

O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Seleção de textos, introdução
e notas bibliográficas por

ALFREDO BOSI

(da Universidade de São Paulo)



EDITORA CULTRIX
SÃO PAULO

SITUAÇÃO E FORMAS DO
CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Alfredo Bosi

[Faint, illegible text from the reverse side of the page, likely bleed-through from the other side of the paper.]

SITUAÇÃO E FORMAS DO CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

ALFREDO BOS

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem.

Esse caráter plástico já desnoiteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compêlo o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático.

Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados.

O CONTO: SITUAÇÕES

Um olhar de relance dado a esta antologia basta para reconhecer alguns dos caminhos que os contistas percorreram entre nós depois que se calaram as vozes fortes do Modernismo ou dos seus arredores: Mário

de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Anibal Machado, João Alphonso.

Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo.

Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra.

É provável, também, que o "efeito único" exigido por Edgar Allan Poe de todo conto bem feito não resida tanto na simplicidade do entrecho ou no pequeno número de atos e de seres que porventura o habitam; o sentimento de unidade dependerá, em última instância, de um movimento interno de significação, que aproxime parte com parte, e de um ritmo e de um tom singulares que só leituras repetidas (se possível, em voz alta) serão capazes de encontrar.

Diz Poe: "Um escritor hábil construiu um conto. Se foi sábio, não afeiçoou os seus pensamentos para acomodar os seus incidentes, mas, tendo concebido com zelo deliberado um certo efeito único ou singular para manifestá-lo, ele inventará incidentes tais e combinará eventos tais que melhor o ajudem a estabelecer esse efeito preconcebido. Se a sua primeira frase não tender à exposição desse efeito, ele já falhou no primeiro passo. Na composição toda, não deve estar escrita nenhuma palavra cuja tendência, direta ou indireta, não se ponha em função de um desígnio preestabelecido" (Graham's Magazine, maio de 1842).

A invenção do contista se faz pelo achamento (inventire = achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo. Na história da escrita ficcional, esta nega (conservando) o campo de experiências que a precede. Da dupla operação de transcender e reapresentar os objetos, que é própria do signo, nasce o tema. O tema já é, assim, uma determinação do assunto é, como tal, poda-o e recorta-o, fazendo com que rebrote em forma nova. Toda determinação é, como ensina a velha Lógica, um modo de pôr termos às coisas: demarcá-las de tal sorte que avance para o primeiro plano simbólico só aquele aspecto, ou aqueles aspectos, que interessa tratar. Omnino determinatio negatio est.

Durante esse processo de busca e invenção enfrentam-se o narrador e o fluxo da experiência: este acabará sendo a substância narrável,

aquela "matéria vertente" de que fala Riobaldo no Grande Sertão. O narrável vai-se formando, de frase a frase, mediante a operação da escrita ficcional: é esta que sonda, no universo possível, móvel e aberto da existência, aquelas situações que vão ser significadas e resolvidas em tema e em estilo.

Há uma relação muitas vezes agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável. E, na verdade, só quando é vital e apaixonado esse momento criativo é que se constrói uma narrativa esteticamente válida. Aquém da tensão, o conto não passa de crônica eivada de convenções, exemplo da conversa ou da desconversa média, lugar-comum mais ou menos gratuito. Ou ainda, requeentado maneirismo.

Cruzado por dentro o limiar do tema, é necessário conhecer o registro a que vai ser submetida a matéria: se realista documental, se realista crítico, se intimista na esfera do eu (memorialista), se intimista na esfera do Id (onírico, visionário, fantástico), se experimental no nível do trabalho lingüístico e, nesse caso, centrífugo e, à primeira vista, atemático.

De qualquer forma, a invenção já terá superado, enquanto ato estético, as oposições externas, peculiares ao assunto (urbano/rural; regional/universal; psicológico/social...). A preferência por certos assuntos e o desdém de outros não vigem na ordem da arte: provêm de um embate ideológico mal situado. E quanta bilis se pouparia se ficasse bem claro este ponto: ser a favor ou contra o regional, a favor ou contra o universal, não faz sentido como juízo literário: é, no fundo, projeção indiscreta de ideologias grupais.

Mas, na análise do texto, o desfoque pode corrigir-se se o leitor é capaz de surpreender no ponto de vista o coração do momento inventivo. Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. E, entre nós, o que tem achado?

