

In: ARRIEUCCI JR., Davi. Outros adonados e perdidos.
São Paulo: Cie. das Letras, 1999, p. 110-120.

Avle 4

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA*

A memória do Periquillo

P. — Para estudar a literatura hispano-americana, que problemas devem ser considerados?

DAF. — O primeiro grande problema com que se defronta, a meu ver, quem quer conhecer a literatura hispano-americana resulta de dois fatos imbricados: por um lado, a própria complexidade do processo histórico-literário hispano-americano, cuja organização em termos de sistema é pouco nítida, dando idéia de um feixe de manifestações literárias sem articulações internas definidas; por outro, a falta de uma tradição crítica capaz de sistematizar o que há nele de sistematizável. A ausência de um conjunto contínuo e coerente de autores, obras e público, o que caracterizaria a literatura entendida como sistema, conforme o conceito que Antonio Candido utilizou para o caso da literatura brasileira, nos deixa, numa primeira aproximação, diante de um aglomerado de autores e títulos cujas vinculações são extremamente problemáticas. Para se avaliar a dificuldade inerente ao próprio processo, basta pensar no seguinte: embora, como no caso brasileiro, o passado literário hispano-americano acompanhe a seqüência de estilos da literatura europeia, a grande defasagem na transplantação desses estilos determina mesclas estilísticas peculiares e uma profusão de epígonos. A mescla é visível, por exemplo, no final do século passado e começos deste século, no modernismo, que funde traços parnasianos, simbolistas e impressionistas. No caso específico da narrativa, torna-se claro o recuo temporal e o paradoxo de se começar pelo fim: a primeira narrativa de importância, *El Periquillo Santiento*, do mexicano José Joaquín Per-

nández de Lizardi, cujos primeiros três volumes foram publicados em 1816 e o último em 1831, quando a literatura europeia já estava em pleno romantismo, é um romance picaresco, gênero que teve o seu apogeu na Espanha barroca do século XVII. Fruto tardio, *El Periquillo*, como mostrou Pedro Henríquez Ureña, revela influência francesa do século XVIII, do romance de Lesage, e não da literatura espanhola em primeira mão. Esse atraso da produção narrativa se explica através das proibições, relativas à publicação e à circulação de obras de ficção, a que a Espanha submeteu suas colônias, obscurecendo o panorama literário.

O ESCRITOR HISPANO-AMERICANO: UM FANTASMA

Se adotarmos, em seguida, uma perspectiva espacial, surgem novos obstáculos para aumentar a complexidade da visão global. Barreiras de todos os tipos, desde as físicas, que meios de comunicação ainda precários não conseguem transpor, até as culturais e políticas (como no caso de Cuba, por exemplo), se interpõem entre os autores latino-americanos, determinando um desconhecimento mútuo que chega ao absurdo: Julio Cortázar, numa conferência sobre o conto, em fins de 1962, em Cuba, diz sentir-se como um fantasma diante de um auditório que ignora os seus contos; em nosso país, o silêncio maciço quanto à literatura hispano-americana somente é quebrado pelo eco do alarido que a imprensa europeia ou norte-americana levanta em torno desta ou daquela figura em moda, ou pelo impacto que causa um filme de diretor importante, com argumento baseado em obra hispano-americana ou por algum prêmio literário. Nos últimos tempos, vai se tornando rotineira uma situação extraordinária: os escritores apenas entram em contato no exílio comum.

