

## TRILHAS DO ROMANCE BRASILEIRO DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

**Resumo:** O romance brasileiro nasceu no século XIX, com o Romantismo, quando poetas, teatrólogos e romancistas, logo após a Independência (1822), impuseram-se a tarefa grandiosa de fundar a Literatura Brasileira. Desde então, grandes transformações vincaram nosso romance: ele se torna moderno com Machado de Assis (final do século XIX) e, ao longo do século XX, apresenta momentos de excelência com a Geração de 30, com João Guimarães Rosa, com Clarice Lispector e outros. Por outro lado, se tal romance nasceu vincado pela dicotomia *urbano e rural*, esta foi apagando-se gradativamente devido às profundas transformações por que também passou o país nos últimos quase 200 anos. Porém, não deixando de parte as questões estéticas – e problematizando a tradição que o nutre –, o romance brasileiro da segunda metade do século XX é ainda um retrato do Brasil profundo (urbano e rural; racional e mítico; moderno, pós-moderno e pré-moderno, ao mesmo tempo), cuja face estilhaçada nos reporta sempre ao processo espoliador de nossa colonização e a nossos contraditórios processos recentes de industrialização, urbanização, massificação e globalização.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, Romance contemporâneo, Pós-modernidade

**Title:** The Path of Brazilian Novel from the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century

**Abstract:** The Brazilian novel was born in the 19<sup>th</sup> century with the Romanticism, when poets, playwrights and novelists undertook the challenging task of founding the Brazilian Literature just after Independence (1822). Since then, our novel has undergone dramatic transformations: it became modern with Machado de Assis (end of the 19<sup>th</sup> century) and throughout the 20<sup>th</sup> century it presented moments of excellence with the Generation of 1930, with João Guimarães Rosa, Clarice Lispector and others. The dichotomy *urban* and *rural* which characterized the 19<sup>th</sup> century Brazilian novel has gradually faded away due to the profound transformations which have taken place in the last 200 years. However, by not excluding the aesthetic matters and by problematizing the tradition which nourishes it, we can say that the Brazilian novel from the second half of the 20<sup>th</sup> century is still a portrait of the profound Brazil (urban and rural; rational and mythical; modern, post-modern and pre-modern, at the same time) whose shattered face reminds us of the depriving process of our colonization and of our recent contradictory processes of industrialization, urbanization, massification and globalization.

**Keywords:** Brazilian literature, Contemporary novel, Postmodernity

## PRÓLOGO

O romance brasileiro nasceu no século XIX, com o Romantismo, quando poetas, teatrólogos e romancistas, animados por brados patrióticos e nacionalistas pós-Independência (1822), impuseram-se a tarefa grandiosa de dotar a literatura brasileira de valores autênticos, em consonância com os altos anseios da jovem nação que se formava. Desde então, conforme ressaltam críticos e historiadores, duas vertentes se tornaram proeminentes: o romance urbano e o romance rural (sertanista ou regionalista). Em linhas gerais, o romance regionalista apresenta como pano de fundo a vida agrária, sertaneja ou cabocla do Brasil profundo do interior, e seus autores empenharam-se em documentar, via literatura, a realidade paisagística, lingüística, costumbrista, humana e social das várias regiões brasileiras. Por sua vez, o romance urbano esteve desde o início ligado à vida da corte (Rio de Janeiro, então capital do Império), e preocupou-se em demarcar os costumes das várias camadas sociais em formação, as relações ambíguas dessas camadas sociais e algumas transformações urbanas, bem como ensaiou as primeiras tentativas de análise psicológica.

Poderíamos apontar outros tipos do romance brasileiro romântico, como o indianista e o histórico, pois os autores que os cultivaram também se empenharam em resgatar o passado mítico-lendário e histórico brasileiros, em busca de raízes e substratos para a construção de nossa nacionalidade específica. E, do Romantismo a nossos dias, com intervalos, vislumbra-se certa linha diacrônica do romance indianista e do romance histórico, muito embora a metaficção historiográfica de um Haroldo Maranhão, por exemplo, ou um romance como *Maíra*, de Darcy Ribeiro, estejam bastante afastados das preocupações idealistas e quase desprovidas de senso crítico que permearam os autores do Romantismo. Nesse sentido, veja-se o brilhante estudo de Antônio Paulo Graça, *A poética do genocídio* (1998): neste, debruçando-se sobre romances indianistas dos séculos XIX e XX, o autor chega à conclusão de que, em larga medida, o indianismo literário brasileiro foi conivente com a dizimação que o Brasil, desde a Colônia, impingiu a suas populações indígenas. Por seu turno, o romance histórico brasileiro, do Romantismo à contemporaneidade, espera ainda um estudo de fôlego que lhe aponte as vertentes, as modalidades e as características principais.

Dos quatro veios apontados (urbano, regionalista, indianista e histórico), este breve estudo considerará apenas os dois primeiros, pois o impasse entre campo e cidade (ou rural e urbano, ou interior e litoral, ou local e cosmopolita), tem sido uma constante na cultura e no romance brasileiros. Por um lado, tal dicotomia pode soar redutiva e reducionista; por outro, é ela que nos ajudará a pensar e a avaliar algumas trilhas e algumas características essenciais do romance brasileiro da segunda metade do século XX. Pois é preciso ter em mente que a dicotomia apontada não é estanque e, ao interpenetrar-se, pode configurar-se de maneira problemática em mais de um autor, em mais de uma obra, em mais de um momento (que sirvam de exemplo Graciliano Ramos – o mais importante romancista da geração de 30 – e Francisco J. C. Dantas, cujo *Coivara da memória*, de 1991, redimensiona a herança regionalista recebida). Assim, se considerarmos em

linha diacrônica as duas vertentes, constatamos que ambas têm respondido a seu modo à contraditória herança da colonização predatória que nos foi impingida, uma vez que nosso romance, desde os primórdios, foi profundamente vincado pela realidade social, política, cultural e econômica do país.

Com base nisso, friseamos três momentos fundamentais do romance brasileiro pós-romântico: a) o romance urbano de Machado de Assis, que adensa a perquirição psicológica das personagens, devassa ironicamente a hipocrisia das relações sociais do Segundo Império e vale-se de modos narrativos bastante requintados, carreando, para nossa prosa ficcional, inequívoco *status* de modernidade; b) a prosa vanguardista e crítica do Modernismo de 1922, que subverte não apenas a tradição dicotômica entrevista acima (Oswald de Andrade), mas também a noção de romance histórico-indianista (Mário de Andrade); c) o romance dos anos de 1930, seja em sua vertente regionalista, seja em sua configuração de romance urbano.