Situações históricas vistas na sua tipicidade extrema, e que podem incidir, por exemplo, no fato nu da exploração do homem pelo homem, no campo ("A Enxada", de Bernardo Ellis). Ou a mesma violência pode encarnar-se nas relações de família, no seio da classe média em uma capital provinciana: a Curitiba de cuja face prosaica

os contos de Dalton Trevisan arrancam o calvário da vida conjugal, as humilhações do homem da rua, as obsessões do sexo desintegrado.

A percepção pode reconhecer as lesões de vários graus que a sociedade de classes não cessa de produzir no tecido moral do anti-herói contemporâneo; tesões que vão da subvida do pequeno marginal das histórias pungentes de João Antônio, que se passam nos bairros deturados de São Paulo, à subvida dos altos marginais cariocas, empresários de boxe, executivos em férias, agentes da prostituição grã-fina: mundo de Lúcia McCartney, de Rubem Fonseca.

É ainda a sociedade de consumo que se reinventa pelo miúdo no elenco de objetos e hábitos compulsivos, matéria dos textos curtos e substantivos de Circuito Fechado, de Ricardo Ramos; ou na prosa febril do mesmo Rubem Fonseca faz-se a antevisão da metrópole de robôs na qual os seres diferentes serão liquidados com metódica perfeição ("O Exterminador").

A mesma tensão com o presente leva à radiografia do todo pela exibição das suas partes ósseas e ingratas: o conto "Pausa", de Moacyr Scliar, tirado de O Carnaval dos Animais, dá o sumo de um destino no lapso de algumas horas vividas ou sonhadas no pesadelo de uma Porto Alegre morna e repetitiva até à náusea.

Mas há também a relação dramática com o passado, reino da posse e da perda. O convívio da consciência com a memória tem produzido um intimismo de situações novas, algumas ousadas e desafiadoras. Recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre, é o esforço bem logrado da prosa ardente de Lygia Fagundes Telles ("Cerejas", "Estrutura da Bolha de Sabão"), é a arte atenciosíssima de Autran Dourado (Solidão Solitude e os episódios rejuntáveis de O Risco do Bordado), é o jogo sinuoso de Osman Lins (Nove Novena). Inventores e restauradores, todos, do passado singular ou grupal. "A tônica" — diz Autran do seu livro — "é a memória"⁽¹⁾. "Altd, o escritor escreve é sobre o passado. Quem escreve sobre o presente é o jornalista"⁽²⁾.

Mas o melhor conto brasileiro tem procurado atingir também a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades

(1) "Sim, O Risco do Bordado é não apenas um livro de memórias imaginárias, mas um livro da memória, um livro temporal, o que não quer dizer cronológico. (...) A tônica é a memória. A memória do autor e do leitor, cuja colaboração e identificação é solicitada" (*Uma Poética de Romance*, S. Paulo, Perspectiva-INL, 1973, pág. 68).

(2) Em "Matéria de Carpintaria", texto mimeografado, Rio, PUC, Departamento de Letras e Artes, 1974, pág. 18.

vitais: Guimarães Rosa foi mestre na passagem do fato bruto ao fenómeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos; mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja, remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira.

A invenção romanesca de Guimarães Rosa guarda fundas analogias com o "materialismo" animista do vaqueiro e do jagunço. A sua perspectiva parece ser o transplante letrado de uma certa visão primitiva ou arcaica das coisas à qual ele procurou ser poeticamente fiel.

Mas a solução-Guimarães Rosa não pôde impor-se como único modelo. A sua extrema originalidade nasce de uma conjunção rara, talvez irrepetível: o diálogo de uma solerte cultura linguística e literária com as mais caudalosas fontes da psique e da mitologia sertaneja.

A necessidade do encontro literatura-sertão vem de longe: foram os românticos, Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay, Varela, entre outros, os que pela primeira vez se deixaram fascinar pela vida rural ainda resistente a modos de ser da sociedade burguesa em progresso no Brasil do século XIX. Mas desde esses passos iniciais do nosso regionalismo, ficava à mostra o descompasso entre o projeto cultural e a realização estética. O convívio só de raro em raro diminuiu o intervalo aberto entre as duas linguagens: a dominante, trazida pelo narrador culto, e a dominada, que se reduzia a matéria passiva, pitoresca, pseudofolclórica. O resultado era fazer do mundo rústico um pretexto para expor o seu caráter diferente: rude, tosco, bárbaro, impulsivo. Daí para a criação de um estilo típico e convencional, o passo era curto. Deram-no os naturalistas com grande presteza.