Por outro lado, falta à literatura hispano-americana uma tradição crítica rigorosa, capaz de definir as linhas de força do processo como um todo, situando corretamente os valores. Obras como a de Silvio Romero, José Veríssimo e, mais recentemente, a de Antonio Candido, não encontram paralelo na crítica dos países irmãos. Apesar de contar com grandes humanistas, como Alfonso Reyes e Pedro Henríquez Ureña e, em nossos dias, com alguns excelentes ensaístas, como Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama e vários dos melhores narradores des-

(*) Perguntas de Flávio Aguiar e José Miguel Wisnik.

dobrados em críticos, como é o caso de Cortázar, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes e outros, na verdade a crítica hispano-americana se revela extremamente frágil quando se pensa na caracterização de toda a produção literária dos países americanos de língua espanhola como um conjunto orgânico. Por mais que discorde dos métodos dos críticos brasileiros citados, o estudioso da literatura brasileira terá sempre como ponto de partida a contribuição fundamental que eles deram, o que, infelizmente, não ocorre em relação à literatura hispano-americana.

P. — Ainda há uma tendência, pelo menos no Brasil, de defender as criações culturais da imitação estrangeira. Pode-se notar isso em todas as formas de produção cultural. Por exemplo, na música, a guitarra elétrica é negada, por alguns, como uma técnica estranha ao nosso meio. Como você veria esse problema com relação à literatura?

DAJ. — Esse tipo de problema tem sido levantado também com relação à narrativa hispano-americana que vem apresentando, a partir da década de 40, uma revolução profunda na técnica de construção. A questão se torna mais importante, quando se considera essa renovação como responsável, em grande parte, pela própria superação do regionalismo naturalista que caracterizou, em linhas gerais, a ficção hispano-americana anterior, freqüentemente se reduzindo ao documento folclórico ou ao panfleto de denúncia social. Discutir, portanto, a superação da chamada *novela de la tierra* pela renovação técnica é discutir a própria validade da nova narrativa hispano-americana. Pois bem, aliado a uma verdadeira explosão imaginativa que transcende todo naturalismo terra a terra, é óbvio, nessa nova ficção, o emprego de uma série de procedimentos artísticos adaptados de literaturas estrangeiras, mas creio que não se pode de modo algum rotulá-los como meros produtos de imitação, quando nas mãos dos melhores ficcionistas hispano-americanos atuais. Em toda parte há diluidores. Aqui também há muitos, mas nem todos o são. Existe uma possibilidade grande de invenção mesmo quando um autor retoma um recurso criado por outro. Talvez a questão se esclareça se ampliarmos o foco. O legado técnico que a literatura europeia das três primeiras décadas deste século deixou é hoje patrimônio comum, sem que se possa dizer que este ou aquele recurso pertença exclusivamente a este ou aquele autor. A contribuição decisiva de Henry James, Proust, Joyce, Virginia Woolf e Kafka, por exemplo, tem sido aplicada não só com grande eficácia, mas também renovada transformada inventivamente por ficcionistas posteriores, da mesma

forma que esses mesmos autores utilizaram, com grande margem de inovação, procedimentos alheios. O exemplo mais batido é o do monólogo interior. Utilizado primeiramente pelo simbolista francês Edouard Dujardin, só com o *Ulysses* de Joyce terá grande repercussão, graças à maestria com que ele o empregou para nos apresentar os estratos mais fundos da psique humana, de que é exemplo o monólogo de Molly Bloom, ao final do célebre romance. Posteriormente, Faulkner voltou a utilizá-lo magistralmente: basta lembrar a obra-prima que é *The Sound and the Fury*, em que, através de técnica semelhante, nos é revelado o complexo mundo interior de um idiota, o pobre Benjy. Mas a história da literatura multiplica os exemplos: quanto, em matéria de construção do enredo, não terá aprendido Dostoiévski com o romance "gótico" de Ann Radcliffe? Tudo isso nos ensina que é perfeitamente legítima a retomada de procedimentos alheios, desde que seja feita com eficácia. E sabemos que a condição dessa eficácia está na adequação do procedimento aos demais elementos que integram o todo que é a obra literária.

