comum de uma investigação da realidade que se apresenta como um prodígio inesgotável: *Lendas da Guatemala* (Asturias, 1930), *La Proie et l'Ombre* (Roumain, 1930), *As Lanças Coloridas* (Usler, 1931), *La Torre de Babel* (Cardoza, 1930), obras das quais poderia estar próximo um romance isolado do colombiano Eduardo Zalamea Borda (1907-1963) ao descobrir a paisagem e os homens da Guajira, *Cuatro Años a Bordo de Sí Mismo* (1934). O momento marcante da produção é o ano de 1944, com *Viaje a la Semilla*, de Carpentier, ao qual se seguirá *El Reino de Este Mundo*, de 1949, em que amadurece seu estilo e sua visão do mundo caribenho. Também de 1944 é o livro póstumo de Roumain, *Les Gouverneurs de la Rosée* e de 1945,

*O Senhor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, que já escrevera essa maravilha chamada *El Alhajadito* (que só seria publicado em 1961) e que apresentaria, em 1949, sua melhor obra, *Homens de Milho*. Desse mesmo ano é a *Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo*, o melhor texto de Cardoza y Aragón, ao qual se seguiriam os livros fundamentais de Carpentier: *Os Passos Perdidos* (1955), *Guerra del Tiempo* (1958), *O Século das Luzes* (1962).

O ciclo parecia completo: radiante descoberta da paisagem, da cor, da graça do universo antilhano; passeio por sua história lendária; interpretação mítica de suas lutas sociais e sobretudo gozo da palavra, umas vezes como pura construção de significantes, outras, ligada ao discurso lógico (Uslar, Roumain), mas em geral expansão de uma trama sonora e encantadora. Mas nos mesmos anos de sua coroação, começa a tarefa de outra geração de escritores que se inscrevem em uma via parecida do maravilhoso, o qual no entanto acentuam e comovem por uma interior reconversão de possibilidades. Sua figura chave é José Lezama Lima (1912), que por meio das sucessivas revistas que dirigira (*Espuela de Plata*, *Nadie Parecía*, *Orígenes*) vinha demonstrando que não era simplesmente um poeta de original barroquismo, mas sim um prosista excepcional, tanto em seus fragmentos (contos, apólogos, poemas em prosa?) como em seus contos fabulosos e nos cinco primeiros capítulos de *Paradiso* (1966), que publica em *Orígenes* (1945–1955). Sua influência será muito extensa na literatura cubana, apesar das normais insurreições que um temperamento tão curioso e abrangente devia provocar, mas para não enveredarmos por uma história literária de personalidade e sim observar o processo literário em seu conjunto, diria que Lezama Lima não pode ser estudado sem sua contrapartida, o gêmeo negro representado por Virgílio Piñera (1914), o outro grande prosista dessa geração, embora também poeta e dramaturgo e dominador de formas sempre transformadas, como Lezama. Seus primeiros textos definitivos estão em *Poesía y Prosa* (1944), e sua plenitude narrativa é atingida em *Cuentos Fríos* (1956) e em seu romance *Pequeñas Maniobras* (1963).

Os dois estão submersos no maravilhoso, como podem estar dia e noite: enquanto Lezama enaltece a realidade – cor, linha, vibração – para que sua aparência gere a grande ópera fabulosa, Piñera a torna opaca e fria – gris, rigor,

aspereza – para que suas entranhas expressem um milagre atormentado e temível. Mas para ambos a verdadeira realidade está em outro lado: a que conhecemos é governada por prodígios imprevisíveis e não faz muita diferença que uns se vinguem à luz do sol e outros nas trevas da noite.

Os dois escritores da terceira geração têm quinze anos a menos do que Virgílio Piñera e Lezama e com eles parece culminar e esgotar o desenvolvimento do maravilhoso na área caribenha. O haitiano Jacques Stephan Alexis, morto tragicamente ao tentar um atentado contra Papa Doc Duvalier, nasceu em 1922, e com suas quatro obras narrativas (entre as quais devem ser lembradas *Compère Général Soleil* e *Les Arbres Musiciens*) elaborou a teoria de um romance afro-americano que misturava a problemática social ao descobrimento de uma entranha lírica do homem, tudo dentro de uma escrita iridescente que alçava a realidade a uma festa. Sua obra inscreve-se no grande esforço de recuperação da singularidade negra (mas também a singularidade tropical antilhana) patrocinada por dois livros fundamentais: *Assim Falou o Tio*, de Jean Price-Mars e *Cadernos de uma Volta ao País Natal*, de Aimé Césaire. E é o reconhecimento desse inesperado estrato africano, vivo no subconsciente, que destrói a lição bretoniana do maravilhoso, tão esquemática às vezes, dotando-a de uma turbulenta energia transformadora.

As outras figuras chave dessa geração são: Gabriel García Márquez (1928), por *Cem Anos de Solidão*, e Guillermo Cabrera Infante (1929) por *Três Tristes Tigres*, embora também se deva acrescentar o romance de um poeta, *Los Niños se Despiden*, de Pablo Armando Fernández. O maravilhoso perambula por eles, vazando por inesperados interstícios: tão logo se transfere, em García Márquez, o enfoque rapsódico da história, fazendo dela uma prolongada cavalgada em que a imaginação se torna realidade, e esta volta a se recuperar como imaginação, como se transfere por detrás da própria linguagem, em Cabrera Infante, para abalar o edifício inteiro da literatura, a qual se disfarça, mente, se transforma, se equivale, se dissolve. São diferentes jogos de espelhos, mas suas conseqüências acabam sendo semelhantes.

Talvez ainda se possa acrescentar, em uma geração recente, obras que continuam esse ciclo, embora já desintegrando-o. É o caso do romance *Los*