A distância que já mediava entre o narrador e o seu assunto alargou-se notavelmente quando se interpôs entre ambos a tela da ciência evolucionista. Reprimida que foi a bela empatia romântica com a vida agreste, restou uma atitude "objetiva", que pretendia explicar o rústico e o arcaico em termos de atraso ou de decadência. Folclore e patologia dão-se as mãos na prosa de Coelho Netto, de Inglês e Sousa, de certo Lobato, de certo Alcides Maya e de muita subliteratura sertanista composta entre o Naturalismo e o Modernismo. São crônicas foscas e melodramáticas cheias de tipos que sabem ao anormal, ao grotesco, ao macabro.

Desse falseamento ideológico e tonal do mando rústico salvam-se, pelo menos, dois narradores: Valdomiro Silveira que, nos Caboclos, se afastou da convenção naturalista e, beirando o puro registro folclórico, preencheu quanto pôde o hiato aberto entre a matéria cai-

criadores da língua mitopéica a todo o tecido narrativo. A palavra nova não é o puro neologismo, pois retoma um processo de formação que vem de longe, de muito longe; assim, de um salto, o tempo é abolido, e o signo — arcaico e moderno — simula o eterno presente. A frase, por sua vez, estranhamente livre, truncada e revoltada, parece às vezes driblar o nexo fundamental que une predicado a sujeito. É a hora de fazer cintilar o nome, imagem da substância, misterioso, além ou aquém das determinações verbais. O Menino. A Alegria. O Medo. O Rio. A Moça, imagem. O Sol inteiro. O absurdo ar. O ensimesmo. O nenhum.

Guimarães Rosa busca na semântica do insólito o seu modo de responder a situações singulares extremas que fazem contraponto à outra literatura, a de situações típicas e médias da civilização moderna. O que o seduz é a menina franzina que sonha e inventa o cotidiano, as loucas que cantam na esplanada da estação, os bois que falam do homem e os homens que inventam o boi, o morro que fala, o jagunço que vira santo, o pactário que nega o demo, a donzela que é guerreira, a meretriz que sabe dar o mais puro amor. E, dada a alta coerência estética das narrativas, a exceção vira regra: "Ninguém é doído. Ou então, todos." O mito é a verdade do coração: pensamento: pensamôr. A quadrinha no meio do texto canta o triunfo da imaginação sobre a realidade:

Encontrei Melim-Meloso
fazendo idéia dos bois;
o que ele imagina em antes
vira a certeza depois

(Tumatéia, pág. 94).

Quando a sorte ou a fantasia não intervêm (o que é raro), os males sofridos pelas personagens convertem-se em sabedoria. O ritmo do serião, que é o ritmo da Necessidade, a eterna Anankê, deixa coexistirem os aspectos opostos da vida para resolvê-los em uma unidade mais profunda. Daí, o tom de quase provérbio que convém à leitura de boa parte dessas narrativas exemplares.

Se voltamos agora os olhos para a versão existencial que do "mundo" procura dar Clarice Lispector, veremos um esforço mais árduo e, por força, menos poderosamente uno do que a metáfora do serião que sai das páginas de Guimarães Rosa. Quando já não há uma firme rede mitológica de base, perdidas ou estancadas que foram as fontes da sabedoria tradicional, o espírito paira inquieto

pira e uma escrita culta de talhe clássico; e Simões Lopes Neto (o nosso maior regionalista antes de Guimarães Rosa) cujos contos se produziram em uma linha de recriação metafórica da vida gaúcha. A descida sem preconceitos às matrizes da vida rural permitiu a Valdomiro e a Simões Lopes manter o equilíbrio entre a intenção documental e uma forma narrativa capaz de sugerir estados líricos, patéticos ou, mais raramente, satíricos.

Quanto ao Modernismo paulista de 22, não centrou seus interesses na formação de uma poética regionalista; foi em direção a mitologias globais, chamadas Pau-Brasil, Retrato do Brasil, Macunaima, Antropofagia e Martim Cererê, que se articulou a sua relação estética com o espaço nacional. Era o momento áureo do primitivismo como eixo artístico da cultura brasileira.