No que concerne ao romance psicológico, aqui não o consideraremos como modalidade à parte, pois a escavação do eu profundo da personagem, conquanto seja mais constante no romance urbano, pode aparecer também nas outras vertentes – sobretudo no romance de temática agrária que se constitui entre nós após 1930. Na mesma direção, Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, assevera:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos *romance social-regional/romance psicológico* ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como *São Bernardo* [de Graciliano Ramos] e *Fogo morto* [de José Lins do Rego]), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa. (1997: 390; grifos do autor)

Insatisfeito, portanto, com a divisão tradicional, Bosi vale-se do pensamento de Lucien Goldmann para, a partir da “figura do ‘herói problemático’, em tensão com as estruturas ‘degradadas’ vigentes” (391; aspas do autor), “distribuir o romance brasileiro moderno, de 30 para cá, em, pelo menos, quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e o seu mundo” (392; aspas do autor): a) romances de tensão mínima (Jorge Amado, Marques Rebelo, Érico Veríssimo); b) romances de tensão crítica (Graciliano Ramos, José Lins do Rego); c) romances de tensão interiorizada: as várias modalidades de romance psicológico praticadas por Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins; d) romances de tensão transfigurada: aqui, “O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade.” (392). Como exemplos, Bosi cita as experiências radicais de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.

A insistência nos anos de 1930 não é gratuita, pois é a partir dessa data, conforme ressaltam nossos críticos e historiadores literários (mas também nossos historiadores, sociólogos, antropólogos e cientistas sociais), que o Brasil moderno começa a se configurar. O Brasil pós-Revolução de 1930, segundo o mesmo Alfredo Bosi, lançou nossa literatura “a um estado *adulto e moderno*”. Para o autor, “Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930”.

(1997: 383; grifos do autor). Por sua vez, Antonio Candido, no estudo “Poesia, documento e história” (em *Brigada ligeira*), afirma:

Talvez se possa dizer que os romancistas da geração de Trinta, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior. (1992: 45)

De fato, nos anos 30 testemunhamos: a) um romance regionalista renovado, crítico, vincado por preocupações político-ideológicas e empenhado em denunciar as mazelas profundas do Brasil arcaico, mas não descuidando, em alguns casos (Graciliano Ramos, sobretudo), dos dilemas e da psicologia profunda das personagens e dos problemas intrínsecos à linguagem e à construção romanesca; b) um romance urbano não mais preso apenas à capital federal, mas que ora traz à tona o rápido processo de urbanização por que passam vários rincões brasileiros. Nessa direção, veja-se o estudo de Fernando Cerisara Gil, *O romance da urbanização* (1999), que se debruça com afinco sobre três romances exemplares: *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado, *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, e *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos. Num caso como no outro, urbano ou agrário, o romance da época corrobora o contraditório processo de modernização por que passa o país.

Constata-se, pelo panorama esboçado, que, desde o final do século XIX, nosso romance alcançou vários momentos de excelência, legando para os autores atuais um arsenal de riqueza ímpar e um rol de temas, caminhos e problemas formais e de conteúdo que foram (e estão sendo) encarados de diversas maneiras pelos romancistas contemporâneos. *Grosso modo*, o romance brasileiro da segunda metade do século XX problematiza (parodia, subverte, ironiza, desconstrói) essa tradição, mas é ainda um retrato (posto que borrado) do Brasil profundo (urbano e rural; pré-moderno, moderno e pós-moderno, ao mesmo tempo), cuja face estilizada nos reporta sempre ao processo espoliador de nossa colonização e a nossos contraditórios processos de industrialização, urbanização, massificação e globalização, ao longo do século XX.

Ainda segundo Bosi, entre os anos 70 e 90, a ficção brasileira apresenta,

... como dado recorrente, certo estilo de narrar brutal, se não intencionalmente brutalista, que difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas ainda vigente na ‘idade de ouro do romance brasileiro’ entre os anos 30 e 60. Mas para nós, contemporâneos, é a pluralidade das formas que impressiona à primeira vista e tateamos [sic] ainda na procura da estrada real. (1997: 435; aspás do autor)

É por esse motivo que a intrigante proposta de Bosi, referida páginas atrás, não será seguida à risca neste trabalho. Pois não cremos que sua hipótese analítica possa ser aplicada com sucesso ao romance brasileiro mais recente: este, notadamente urbano, apresenta pluralidade de tendências e tem estilizado por dentro questões arraigadas em nossa prosa narrativa, como o psicologismo e o regionalismo. Assim, tentaremos tatear

não a “estrada real” traçada por esse romance (mesmo porque ela não existe ainda), mas apenas algumas de suas trilhas. Estas, conforme se verá, têm sido batidas pela melhor crítica brasileira recente, cada vez mais empenhada em compreender, em geral, o movimento orgânico da literatura brasileira pós-1945, e, em particular, o instigante romance brasileiro contemporâneo.

## UM

Pessoalmente – apenas por necessidade didática –, costumamos dividir a produção literária brasileira recente em três momentos: o primeiro, de 1945 a 1964; o segundo, de 1964 a 1985; o terceiro, de 1985 até o presente. Se tais datas-baliza são, a princípio, norteadas por acontecimentos históricos nacionais ou internacionais, far-se-á o possível para oferecer, no quadro cronológico esboçado, marcos importantes da literatura e das artes, no Brasil.

O primeiro momento, de 1945 a 1964, tem como marcos históricos o fim da Segunda Guerra Mundial e o fim da ditadura getulista do Estado Novo; é marcado pela restituição da normalidade e da liberdade democrática; é efetivamente quando a periférica economia brasileira, de braço dado com o capital estrangeiro, aprofunda as bases (lançadas por Getúlio Vargas) de nossa tardia revolução industrial; é ainda o momento em que os meios de comunicação de massa (o rádio, o cinema, a televisão) e uma incipiente indústria cultural começam a vicejar. Do ponto de vista artístico-cultural, este primeiro período é de intenso florescimento: na música popular, a bossa-nova; nas artes plásticas, a fundação do MASP (1947) e a Primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1951); na arquitetura, o trabalho pioneiro de Niemeyer (no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em Brasília) e Lúcio Costa (em Brasília); no teatro, a estréia de *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, marco do moderno teatro brasileiro; no cinema, as chanchadas da Atlântida e da Vera Cruz e o nascimento do Cinema Novo, entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60.

