

1976

O Romance Brasileiro Contemporaneo

Wilson Martins

Citas recomendadas

Martins, Wilson (Abril 1976) "O Romance Brasileiro Contemporaneo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 3, Article 5.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss3/5>

O ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Wilson Martins
New York University

O "romance do Nordeste", que foi, sem o querer e um pouco sem o saber, nos anos 30, o "romance do Modernismo", é, já agora, um fato do passado. Pertence à história literária mais do que a literatura; a prosa de ficção que se escreve no Brasil desde 1945, se ainda não definiu com clareza o seu ismo particular, sabe-se, pelo menos, que rejeita deliberadamente uma boa metade do decálogo modernista: a metade correspondente ao "realismo socialista", a literatura social e documentária, à concepção do romance como veículo e fonte de ideologias e, bem entendido, o desleixo formal. Do primeiro Jorge Amado (até 1958) ao "romance católico" de Octavio de Faria, eram essas as tendências predominantes, se não exclusivas; Érico Veríssimo, que sempre as recusou, foi censurado, precisamente, por sua tepidez e aos extremos e, paradoxalmente, pelo exercício de uma arte romanesca que, por singularidade, sempre se manteve fiel aos postulados técnicos do romance enquanto genero literário.

Conforme tive oportunidade de observar, na comunicação sobre literatura brasileira para o VI Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros (Harvard-New York, 1966), "a herança modernista, que foi, simultaneamente, realista e esteticista, subdividiu-se nas duas grandes correntes atuais, que contra ela reagem seja por prolongamento, seja por antítese. Com efeito, é curioso observar que a reação, já agora consciente, contra o Modernismo faz-se com as próprias armas de combate por êle forjadas. O Modernismo, embora jamais o haja explicitamente admitido, procurou ser uma literatura

realista pelo conteúdo e esteticista pela forma, além de ser, naturalmente, anti-acadêmica pelo espírito. Dessas três "variáveis", a literatura contemporânea conservou, com a mesma intransigência, o anti-academismo, mesmo nos casos em que é realmente difícil distingui-lo das tendências estetizantes. Contudo, as duas outras se separam nitidamente em duas correntes diversas. Escritores mais idosos, contemporâneos da fase atuante do Modernismo, preferem aparentemente rejeitar o esteticismo como forma de literatura acadêmica e assumir sem constrangimento uma posição realista. Ainda que alguns jovens pareçam acompanhá-los nessa atitude, não se pode afirmar que ela dá o tom à literatura dos nossos dias, mais inclinada à chamada "pesquisa" literária, ao refinamento linguístico, à análise psicológica e à exploração das possibilidades exclusivamente estéticas da linguagem. No período modernista, apesar da alta dignidade que os escritores lhe atribuíam, a literatura ainda era um instrumento; nos dias atuais, ela se transformou na sua própria finalidade. Aceitemos sem despropositados temores e sem intenções polemicas a palavra exata: o que define atualmente a literatura brasileira é uma volta sensível aos princípios da "arte pela arte".

Não admira, por consequência, que o formalismo se haja constituído na fronteira que separa (e opõe) os escritores contemporâneos dos que já são, ou começam a ser, "históricos". A dominante foi lançada em 1946 por Sagarana, de Guimarães Rosa: isso acontecia, então, exatamente no momento em que o Modernismo, enquanto escola literária ou movimento estético, esgotava as suas possibilidades; (1) os primeiros sinais do novo estado de espírito, embora irreconhecíveis naquele momento, haviam sido lançados três anos antes por Clarice Lispector, com a famosa novela aue os "happy few" leram e admiraram, Perto do Cora-

paço Selvagem (1943). Êste livro já era, um pouco, o "novo romance" brasileiro, não apenas pela novidade que representava na atmosfera do "romance nordestino", mas ainda, e sobretudo, porque propunha algumas das suas técnicas características. Que a carreira posterior de Clarice Lispector a tenha regularmente afastado do "novo romance" (conforme se constituiu "tecnicamente" segundo as lições de Robbe-Grillet e Butor) e, mesmo, do romance, não nos deve impedir de reconhecer a significação pioneira e anunciadora que teve o seu primeiro livro.