Depois de 30, sim, começam a desenhar-se as novas fisionomias regionais; mas já não é tanto a vida arcaica e mitizável que afeta os narradores da província, quanto a sua crise material, e, daí, a depressão que se estende da cidade ao campo, ambos cada vez mais invadidos pela frente capitalista do primeiro pós-guerra.

O regionalismo do Nordeste é, em geral, lúcido e crítico, mesmo quando se enreda em estruturas memoriais, nostálgicas (caso de Melim de Engenho, de José Lins do Rego), ou explora os círculos do inferno subjetivo, como no Graciliano de Angústia. É um "regionalismo" voltado para a cultura dominante com a qual quer dialogar em gritos ou em discurso, ora evocando em surdina um passado em destroços (Fogo Morto), ora falando do presente com a voz cortada e rouca do protesto (Vidas Secas).

Com Guimarães Rosa parece que cessa a urgência desse diálogo. O mito, posto aquém ou além do drama, tende, na sua forma última, a fechar-se às contradições com a sociedade englobante; e goza, no reino encantado da narração poética, as infinitas riquezas do seu próprio ser. "Mas o Buriti bom era um belo poço parado. Ali nada podia acontecer, a não ser a lenda." Toma conta das coisas, dos animais e das pessoas uma dimensão mais ampla, uma aura que não é a do dia-a-dia normal e socializado: são forças cósmicas, eróticas e sagradas, que agem no coração de cada vivente e o empurram para realizar o seu destino.

A forma interna dessa comunhão de sujeito e mundo é um estilo que reativa as potências sonoras e simbólicas da palavra. Não se trata de uma simples volta ao vocabulário arcaico ou à frase coloquial sertaneja; isso já se fizera na presa realista de Valdomiro Silveira e de Simões Lopes Neto; trata-se de entender os princípios

sobre as coisas e as pessoas e, não sabendo que sentido lhes atribuir, faz da vida uma constante perplexidade. A que não responde o discurso psicológico simples, julgado rotineiro, falseador. Então, é preciso descobrir, se não reinventar, o caminho que vai do eu narrativo aos objetos. Essa pesquisa é o cerne da invenção temática de Clarice, quer fale de desencontros em família, quer fale de crianças ou de animais opacos e encerrados no seu mistério vital.

Mas não é o mistério tematizado e, até certo ponto, feito de propósito para produzir perfis de estranheza, como o que se dá no conto espectral de Murilo Rubião ou no conto anfíbio, meio documento, meio fantasia, de José J. Veiga, mineradores ambos dos veios insólitos da experiência. O fantástico irrompe, nestes, como o intruso no ritmo do cotidiano; e o evento novo, que poderia soar apenas imprevisto e aleatório, passa a exercer, na estrutura profunda da trama, a função de revelador de um processo inexorável na vida de um grupo ("A Usina atrás do morro", de J. J. Veiga), ou na vida de um homem ("A Flor de Vidro", de Murilo).

Não é esse, repito, o sulco traçado pela palavra de Clarice Lispector, que avança para uma estranheza mais radical, dispensando as armas da magia, desde que o seu espanto vem de constatar o que o senso comum já aceita sem surpresa: por exemplo, o fato banal e infinitamente misterioso de que existem, fora e além do eu, as coisas e outras consciências.

A revelação se faz, em Laços de Família, um processo imanescente à percepção, ao passo que nas páginas da literatura fantástica ela depende dos sortilégios do mundo.

OS TRABALHOS DA EXPRESSÃO

Quando se passa das vertentes temáticas às conquistas formais do conto brasileiro de hoje, vê-se que não se deu em vão a intensa experiência estética que foi o Modernismo.

Aqui, porém, é bom distinguir entre os frutos primeiros das vanguardas de 1920/30, ora futuristas ora expressionistas (penso na prosa experimental de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade e, em parte, de Antônio de Alcântara Machado), e a condição de um realismo novo e depurado, que se formou depois de 30: a crônica limpada de Rubem Braga, a prosa nua de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de Jorge Amado, de Érico Veríssimo, de Marques Rebelo, de Aníbal Machado, de João Alphonssus, de Dionélcio Machado. Creio que é no tronco dessa escrita, moderna em senso lato,

que se enxertam os modos de dizer e de narrar mais correntes do conto contemporâneo. Sobretudo Rubem Braga, Graciliano e Marques Rebelo me parecem representar os modelos de uma forte consciência no arranjo da frase e de uma alta vigilância na escolha do vocabulário, marcas da sua modernidade em termos de um Realismo crítico.

