

## *A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade*

Tânia PELLEGRINI

### RÉSUMÉ

Cet article présente un bref panorama de quelques uns des thèmes prédominants de la fiction brésilienne actuelle, qui se sont consolidés dans les dernières dizaines d'années. Ces thèmes sont surtout urbains, ce qui indique l'affaiblissement de la classique dichotomie fiction urbaine / fiction régionale, qui a été toujours présente dès le période de formation de la littérature brésilienne, peut-être comme une conséquence de l'industrialisation du pays, à partir des années '60.

**Mots clefs:** Roman brésilien contemporain. Littérature urbaine.

### RESUMEN

O artigo tenta fazer um breve mapeamento de alguns dos temas predominantes na ficção brasileira atual, que se consolidaram ao longo das duas últimas décadas. Tais temas são sobretudo urbanos, o que aponta para o enfraquecimento da clássica dicotomia ficção urbana/ficção regional, que sempre esteve presente desde o período de formação da literatura brasileira, provavelmente como decorrência da industrialização do país, a partir da década de 60<sup>1</sup>.

### 1. CAMINHOS CRUZADOS

Uma das formas de tentar compreender os rumos da ficção brasileira de hoje é, paradoxalmente, voltar um pouco os olhos para aqueles que, a par-

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado na IV JALLA, *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, em Cusco, Peru, realizadas de 9 a 13 de agosto de 1999.

tir de ontem, trouxeram-na até aqui. Um traço comum, apontado por vários críticos, com nuances diversas, diz respeito à dicotomia *campo/cidade*, expressa, respectivamente, na *ficção regionalista* e na *ficção urbana*. Estas representariam a oposição entre *localismo e cosmopolitismo*, entre *tradicionalismo e vanguarda* ou ainda entre *nacionalismo e imperialismo*. A terminologia crítica diferenciada expressa, porém, sempre a mesma idéia: a dificuldade de explicitar a convivência agônica do nacional e do estrangeiro, isto é, a tensão entre o local e o importado, que compõe, na verdade, o cerne das culturas coloniais e que, com modificações mais ou menos importantes, no Brasil veio se mantendo até por volta dos anos 60.

Assim, olhando bem para trás, pode-se perceber que da idéia de euforia de país novo, a construir, e que, por isso mesmo, tem diante de si um vasto horizonte de possibilidades temáticas e expressivas diferentes daquelas da metrópole, característica do período de formação da literatura, principalmente durante o Romantismo, surge a valorização da terra, da paisagem e do homem que a habita. Regionalismo simples e ufanista, nutrido das hiperbólicas esperanças românticas. Índios e sertanejos expressando uma brasilidade ingênua, que, contraditoriamente, bebia em fontes européias, pois europeu era todo o nosso ideário da época. Todavia, esse regionalismo teve a função da «conquista do espaço brasileiro», da descoberta do país e da sua incorporação aos temas literários. Daí os sertanejos, os troncos de ipê, os guaranis e iracemas que tentavam nos diferenciar da Europa. A sua originalidade, entretanto, é relativa: enquanto gênero, não tinha efetivamente nenhum modelo europeu consolidado no qual se inspirar, mas, no que se refere aos temas, procurou adaptar sentimentos, emoções e reações das personagens românticas em geral ao quadro da natureza regional.

Um pouco antes, das cidades em formação, basicamente do Rio de Janeiro, onde um pequeno público leitor já consome os folhetins traduzidos do francês, emerge a narrativa urbana, onde as moreninhas embalavam sonhos d'ouro com moços loiros, acotovelando-se nos saraus da metrópole colonial. Sobrepondo-se à diversidade regional como uma visão de certa forma unificadora, dava-se a ler ao parco público da colônia, como crônica de seus costumes, seu modo de viver, acrescido de algumas pitadas de sentimento, fantasia e aventura, conforme preconizava o padrão romântico europeu.

Assim, desde as origens, o que houve foi uma falsa dicotomia: na verdade uma tensão entre opostos aparentes, uma zona híbrida, na qual campo e cidade, ou seja, ficção urbana e ficção regionalista, longe de significar uma oposição entre o nacional e o estrangeiro, constituíram um sólido

amálgama de temas e situações, que expressavam, vazados em formas literárias na maioria importadas, nossa peculiar condição de país novo, povoado basicamente com alguns incipientes núcleos urbanos litorâneos, portos das influências européias e, ao mesmo tempo, portas para a imensa terra a desbravar.

Desse modo, a oposição entre campo e cidade, significando uma oposição entre nacional (autêntico) e estrangeiro (imposto), fica um tanto quanto fora de foco, na medida em que, transplantadas, formas estrangeiras adquirem novos contornos, alimentando-se de conteúdos nacionais, assim como a própria língua portuguesa transforma-se aos poucos, cada vez mais, em português brasileiro.