Mas, naturalmente, caberia a Sagarana lançar as coordenadas da moderna prosa de ficção no Brasil, completadas, dez anos mais tarde, com o aparecimento de Grande Sertão: Veredas. E dentro do quadro assim traçado, e dentro dessa cronologia, que se escreve a história do romance brasileiro contemporâneo. Nos dez anos seguintes, que nos trazem de 1956 a 1966, a superação do regionalismo e da observação realista por meio da sua integração no romance psicológico e artístico completa-se e confirma-se, tendência que se tornou evidente e inegável, desde 1958, com o aparecimento de Gabriela, Cravo e Canela. O "segundo" Jorge Amado que assim se manifestava, já havia escrito, pouco antes, e publicado em revista, uma das novelas de Velhos Marinheiros (volume 1962). Do romance rural e socialista dos anos 30 passava-se, assim, para o romance urbano e esteticista dos anos 50 e 60: mesmo o aparente e enganador "regionalismo" de Guimarães Rosa é, em sua essência, apenas de matéria; mas o tratamento e o tema inscrevem-no na categoria ancestral do romance cavalheiresco (enquanto demanda de justiça) e da inquietação metafísica (enquanto conteúdo espiritual) .

O ambiente estava assim preparado para o reaparecimento de Marques Rebêlo, o romancista que, nos anos 30, havia escrito qualquer coisa

como o "romance regionalista" do Rio de Janeiro. Mas, com O Espelho Partido, é o romance urbano e estético no mais pleno sentido da palavra, romance de escritores e artistas vivendo na grande cidade e preocupados com problemas políticos, literários, ideológicos; imersos nas dificuldades mesquinhas ou ridículas da vida cotidiana; leitores de jornal e ouvintes de rádio; fauna completamente nova com relação aos seus personagens típicos da fase anterior e, claro está, com relação aos trabalhadores agrícolas e aos senhores feudais criados pelos nordestinos. Mas, o que surpreendeu positivamente em O Espelho Partido foi a renovação formal de Marques Rebelo, que soube criar, no seu plano próprio, o pendente do estilo de Guimarães Rosa, quero dizer, alguma coisa que pode equilibrar, nos domínios do romance urbano, a invenção estilística de Grande Sertão; Veredas no plano rural.

Pode-se pensar (e estou entre os que pensam) que Guimarães Rosa, sendo um pioneiro e inventor de estilo, sacrificou um pouco o romance enquanto romance em favor do romance enquanto obra de arte da linguagem: há nos seus livros um certo desequilíbrio, dissimulado pela identidade profunda que se estabelece entre a língua, o personagem e a história. Quero dizer com isso que sentimos demais e permanentemente o estilo do romance, que se interpõe como uma placa de vidro entre o leitor e o livro: o estilo de Guimarães Rosa não é, como preceituava Flaubert, um estilo "invisível". Caberia a dois outros escritores alcançar o ponto miraculoso de equilíbrio: Mário Palmério (Vila dos Confins, 1956, e Chapadao do Bugre, 1965) e José Candido de Carvalho (O Coronel e o Lobisomem, 1964). Ambos souberam elevar ao plano da grande literatura universal alguns dos temas "regionalistas" tratados em perspectivas locais pelos romancistas dos anos 30; ambos renovaram, não apenas o romance brasileiro, mas o romance. Se o tivermos fortemente no espírito,

compreenderemos melhor o que tive oportunidade de observar por ocasião do aparecimento de Chapadão do Burge (e que agora estendo também a O Coronel e o Lobisomem): é que, sendo romances brasileiros, não são a única forma possível de romance brasileiro. As mesmas condições poderiam encontrar-se, amanhã, num romance psicológico (e é o caso de O Coronel e o Libisornem), num romance urbano (e é o caso de O Espelho Partido). É um erro, acrescentava eu, identificar o romance brasileiro com as formas regionalistas ou "nacionalistas", com as peculiaridades sociológicas de territórios particulares ou com as singularidades da psicologia elementar; há muitas e infinitas maneiras de ser brasileiro, na literatura como na vida — o que importa é que tôdas se reconheçam afinal como brasileiras, isto é, mais uma vez, naquela unidade superior em que a complexidade adquire caráter e fisionomia. Mas, tanto Dona Flor e Seus Dois Maridos quanto O Coronel e o Libisornem podem ser tidos como romances psicológicos e de costumes, o que realmente são; da mesma forma, não seria indefensável a definição de O Espelho Partido e de Grande Sertão: Veredas como romances de idéias.