Por outro lado, deve-se apontar a presença de narradores estrangeiros que entraram na atmosfera literária brasileira a partir da II Guerra, aproximadamente.

O nosso conto intimista é deverdor tanto de certos modos alusivos de Katherine Mansfield e de Virginia Woolf, quanto do gosto da análise moral de Gide e de Mauriac.

A prosa fantástica e metafísica segue, com maior ou menor felicidade, as trilhas de Poe, de Kafka, de Borges, a que se pode acrescentar a sugestão, na época avassaladora, que o teatro de Pirandello produziu em um escritor como Murilo Rubião, sensível ao tema da mudança da pessoa por trás da rigidez das máscaras sociais.

Há algum resso norte-americano, de Hemingway, de Steinbeck e, certamente, de Faulkner, na pungência cruel de Dalton Trevisan. E há muito brutalismo yankee na concepção de linguagem de Rubem Fonseca e dos seus seguidores mais recentes.

O segundo modernismo e a literatura de fora mais divulgada a partir de 40 foram, portanto, o principal quadro de referência estilístico do conto brasileiro dos últimos vinte e cinco anos.

Quando ao experimento verbal, é apenas discreto nesse corpus. Encontra-se assiduamente nas Terceiras Estórias (Tutaméia) e em Estas Estórias, últimas produções de Guimarães Rosa, já na década de 60. Confrontada com elas, a narrativa breve brasileira poderá parecer linguisticamente conservadora. O melhor critério histórico não será, porém, maniqueu: radicais de um lado, diluidores de outro. As Primeiras Estórias (1962) e Tutaméia (1967) são obras que co-nheceram uma formação peculiaríssima, que não pode servir de modelo a-histórico para entender ou julgar experiências disparees como Laços de Família de Clarice, Nove Novena de Osman Lins, O Ex-Má-gico de Murilo Rubião, O Retrato na Gaveta de Otto Lara Resende, O Cemitério de Elefantes de Dalton Trevisan, Lúcia McCartney de Rubem Fonseca, Os Cavalinhos de Pláulante de J. J. Veiga, Caminhos e Descaminhos de Bernardo Elis, Solidão Solitude de Autran Dourado, Histórias de Desencontro de Lygia Fagundes Telles, As Vozes do Morto de Moreira Campos, Contos do Imigrante de Samuel

Rawet, O Carnaval dos Animais de Moacyr Scliar, Malagueta, Perus e Bacanaço de João Antônio...

A trama narrativa e o manejo da frase de cada um dos contos desses livros representativos da ficção brasileira obedeceram a certos processos imanentes à prosa moderna, muito mais próximos do despojamento neo-realista, ou de uma sóbria e tensa auto-análise, do que de livres expansões neobarrocas. Mas Guimarães Rosa, já apontado às vezes a grandes escritores hispano-americanos, como Lezama Lima e Borges, se encaminhou com decisão, naqueles seus últimos contos, para o texto estranho e o plurissenso, a palavra nova e a surpresa sintática, que lembram precisamente a mais complexa tradição maneirista: o que foi o seu modo próprio de transcender o regionalismo de que, afinal, partira, ao escrever em 1937 as histórias de Sagarana.

Sinto, em outra zona, lendo a prosa de Otto Lara Resende, de Lygia Fagundes Telles, de Moreira Campos e, principalmente, a de Dalton Trevisan, um gosto ácido do essencial (voltado sempre à comunicação clara), e que se fez uma espécie de segunda natureza formal desde que os modelos passaram a se chamar Graciliano, Marques Rebelo, Rubem Braga e, junto com esses, os estrangeiros já citados, e atrás de todos, os mestres de todos, Tchekov, Maupassant, Eça de Queirós, Machado de Assis. Essa tradição, muito zelosa da sociabilidade da escrita, nova parcamente neste ou naquele ponto do código linguístico, mas se enriquece, e muito, na hora das sínteses de pathos e expressão, mimesis e expressão. Há trechos antológicos de força representativa em Dalton Trevisan, em Bernardo Ellis, em Osman Lins.