## 2. DO CAMPO À CIDADE

O que se pode afirmar —e que parece dar outro viés à questão— é que toda a ficção brasileira nasceu como resposta a uma *busca de expressão nacional*. Desde o século XIX, com José de Alencar, passando por Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, chegando a Lima Barreto, Monteiro Lobato e outros (salvaguardadas todas as diferenças entre eles), tanto o «campo» quanto a «cidade» procuravam retratar um país que se formava, diverso da metrópole. Essa busca da expressão nacional continua durante o Modernismo da década de 20 do século passado —já incorporando a idéia de «deglutição antropofágica» do estrangeiro—, só que agora também entendida como uma tarefa a cumprir: a de denunciar os problemas sociais, como, por exemplo, a exploração do homem do campo, com Graciliano Ramos e a «geração de 30», no nordeste; a decadência do latifúndio, a ascensão da burguesia e o crescimento das cidades, com Erico Verissimo e Dionélio Machado, no sul<sup>2</sup>. Essa tarefa continuou, inclusive —com outros matizes—, nos dois decênios seguintes, com Guimarães Rosa, o mais original dos nossos regionalistas, que, em *Grande sertão: veredas* (1956), romance monumental, e em seus muitos contos, refletiu amplamente sobre as questões sociais brasileiras. Na mesma época, Clarice Lispector colocou sob uma ótica muito especial os problemas específicos da mulher, principalmente a de classe média, num tempo em que a industrialização se ace-

---

<sup>2</sup> Cf. Zilberman, Regina: «Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional», in *Anos 90 – Revista do curso de Pós-graduação em História*, UFRG. Porto Alegre, no. 2, maio 1994.

lerava e tentava transformar «cinquenta anos em cinco». Em toda essa trajetória, portanto, campo e cidade se confundem, constituindo as linhas de um mesmo mapa.

Desde meados dos anos 60, porém, vem-se enfraquecendo a convencional distinção campo/cidade, de que falávamos até agora e que alimentava uma pluralidade temática específica. Assim, aos poucos vão ficando raros (ainda que não desapareçam) os temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização econômico-social ainda de bases na maioria agrárias<sup>3</sup>. A industrialização crescente desses anos vai —em última instância— dar força à ficção centrada na vida nos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então<sup>4</sup>.

Esse processo, que antes se operava paulatinamente, acelerou-se com as profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais que se efetivaram no Brasil, a partir do regime militar (1964-1985). No nível econômico, *grosso modo*, assiste-se à introdução do país no circuito do capitalismo avançado, com a conquista e ampliação de mercados, inclusive para a cultura, que, aos poucos, vai aprofundando seu caráter de mercadoria. Dentre os principais aspectos dessas transformações —no que interessa à literatura— destaca-se a consolidação de uma poderosa e sofisticada *Indústria Cultural* (de que a televisão é a ponta-de-lança), efetivando-se num período em que a vigência da censura institucionalizada a todos os produtos culturais não deixava ver com clareza as verdadeiras características do processo.

A censura, na verdade, não foi apenas uma força geradora das «narrativas de resistência» à opressão do regime —que efetivamente se configuraram, sobretudo com temas e soluções formais específicas<sup>5</sup>—, mas *um elemento a mais, compondo, juntamente com outros, um novo horizonte de produção*. Isso porque o Estado utilizou a censura como uma faca de dois

<sup>3</sup> Exemplos importantes desse tipo de narrativa, no período, são: *Chapadão do bugre*, de Mário Palmério (1964); *O tronco*, de Bernardo Élis (1956); *Emissários do diabo*, de Gilvan Lemos (1968); *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho (1964), entre outros.

<sup>4</sup> Atualmente, mais de 80% da população brasileira vive nas cidades.

<sup>5</sup> Ver, a respeito do período: Dalcastagnè, Regina. *O espaço da dor – O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, EdUNB, 1996; Franco, Renato. *Itinerário político do romance pós-64*. São Paulo, Edunesp, 1998; Pellegrini, Tânia. *Gavetas vazias – Ficção e política nos anos 70*. Campinas/São Carlos, Mercado de Letras/EdUFSCar, 1996. Silverman, Malcom. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre/São Carlos, Editora. da Universidade/EdUFSCar, 1995.

gumes: de um lado, ele impediu um tipo de orientação, o de conteúdo político de esquerda, mas, de outro, incentivou aquele que reafirmava o *status quo*. E, no aspecto mais geral, o da *produção técnica de bens culturais*, fez com que crescesse e se consolidasse definitivamente uma sofisticada indústria cultural no Brasil, com base em incentivos e subvenções.

