

imos Livros

# Experiências Românicas - II

Wilson Martins

Maria Alice Barroso renovou o regionalismo brasileiro pela dupla introdução das técnicas do novo romance e da novela policial; deu o mesmo tratamento a que José Cardoso Pires atribuiu ao "nôvo romance português", e até socialista, nos anos 30, fora fortemente influenciado, se não diretamente, pelo surto do nosso romance nordestino da década anterior. Aqui, contudo, não se trata de começar, os mal-entendidos: nascido em 1925, José Cardoso Pires é, essencialmente, um ficcionista da década de 60, do novo romance e da experiência técnica, menos preocupado com a dimensão ideológica do que com as virtudes do instrumento literário e mais interessado nos recursos narrativos do que na novidade prévia do que é ou não é matéria românica.

*Delfim*, que o revelou em nosso país em 1964 (Civilização Brasileira), pertence tanto ao novo-realismo quanto ao regionalismo. Palmério ou Guimarães Rosa, por exemplo, podem ser vistos como "romancistas"; o "ciclo Port-Wine", de Alves Redol, sem dúvida, um prolongamento dos "ciclos" da cana-de-açúcar e do café. Mas Alves Redol de *A Barca dos Sete* já preparava a transição que ia permitir o aparecimento de José Cardoso Pires, assim como *Terras do Sem Fim* e *São Jorge Matheus* anunciavam de longe que o Jorge Amado de *Suor* e *Seara Vermelha* ia-se formar no Jorge Amado de *Gabriela* e *Enda dos Milagres*. As etiquetas da crítica literária e os prejuízos convencionais têm, assim, no caso, uma força caracterizante contra o qual é necessário lutar para que um livro como *O Delfim* não seja deformado em perspectivas e análises, e julgado pelo que não é.

Entretanto, trata-se da mesma dimensão social e psicológica, da mesma paisagem social e humana, dos mesmos costumes, da mesma história e das mesmas raízes sociais que o novo-realismo, porque surgia de uma intenção de protesto, via paradoxalmente no exótico (foi de resto, o que antes aconteceu com a nossa ficção nordestina). Adotando as técnicas cosmopolitas do novo romance (que, já agora, é o "novo romance"), não apenas dos Robbe-Grillet, Butor, ou, mas o "novo romance" dos García Lorca, dos Cabrera Infante, dos Vargas

Llosa, dos Guimarães Rosa, dos Mário Palmério e das Maria Alice Barroso), José Cardoso Pires, além de reintroduzir o romance português no circuito internacional de que havia saído com a morte de Eça de Queiroz, ainda o restitui, o que me parece mais importante, à sua autenticidade espontânea, à "naturalidade", à "familiaridade" com os temas românicos propostos pela sociedade portuguesa. Não terminam aí, contudo, os jogos dialéticos da literatura. Avançando para o plano internacional, o romance brasileiro e o lusitano (como, diga-se de passagem, os demais gêneros literários) podem afinal criar uma literatura de língua portuguesa mais prestigiosa e ponderável, em perspectivas universais, do que cada uma delas individualmente considerada e sem que nenhuma perca a marca específica que a distingue.

O que nos leva a reconsiderar, no que se refere ao idioma literário e à gramática da ficção, muitos dos lugares-comuns menos contestados da literatura brasileira contemporânea. A extraordinária vitalidade do romance nordestino, aliada à oportunidade com que veio responder aos mandamentos mais imperativos do catecismo ideológico da década de 30, marginalizou alguns escritores menos ortodoxos, que marginalizados continuam até hoje. O próprio Graciliano Ramos só escapou pela porta providencial dos equívocos críticos e das leituras apressadas, porque, sendo "nordestino" e "socialista", devia forçosamente escrever uma obra que respondesse às expectativas do momento. Graciliano Ramos já começa a ser relido — mas, quem começou a reler Luís Jardim? Os contos de *Maria Perigosa* surgiram em 1938, com a rumorosa recomendação de um prêmio literário, logo corroborado pelas manifestações favoráveis da crítica. Nem por isso é menos significativo que essa coletânea haja esperado vinte anos pela segunda edição e mais dez para a terceira, que acaba de aparecer (Rio de Janeiro: José Olympio, 1971).