Diante de matéria tão rica e diferenciada, só a análise dos textos poderá dizer algo de preciso sobre os modos de elocução mais significativos do conto atual. Não me furto, porém, a uma ou outra observação mais geral.

O fraseio vernáculo mais ortodoxo é traço comum a vários narradores mineiros que conservam o gosto da correção gramatical aprendida de gerações e gerações de professores de Português:

"Não se esqueça a rígida disciplina estilística mineira, de inconfundível influência machadiana e "clássica", que leva ao empobrecimento, senão ao academismo. E neste particular Guimarães Rosa foge à regra mineira, é um escritor "nortista", na gíria peculiar de Minas Gerais. A "arte de escrever de um Eduardo Frieiro, de um Godofredo Rangel, de um Mário Matos, de um Rodrigo M. F. de Andrade, de um Cristiano Martins, todos escritores cuidadosos, bons, não há dúvida, que levou Ciro dos Anjos a mutilar, na castigação do "estilo", as sucessivas edições do Amanuense Belmiro. (...)

"Lembre-se que um livro que orientou toda uma geração de "elegantes prosadores mineiros" foi o repeteço de Albalat, o Manual da Composição e do Estilo, do Padre Cruz, do Caraga, muito em voga nos colégios mineiros.

"Veja-se como Otto Lara Resende sofre o cilício que é o livro do Padre Cruz. Há todo o Caraga, o internato, o Padre Cruz, pesando na sua alma, imobilizando-lhe a mão. A influência é nítida, direta. Que férrea disciplina, meu Deus, a das Minas Gerais!" (Autran Dourado, Uma Poética de Romance, Instituto Nacional do Livro, 1973, pp. 87 e segs.).

Otto Lara Resende, Murilo Rubião, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e o próprio Autran Dourado, que se analisa com tanto senso histórico, são todos prosadores que trabalham a sintaxe e o léxico respeitando a tradição, embora, às vezes, afetem a sua página com algum modismo coloquial, que trai a presença de Mário de Andrade, conselheiro literário de muitos deles quando ainda es-treantes. Ficou assim em todos um misto de sintaxe elegante e limpa (o "escrever bem", que é manifesto no mineiro Ciro dos Anjos) e algumas ousadias no trato dos significados: aí o desrescalque modernista deixa perpassarem por essa prosa antiga sopros eróticos, imagens perveras, súbitas negações.

Muito depõem sobre a educação tradicional da nossa infância os contos sádicos de Boca do Inferno de Otto Lara Resende e as histórias turvas de internato de Autran Dourado. Memória cheia de espantos e de compulsões, apertada em períodos tersos, de um equilíbrio conquistado a duras penas: é a impressão que se tem ao sair desse mundo da ficção mineira. E a combinação resiste até em contistas mais novos, mais desabridos, como Luiz Vilela e Sérgio Sant'Anna, ainda que nestes se abra maior espaço para a fala coloquial.

Outro é o sentido da concisão nas histórias de Dalton Trevisan. Aqui, a obsessão do essencial parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna.

O intimismo de Lygia Fagundes Telles, de Otto Lara Resende, de Autran Dourado atualiza-se numa superfície literária ondulada e fina que tangencia a forma do diário, toda presa às memórias de um eu ainda móvel e lábil de adolescente. Não é assim o conto de Dalton que aponta, duro, para o objeto, pois a sua poética não quer desnudar os refolhos do sujeito narrador, mas o fundo da miséria

livre do morro e do mar, esgueira-se pelas ruas poentas de uma São Paulo suja, sem outro horizonte além das silhuetas dos arranha-céus. Desse fundo torvo tirou João Antônio a linguagem lírico-popular das histórias de Malagueta, Perus e Bacanaço. Tudo nelas é breve, intenso e sintético como o narrador imagina ser o andamento vital daquelas criaturas apertadas entre a urgência pícaro de vencer a fome e o medo agudo da polícia ou do malandro mais forte. Leio o conto "Frio": cada frase traz uma sensação premente, uma experiência doída, uma angústia a mais. A palavra diz a espera, a pena do corpo; raramente o sonho, doce intervalo entre momentos de desconforto. É um signo pesado de vida e, no entanto, caminha depressa e sem estorvos, tocado pela simpatia do narrador.

