

imos Livros

Experiências Romancescas - II

Wilson Martins

aria Alice Barroso renovou o regional-brasileiro pela dupla introdução das do novo romance e da novela policial; o mesmo tratamento a que José Cardoso Pim beteu o néo-realismo português, regionalismo social" e até socialista, nos 0, fôra fortemente influenciado, se não ado, pelo surto do nosso romance nor-da década anterior. Aqui, contudo, am, ou podem começar, os mal-idos: nascido em 1925, José Cardoso é, essencialmente, um ficcionista da de 60, do novo romance e da expe-ção técnica, menos preocupado com aagem" ideológica do que com as vir-udes do instrumento literário e mais ssado nos recursos narrativos do que a ão prévia do que é ou não é matéria esca.

Delfim, que o revelou em nosso país de Janeiro: Civilização Brasileira, pertence tanto ao néo-realismo quanto Palmério ou Guimarães Rosa, por lo, podem ser vistos como "romancistas"; o "ciclo Port-Wine", de Alves Redol, m dúvida, um prolongamento dos nos-iclos" da cana-de-açúcar e do can- as o Alves Redol de *A Barca dos Sete* já preparava a transição que ia permi- parecimento de José Cardoso Pires, as- mo *Terras do Sem Fim* e *São Jorge* héus anunciavam de longe que o Jorge o de *Suor* e *Seara Vermelha* ia-se rmar no Jorge Amado de *Gabriela* e *enda dos Milagres*. As etiquetas da ia literária e os prejuízos convencio- a crítica têm, assim, no caso, uma força aeterizante contra o qual é necessário para que um livro como *O Delfim* não do em perspectivas deformantes e ana- as, e julgado pelo que não é.

entretanto, trata-se da mesma ncia social e psicológica, da mesma pai- social e humana, dos mesmos costu- la mesma história e das mesmas raízes ais que o néo-realismo, porque surgia de ntensão de protesto, via paradoxalmen- no exóticos (foi de resto, o que antes acontecido com a nossa ficção nordes- Adotando as técnicas cosmopolitas o romance (que, já agora, é o "novo ro- " não apenas dos Robbe-Grillet, Butor on, mas o "novo romance" dos García ez, dos Cabrera Infante, dos Vargas

Llosa, dos Guimarães Rosa, dos Mário Palme- rio e das Maria Alice Barroso), José Cardoso Pires, além de reintroduzir o romance portu- guês 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 "naturali- dade", à "familiaridade" com os temas ro- manescos propostos pela sociedade portu- guêsa. 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 de- mais gêneros literários) podem afinal criar uma literatura de língua portuguesa mais prestigiosa e ponderável, em perspectivas universais, do que cada uma delas individual- mente 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 con- testados 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 margi- nalizados continuam até hoje. O próprio Graciliano Ramos só escapou pela porta providencial dos equívocos críticos e das leituras apressadas, porque, sendo "nordestino" e "so- cialista", devia forçosamente escrever uma obra que respondesse às expectativas do mo- mento. Graciliano Ramos já começa a ser re- lido — mas, quem começou a ler Luís Jar- dim? 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 apa- recer (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 aba- lar as certezas confortáveis da crítica, e, por decorrência, a indiferença do grande público: até aos fins da década de 50, muitos con- testavam que o "romance nordestino" esti-

vesse esgotado em suas fórmulas conhecidas e mediam o romance brasileiro pelos almu- dos regionalistas sociais de 1930; a fim observação psicológica de Luís Jardim, co- lhendo, embora, no Nordeste os seus temas personagens, falava, como a de Graciliano Ramos, uma linguagem literária cuja desco- dificação nos escapava (mas ele não está se e um dia os críticos vão descobrir os Ernã- Satiro, os Mário Filho, o Olympio Mona- os João Pacheco, para citar apenas alguns no- mes e sem referir as omissões escandalosas como a de Reynaldo Moura, por exemplo).