UMA NOVA VISÃO DA REALIDADE

A discussão de qualquer problema técnico nos remete sempre ao feixe de relações que dão forma à obra: envolve sempre as articulações entre significante e significado. Inicia-se pela consideração de um aspecto técnico como aquele do monólogo e chega-se logo a problemas de visão de mundo, às implicações do desenvolvimento temático. Por isso, quando se fala na inovação técnica da nova ficção hispano-americana, é preciso não esquecer que ela implicará também uma nova visão da realidade, muito mais rica e complexa do que a apresentada pela narrativa anterior. Os recursos de ofício com que contavam os narradores anteriores, bebidos sobretudo no realismo e no naturalismo francês, com maior ou menor impregnação esteticista dos contatos com o modernismo, serviram, por assim dizer, a uma visão de descoberta da realidade americana, por isso mesmo estilhaçada nos fragmentos localistas. Romancistas como Azuela, Rivera, Güiraldes, Gallegos, Icaza etc., restringiram sua visão aos aspectos mais imediatos da realidade histórico-social, tendendo com freqüência ao tóxico e ao esquematismo. O mundo geográfico de forças elementares, o mundo do mineiro, do camponês, ou do índio explorado pelo latifundiário e pelos norte-

americanos, os pequenos dramas da sociedade provinciana, o choque entre civilização e barbárie, a ditadura, a revolução mexicana etc. são os temas principais desses romancistas. A partir de 40, muitos desses temas persistirão, mas agora com uma profundidade e amplitude de enfoque, que somente procedimentos técnicos muito mais complexos poderiam permitir. Novos recursos no manejo do ponto de vista, o monólogo interior, nova organização do tempo e do espaço, o simultaneísmo, a utilização da metalinguagem no interior da própria narrativa, o uso da paródia e da montagem etc., passam a ser instrumentos de trabalho extremamente eficazes nas mãos de muitos dos novos ficcionistas. Muitos desses recursos entrarão por influência do surrealismo, mas muitos também por influência da literatura norte-americana, sobretudo de Faulkner, Hemingway e Dos Passos, da mesma forma que já desde o século passado se verificara a influência de Edgar Allan Poe, visível em toda a corrente de literatura fantástica do Rio da Prata, em Lugones, Horacio Quiroga etc., continuando até hoje como um ponto de referência constante nas obras de Borges e Cortázar.

P. — Quais são as diferenças entre esses novos narradores diante da linguagem?

DAJ. — Trata-se de uma pergunta muito ampla e difícil para que eu possa dar uma resposta precisa. Vou tentar sugerir algumas direções com base na posição desses novos narradores diante da linguagem, mas não posso deixar de fazer de início uma ressalva: é que nem todos os ficcionistas a que vou me referir estão, a meu ver, no mesmo nível de valor; ao contrário; existem discrepâncias sensíveis entre eles. O que têm de comum é o fato de renovarem a linguagem narrativa, superando a herança do regionalismo naturalista que receberam. Eu disse anteriormente que a superação dessa herança foi feita sobretudo através de uma maior abertura à imaginação e da adoção de novas técnicas de narrar, nem sempre se abandonando, porém, a temática anterior. É preciso acrescentar agora que esse processo de renovação atinge também posições radicais: seja pela forjatura de uma linguagem narrativa completamente nova, baseada na linguagem oral, no aproveitamento irônico e muitas vezes destrutivo do falar coloquial, introduzido na literatura "séria"; seja, paradoxalmente, pela exacerbação dos procedimentos retóricos até a deformação vulgar; seja, ainda, pela contestação da própria linguagem narrativa no seu todo, roçando o impasse, o silêncio.

Numa primeira posição, próxima ainda do regionalismo anterior, estão narradores como o peruano Mário Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, 1963; *La casa verde*, 1966) e José María Arguedas (*Los ríos profundos*, 1958), o paraguaio Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre*, 1960) e o chileno Manuel Rojas (*Hijo de ladrón*, 1951). Vargas Llosa, o mais inovador deles, utilizando uma nova organização espacial e temporal e o monólogo interior, revitaliza a problemática localista da narrativa anterior. Mais distante do regionalismo pela força da imaginação, Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955) retoma o tema da revolução mexicana de uma perspectiva nova e mais complexa, através de um prisma individual, subjetivo, que transfigura a realidade objetiva num mundo fantasmagórico e inquietante, de alta densidade poética. A condensação e o laconismo da expressão, que lembram o nosso Graciliano Ramos, instauram, sem alardes imagísticos, o efeito poético de conjunto.