Não pouca surpresa espera o leitor que passa das expressões violentas de Rubem Fonseca e de João Antônio para a escrita meticolosíssima de Osman Lins em Nove Novena: verá então que não morreu, antes dá mostras de largo fôlego, a concepção nobre de estilo como artesanato. É a palavra em si mesma, sentida, apalpada no seu corpo sonoro e nas suas ressonâncias simbólicas. É a construção zelosa dos acordes, das simetrias, dos segmentos áureos. Tudo tem conta, peso, medida. As coisas estão à espera dos termos que as evoquem ou que as substituam. A frase vai à caça das percepções mais finas, das distinções mais sutis, forçando a passagem do ritmo narrativo ao poético. No intróito de cada mistério do Retábulo de Santa Joana Carolina, o discurso cede ao nome, a imagem em si:

O massapé, a cana, a caiana, a roxa, a demerara, a fita, o enge-
nho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o
eito, o cassaco, o feitor, o cabo, o senhor, a soca, a ressoça, a planta,
a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo, o carro, o carreiro, a
charrua, o sulco, o enxerto, o buraco, o inverno, o verão, a enchente,
a seca, o estreme, o bagaço, o fogo, a capinação, a foice, o corte, o
machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca,
o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o
mandado, o mandão.

Um jogo de símbolos gráficos marca, na página, a corralidade dos pontos de vista. Mas, apesar desse recurso técnico, o "Retábulo" não avança para o drama: a sua força concentra-se na atenção que o espírito do narrador dá à matéria verbal.

Comparada à ficção mais "solta" e correnteia de uma Lygia Fagundes Telles ou de um J. J. Veiga, a prosa de Osman Lins se dirá uma introspecção de segundo grau, coesamente formalizada.

A expressão acima pode valer como ponto de apoio para sugerir uma análise da prosa de Clarice Lispector. Primeiro, o que haveria

comum. A força dessa prosa está em recortar tão cruamente situações exemplares que o leitor acaba sem saber ao certo se tem pela frente o mais imediato dos realistas ou o mais sombrio e frenético dos expressionistas.

Trevisan será brutal nas cenas de violência e degradação, mas não se dirá sem exagero que o seu estilo, vigiado até os sinais de pontuação, seja "brutalista". O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argu-
massado com requintes de técnica e retornos deliciosos a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os "inocentes do Leblon" continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. Está, necessariamente, fazendo escola: junto a Rubem Fonseca, ou na sua esteira, alguma página de Luiz Vilela, de Sérgio Sant'Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escrevem para o Suplemento Literário de Minas Gerais, de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, sem falar em alguns textos quase-crônicas do seminário carioca O Pasquim.

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Dai os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional.

Mas o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. Há também bairros centrais, ou quase, que abrigam uma gente flutuante e marginal: neles se juntam o muambeiro de maconha e o menino engraxate, a "mulher da vida" (que expressão-resumo de tanta coisa!) e o vendedor de bilhetes da Federal. Esse mundo de pequenos expedientes e da pequena malandragem que no Rio e na Bahia tem (ainda) o espaço

de comum: a agudeza quase dolorosa da atenção, a linguagem escavada no sujeito que percebe o objeto e se percebe no objeto. Mas as diferenças são notáveis. O período de Osman luta para repousar na forma dominada: é uma técnica que aspira à classicidade, ao termo justo. O lápis na lápide lapidar. A prosa de Clarice faz-se aos poucos, move-se junto com os seus exercícios de percepção, e tateia, e não pode nem querer evitar o lacunoso, ou o difuso, pois o seu projeto de base é trazer as coisas à consciência, a consciência a si mesma. O que resulta em um andamento penoso, ingrato, onde o vagamente banal alterna com revelações súbitas, mas decisivas. É uma prosa que atinge de raro em raro a "expressão feliz"; e quando o faz, a conquista vem antes de um puro e sofrido pensamento que da ação do virtuoso bem logrado:

"Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse "estilo" (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente é apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. Quando falo em "humildade", refiro-me à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de se ser realmente incapaz. E refiro-me à humildade como técnica. Virgem Maria, até eu mesma me assustei com minha falta de pudor; mas é que não é. Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente" (Clarice Lispector, A Legião Estrangeira, Rio, Ed. do Autor, 1964, pág. 144).

Partilham com Clarice Lispector esse caráter especulativo da linguagem alguns textos de Samuel Rawet e de Nelida Piñon, cujas frases, porém, se emaranham nas teias de uma retórica do Imaginário; a manipulação do frenesi impede a palavra de comungar com a pureza viva dos seres, passo dado pelos momentos altos da Paixão segundo G. H.