Na literatura narrativa há idêntico florescimento, pois além da consolidação da carreira de autores como Lúcio Cardoso, Adonias Filho, Osman Lins, Autran Dourado, Érico Veríssimo e José Geraldo Vieira, entre tantos outros, há a estréia de Clarice Lispector em 1944, com *Perto do coração selvagem*, e a de João Guimarães Rosa em 1946, com o livro de contos *Sagarana*. A escritora, na citada e em obras posteriores, aprofundará a busca do eu e a reflexão sobre a linguagem valendo-se do monólogo interior, da revelação epifânica e de conceitos hauridos da filosofia existencialista, conforme se dá naquele que é considerado sua obra-prima, o romance *A paixão segundo G. H.* (1964). O autor mineiro publicará, em 1956, o ciclo de novelas *Corpo de baile* e o romance *Grande sertão: veredas*, obras que, para além de qualquer regionalismo estrito, vincarão nossa literatura, por um lado, de inédita pesquisa de linguagem e, por outro, de uma cosmovisão épica onde se entranham a metafísica, a poesia, o mítico, o místico e a universalização dos valores do homem e do espaço sertanejos. Tudo isso permeado por rara capacidade de fabulação e por um manejo rigoroso da figura do narrador, do ponto de vista e de outros procedimentos narrativos.

Datam de 1945 o Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores e a publicação de dois livros fundamentais da poesia brasileira: *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, e *Mundo enigma*, de Murilo Mendes (que publicara, em 1944, *As metamorfoses*). Os anos 50 assistirão à eclosão da vanguarda da poesia concretista (dá-se, em 1956, a Exposição Nacional de Arte Concreta; em 1958, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicam o “Plano-piloto para poesia concreta”) e ao amadurecimento pleno da poética rigorosa de João Cabral de Melo Neto, cujo *Duas águas* é de 1956.

Em outro viés, este primeiro período, 1945 a 1964, começa a estender por praticamente todo o Brasil o manto contraditório de nossa modernização, fazendo com que velhas estruturas e práticas sociais, políticas, econômicas e culturais, gradativamente, fossem soterradas ou, pelo menos, desequilibradas em sua ancestralidade. É nesse contexto que surge, conforme o crítico gaúcho José Hildebrando Dacanal, o que chama “nova narrativa épica brasileira”. A ela reporta-se Dacanal em entrevistas e em seu trabalho *Nova narrativa épica no Brasil* (1973; 1988), onde o autor estuda, dentre outras obras, *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, *Chapadão do bugre* (1965), de Mário Palmério, *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro, *A pedra do reino* (1971), de Ariano Suassuna, e a tetralogia *Os Guaianãs* (*Plataforma vazia*, 1962; *Capela dos homens*, 1968; *Mutirão para matar*, 1974; *Caféia*, 1975), de Benito Barreto. Segundo Dacanal, numa tentativa de caracterização, essas obras

...representam um grupo mais ou menos isolado dentro da ficção brasileira desta segunda metade do século. Isolado ou característico em primeiro lugar por serem de *temática agrária* – não me fale em *regional* ou *regionalista*! Em segundo lugar por fixarem o mundo do *sertão*, o mundo da cultura caboclo-sertaneja, isto é, as sociedades interioranas distantes da costa. [...] eu chamei de *nova narrativa épica brasileira* as obras que fixam estes mundos interioranos, muito marcados pela cultura ibérica, não influenciados, pelo menos não de maneira considerável, pela visão de mundo lógico-racional da cultura européia anglo-francesa da era pós-Independência. São obras em que a ação épica, no sentido hegeliano do termo, está presente. Quer dizer, não há nestas obras um distanciamento entre o herói e o mundo. Existe, de fato, um conflito de visões de mundo, mas acima disto está a ação de heróis que se movimentam e agem num contexto cultural mítico-sacral. Ou pré-lógico-racional. (1995: 32-33; grifos do autor)

Outro crítico gaúcho, João Hernesto Weber, em *Caminhos do romance brasileiro*, também utiliza a expressão, estudando e assim caracterizando (em moldes similares a Dacanal) algumas narrativas do período:

... é que eles [os escritores citados acima] têm em comum o fato de desvendarem os universos marginais da sociedade brasileira a partir de uma ótica enraizada nesses setores e não no mundo urbano. No momento, pois, em que o mundo dos sertões está sendo historicamente destruído, [...] ele deixa seu testemunho literário em obras que pouco têm a ver, em termos de ótica narrativa e concepção formal, com a nossa história pregressa. (1990: 116)

Com base nos dois críticos citados, constata-se como a chamada nova narrativa épica redimensiona o romance regionalista em patamares semelhantes à da revolução encetada pelo romance urbano dos anos 40, 50 e 60 (Clarice Lispector à frente). E de fato é assim se pensarmos, por exemplo, num romance como *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho: dos 13 capítulos do romance, os 8 primeiros têm como espaço e ambientação o mundo rural, palco onde o coronel Ponciano enfrenta perigos deste mundo e de mundos fabulosos, como as artimanhas do Foro, animais peçonhentos, o lobisomem, a sereia. Contudo, nos 4 últimos capítulos, o que se tem é o êxodo do coronel para a cidade de Campos, onde gradativamente ele naufraga e é levado à ruína, incapaz que é de lidar com os novos valores urbanos, com a especulação financeira, com a oscilação do comércio, com a hipocrisia, com os jogos sociais e políticos de interesse. Concorre para a decadência do coronel o oferecimento manhoso e premeditado da mulher de Nogueira, numa clara alusão intertextual ao casal Sofia e Palha do romance *Quincas Borba* (1893), de Machado de Assis. Assim, por mais que o coronel tente, não consegue adaptar-se à modernidade ardilosa nem mesmo aparentemente, pois a malfadada reforma da fazenda Mata-Cavalo não se conclui. Esta, ao lado de outros ícones caros à patente e ao *status* tradicional da personagem, como propriedades, jóias e móveis, são gradativamente perdidos: passando a outras mãos, mais hábeis, tais haveres são o que restam de uma era para sempre encerrada. Dir-se-ia, em suma, que as lutas do coronel com seres representantes de mundos arcaicos, fabulosos e irrealis, encetadas no meio rural (mítico-sacral, em termos de Dacanal), são bem-sucedidas, enquanto suas lutas renhidas contra a modernidade, a cidade real e seus tentáculos (o pólo lógico-racional, na expressão de Dacanal) terminam por levar o coronel Ponciano à ruína.

Por outro lado, o uso exacerbado de termos oriundos de duas fortes instituições brasileiras, a militar e a jurídica, sob a capa de humor e bravata que envolve a personagem, mostram, na verdade, a ferrenha crítica de Carvalho à tradição esfacelada da Velha República. Enfim, em termos hegelianos, dir-se-ia que o romance *O coronel e o lobisomem* é uma síntese bem construída das duas teses contrárias que alimentam, em profundidade, a cultura e a realidade do Brasil, rural e urbano.