Sem se fixar numa região específica da realidade hispano-americana, mas apresentando, ao contrário, uma localidade arquetípica — Macondo —, em que mito e história se interpenetram, Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967) cria um espaço imaginário que acaba revertendo simbolicamente sobre a realidade latino-americana, com todas as suas catástrofes naturais, revoluções que marcam passo, exploração estrangeira, "dilúvios" etc. Por outro lado, numa linhagem dostoiévskiana e introspectiva, Ernesto Sábato (*El túnel*, 1948; *Sobre héroes y tumbas*, 1962) criou, com o seu segundo romance, uma das obras mais complexas dessa nova ficção, numa tentativa de um verdadeiro romance-síntese, de um grande "poema metafísico", como ele mesmo afirmou, utilizando, para tanto, todo o arsenal técnico disponível: desde os neologismos até os grandes efeitos de conjunto, a visão grotesca, a dissonância, a busca do efeito de estranhamento a todo custo, a ambigüidade no uso dos pronomes etc. O esforço de síntese enfrenta o risco do informe: trata-se de plasmar uma massa caótica de elementos heterogêneos. Esses elementos, que estão em choque permanentemente no interior da obra, adquirem uma tensão dramática: à visão clara, ao mesmo tempo que dolorosa, da realidade argentina, de que Alejandra pode ser uma representação alegórica, se justapõe o mergulho noturno no subconsciente, nas zonas oníricas e abissais, nos aspectos demoníacos da personalidade, juntamente com a indagação metafísica do sentido da existência humana. O resultado é uma espécie

de delírio lúcido, uma arte dionisiaca aferrada à expressão de um pesadelo. Esses três últimos narradores citados, Rulfo, García Márquez e Sábato, renovam a linguagem narrativa, quebram a linguagem lógico-discursiva da ficção anterior, propondo uma nova organização do mundo romanesco, a partir de uma nova situação do foco narrativo no interior desse mundo, mas não põem em xeque a linguagem em si mesma. Sábato já chegou a expor, aliás, o seu projeto, de uma *novela novelada* e não de uma *antinovela*. Apesar da ironia de García Márquez, na verdade as obras desses ficcionistas, pelo menos nos textos referidos, revelam uma arte de certo modo "ingênua", na medida em que não se autoproblematiza, em que confia nas suas possibilidades de expressão e se serve dela sem auto-ironia. O processo de construção em que se empenham apresenta realmente de novo uma *poetização* da linguagem ficcional, não tão clara na andadura do discurso, mas forte na impressão de conjunto. A busca de uma *obra poética total*, do texto poético, parece confirmar-se na tentativa de Sábato de um romance como um poema metafísico, em lugar de um mero documento.

A FUNÇÃO POÉTICA DA NARRATIVA

Por isso mesmo, é curioso verificar como, salvo vozes isoladas, Octavio Paz, no México, Pablo Neruda e Nicanor Parra, no Chile, e talvez uma ou outra mais, a melhor poesia hispano-americana de hoje se encontra na própria narrativa das novas gerações. A radicalização dessa tendência a acentuar hoje a função poética da linguagem por cima da função referencial, tão evidente no discurso muitas vezes moralizante da narrativa anterior, se concretiza no empanurramento de recursos retóricos, que desviam nossa atenção do fio narrativo para os meandros da própria linguagem, no desconcertante *Paradiso* (1966) do cubano José Lezama Lima. A obra de Lezama parece estar no ápice de um processo que tem como precursores Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier, apesar das muitas diferenças que os separam. A obra de Asturias teve sempre como ponto nevralgico o problema de conseguir uma linguagem adequada ao mesmo tempo à expressão de um universo mítico-poético e à denúncia político-social. Como ele próprio disse, numa entrevista a Günter Lorenz: "El autor comprometido también está comprometido a demostrar mayor maes-