Quanto aos exploradores do insólito, os que entre nós têm perseguido com maior insistência a nota do fantástico, um Murilo Rubião e um J. J. Veiga, diferem bastante no modo de enfrentar o trabalho da forma. Que é mais neutra e opaca em J. J. Veiga, mais com-
placientemente literária em Murilo Rubião.

A diferença de processos talvez se deva à das filiações. O autor dos Cavalinhos de Platiplano encrava situações de estranheza em um contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais. São contos que compõem a alegoria do destino, pessoal

ou coletivo, com as peças de um realismo verbal sóbrio no trato das personagens e dos fatos, tudo organizado em um sistema narrativo bastante veraz e consequente, mas afinal cheio de surpresa. A palavra intrusa, nessas histórias contadas com tanta naturalidade, se parece com a hora da morte, que pode cortar a vida em qualquer tempo, mas é sempre a inesperada.

Murilo compraz-se em mimar o espantoso e o estranho em si mesmos⁽³⁾. Mas, para dizer as suas mágicas, não se vale, como se poderia esperar, das ousadias formais do Surrealismo. O seu estilo não está longe do padrão alcançado por outros escritores mineiros (Ciro dos Anjos, Aufran Dourado, Otto Lara Resende) no que todos têm em comum: as andanças da memória, as paradas frequentes para a análise subjetiva dos acontecimentos e o talhe vernáculo da frase. As metamorfoses, embora muitas e grandes, acabam-se neutralizando desde que manejadas por uma prosa que sabe dominá-las do alto, à luz de uma consciência meridiana.

* * *

O pensamento volta agora para uma observação feita no começo destas páginas. O conto de hoje, poliedro capaz de refletir as situações mais diversas da nossa vida real ou imaginária, se constituiu no espaço de uma linguagem moderna (porque sensível, tensa e empenhada na significação), mas não forçosamente modernista. Os seus padrões mais constantes têm sido escritores que fizeram, nos anos de 30 e de 40, romance neo-realista, memórias ou crônica do cotidiano.

As exceções, mais recentes, confirmam a regra, ou melhor, são a própria regra do sistema que se está exasperando até à crise. De um lado, o processo modernizador do capitalismo tende a pôr de parte o puro regional, e faz estalarem as sínteses acabadas, já clássicas, do neo-realismo, que vão sendo substituídas por modos fragmentários e violentos de expressão. Esta é a literatura-verdade que nos convém desde os anos de 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue. De outro lado, a ficção introspectiva, cujos arrimos foram sempre a memória e a auto-análise, ainda resiste como pode à anomia e ao embrutecimento, saltando para universos míticos ou surreais, onde a palavra se debate e se dobra para resolver com as suas próprias

(3) No belo prefácio que escreveu para O Pirotécnico Zacarias, o crítico Davi Arrigucci Jr. fala em "espanto congelado", expressão que define a matriz espiritual de quase todo Murilo Rubião.

forças simbólicas os contrastes que a ameaçam. O homem da cidade mecânica não se basta com a reportagem crua: precisa descer aos subterrâneos da fantasia onde, é verdade, pode reencontrar sob máscaras noturnas a perversão da vida diurna (há um underground feito de sadismo, terror e pornografia), mas onde poderá também sonhar com a utopia quente da volta à natureza, do jogo estético, da co-munhão afetiva.

É muito provável que o conto oscile ainda por muito tempo entre o retrato fosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da pura palavra. Essas faces do mesmo rosto talvez componham a máscara estética possível para os nossos dias; e a literatura, enquanto literatura-para-a-literatura, não tem meios de superá-la. Poderá representá-la, exprimi-la, significá-la. E vivê-la e sofrê-la, até desafiá-la. Arrancá-la, não. Para tanto, seria necessário que acontecesse quase o impossível. Que o homem de letras pudesse, de algum modo, deixar de o ser; que o seu projeto fosse o mergulho de corpo inteiro no pensamento e na ação dos semelhantes; que ele fizesse como o grão da parábola evangélica: "Se o grão de trigo não cair na terra, e não morrer, ficará só; se morrer, porém, dará muito fruto" (João, 12, 24).

Universidade de São Paulo, setembro, 1974