## DOIS

De acordo com a divisão proposta, o segundo momento da produção cultural e literária brasileira recente compreende os chamados “anos de chumbo”, 1964 a 1985, e se estende do golpe militar de 31 de março de 1964 até à posse do primeiro presidente civil do Brasil pós-ditadura, José Sarney, eleito indiretamente. O período, como se sabe, foi marcado pela supressão e cassação de liberdades políticas e constitucionais, pela censura rigorosa à produção artística e cultural, pela perseguição política e pela guerrilha armada, sendo apenas a partir de 1979 que se ensaia, timidamente, a abertura política e se promulga a lei de anistia. O período foi marcado por outros três aspectos amplamente encarecidos pelos governos militares: a ampla industrialização do país, chegando-se a falar até em “milagre brasileiro”; as telecomunicações avançadas, que integraram o Bra-

sil de norte a sul; o pleno amadurecimento da indústria cultural (fonográfica, editorial) e dos meios de comunicação de massa, cujos privilégios irrestritos à soberania da televisão fê-la instituir-se em moldes industriais.

Em termos propriamente literários, muitos são os estudiosos que se têm debruçado sobre a vasta e irregular produção literária da época, enfatizando sempre que os primeiros dez anos da ditadura militar (1964-1974), conhecidos como “os anos da derrota” (a expressão é usada por Renato Franco, 1998), logo se viram substituídos por um certo reflorescimento do romance e do conto, a partir mais ou menos de 1975. Críticos como Antonio Candido e Silviano Santiago detectam e enfatizam “a anarquia formal [que] parece dominar o cenário da prosa no Brasil dos anos 70 e 80” (Santiago 2002: 35). Candido pondera:

No decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginados dentro de suas fronteiras. [...] A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o Concretismo. (1989: 209-210; grifo do autor)

Em decorrência disso, o crítico enumera: a) “a ruptura, agora generalizada, do pacto realista” (211); b) “o abandono dos grandes projetos de antanho” (213), como os ciclos do cacau (Jorge Amado, Adonias Filho) ou do açúcar (José Lins do Rego); c) a presença chocante, “sem parâmetros críticos de julgamento” (214), do “realismo feroz” de grande parte dessa narrativa, que “corresponde à era da violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social” (212).

Em suma, é saliente nos anos 70, como fruto do avanço do mercado editorial e da cultura massiva, o aumento da produção narrativa e a baixa de qualidade dessa produção em relação aos anos 30, 40, 50 e 60, em termos de Davi Arrigucci Jr. (1999). Haveria, assim, pouca preocupação estética da maioria dos autores e a fragmentação de tendências em nossa literatura, engajada, à época, na resistência política contra a ditadura. Típicas dos anos 70 são as relações e as co-relações entre a literatura, o jornalismo, a biografia, a memória e o depoimento, em claves geralmente alegóricas e/ou neonaturalistas, enfatizando-se quase sempre o “brutalismo” (termo de Alfredo Bosi) e o forte impacto da cidade e dos problemas da cidade, ora insuflados pela crise política, pelo êxodo rural e pelo processo acelerado de modernização a todo custo. Ponto em comum observado por Flávio Aguiar, nas obras do período, é em relação ao estatuto do narrador:

É fragmentado, dividido, contraditório: dá a idéia de uma personalidade que implode. [...] Há nisso, um esforço de dramatização: o romance busca a força de impacto do teatro, de suas múltiplas vozes em presença física. Essa tensão formal aponta para a intensidade da crise ética em que o banho de violência mergulhou a nação como um todo. (1997: 182)



Muitas narrativas da época, para o autor, “constroem-se sobre um processo de desmembramento: ‘a nação quebrou’ – frase implícita em cada página das narrativas aqui em discussão. [...] Nesta desintegração há menos modismos literários e mais tragédia nacional” (183-184; aspas do autor).

Estudiosos como Alcmeno Bastos, Regina Dalcastagnè, Janete Gaspar Simões e Tânia Pellegrini também enfocaram o romance dos anos 70/80 em suas várias implicações políticas, sociais, históricas e propriamente estéticas. Pellegrini, por exemplo, em *Gavetas vazias* (1996), ao contrário de Davi Arrigucci Jr., faz a defesa explícita do romance do período, encarecendo a alegoria que lhe dá suporte e sustentação. Assim, reportando-se a Walter Benjamin, a autora tende a expressar um juízo positivo sobre a narrativa dos anos 70, enfatizando, no período, a

... forte presença da literatura mimética, da tentativa da verossimilhança realista que pertence à tradição mais geral do romance brasileiro. É ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição: aproximação com as técnicas jornalísticas e cinematográficas, utilização de elementos da narrativa fantástica, recurso ao relato autobiográfico. É uma narrativa essencialmente alegórica, que remete a uma situação global, extra-texto. (1996: 27)

Em seguida, sempre com base em Benjamin, a autora qualifica a alegoria, ressaltando que lhe são traços fundamentais “a ambigüidade e a multiplicidade de sentidos” (27). Portanto,

... a tendência alegórica dessa narrativa indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado. [...] a desintegração do mundo, engendrada pelo capitalismo, é responsável pelo ressurgimento da alegoria na época moderna. Recorrer ao processo alegórico é renunciar a uma ‘transparência’ do mundo ilusória e enganadora; é basear-se na desvalorização desse mundo ilusório e aparente. [...] É importante assinalar que esse realismo alegórico instalou-se nas cidades, lugar-símbolo da deterioração empreendida pelo capital. Ele as toma como campo temático para suas obras: o caos urbano, a desumanização, a incomunicabilidade, a individualização solitária e inevitável. (27-28; aspas da autora)

Por seu turno, Janete Gaspar Machado, em *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*, analisa os seguintes romances: *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, *Mês de cães danados* (1977), de Moacyr Scliar, *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil, *Cabeça de papel* (1977), de Paulo Francis, *Galvez, o imperador do Acre* (1976), de Márcio Sousa, *Quatro olhos* (1976), de Renato Pompeu, *Essa terra* (1976), de Antônio Torres, *O caso Morel* (1973), de Rubem Fonseca, *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, e *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão. Mesmo considerando “... a *provisoriidade* de suas colocações” (1981: 159; grifo da autora), Machado oferece algumas conclusões interessantes sobre o romance da época (ela, con-

tudo, não enfatiza o estatuto do narrador, como Flávio Aguiar, nem se prende a questões fundamentais à literatura do período, como a alegoria, o neonaturalismo brutalista, o jornalismo, o romance-reportagem, a cultura de massa, o mercado editorial). Eis um resumo de suas conclusões: a) os romances estudados “acham-se comprometidos com determinado momento histórico brasileiro, dirigindo a ele seu gesto de crítica e denúncia” (156); b) “é uma constante dos romances lidos a reflexão poética [metalingüística] explícita ou implícita” (157); c) é comum a todos eles, inclusive, “o recurso da fragmentação”, através da qual o autor procura a desautomatização do leitor, a “desarticulação da linearidade espacial e temporal” e “a libertação dos padrões tradicionais de montagem da narrativa” (157); d) segundo a autora, tais romances pertencem ainda ao ciclo modernista, pois se constroem sob a égide do “reaproveitamento de contribuições passadas” (158) da tradição literária brasileira e estrangeira,