Desse modo, durante os anos 1970, a despeito da censura, que agia topicamente, os interesses gerais do Estado e dos então novos empresários da cultura passam a ser os mesmos; a questão da censura foi conjuntural, ao passo que a formação e o fortalecimento de um sólido mercado de bens culturais passa a fazer parte de uma nova estrutura econômica que se desenvolve no país.

Portanto, pode-se dizer que a censura teve também uma «face oculta»: a que escondeu, enquanto durou, uma espécie de normatização do controle estatal sobre todo o processo cultural a ser desenvolvido. Esse controle apontava para a industrialização e organização empresarial, eliminando aos poucos os resquícios das formas de produção artesanais ou alternativas, vestígios de um Brasil rural, já então considerado «atrasado». É nesse momento que se impõem duas atividades até então absolutamente secundárias: a publicidade e o jornalismo, que passam a influenciar decisivamente o gosto do público, sobretudo por meio da televisão e a força de suas imagens.

O processo de modernização conservadora empreendido pelo regime militar vai, então, alterar profundamente as condições materiais de existência da literatura, na medida em que, pela primeira vez na sua história mais recente, ela se confronta com formas efetivamente industriais de produção e consumo, que já existiam antes, é verdade, mas de forma incipiente, nem de longe com o mesmo poder e alcance.

O novo horizonte que assim se desenha, com claros matizes ideológicos e contornos técnicos marcantes, estabelece pressões e limites antes insuspeitados, direcionando a produção e o consumo da ficção, além de conformar novos temas e soluções estéticas, que pouca relação mantêm com a antiga «dicotomia» campo/cidade. Portanto, se grande parte da literatura produzida nos anos 70 ainda se caracteriza pela crença no poder da palavra, na sua «função» potencial de transformar as estruturas sociais, de revelar a «realidade brasileira» injusta e desigual e também por um certo teor artesanal da sua fatura, que ainda comportava experimentalismos formais (veja-se, por exemplo, *Avalovara*, de Osman Lins, de 1973), a das décadas subsequentes terá muito mais afinidades com a prensa do mercado, com a fungibilidade do universo das imagens eletrônicas e com as novas formas de comunicação global, que aos poucos vão eliminando qualquer

inquietação a respeito da convivência ou não entre nacional e importado — entre «campo» e «cidade»—, desde que agora tudo se define em termos globais<sup>6</sup>.

Pode-se dizer, pois, que, nesse aspecto, a *busca da expressão nacional*, a que nos referimos antes, e que representava o sentido agônico da convivência entre nacional e estrangeiro, já não é mais o único caminho da produção da literatura brasileira. Assiste-se, também, ao surgimento da *busca de inserção no mercado*, inclusive internacional, o que implica transformações significativas do código estético-literário, que aos poucos incorpora até, como se fossem naturais —claro que com as honrosas exceções de sempre—, descuidos, mesmices, obviedades e redundâncias na fatura, em busca de leitores cada vez mais apressados e interessados nos derivativos que a televisão oferece.

### 3. FICÇÃO EM TRÂNSITO

Talvez não seja equivocado afirmar que a ficção brasileira das duas últimas décadas é uma «ficção em trânsito», pelo fato de ir deixando de lado elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação, incorporando outros que ainda estão se consolidando.

De fato, pois, terminado o regime militar, em 1985, percebe-se que, além de já estabelecer um íntimo *tête-à-tête* com o mercado, ela abandona a «literatura de resistência» predominante na década anterior, em grande parte comprometida com um ideário de esquerda —com seus testemunhos, confissões, romances-reportagem— introduzindo outras soluções temáticas: a questão das minorias (incluam-se aí as mulheres, os negros e os homossexuais) e o universo das drogas, da violência e da AIDS. Trata-se, nesse caso, de um abandono relativo, pois a resistência de certa forma ainda pulsa, só que agora menos politizada e mais fragmentária<sup>7</sup>, bem menos esperançosa e mais que nunca centrada nas cidades, inserindo-se também na

<sup>6</sup> Pode-se dizer que esse período assiste à gradativa introdução do pós-modernismo no Brasil, aqui entendido como a «lógica cultural do capitalismo tardio», segundo Fredric Jameson, cujos traços estão de alguma forma relacionados aos elementos citados. Ver Jameson, F. *Pós-Modernismo- A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1997.

<sup>7</sup> É importante distinguir que a voz feminina e a dos homossexuais, que se destacam dos chamados «discursos totalizantes» contra os quais se insurge o pós-moderno emergente no Brasil do período, não apregoam, como este, o fim da história, do social e do político; ao contrário, insistem nas suas articulações com esses aspectos.

busca dos apropriados «nichos» do mercado editorial, cada vez mais sólido, apesar das sempre proclamadas crises no setor, que acompanham as infundáveis crises da moeda nacional.