Na introdução deste volume, Paul- Rónai assinala que a ficção nordestina de- finiu-se pelo romance e foi singularmente po- bre (tanto em quantidade quanto em quali- dade) nos domínios do conto. Ainda nisso *Maria Perigosa* representava uma exceção — e vinha acrescentar à literatura brasileira pe- lo menos quatro incontestáveis obras-primas "paisagem perdida", "O poeta", "O homen- que galopava" e "Coisas da noite". Dentre o demais, seria preciso citar, como contos d- excelente qualidade, "Maria Perigosa", "O- cegos", "Conceição" e "A moça do trapézio". Vê-se bem que o quadro da invenção literári- é muito mais complexo e variado do que po- deríamos pensar à primeira vista e do que o- fizeram as simplificações da história literári- (que, necessariamente, numa primeira fase sempre se deixa guiár pelas impressões ime- diatas). Por isso mesmo, há um interesse crí- tico evidente em acompanhar de perto as rec- dições, que nos fornecem a oportunidade d- releituras muitas vezes equivalentes à verda- deira leitura. Otto Lara Resende, por exem- plo, surgiu, em 1952, um pouco antecipad- com relação à extraordinária popularidad- que o conto ia conhecer na década de 60; a terceira edição de *O Retrato na Gaveta* (Rio- de Janeiro: Sabiá, 1971), volume original- mente publicado em 1962, vem encontrar um- clima literário que certamente lhe faltava h- dez anos. "O carneirinho azul" conta-se, con- certeza, entre os melhores contos de nossa fic- ção, o que não é dizer pouco; o mesmo é ver- dadeiro de "Os amores de Leocádia", de "C- gambá", de "Todos os homens são iguais", d- "Cão cochilando no tapete", de "O retrato n- gaveta", ou seja, praticamente, de toda a co- letânea. Reconhece-se tal gabarito, sem di- ficuldade, em Otto Lara Resende e em Luí- Jardim; o que os mantém, já agora, à margem das consagrações muidosas não é sòmente o lastro morto das escolas e das modas: é o *estilo*

da narrativa e é, pelo menos em parte, a te- mática.

Ainda que não se fale nisso, há um "nôvo conto", tão nítido em suas características e em suas novidades técnicas quanto o "nôvo ro- romance", em que aliás se inspirou; digamos que ambos surgiram (o conto com uma déca- da de atraso) das mesmas circunstâncias so- ciais, literárias e históricas. Luís Jardim e Ot- to Lara Resende escrevem, sob esse aspecto, o "conto machadiano" e são lidos, é inegá- vel 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 *moder- nidade* é o que antes de mais nada os distingue — são, para empregar um título famoso, os "pintores da vida moderna". Não necessári- mente 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 gra- mática 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. Ha- veria a todo um estado de fundo macluhanesco a fazer sobre a nova literatura, que, na ter- minologia 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 "nôvo romance", em sua primeira fase, resultou subs- tancialmente 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 má- quinas — as quais resultaram de nova confor- mação mental e condicionam, em retôrno, con- formação mental inteiramente nova... Cria- ção intelectual como qualquer outra, a li- teratura 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 la- do, a sua natureza de invenção estética. As novelas de tema bíblico com que J. Hercu- lano Pires está desvendando novos domínios para a ficção brasileira mostram precisamen-

te isso. *Barrabás*, em 1954, e *O Relato de Ju- das*, em 1964 (agora reunidas em volume úni- co 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 acôrdo com os esclarecimentos do autor, obedece ao seguinte esquema: na história de Barrabás, da violência para a não-violência; na de Láza- ro, da impureza para a pureza; na de Ma- dalena, do amor sensual para o espiritual, tu- do, em síntese, marcando a transição da consciência greco-judaica-romana para a consciência cristã. Esses livros mostram, com fulgurante evidência, onde está a falha insa- nável do filme de Pasolini sobre a vida de Je- sus (*O Evangelho segundo S. Matheus*): é que este não ficcionalizou o tratamento da ma- téria (não me refiro à substância, claro está), não "recriou" a história no plano imaginati- vo, confiou na "poesia" natural do mito e nas ressonâncias emocionais do público. Nesses acontecimentos por definição verdadeiros, ca- bia-lhe introduzir o frêmito da vida e transformar a realidade morta da história na relidade *atual* do sentimento estético. Em ou- tras 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 po- tencial de beleza, aquêle elemento de moder- nidade 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, con- forme já tive oportunidade de observar, "não escreveu uma novela religiosa, mas simples- mente uma novela". *Lázaro* mantém o mesmo ritmo narrativo, as mesmas notações felizes, as mesmas ondulações internas, a mesma qua- lidade literária do primeiro volume; e, por inesperada singularidade, os personagens bí- blicos 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 — Barra- bás, Lázaro, Madalena — vêm agora teste- munhar, no plano literário, da extraordinária aventura em que se viram envolvidos.

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