... tais como a anulação das fronteiras entre realidade e imaginação, [o] questionamento obsessivo de valores históricos, estéticos e existenciais, a denúncia contra a ordem repressiva e contra a violência social, a desarticulação da lógica de começo, meio e fim e do perspectivismo, as personagens desprovidas de funcionalidade heróica... (158)

Uma quinta conclusão articula questões referenciais e de linguagem: apesar da preocupação da literatura do período com a referencialidade e o conteudismo, “os cuidados com a linguagem não são relegados. [...] a linguagem é a força motriz produtora e delineadora dos significados ficcionais” (159). Enfim, ressalta a estudiosa “que o maior mérito dos textos romanescos pesquisados é, basicamente, o de *fixar* e dar *estabilidade* a recursos explorados em datas anteriores, dispersos dentro da tradição literária brasileira” (159; grifos da autora).

No mesmo sentido aponta Flávio Aguiar, para quem as conquistas modernas de Joyce, Kafka, Cortázar, Vargas Llosa e outros, confluem para a ficção dos anos 70. Referindo-se ao romance *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, o crítico ressalta que este é “um depósito de relíquias da modernidade”, e que há nele “uma ironia habilidosa em relação a todos” (1997: 120) os estilos (como o *nouveau roman* francês) e autores da modernidade (Cortázar, Joyce, Oswald de Andrade, Borges).

Nos termos propostos pelos vários críticos aqui referidos, o romance *A festa* pode ser tomado realmente como paradigmático da produção dos anos 70: a) em primeiro lugar, rompe drasticamente com o pacto realista e com a divisão estanque de gêneros e subgêneros literários, pois pode ser lido como um romance ou como um conjunto de contos ligados de forma tênue, uma vez que vários dos textos acompanham – sem qualquer intenção psicológica – as personagens que se encontrariam na festa programada para a noite de 30 de março de 1970, quando comemorariam o 29º aniversário do jovem pintor Roberto J. Miranda – data que, ironicamente, coincide com o sexto aniversário do golpe militar de 1964. No mesmo dia, desembarcaram na estação ferroviária da cidade, chefiados por Marcionílio de Mattos (nordestino egresso do cangaço e das ligas camponesas), “uns oitocentos flagelados” (Ângelo 1978: 15); b) com isso, o texto apresenta vários pontos de vista e estiliza a figura do narrador onisciente tradicional; c) o texto mistu-

ra vários registros de linguagem, indo do documentário e jornalístico (por exemplo, há a citação e a apropriação de textos dos séculos XIX e XX, de vários autores, sobre a situação nordestina, bem como explícito diálogo intertextual com o Euclides da Cunha de *Os sertões*, de 1902) ao descritivo e metalingüístico, preocupando-se sobretudo com a construção romanesca (167-173); d) tematicamente, o livro é um painel fragmentado da Belo Horizonte da época: além da violência da polícia, da violência urbana e do embate de classes sociais, nota-se a ironia sutil do autor à tradicional burguesia e família mineiras, bem como a discussão dos problemas perenes do Nordeste brasileiro e as perseguições encetadas pela ditadura militar; e) o livro foi publicado em duas cores, como a sugerir um roteiro de leitura (frise-se que apenas sugestão, pois a ordem de leitura, dada a fragmentação da narrativa, pode ser feita em qualquer direção): a primeira parte (cor branca) compreende um conjunto de oito textos heterogêneos; a segunda (cor azul), intitulada “Depois da festa (índice dos destinos)”, fornece ao leitor, em clave onomástica e analítica, complementações referentes ao destino posterior das várias personagens que aparecem na primeira parte.

Os romances *A festa e Zero* (publicado em 1975, por Ignácio de Loyola Brandão) são emblemáticos dos anos 70, pois aderem incondicionalmente a seu momento histórico-político-social e problematizam (através da forma e da estrutura romanescas quebradas) o estilhaçamento geral que caracterizou o período ditatorial. Porém, a experiência narrativa radical de ambos parece não ter dado muitos frutos, com exceção talvez do jovem escritor Luiz Ruffato, cujos romances *Eles eram muitos cavalos* (2001), *Mamma, son tanto felice* (“Inferno provisório I”, 2005) e *O mundo inimigo* (“Inferno provisório II”, 2005) primam pela construção romanesca fragmentária e se perfazem como reescritura de contos (agora embaralhados e re-embaralhados no contexto maior do romance) que o escritor antes publicara, em livros ou revistas literárias. Mas as semelhanças param por aí, pois outro é o momento histórico (de diluição pós-moderna?) e outras são as preocupações (humanas, sociais e literárias) do jovem autor mineiro.

Reportando-nos ainda aos anos 70, é preciso ao menos citar três outros romances de indiscutível qualidade, pois pairam acima e além de todas as contingências (mas sem descuidar, na fatura do monumento romanesco, dos problemas intrínsecos da sociedade brasileira), são responsáveis pela permanência da universalidade no panorama de nossa literatura contemporânea e têm amealhado a melhor fortuna crítica: *Avalovara* (1973), de Osman Lins, *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Aos três poderíamos acrescentar as narrativas extremamente poéticas e experimentais de Hilda Hilst, cujo ciclo se inicia com *Fluxo-floema* (1970) e segue até *Estar sendo. Ter sido* (1997).

Enfim, o período compreendido entre 1964 e 1985, se foi marcado, a princípio, por certa cultura da derrota, viu florescer, entre 1975 e 1985, uma pletora de romances que, calcados no chão sangrento da realidade nacional, testemunhou as complexas transformações por que passou o Brasil de então. Cumpre salientar ainda que, logo após a tímida abertura política de 1979, várias narrativas longas procuram “redescobrir” o Brasil. Pensemos em *Sangue de coca-cola* (1980), de Roberto Drummond (que reavalia o jugo do capital estrangeiro que nutriu a ditadura militar e o chamado milagre econômico brasileiro) e, sobretudo, em *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, que,

em clave de romance histórico crítico-irônico, repassa a rica miscigenação étnica, cultural e lingüística que caracteriza a formação do país, da Bahia colonial à São Paulo industrial de fins dos anos 70.