### 3.1. As vozes da cidade

Por conseguinte, a consolidação de uma «literatura feminina», nesse período, estando relacionada a esse *ethos*, sem dúvida deveu-se ao aumento gradativo do número de mulheres no mercado de trabalho e nas universidades, decorrência direta da industrialização e da modernização —ainda que conservadora— e aos movimentos internacionais de liberação feminina que também chegaram ao Brasil, criando, de início, um espaço de rebeldia no interior do qual se podia discutir a própria marginalidade, destruindo o mito de inferioridade *natural* da mulher e avançando, depois, para um questionamento de todas as formas de poder, inclusive o do discurso. Por meio da literatura que produzem, as mulheres tentam, enfim, resgatar sua própria história, reivindicando para si a condição de sujeito.

Da mesma forma, o surgimento de uma «literatura gay» ou de temática homossexual vincula-se à penetração, no Brasil, a partir da «abertura política» dos anos 80, das idéias de transgressão e diversidade cultural associadas ao pós-moderno, das influências da organização dos movimentos de homossexuais na Europa e Estados Unidos, além do impacto da proliferação da AIDS. Os homossexuais, juntamente com as mulheres, portanto, são as vozes até então reprimidas (quase sempre suprimidas), que conseguem aos poucos um espaço para se fazer ouvir, inclusive como decorrência de sua própria organização enquanto movimento político brasileiro. Aos poucos, seja através de ambíguas máscaras e sinais de que sua escrita lança mão, seja por meio do realismo puro e simples, essa prosa cada vez mais vai abrindo caminho nas ruas da cidade.

Pode-se dizer que a ficção de temática homossexual, assim como a ficção de mulheres, às vezes a despeito de si mesmas assumem uma função política, na medida em que ambas procuram, por meio das mais diferentes formas de representação, desconstruir noções conservadoras de sexo e/ou gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos de cada um, sempre escamoteados pelas estruturas sociais conservadoras.

Embora usualmente se reconheça já uma tradição da vertente ficcional ligada à homossexualidade, cujas raízes mais distantes estariam em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo (1890) e *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha

(1895), passando inclusive por *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, visto que o amor de Riobaldo por Diadorim era o atormentado amor de um homem por outro, embora redimido pela mulher que sob sua máscara se revela no final<sup>8</sup>, ela só vai efetivamente se consolidar ao longo dos anos 80. Como exemplos significativos, temos, de 1983, *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan, em que se conta a história do relacionamento entre dois jovens estudantes e seminaristas, tema usual dessa ficção. Do mesmo teor são alguns dos contos de Caio Fernando Abreu, em *Morangos mofados* (1982) e *Triângulo das águas* (1983), assim como os livros de João Gilberto Noll, *A fúria do corpo* (1980) e *Rastros de verão* (1986), além do romance de Silviano Santiago, *Stella Manhattan* (1985), só para citar aqueles que encontraram maior receptividade de público e crítica. Recentemente (1997) João Silvério Trevisan publicou *Troços e destroços*, coletânea de contos, na coleção Contraluz, da Editora Record. Essa coleção define-se como «dedicada à sexualidade e segue uma tendência mundial de valorização da discussão e da investigação desta temática na arte e na literatura. Sem se limitar a qualquer gênero, a coleção explora a sexualidade em seus aspectos políticos, sociais, literários e antropológicos». Isso com certeza sinaliza para o fato de que, *apesar e por causa* da inegável importância da temática ligada à sexualidade, ela já consolidou, também no Brasil, um nicho promissor no mercado editorial.

Com relação à fala feminina, pode-se dizer que, de maneira geral, é somente a partir de Clarice Lispector que ela passa a ocupar um espaço reconhecidamente significativo na cena literária brasileira. Até então, poucas e esparsas vozes femininas conseguiram fazer-se ouvir, sem chegar a constituir sequer uma tendência. Penso, por exemplo, em algumas pioneiras deste século, como Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cecília Meireles... Em meados dos anos 1970, porém, essa fala começa a se impor como um fenômeno especial. Veja-se, por exemplo, o espaço que foram ocupando, junto ao público e à crítica, as obras de Lygia Fagundes Telles, de Nélida Piñon, de Edla Van Steen, Sônia Coutinho, Lya Luft, Helena Parente Cunha, Patrícia Bins e tantas outras.