O que desejo acentuar com isso é que o romance brasileiro adquiriu complexidade e consistência: deixou de ser um romance "linear" para se transformar em romance "redondo". Há nos grandes romancistas brasileiros contemporâneos, uma evidente superação do imediato e do primário, uma apreensão nítida das diversas dimensões do homem, a sensibilidade indispensável para o contraditório e o incoerente. Sentem-se nesses livros as três dimensões, o relêvo e a profundidade: o romance brasileiro é, artisticamente, uma arte de perspectivas e de simultaneismo. É quando pensamos nisso que melhor percebemos a pobreza inegável do "nôvo romance" ortodoxo, que põe tôda a ênfase no proceso de escrita e despreza o personagem enquanto imitação do homem. O "nôvo romance" propõe-nos o personagem

como simples personagem do romance que o autor está lendo à medida em que escreve e que o leitor idealmente está escrevendo à medida em que lê: mas é um personagem, isto é, um ser estranho e mecânico, cujo comportamento o autor testemunha mas não compreende e deseja que o leitor testemunhe sem compreender.

O "nôvo romance" brasileiro, como todo "nôvo romance" que se preza, é uma vitória técnica e artística obtida à custa do malôgoro romanesco: admiramos o autor, mas não estabelecemos complicidade com o personagem. Ainda aí, contudo, e inegável o predomínio do esteticismo e da arte pela arte, em contraposição ao realismo e à literatura comprometida: não há nada mais "gratuito" do que um "novo romance". Ainda é cedo para situar numa escala de valores os praticantes brasileiros dessa técnica. Entre os que, de uma forma ou de outra, conseguiram vencer as limitações puramente mecânicas do processo, caberia destacar: Maria Alice Barroso, com História de um Casamento (1960); Gerardo de Melo Mourão, com O Valete de Espadas (1960) ; Olympio Monat com Um Homem Sem Rosto (1964) e C. O. Louzada Filho, com Dardará (1965). Ouve-se, em alguns deles, o tom de voz de Ribbe-Grillet; muitos reptom os seus cacoetes e tiques nervosos; nenhum passou do "nôvo romance" para o "nôvo romance brasileiro", a não ser, mas em plano completamente diverso e valendo-se de processos pessoais, o veterano Marques Rebelo de O Espelho Partido.

Qual é a posição de Érico Veríssimo em tudo isso? Assim como há "dois Jorge Amado", também há "dois Érico Veríssimo", êste último encontrando em 1948 (início da publicação de O Tempo e o Vento) o grande divisor de águas. Assim, quando Armando Bacelar, em comunicação ao II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Assis, São Paulo, 1961) restringe as suas observações, "para maior facilidade de análise", aos seis primeiros romances

de Veríssimo, aceitava ignorar o que, precisamente, definia o romancista aquela altura, o que lhe havia acrescentado novas dimensões. Na verdade, Armando Bacelar reincidia no mais banal e empobrecedor de todos os erros que a crítica tem cometido com relação a Érico Veríssimo: por um lado, rejeitou os romances não por seus defeitos de realização enquanto romances, mas por discordar da ideologia política e social do autor; por outro lado, escolhendo precisamente os romances mais fracos e imperfeitos, tornou a sua análise, com efeito, extraordinariamente fácil. Que Érico Veríssimo, como queria Armando Bacelar, seja pequeno-burguês e haja criado, no romance, um mundo de ideologia pequeno-burguesa, pouco nos importa, a nós, leitores de romance: o que importa é que haja escrito obras de boa qualidade. Isso mesmo dizia Braga Montenegro, nos comentários a comunicação; e é significativo que nenhum dentre os presentes haja entendido necessário acrescentar qualquer outra coisa.

Para além das divergências ideológicas e políticas, percebe-se muito bem que a crítica ou, pelo menos, uma certa crítica, sempre haja ressentido como um anacronismo "o fato de que, paralelamente ao romance nordestino de 1930, se fizesse uma obra isenta de participação", como a de Érico Veríssimo. Com efeito, o romancista gaúcho sempre foi um excêntrico com relação às modas e palavras de ordem da vida literária: quando todos os romancistas "sociais" do Nordeste viviam no Rio de Janeiro e aí escreviam o romance rural de reconstituição histórica, êle morava em Pôrto Alegre e escrevia o romance urbano da pequena classe média contemporânea (podemos chamá-la de "pequeno-burguesa", se quisermos, nem por isso ela deixa de existir e de ser, por consequência, material legítimo de romance); enquanto o romance se transformava em simples veículo de ideologias extremistas, êle antepunha, com demasiada insistência, as verdades elementares da tolerân-

cia democrática e humana; enquanto os "nordestinos", a exemplo de Jorge Amado, propunham como lei fundamental do romance "o máximo de realidade com o mínimo de literatura", êle praticava a regra de ouro que consiste em obter, ou em tentar obter, o máximo da realidade com o máximo de literatura; enquanto o romance vitorioso e popular, aceito pela maioria e preconizado pela crítica, assumia a forma de obra de arte primitiva, êle escrevia o romance "literário"; enquanto o desleixo proposital nos planos da técnica e da língua eram cânones tão bem estabelecidos que, durante alguns anos, se erigiram em regras absolutas, êle oferecia o exemplo de uma técnica invejável e de uma língua literária que, sem nada ter de rebuscado, mantinha-se dentro dos padrões normais de elegância e fluência.