## TRÊS

O terceiro momento que ora nos ocupa, de 1985 até o presente, é o momento amorfo e dilemático de nossa contemporaneidade globalizada e massificada, pós-guerra fria, pós-queda do muro de Berlim e pós-esfacelamento do império soviético. Entre nós, é a época da instauração plena do neocolonialismo capitalista centrado no lucro financeiro, e menos na produção; é a época de movimentos radicais como o dos sem-terra, em luta pelas reformas estruturais de base que o país ainda necessita; é o inchaço das metrópoles e das cidades grandes e médias, fruto da falta de planejamento urbano e de um êxodo rural mal-orientado, que teve seu ápice nos anos 60 e 70; é a deterioração da qualidade de vida, a implantação generalizada da violência e da insegurança; é o barateamento das relações humanas e sociais; é, enfim, o tempo de todas as mercancias, via TV e Internet; o tempo da comunicação massiva; o tempo da rapidez virtual; o tempo do apogeu da cultura de massa; o tempo da paraliteratura; o tempo do entretenimento; o tempo da liquefação pós-moderna. Em suma, o tempo e o território efetivos do romance brasileiro contemporâneo.

Contudo, antes de tentarmos caracterizar algumas trilhas desse romance, chamemos novamente à cena o crítico gaúcho José Hildebrando Dacanal, que em seu pequeno livro, *Era uma vez a literatura...* (1995), afirma que a literatura (enquanto instituição) não tem mais lugar no Brasil contemporâneo, substituída que foi pela cultura de massa:

O estouro ocorre com o surgimento, na década de 1960, do *cinema novo*, da *bossa nova*, da *canção de protesto* e do *tropicalismo*, movimentos que sinalizavam a presença de uma nova elite artística/intelectual urbana, não tradicional e pós-letrada, disposta a intervir no processo político-cultural utilizando-se dos novos veículos e adequando-se rapidamente à nova era, a era dos *mass media*. Ou, em outros termos, ao novo Brasil urbano e industrial que então surgia. [...] No que tange à literatura, foi naquela década que ela recebeu a primeira estocada mortal. [...] é na década seguinte que ocorre o golpe definitivo. A montagem do sistema de telecomunicações, [...] a criação das grandes redes de televisão e a consolidação das telenovelas [...] liquidaram a importância da função política da literatura. (1995: 20; grifos do autor)

A nosso ver, o prognóstico alarmista e apocalíptico de Dacanal não se efetivou. Ainda que a literatura tenha perdido muito de sua suposta “função política”, para o bem e para o mal. Por outro viés, tal perda de “função política” não denunciaria, sub-repticiamente, a anulação ou a recusa dos projetos utópicos e totalizantes típicos da modernidade, por parte de alguns escritores contemporâneos? Ou, pelo menos, a sua adesão ao mercado, às contingências, aos modismos? Tudo isso não revelaria, pelo menos em

parte, questões cruciais da contemporaneidade, como o pós-modernismo? Mas, até que ponto pode-se dizer que a literatura brasileira contemporânea – e, em especial, o romance brasileiro contemporâneo – seja, de fato, pós-moderna? O suposto romance pós-moderno brasileiro estaria em compasso com uma sociedade também pós-moderna? Ou seria mero produto de importação, moda fora de lugar? O que isso significa, num país periférico como o nosso?

Em primeiro lugar, acreditamos que o deficitário processo de modernização implantado no Brasil é que levou Tânia Pellegrini, em *A imagem e a letra* (1999), a considerar a “coexistência de elementos díspares” (1999: 19) na superestrutura brasileira, os quais, na visão da autora, são filtrados pela literatura de ficção: assim, ao lado de aspectos residuais (traços pré-modernos), aparecem “traços emergentes, que já se podem chamar pós-modernos, aos poucos se sobrepondo aos traços dominantes modernos e mesmo pré-modernos residuais” (19). Para referendar suas idéias e tentar compreender a “presença desse hibridismo” (19), na literatura e na realidade sócio-econômica brasileiras, Pellegrini analisa os seguintes romances e livros de contos: *A senhorita Simpson* (1989), de Sérgio Sant’Anna, *Morangos mofados* (1982) e *Triângulo das águas* (1984), de Caio Fernando Abreu, seriam “representativos da emergência de alguns dos chamados traços pós-modernos” (19); outros, como *A grande arte* (1983), de Rubem Fonseca, e *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar, “permanecem como exemplos da nossa modernidade literária, ainda dominante” (19), enquanto *O sumiço da santa* (1988), de Jorge Amado, seria “o mais típico representante das ‘raízes nacionais’” (19; aspas da autora). Ainda que não se concorde, *in totum*, com as idéias de Pellegrini, não se pode deixar de ressaltar a importância de seu estudo para a compreensão do Brasil paradoxal e da literatura brasileira atual, altamente vincada pelo mercado, pela mídia, pelo império da imagem e, em alguns casos, pela cultura do espetáculo, pela contracultura e pelas produções parafiliterárias (veja-se, sobretudo, o caso Paulo Coelho e seu amplo sucesso internacional).

Alfredo Bosi, no ensaio “Os estudos literários na Era dos Extremos”, crê que é possível estabelecer-se duas vertentes para a literatura brasileira atual: a primeira, *hipermimética* (brutalista, imediatista, especular, conteudista, decalcada do real urbano violento e caótico), é caracterizada pela segmentação ditada pelas normas do mercado. Assim, dependendo do público-alvo, essa literatura divide-se em feminina/feminista, adolescente, homossexual, negra, das prisões, dos favelados e da periferia, terceiro-mundista, ecológica etc. A segunda vertente, abonada pela Universidade, é chamada por Bosi de *hipermediadora*: “é o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes. Este também é um fenômeno da cultura globalizada e se verifica em todas as artes” (2001: 173).

Não cabe aqui discutir a ironia que vinca o texto do estudioso, preocupado com o rumo que a literatura atual vem tomando. Coerente com sua vasta produção crítico-teórica, também no citado ensaio Bosi lança sua palavra de ordem: *resistir*. Pois, “Em face da máquina especular e espetacular posta em ação pelo capitalismo ultramodernista, é preciso exercer a mediação da memória” (175): mediação que diz respeito não apenas à crítica consciente das formas contraditórias da modernidade, no Brasil e no mundo, mas também à expressão “da experiência pessoal” (175) sincera, profunda, de cada autor. Contudo, o problema maior que o texto de Bosi não evita é a compartimen-

tação, estanque e extrema, de uma produção literária que se quer deliberadamente plural e em constante diálogo.