A ficção feminina brasileira —e aqui não pretendo aprofundar questões a respeito dos conceitos «feminino» e/ou «feminista»— concretiza-se, finalmente, como um espaço simbólico em que se representa uma nova con-

---

<sup>8</sup> Ver Grootendorst, Sapê. *Literatura gay no Brasil? – Dezoito escritores falando da temática homoerótica*. Tese de qualificação defendida junto ao Departamento de Português da Universidade de Utrecht, Holanda, 1993.

dição social para a mulher brasileira contemporânea, gestando-se em meio a desencontros, perplexidades, erros e acertos, num país e num mundo em acelerada e profunda transformação. É claro que se trata da mulher de classe média ou de classe média alta, com acesso à cultura letrada, e não da mulher do povo, da operária, da camponesa, cujas tendências literárias permanecem adormecidas ou concretizam-se apenas em registros orais não valorizados pela Literatura (com L maiúsculo) e nem mesmo pelo mercado editorial, com as exceções de sempre <sup>9</sup>.

Essa nova mulher que se expressa na ficção (e na poesia) contemporânea revela agora uma consciência crítica bastante madura e um impulso de questionar com veemência os modelos femininos de submissão herdados da sociedade patriarcal, que a restringiam à esfera privada. Rompendo os limites do *eu*, antes reiteradamente traduzido numa temática lírico-sentimental, ela, hoje, além de *si mesma*, busca também o *outro*, o ser humano em crise dos novos tempos. A voz que fala, portanto, na ficção feminina mais recente, revela-se *também* cada vez mais como uma voz coletiva (e isso, de certo modo, também se pode afirmar a respeito dos homossexuais), transformando problemas apenas femininos em questões de âmbito geral, assim quebrando a pseudo-protetora esfera privada para assumir todos os riscos da esfera pública. Assim, sua nova imagem é a da transgressão, por meio da qual ela parece ter chegado a uma literatura ético-existencial, que rompe a oposição maniqueísta criada pela sociedade (anjo/demônio, esposa/prostituta, etc.), revelando-se contraditória e paradoxal, na medida em que assume como suas as faces plurais de todo ser humano <sup>10</sup>.

Uma das questões teóricas que têm sido levantadas pelo surgimento desse novo sujeito literário, o sujeito mulher, é a da especificidade de sua escrita. Boa parte da crítica especializada parece concordar com o fato de que existem nela registradas marcas comuns, que permitem falar de um discurso feminino. Dentre estas, a própria condição feminina (histórica e socialmente situada), vivida e transfigurada esteticamente, funciona como um elemento estruturante dos textos; não se trata de um tema, apenas, mas da própria *substância* de que se nutre a narrativa. Toda a representação do

---

<sup>9</sup> Recentemente, redescobriu-se a obra de Carolina Maria de Jesus, mulher negra, moradora de uma favela carioca e catadora de papel, que escreveu e publicou, nos anos 50, o livro *Quarto de despejo*, um depoimento contundente de uma vida de miséria e exclusão. Ver Robert M. Levine e José Carlos S. Bom Meihy. *The life and Death of Maria Carolina de Jesus*. Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1995.

<sup>10</sup> Ver Coelho, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo, Siciliano, 1993.

mundo se faz a partir da ótica feminina, de uma perspectiva outra, diferente da masculina<sup>11</sup>.

Vejam-se, por exemplo, os romances de Ana Miranda (não por acaso admiradora confessa de Claride Lispector), *Desmundo* (1996) e *Amerik* (1997), entre outros. As duas narrativas (publicadas num período em que a literatura feminina já conquistou espaço no mercado e reconhecimento da crítica) versam sobre mulheres e estão escritas em primeira pessoa. O tom confessional chega a confundir o leitor: quem fala, a narradora ou a autora? Trata-se de ficção ou de autobiografia? A intimidade entre narradora e autora é tão grande, que a introspecção mantém-se todo o tempo. O primeiro, *Desmundo*, é um romance histórico que narra as vicissitudes de uma órfã portuguesa trazida contra a vontade para o Brasil do século XVI, junto com outras iguais a ela, para se casarem com os povoadores. A estrutura de romance de ação, cheio de peripécias, não obscurece a introspecção: Oribela, a personagem principal, o tempo todo conserva-se mergulhada em si mesma (a despeito de suas incessantes andanças e tentativas de fuga), em busca de sua identidade, de seu espaço e de seu destino, mesmo que com outro homem. O mesmo acontece com Amina, de *Amerik*, imigrante libanesa, no Brasil de fins do século XIX, que, num fluxo de consciência ininterrupto, interroga a si, ao mundo que deixou e ao que agora a cerca. O trânsito constante entre o público e o privado se faz na convivência da História do país com a história da personagem.