tría"... Se o equilíbrio surgiu com *El Señor Presidente* (1946), a poetização da linguagem narrativa já vinha desde a reelaboração dos mitos maias em *Leyendas de Guatemala* (1930). Da mesma forma que o barroco encontrara na Espanha um terreno fértil para a sua implantação na arte mudéjar, encontrou também na América Central muitas afinidades no lastro da arte indígena pré-colombiana. Essa intrincada tradição estilística serve de matriz não só para o estilo de Asturias mas também para o de Carpentier. A ela somou-se ainda a influência do surrealismo e a linguagem resultante tende, quase sempre, para a opacidade, prendendo nossa atenção sobre si mesma. Lezama parece fundir a força vital e convulsiva de Asturias com os requintes da erudição de Carpentier, numa espécie de culto gongorino, aliás, ponto de referência constante de sua obra de ensaísta, construída também com linguagem semelhante. O acúmulo de símiles e metáforas, de perfrases mitológicas idênticas às de Góngora, de alusões eruditas que vão desde a arte culinária (também especialidade de Carpentier) e práticas eróticas, até o esoterismo, a invenção contínua de novos vocábulos e novas comparações, dão ao estilo o aspecto disforme e funambulesco de um bicho-papão devorador do mundo, já que o mundo parece existir para acabar nos tentáculos dessa linguagem. Mais próxima do manierismo (na acepção que dão ao termo Arnold Hauser, Hocke, Hatzfeld) do que propriamente do barroco, a obra de Lezama Lima talvez só encontre ponto de comparação, considerada do ângulo da exatidão do sistema lingüístico-expressivo, com a obra de Guimarães Rosa, na literatura brasileira. O uso da metalinguagem, da paródia e da auto-ironia no interior da própria narrativa, o emprego da montagem na construção sintagmática, ou seja, na combinação das seqüências do discurso narrativo, bem como o aproveitamento da linguagem oral como base da elaboração do estilo, e até a utilização de recursos não verbais (traços parasemióticos, como elementos tipográficos, o espaço em branco, fotos etc.), revelam o teor destrutivo e radical da última atitude diante da linguagem a que me vou referir. Penso, sobretudo, em três obras fundamentais: as de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Guillermo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*, 1967), nas quais se pode discernir uma visão da literatura como invenção e jogo. A elas se deveria juntar provavelmente outras, como a do cubano Severo Sarduy (*De dónde son los cantantes*, 1967), em parte a de Carlos Fuentes (*Cambio de piel*, 1967) e o romance do poeta argentino Leopoldo

Marechal (*Adán Buenosayres*, 1948), em muitos aspectos uma obra precursora, pelo uso da montagem de palavras, da paródia, da mescla da fala coloquial à retórica literária bem comportada. Ficarei, contudo, com os três primeiros, o que já é demasiado.