Alarguemos, portanto, a hipótese do crítico pensando num triângulo: no topo deste estariam aqueles autores que apresentam, de modo mais ou menos explícito, certa ligação (crítica, evidentemente) com a tradição e o cânone literário brasileiros, no que estes têm de preocupação com a linguagem e com o psicologismo (escritores recentes como Milton Hatoum, Francisco J. C. Dantas, Carlos Nascimento Silva e João Anzanello Carrascoza seriam exemplares dessa posição, demonstrando que a melhor ficção brasileira atual pouco tem a ver com modismos). Na base do triângulo, coloquemos as duas tendências antitéticas entrevistadas por Bosi: no segundo vértice, das obras hiper miméticas, estariam romances recentes como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Capão peccado* (2000), de Ferréz, escritos por autores nascidos e criados na periferia – e como não considerá-los, também, uma (nova) forma de resistência, levando ao paroxismo a dupla marginalidade herdada de um Lima Barreto? Tais obras “marginais” e “anti-canônicas”, vincadas pelo documental, pela violência urbana exagerada, pela “fotografia” sem retoques do espaço urbano-social degradado e pelo mimetismo da linguagem calcada na gíria e na informalidade, pouco têm a ver com as obras do terceiro vértice (as hipermediadoras, propriamente pós-modernas, como as de um João Gilberto Noll, um Bernardo Carvalho, um Luiz Ruffato, um Nelson de Oliveira), mas até que ponto os dois extremos não se tocam? *Grosso modo*, o terceiro vértice estaria mais próximo do cânone, mas a maioria das obras consideradas pós-modernas subverte categorias narrativas como o espaço, o tempo e a própria concepção de narrador e gêneros literários, pondo em xeque a psicologia tradicional das personagens e, ainda que tratem de violência, matizam o excessivo neo-realismo descritivo e brutalista das obras hiper miméticas. Porém, de modo geral, ambas as tendências são herdeiras diretas da literatura esquartejada dos anos 70, com a diferença de que as obras hipermediadoras seriam mais universalistas e abertas, sem a ênfase documental e localista das hiper miméticas. Claro que somente a análise detida das obras poderia confirmar nossa hipótese, mas a triangulação proposta permite ver o modo como se articulam as três vertentes.

Ainda que nos reportemos ao uso que Bosi faz do termo “pós-moderno” para caracterizar dada obra, frise-se que não adotamos o termo “pós-modernismo” para caracterizar a produção literária brasileira pós-1945 (como o faz, por exemplo, Domício Proença Filho). Isso não quer dizer, obviamente, que não reconhecemos que muito da narrativa brasileira contemporânea (hipoteticamente, a partir da segunda metade dos anos 80) partilhe do arsenal de traços estilísticos e das preocupações político-ideológico-filosóficas (a desconstrução, os estudos culturais, os estudos de gênero, as teorias pós-colonialistas etc.) que tentam dar conta dos problemas específicos do homem e do mundo contemporâneos.

Como já ficou sugerido, há volumosa produção de romances e contos contemporaneamente, mas tem se atenuado o experimentalismo de linguagem característico de uma Clarice Lispector, de um João Guimarães Rosa, de um Osman Lins, de um Raduan Nassar, de uma Hilda Hilst. Em síntese, tal vasta produção é, sobretudo, urbana: vejam-se os exemplos citados acima (e tantos outros, como um Sérgio Sant’Anna ou um Chico Buarque) e considere-se também a posição do brasilianista Malcolm Silverman, cujo *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000), encerra-se com a seguinte afirmação:

O herói, sempre um observador tradicional nas letras brasileiras, quando não completamente marginalizado, é mais e mais o anti-herói. Ele (ou ela), repetidamente zoomórfico nos anos 70, é, nos anos 80 e 90, um humanoíde vulnerável, vagando, como o país, em dúvidas existenciais. (2000: 428)

Em nossa opinião, pode-se estender a generalização de Silverman também ao narrador. No entanto, se a afirmação do estudioso se aplica a certa tendência pós-moderna e urbana do romance brasileiro recente, parece-nos problemático aplicá-la a prosadores como Milton Hatoum e Francisco J. C. Dantas.

No caso deste último, é pertinente questionar se a tal nova narrativa épica brasileira, estudada por Dacanal e Weber, teria lugar ainda hoje, e talvez aqui possamos inserir os dois primeiros livros de Francisco J. C. Dantas, *Coivara da memória* (1991) e *Os desvalidos* (1993). Contudo, para além de moldes a serem aplicados àquela ou a esta obra, é preciso ter em mente que os romances de Dantas renovam profundamente o chamado romance regionalista, num aproveitamento cristalino das lições de Guimarães Rosa e de Graciliano Ramos, e numa nova proposta de síntese que nos remete, ainda uma vez, à reflexão sobre as muitas faces do Brasil, rural e urbano: pré-moderno, moderno e pós-moderno.

Pois o primeiro romance do autor, ao tratar da decadência de um engenho de açúcar no pequeno estado nordestino de Sergipe (terra natal do autor), o faz não em moldes neo-realistas, mas a partir da memória e da consciência fraturada da personagem principal, que, valendo-se da experiência pessoal (mas também familiar, coletiva) e embaralhando as várias dimensões temporais e espaciais (interiores e exteriores), insiste em escrever para, proustianamente, reaver o tempo perdido. Já *Os desvalidos* nos transporta aos tempos do cangaceiro Lampião (anos 30) e se constrói criticamente como romance histórico-regionalista: valendo-se do arsenal da cultura popular (o cordel nordestino), o romance, também em primeira pessoa, narra a saga dos vários desvalidos que povoam o Brasil.

No caso de Milton Hatoum (a nosso ver, o mais importante escritor surgido no país, ultimamente), o enfoque vai do Nordeste para o Amazonas, embora se deva frisar, desde logo, que a obra do autor nada tem a ver com o romance regionalista estrito, do passado ou do presente. Nascido na cidade de Manaus, de ascendência libanesa (como o paulista Raduan Nassar), Hatoum enfoca, através de narradores problemáticos e personagens densas, de nítido e aprofundado recorte psicológico, dilemas universais humanos (as relações familiares e sociais degradadas, sobretudo), sempre se valendo de técnicas narrativas sofisticadas. Em seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente* (1989), a personagem-narradora, recém-saída de uma clínica psiquiátrica, volta a Manaus depois de vários anos de ausência para tentar recuperar os passos da matriarca Emilie (emigrada de origem libanesa, mãe adotiva da narradora e seu irmão, que ora se encontra residindo em Barcelona) e sua família. A narradora (nova Sherazade, mas agora incapaz de narrar com rigor e clareza os fatos), adota para sua narrativa polifônica os relatos paralelos de diversas outras personagens, com o fito de preencher as lacunas da própria memória (as páginas finais do livro dão bem a medida do recorte polifônico de que ela se vale para coligir, ainda que precária e fragmentariamente, a trajetória pessoal e a história da matriarca e sua família). Em *Dois irmãos* (2000), o intertexto com os relatos dos gêmeos bíblicos (Abel e Caím; Esaú e Jacó) e com o romance de Machado de Assis, *Esaú e Jacó* (1904), é evidente, neste