Perturbado, ao que parece, pelas restrições que lhe fizeram regularmente, a cada novo romance publicado, Érico Veríssimo, escrevia eu recentemente, (2) "cometeu, com frequência, o êrro de consagrar largos trechos dos seus livros a discussões teóricas de política ou filosofia social que nao se inscrevem perfeitamente na trama da ficção e que denunciam, por outro lado, a sua pouca propensão natural para êsse tipo de raciocínio: o credo do romancista nao é feito de lugares-comuns (pelo contrário, nada havia de menos trivial nos anos 30 e 40!), mas de verdades comuns, que muitos não desejavam aceitar como verdadeiras, enquanto outros as encaravam como evidentes. Assim, enquanto pensador, enquanto intelectual defendendo a ideologia que lhe parecia correta e sã, Érico Veríssimo teve o destino ingrato de descontentar a todos; simultâneamente, êsses panos de matéria estranha enfraqueciam o romance, seja por introduzir-lhe um fator de desequilíbrio ou de inferioridade, seja por causar uma ruptura em sua unidade profunda". E preciso acrescentar que o mesmo defeito se manifesta em O Tempo e o Vento, sobretudo na terceira

parte (O Arquipélago); mas esse romance, "desdobrando" as tendências latentes nos seus livros da primeira fase, reintegrou automaticamente Érico Veríssimo na "nova idade" da ficção que sucedeu ao período nordestino.

Se, até a guerra, êle parecia viver e escrever à margem das grandes correntes literárias ou ideológicas (o que efetivamente acontecia), depois de 1948 surgiu com mais um dentre os tipos eventuais e possíveis de romance "brasileiro", completando, assim, harmoniosamente, o quadro que começou a se formar em 1943, com Clarice Lispector, e que se diversificou em Guimarães Rosa, o segundo Jorge Amado, Mário Palmêrio, José Cândido de Carvalho Marques Rebelo e a escola do "nôvo romance". Percebemos que faltaria alguma coisa no políptico literário do Brasil se lhe faltasse o grande romance clássico ou convencional, de matéria histórica e psicologia definida, movimentando centenas de personagens, incidindo sobre a vida cotidiana, apresentando uma das imagens características do país e da sua gente e definindo-se como aquêle "espelho que se desloca ao longo de um caminho", definição do romance tão autêntica quanto qualquer outra.

Nessa obra imensa, ha, claro está, livros bem realizados e livros mal realizados, cogitação que pertence aos planos da crítica específica mais do que às perspectivas globais em que aqui nos situamos. Resta que Érico Veríssimo, conservando-se, no fundo, onde sempre esteve, viu a história literária mover-se em sua direção e é muito mais "contemporâneo" dos grandes romancistas dos anos 60 do que o fora dos seus próprios camaradas de geração literária.

E isso nos sugere a ideia final para caracterizar o romance brasileiro atual: é um romance que, em certo sentido, inscreve-se na permanência mais do que no transitório. Quero dizer com isso que o ideal não-escrito do ro-

mancista brasileiro dos anos 60 tem sido o de realizar a literatura, no que possa ter de específico, mais do que assimilar-se a correntes ou a modas, por sugestivas e populares que sejam. Não pretendo negar que "correntes" e "modas" representam a forma pela qual a literatura, em cada momento, se renova e enriquece, nem, menos ainda, que os escritores brasileiros se mostrem insensíveis ao clima espiritual da sua época. Mas, é certo que a tendência estetizante parece aproximar escritores e obras do que a invenção possa ter de marcadamente artístico, na mesma medida em que tendências diversas inegavelmente os afastam. Uma experiência literária mediocre dir-nos-á que estamos vivendo um dos extremos dos conhecidos ciclos que se alternam; é possível e é bom que assim seja. Também não desejo que se interprete o que fica dito como a expressão de preferências pessoais: de minha parte, estetizante ou participante, só desejo e espero da literatura que seja de boa qualidade enquanto literatura. Todo o resto, também para mim, não passa de "literatura" .

Notas

(1) Para a cronologia do movimento, cf. Wilson Martins. O Modernismo. São Paulo: Editôra Cultrix, 1965.

(2) Ob. cit., p. 294.