O DESAFIO DO SILÊNCIO

Borges e Cortázar podem ser vistos dentro de uma longa corrente de literatura fantástica no Rio da Prata, desde Holmberg, no século passado, até Macedonio Fernández e Adolfo Bioy Casares, amigos pessoais de Borges. Corrente essa que inclui outros contistas importantes como Leopoldo Lugones, Horácio Quiroga, José Bianco etc. Contudo, o mais importante é verificar como Borges e Cortázar, propondo a oscilação ambígua entre o real e o irreal, tema central de toda a literatura fantástica, acabam tematizando a própria essência da literatura, transformando a narrativa numa reflexão sobre ela própria, numa linguagem sobre a própria linguagem. Em Borges, a narrativa se mescla ao ensaio e o ensaio toma aspectos de ficção. O narrador *hacedor* olímpico e irônico, nostálgico da ação, manipula lucidamente as aporias filosóficas tomadas a Schopenhauer, Berkeley, Swedenborg, a coragem, virtude maior, o tempo e o infinito, o encontro com o verdadeiro rosto diante da morte e outros temas, através de uma visão localista de toda uma mitologia dos arrabaldes portenhos. A cidade mítica se transfigura numa imagem labiríntica do universo, num espelho do caos em que cada fragmento pode, metonimicamente, funcionar como uma alegoria do todo desconcertante. As ruas suburbanas que se enterram nos pampas levam ao infinito; a monótona milonga reitera infinitamente a esperança da eternidade: os casos repetidos e sangrentos, limites do subúrbio, aludem à fugacidade da vida; na ponta do punhal, um *compadrito* (qualquer homem) encontrará o sentido de seus passos caóticos e o punhal aguarda o cumprimento do destino para o qual um homem o criou. Em cada elemento deste mundo particular, e aparentemente folclórico, pode estar uma metáfora da perplexidade metafísica de Borges. Com base num ceticismo essencial, qualquer elemento pode entrar no jogo: de novo, o mundo é um objeto do estilo.

Em Cortázar, a narrativa é uma busca infinita, um tomar e retomar um tema esquivo que obriga sempre a voltar ao começo, como os *takes* do jazz. Permanentemente invenção, é também jogo, mas um jogo em que entra o narrador, pois se trata de um jogo transcendente: escapar de uma pretensa realidade para uma aparente irreidade que talvez esconda o sentido de uma realidade digna desse nome. No limite, a busca se defronta consigo mesma, é o seu próprio tema, e com isso a narrativa fica ameaçada de paralisia, à beira do silêncio. Cortázar é o mais radical de todos os escritores aqui referidos, pois a presença da *meta* linguagem no interior da sua obra chega a propor o impasse da narrativa, não apenas a destruição de uma certa linguagem narrativa. Ao passar da visão de uma realidade ambígua à incorporação dessa ambiguidade na própria técnica de construção, assume o risco da aventura e da desagração total da obra no caos. Sugere sempre esse equilíbrio instável sobre o fio da navalha: a necessidade permanente de ser rebelde, de aceitar o convite do caos e o perigo da destruição total. Por isso, sua obra representa, a meu ver, um dos testemunhos mais agudos da crise da consciência criadora de nossos dias, dividida entre as tendências retóricas e as tendências destruidoras que atravessam toda a arte contemporânea. A ironia cortante, a paródia, a destruição da própria palavra, o texto-montagem, os recursos pansemióticos e vários outros procedimentos, efetivam, até certo ponto, a desintegração da literatura, a tentativa de volta à estaca zero. Mas o projeto não é levado até o fim; permanece o desafio do silêncio.

Em Cabrera Infante, o aproveitamento da linguagem oral chega ao máximo: o livro está escrito em "cubano", como nele próprio se afirma, e muitas de suas passagens deveriam ser lidas em voz alta. *Tres tristes tigres* é um jogo de palavras, uma ficção que coloca no primeiro plano a própria fala. Uma enorme colagem de vozes da Havana noturna da época de Batista discorre cinematograficamente diante do leitor. Com Cabrera Infante a opacidade da linguagem se torna perceptível no nível mesmo da palavra, transformada num objeto desmontável. O trocadilho, como em Joyce, adquire um papel de grande importância no jogo de invenção verbal e a "seriedade" literária é zombada a cada passo, por esse fluir incessante de novas associações, com base na deslocação de fonemas. O risco da arte de Cabrera Infante é a sua redução ao mero truque.

Creio ter sugerido, ainda que de modo incompleto e superficial, algumas das principais direções da nova narrativa hispano-americana. Haveria para assinalar a influência do cinema, sua técnica de montagem, numa obra como *La traición de Rita Hayworth* (1968), do argentino Manuel Puig, mas isso fica para uma outra vez.