romance onde o narrador-testemunha Nael narra a trajetória descendente de outro núcleo familiar de origem libanesa (composto pela matriarca Zana, seu marido Halim, os gêmeos Yaqub e Omar, a filha Rânia e alguns agregados, como o próprio narrador e sua mãe Domingas). Nael (filho de um dos gêmeos) recompõe os estilhaços da memória com a ajuda dos relatos paralelos de Halim e da mãe cabocla, e termina por enfatizar sua própria condição bastarda e de ser humano à margem da família e da sociedade, cujo doloroso aprendizado nos reporta inclusive ao tradicional romance de formação. No terceiro romance de Hatoum, *Cinzas do norte* (2005), um primeiro narrador (o homodiegético Lavo, testemunha dos fatos) narra a história do jovem artista Mundo e de seus pais, a bela cabocla Alícia e o poderoso empresário Jano – acirra-se, durante todo o romance, o embate conflituoso entre pai e filho –, e de outras personagens secundárias (tio Ranulfo, tia Ramira, o pintor Arana). Lavo é ainda o narrador que orchestra algumas outras vezes que o ajudam a emendar os fatos e a memória dos fatos (por exemplo, a de Ramira e a de Naiá; as poucas cartas do amigo Mundo e o comentário descritivo que faz de algumas de suas polêmicas obras de arte). Mas, sobretudo, sua narrativa agrega o relato de tio Ranulfo (que, elevado a narrador autodiegético, esclarece alguns pontos obscuros da trama, oferecendo ao leitor novas e contraditórias versões dos fatos: seu envolvimento amoroso com Alícia, o oportunismo do pintor Arana, a obscura origem de Mundo).

Como se vê, nos três romances os conflitos familiares são o núcleo dramático fundamental, sendo que no último tem-se uma família de origem brasileira e uma análise mais detida da decadência de Manaus e da repercussão, na cidade e na região, dos desdobramentos dos mandos e desmandos dos militares com o golpe de 64. Às questões romanescas particularizadas (no plano temático, os problemas universais do homem em família e em sociedade, investigado sob cerrada perquirição psicológica; no plano formal, a intrincada rede polifônica estabelecida entre as várias vozes, sempre orquestrada por um narrador-testemunha) somam-se outras questões gerais típicas do Brasil da região amazônica (inseridas nos romances não como adereços de recorte sociológico, mas como fundamentação e estruturação efetivas). Estas são tematizadas não apenas em suas contradições internas (a grande cidade e a selva, a miscigenação de culturas e de povos, as gritantes diferenças sociais, a decadência urbana da Manaus que vivera, entre o final do século XIX e o início do século XX, o apogeu do ciclo da borracha, a interferência da ditadura militar de 64, a atual exploração industrial e comercial), mas também em relação aos grandes centros urbanos do Sudeste do país (São Paulo e Rio de Janeiro). Comparativamente, talvez se possa dizer que a linguagem de Hatoum é mais sóbria, em relação à de Dantas, que se vale ainda, notadamente nos romances iniciais, de uma prosa poética de larga tradição na narrativa brasileira. Porém, ambos têm, criticamente, renovado na estrutura o romance que se faz hoje no Brasil.

## EPÍLOGO

Este epílogo, necessariamente inconcluso, aberto e provisório, quer-se em compasso mesmo com a vasta e plural produção literária brasileira contemporânea. Pois tal produção, ao mesmo tempo em que apresenta, como quer Alfredo Bosi, uma faceta hiper-



mediadora (pós-moderna, paródica, desconstrutora) e outra hipermimética (brutalista, decalcada do real urbano e, em larga medida, afeita ao mercado) – que acabam por se tocar –, não deixa de apresentar também um veio riquíssimo (o mais importante, cremos nós, como acontece na poesia lírica brasileira atual) que dialoga incessante e criticamente com a tradição moderna do romance brasileiro, inaugurada por Machado de Assis.

## BIBLIOGRAFIA:

- AGUIAR, Flávio (1997) *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo, Boitempo.
- ÂNGELO, Ivan (1978) *A festa*. São Paulo, Summus.
- ARRIGUCCI JR., Davi (1999) “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. Em: *Outros achados e perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras: 77-109.
- BASTOS, Alcmeno (2000) *A História foi assim: o romance político brasileiros nos anos 70/80*. Rio de Janeiro, Caetés.
- BOSI, Alfredo (1997) *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix.
- (2001) “Os estudos literários na Era dos Extremos”. *Rodapé* (São Paulo). 1: 170-176.
- CANDIDO, Antonio (1989) “A nova narrativa”. Em: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática: 199-215.
- (1992) “Poesia, documento e história”. Em: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo, UNESP: 45-60.
- CARVALHO, José Cândido de (1994) *O coronel e o lobisomem*. Rio de Janeiro, J. Olympio.
- DACANAL, José Hildebrando (1988) *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre, Mercado Aberto.
- (1995) *Era uma vez a literatura...* Porto Alegre, UFRGS.
- DALCASTAGNÈ, Regina (1996) *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, UnB.
- DANTAS, Francisco J. C. (1993) *Os desvalidos*. São Paulo, Companhia das Letras.
- (2001) *Coivara da memória*. São Paulo, Estação Liberdade.
- FRANCO, Renato (1998) *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo, UNESP.
- GIL, Fernando Cerisara (1999) *O romance da urbanização*. Porto Alegre, EDIPUCRS.
- GRAÇA, Antônio Paulo (1998) *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro, Topbooks.
- HATOUN, Milton (1989) *Relato de um certo Oriente*. São Paulo, Companhia das Letras.
- (2000) *Dois irmãos*. São Paulo, Companhia das Letras.
- (2005) *Cinzas do norte*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MACHADO, Janete Gaspar (1981) *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis, UFSC.

- PELLEGRINI, Tânia (1996) *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos – Campinas, UFSCar – Mercado de Letras.
- (1999) *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Carlos – Campinas, UFSCar – Mercado de Letras.
- PROENÇA FILHO, Domicio (1995) *Estilos de época na literatura*. São Paulo, Ática.
- SANTIAGO, Silviano (2002) “Prosa literária atual no Brasil”. Em: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco: 28-43.
- SILVERMAN, Malcolm (2000) *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução: Carlos Araújo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- WEBER, João Hernesto (1990) *Caminhos do romance brasileiro: de A moreninha a Os guaianãs*. Porto Alegre, Mercado Aberto.