Nesses textos, assim como em tantos outros de mulheres, o passado e a família adquirem importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens neles encontra explicação, de alguma forma capturada pela memória. Esse é um dos caminhos para o auto-conhecimento, para o resgate de uma identidade sobre a qual construir o futuro. A própria linguagem espelha esse processo, desde que, sabe-se, existe uma estreita relação entre linguagem e sujeito e entre sujeito e prática social. Um dos traços dessa linguagem é uma espécie de ambigüidade, aquela que nasce da dúvida, da hesitação, opostas ao discurso da certeza, que caracterizaria a maior parte dos discursos masculinos<sup>12</sup>. Geralmente são textos com ritmo próprio, de um li-

---

<sup>11</sup> Isso também se pode afirmar a respeito da literatura de temática homossexual. Como afirma Grootendorst, no texto citado, existe toda uma *poética* que se expressa nessa ficção, lançando mão de marcas específicas que se constituem num estilo próprio.

<sup>12</sup> É importante assinalar que o primeiro livro de Ana Miranda, *Boca do inferno* (1989), sobre o poeta Gregório de Matos, no Ouro Preto do século XVII, foi escrito em terceira pessoa, numa prosa que parte da crítica classificou como *viril*, no sentido de que falava de *homens*, numa linguagem *objetiva* e quase *referencial*, estruturando um romance de *ação*.

risso muitas vezes pungente, de tom confessional e intimista, sendo que, nos exemplos citados, essa ambigüidade se faz mais forte devido ao uso de termos e sintaxe das épocas e da língua estrangeira (o português do século XVI, em *Desmundo*, e o árabe, em *Amerik*).

### 3.2. A vez da História

Conforme dissemos, os dois romances rapidamente comentados são históricos, um gênero que, tradicionalmente associado à escrita masculina, recupera fôlego a partir desse período, não só no Brasil. Aqui, sob várias roupagens e também sob a ótica feminina, como vimos, empreende uma espécie de hábil retomada da *busca da expressão nacional*, por meio de uma volta às vezes crítica e às vezes nostálgica ao passado. Provavelmente isso corresponde a uma vontade de reescrever a história do país, até então sob censura: a questão nacional, tônica da década de 60, impõe-se de novo como tema importante.

Exemplo interessante é o do escritor amazonense Márcio Souza: já em *Galvez, o imperador do Acre* (1977), por meio da estrutura da novela pícarasca, ele desenvolve uma visão crítico-paródica da realidade nacional (como convinha aos tempos da censura), narrando o episódio da incorporação do território do Acre ao Brasil. Em seu último romance, também histórico, *Lealdade* (1997), ele muda de tom: abandona a veia mordaz para retomar, com conotações épicas e uma certa dramaticidade, o episódio da anexação da Amazônia (então Reino do Grão-Pará) ao território brasileiro, no início do século XIX. Também romance histórico é *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, que tenta mostrar a «fundação» da Bahia, assim como *A cidade dos padres* (1985) e *Avante, soldados, para trás* (1992), este último narrando o episódio conhecido como Retirada da Laguna, durante a Guerra do Paraguai, no século XIX, ambos de Deonísio da Silva. Nessa vertente inclui-se também quase toda a obra do gaúcho Luís Antônio de Assis Brasil, o narrador dos conflitos que fizeram a história do Rio Grande do Sul. E a decana Rachel de Queiroz, em 1992, publica *Memorial de Maria Moura*, romance de largo fôlego, que se desenrola no nordeste do século XIX, enfatizando relações sócio-econômicas quase feudais, com violência e sensualidade. Um outro audacioso exemplo, a que o rótulo de romance histórico não se pode aplicar sem inquietação, é *Ana em Veneza* (1995), de João Silvério Trevisan, ambientado em fins do século XIX, em que se cruzam o músico cearense Alberto Nepo-

muceno, a família do escritor Thomas Mann e uma sua mucama negra, Ana.

O que importa notar nesses textos (além de um certo regionalismo revisitado) é o fato de que muitos deles não são mais romances históricos tradicionais, no qual o autor tenta *reconstruir* pela ficção, muitas vezes baseado em extensa e cuidadosa pesquisa documental, cada detalhe do episódio que enfoca, numa espécie de reescritura do discurso histórico, em que o seu papel é apenas preencher as lacunas documentais, levantando fatos, hábitos, costumes e práticas culturais.