É que, tanto quanto Graciliano Ramos, Luís Jardim (igualmente "nordestino") representava uma exceção às verdades convencionais — e as verdades convencionais, mais que as verdades propriamente ditas, não gostam das exceções. Nem *As Confissões do Meu Tio Gonzaga*, em 1949, conseguiram abalar as certezas confortáveis da crítica, e, por decorrência, a indiferença do grande público: até aos fins da década de 50, muitos contestavam que o "romance nordestino" estivesse

esgotado em suas fórmulas conhecidas e intermediavam o romance brasileiro pelos almejos dos regionalistas sociais de 1930; a fina observação psicológica de Luís Jardim, colhendo, embora, no Nordeste os seus temas e personagens, falava, como a de Graciliano Ramos, uma linguagem literária cuja desconfiança nos escapava (mas ele não está sozinho e um dia os críticos vão descobrir os Ernâni Satiro, os Mário Filho, o Olympio Moniz, os João Pacheco, para citar apenas alguns nomes e sem referir as omissões escandalosas, como a de Reynaldo Moura, por exemplo).

Na introdução deste volume, Paulo Rónai assinala que a ficção nordestina definiu-se pelo romance e foi singularmente pobre (tanto em quantidade quanto em qualidade) nos domínios do conto. Ainda nisto *Maria Perigosa* representava uma exceção — e vinha acrescentar à literatura brasileira pelo menos quatro incontestáveis obras-primas: "paisagem perdida", "O poeta", "O homem que galopava" e "Coisas da noite". Dentre os demais, seria preciso citar, como contos de excelente qualidade, "Maria Perigosa", "O cego", "Conceição" e "A moça do trapézio". Vê-se bem que o quadro da invenção literária é muito mais complexo e variado do que poderíamos pensar à primeira vista e do que fizeram as simplificações da história literária (que, necessariamente, numa primeira fase sempre se deixa guiar pelas impressões imediatas). Por isso mesmo, há um interesse crítico evidente em acompanhar de perto as reedições, que nos fornecem a oportunidade de releituras muitas vezes equivalentes à verdadeira leitura. Otto Lara Resende, por exemplo, surgiu, em 1952, um pouco antecipado com relação à extraordinária popularidade que o conto ia conhecer na década de 60; a terceira edição de *O Retrato na Gaveta* (Rio de Janeiro: Sabiá, 1971), volume originalmente publicado em 1962, vem encontrar um clima literário que certamente lhe faltava há dez anos. "O carneirinho azul" conta-se, com certeza, entre os melhores contos de nossa ficção, o que não é dizer pouco; o mesmo é verdadeiro de "Os amores de Leocádia", de "O gambá", de "Todos os homens são iguais", de "Cão cochilando no tapete", de "O retrato na gaveta", ou seja, praticamente, de toda a coletânea. Reconhece-se tal gabarito, sem dificuldade, em Otto Lara Resende e em Luís Jardim; o que os mantém, já agora, à margem das consagrações míticas não é somente o lastro morto das escolas e das modas: é o estilo

da narrativa e é, pelo menos em parte, a temática.