O romance histórico contemporâneo brasileiro (assim como o «novo romance histórico» internacional) tem uma atitude bem diferente: ele *reinterpreta* o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícias, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias-tintas, subtítulos e intertextos —recursos da ficção e não da história— trabalhando, enfim, não no nível do que foi, mas no daquilo que poderia ter sido. Conseqüência da descrença contemporânea nas chamadas grandes narrativas totalizadoras, esse novo romance histórico aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo que caracteriza o homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta a *sua* versão de *uma História possível*. Conseqüência também da globalização, que, intensificando as relações econômico-sociais em escala mundial, desterritorializa o homem, tentando elidir diferenças espaciais e temporais, as quais, embora reinterpretadas, voltam irremediáveis na ficção histórica.

Relacionada a essa tendência de recuperação da nacionalidade, mas não necessariamente como romances históricos, podemos citar *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1975) e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum (1989), belíssimas narrativas que tentam recuperar, cada uma a seu modo, a lembrança da vivência familiar dos costumes libaneses, bem como alguns textos de Moacyr Scliar, que centraliza seus relatos em personagens relacionadas à coletividade judaica. De uma certa forma, esses romances são também uma reflexão —ainda que indireta— sobre a formação da burguesia brasileira, composta em grande parte por imigrantes de muitas partes do mundo.

Todavia, convém assinalar, alguns dos romances históricos de hoje —e aqui não há espaço para análises específicas— ao mesmo tempo que questionam a História oficial, muitas vezes reforçam traços que redundam em deslizamentos objetivos (mas não inofensivos), como o de transformar a História

em uma coleção de anedotas exóticas de fundamento privado, íntimo, subjetivo, bastante condizentes com o espírito destes tempos pós-modernos, de elogio ao mercado, à «comunicação» e ao entretenimento.

### 3.3. As ruas e os becos

Uma outra vertente que se aprofunda, a partir da década de 70, encontrando inclusive dicções femininas dispostas a enfrentá-la, é a que expressa as relações entre a ditadura militar, a modernização conservadora e a violência. O êxodo rural, que a esperança no milagre da industrialização opera, vai, na verdade, inchar as cidades, favelizando as periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, pelo fato de não poderem suprir uma série de novas necessidades que a própria cidade cria, sobretudo por meio da publicidade e dos meios de comunicação de massa. Atraído pela cidade, o homem do campo vê irremediavelmente transformada sua vida, valores, usos e costumes, perdendo com as raízes, a identidade. Trata-se de uma violência insidiosa, mas inescapável, muito clara num texto como *Essa terra*, de Antônio Torres (1979), que, obliquamente, dialoga com a outra, explícita e brutal, das narrativas de João Antônio, (*Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Abraçado ao meu rancor*), já desde os anos 60 tematizando e mapeando a marginalidade nas ruas de São Paulo, com seus cantos e antros, nos quais viceja um mundo de pequenos expedientes e malandragem miúda, produto do crescimento selvagem e desordenado.

Nessa linha inserem-se também os inconfundíveis e já clássicos Dalton Trevisan, escrevendo sobre Curitiba, e Rubem Fonseca, no Rio de Janeiro, cujas dicções, embora totalmente diferentes uma da outra, encontraram definições absolutamente precisas: *realismo feroz* ou *brutalista*<sup>13</sup>. São termos que apontam para o desamparo, a crueldade e a degradação que norteiam os passos do homem nos grandes centros urbanos de toda a América Latina, em que se cruzam bárbarie existencial e sofisticação tecnológica.

Rubem Fonseca continua o maior representante dessa vertente, tematizando todos os tipos de violência: a da miséria e a da riqueza, a do poder e a da impotência, num jogo de perspectivas em que os de baixo são ameaças reais para os de cima e vice-versa. Além da expressão da verdadeira «gue-

<sup>13</sup> Termos usados, respectivamente, por Candido, Antonio: «A nova narrativa», in *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, e Bosí, Alfredo: «Situação e formas do conto contemporâneo», in *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1988.

rra civil» que castiga a sociedade brasileira, com suas explosões mais sangrentas, pode-se perceber no sub-texto também uma outra, de conotação sexual, que faz das mulheres as maiores vítimas desse processo. Para elas, Fonseca sempre reserva a degradação mais humilhante e o sofrimento mais torvo.

Os modelos para a narrativa fonsequiana parecem estar na tradição americana do *roman noir*, com os policiais de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, em que há sempre um enigma a revelar e isso fica sobretudo evidente no romance *A grande arte* (1983), que, na sua trama, simbolicamente retrata a modernização da indústria do crime no Brasil, na qual misturam-se os criminosos e os representantes da lei<sup>14</sup>. Entretanto, a segura agressiva de Fonseca —já se disse— expressa-se melhor nos seus contos e, neles, além do aviltamento das relações humanas, o que sobressai é a imagem da cidade: suja, inóspita, violenta e opressora, tratada com uma espécie de «realismo sujo» que quase desrealiza a narrativa. Como exemplo, o conto «A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro»<sup>15</sup>, em que um homem passa as noites percorrendo as ruas da cidade, à noite, misturando espaços atuais a espaços extintos, nos quais deambulam seres desumanizados.

Pode-se dizer que Rubem Fonseca transformou-se numa espécie de matriz da narrativa brutalista brasileira, disseminando sua influência —direta ou indireta— em vários outros escritores. Tome-se Paulo Lins, que no seu caudaloso livro *Cidade de Deus* (1998), esmiuçando a vida de crime e marginalidade na favela de mesmo nome, no Rio de Janeiro, com dicção acentuadamente naturalista, apresenta traços inconfundíveis do feroz realismo fonsequiano<sup>16</sup>. Considere-se também, mas em diapasão muito diverso, a jovem escritora paulista Patrícia Melo, «discípula» confessa de Fonseca, cujos romances *Acqua Toffana* (1994), *O matador* (1995) e *Elogio da mentira* (1998) vêm aparecendo com frequência nas «listas dos mais vendidos», praticando o gênero policial com um talento bastante adequado ao gosto do mercado, mas nem de longe com a mesma acidez e contundência do «mestre», de quem a veia crítica continua pulsando, apesar de muitas vezes esmaecida por um certo naturalismo cru, que tem funcionado como uma espécie de «novo exotismo» para a classe média<sup>17</sup>. Esta, portanto, ao invés

<sup>14</sup> Ver Pellegrini, Tânia: *A imagem e a letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

<sup>15</sup> In *Romance negro e outras histórias*, de 1992.

<sup>16</sup> Sobre o livro de Paulo Lins, ver Schwarz, Roberto: «Cidade de Deus», in *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

<sup>17</sup> Ver Candido, A.: «A nova narrativa», cit. p. 213.

de se distrair com as mulatas e palmeiras de Jorge Amado, como fizeram gerações anteriores, hoje entrega-se ao mórbido deleite das tramas cheias de mistério e de sangue, que se alimentam justamente das condições específicas do desenvolvimento do capitalismo brasileiro, com todas as suas conhecidas perversões.

#### 4. CORPO VIVO

Pode-se dizer que a narrativa urbana no Brasil —da qual abordamos apenas alguns temas—, sem adotar nenhuma postura de oposição programática ou casual ao regionalismo, foi se impondo como dominante, dentro da série da prosa literária, como decorrência natural do seu processo histórico-social. Hoje, a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, desde que ela funciona como tradução dessa espécie de *lugar da opressão*, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício de poder; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo lingüisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande. Mesmo nos romances históricos esses elementos transparecem, pois foi do campo e das cidades de ontem que os de hoje brotaram.

Dessa maneira, o espaço urbano ficcionalizado passa, gradativamente, a abrigar significados novos, ampliando o seu espectro simbólico, hoje já muito diferente daquele das origens. De cenário que funcionava apenas como pano de fundo para idílios e aventuras, *locus amenus*, foi aos poucos se transformando numa possibilidade de representação dos problemas sociais, até se metamorfosear num complexo corpo vivo, de que os habitantes são apenas parte, a parte mais frágil, admitamos, cujas vozes são as menos audíveis na turbulência das ruas. Na verdade, esse corpo vivo, criado pela ficção, com raras exceções, vem se revelando cada vez mais como *locus horribilis*, que corresponde às nossas condições econômicas, sociais e políticas, neste início de século tão cheio de presságios de todas as dimensões.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- BOSI, Alfredo: «Situação e formas do conto contemporâneo», in *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1988.
- CÂNDIDO, Antônio: «A nova narrativa», in *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- COELHO, Nelly Novaes: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo, Siciliano, 1993.
- DALCASTAGNÈ, Regina: *O espaço da dor – O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, EdUNB, 1996.
- FRANCO, Renato: *Itinerário político do romance pós-64*. São Paulo, Edunesp, 1998.
- GROOTENDORST, Sapê: *Literatura gay no Brasil? – Dezoito escritores falando da temática homoerótica*. Tese de Qualificação, Departamento de Português, Univ. de Utrecht, Holanda, 1993.
- JAMESON, Fredric: *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1997.
- PELLEGRINI, Tânia: *Gavetas vazias – Ficção e política nos anos 70*. Campinas/São Carlos, Mercado de Letras/EdUFSCar, 1996.
- : *A imagem e a letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, Mercado de Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto: *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- SILVERMAN, Malcom: *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre/São Carlos, Editora .da Universidade/EdUFSCar, 1995.
- ZILBERMAN, Regina: «Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional» in *Anos 90 – Revista do curso de Pós-graduação em História, UFRG*. Porto Alegre, no. 2, maio 1994.