Ainda que não se fale nisso, há um "novo conto", tão nítido em suas características e em suas novidades técnicas quanto o "novo romance", em que aliás se inspirou; digamos que ambos surgiram (o conto com uma década de atraso) das mesmas circunstâncias sociais, literárias e históricas. Luís Jardim e Otto Lara Resende escrevem, sob esse aspecto, o "conto machadiano" e são lidos, é inegável em perspectivas mentais historicizantes. O conto realmente contemporâneo é o de Rubem Fonseca, o de Dalton Trevisan, o de Luís Vilela. O fator catalisante da modernidade é o que antes de mais nada os distingue — são, para empregar um título famoso, os "pintores da vida moderna". Não necessariamente porque os seus temas sejam sempre os da atualidade sensacional (isso não acontece, por exemplo, nem com Dalton Trevisan, nem com Luís Vilela), mas porque falam o idioma do nosso tempo e obedecem a outra gramática narrativa. O ritmo da ação é diverso, é outra a sintaxe dos motivos; também mudou, sem que o tivéssemos percebido a psicologia do personagem, a do autor, a do leitor. Haveria a todo um estado de fundo macluhanesco a fazer sobre a nova literatura, que, na terminologia do mestre canadense, estrutura-se pelos princípios do circuito eletrônico e não mais pelos da linearidade elétrica e tipográfica. É nisso, finalmente, que se situa a grande diferença — de tal maneira que o malogro relativo, mas sensível, do "novo romance", em sua primeira fase, resultou substancialmente das sobrevivências lineares num tipo de narrativa e de visão que já eram "circulares". Com efeito, o mundo moderno não se define pela existência de máquinas, mas pela existência de um certo tipo de máquinas — as quais resultaram de nova conformação mental e condicionam, em retorno, conformação mental inteiramente nova... Criação intelectual como qualquer outra, a literatura reflete, inevitavelmente, tais mudanças: não só começamos a perceber uma realidade mais rica de conotações, a própria ficção passou a enquadrar-se em pressupostos antes despercebidos.

Mas, não ao ponto de poder ignorar, por um lado, a sua medula fictícia e, por outro lado, a sua natureza de invenção estética. As novelas de tema bíblico com que J. Herculano Pires está desvendando novos domínios para a ficção brasileira mostram precisamen-

te isso. *Barrabás*, em 1954, e *O Relato de Judas*, em 1964 (agora reunidas em volume único pela Edicel, São Paulo, 1971) iniciaram a trilogia que prossegue com *Lázaro* (na mesma Editôra), e que terminará com *Madalena*. A estrutura temática das três novelas, de acordo com os esclarecimentos do autor, obedece ao seguinte esquema: na história de Barrabás, da violência para a não-violência; na de Lázaro, da impureza para a pureza; na de Madalena, do amor sensual para o espiritual, tudo, em síntese, marcando a transição da consciência greco-judaica-romana para a consciência cristã. Esses livros mostram, com fulgurante evidência, onde está a falha insanável do filme de Pasolini sobre a vida de Jesus (*O Evangelho segundo S. Matheus*): é que este não ficcionalizou o tratamento da matéria (não me refiro à substância, claro está), não "recriou" a história no plano imaginativo, confiou na "poesia" natural do mito e nas ressonâncias emocionais do público. Nesses acontecimentos por definição verdadeiros, cabia-lhe introduzir o frêmito da vida e transformar a realidade morta da história na realidade atual do sentimento estético. Em outras palavras, faltou-lhe, sejam quais forem as razões e as intenções (o que aqui não importa), e seja qual for, a outros títulos, o seu potencial de beleza, aquele elemento de modernidade e que acima nos referíamos — e onde falta a modernidade, em qualquer época, falta também a participação profunda.

J. Herculano Pires, ao contrário, optou instintivamente pela solução estética e, conforme já tive oportunidade de observar, "não escreveu uma novela religiosa, mas simplesmente uma novela". *Lázaro* mantém o mesmo ritmo narrativo, as mesmas notações felizes, as mesmas ondulações internas, a mesma qualidade literária do primeiro volume; e, por inesperada singularidade, os personagens bíblicos nos parecem muito mais reais no texto dessa ficção do que nos quadros piedosos da história sagrada. Esse, afinal, é o segredo, o milagre, da literatura; os três vultos humanos do Evangelho segundo S. Matheus — Barrabás, Lázaro, Madalena — vêm agora testemunhar, no plano literário, da extraordinária aventura em que se viram envolvidos.

(Remessa de livros: Rua Marques de Olinda, 12 Rio de Janeiro.)