

O ROMANCE DE RESISTÊNCIA NOS ANOS 70¹

Renato Franco²

A produção cultural brasileira enfrentou considerável conjunto de problemas e de dificuldades originais logo após os militares, com o golpe de 64, terem causado a ruptura da vida institucional do país e assumido, de modo truculento, o controle do Estado, dando início a longo período ditatorial que, em seu momento mais violento, chegou inclusive a suprimir o estado de direito e a desencadear brutal repressão contra seus oponentes. Esses problemas e dificuldades, no entanto, não tiveram origem apenas nas turbulências da vida política desses anos, mas também nos vagalhões do processo de modernização imposto autoritariamente à sociedade brasileira.

Entretanto, apesar do (relativo) distanciamento histórico que nos separa dessa época, as relações entre a vida cultural e a crispação nervosa da política ou até mesmo da própria modernização ainda não foram suficientemente estudados pela crítica especializada ou pelos cientistas sociais. Ao contrário, parece haver ainda apenas um pequeno número de pesquisas sobre tais assuntos, de maneira que é urgente tentar esclarecer tais questões, em seus diferentes aspectos. Neste sentido, é necessário, por exemplo, entender como ela própria foi forçada a se modernizar, apontando e avaliando as transformações que ela experimentou em suas condições materiais de produção, visto que essas mudanças passaram a determinar, em todos seus setores, seu modo de existência, sua forma de relação com o público e, assim, a afetar diretamente seu destino social. Tarefa não menos importante é verificar as maneiras com que a cultura enfrentou – ou não – as imposições políticas, como as proibições da censura, ou investigar seus modos concretos de elaboração.

No caso da literatura, por exemplo, é comum entre os poucos críticos que se dedicaram a estudar tais aspectos, a afirmação de que ela só reagiria às atribulações e conflitos da vida política neste período ditatorial após 1975. Esse ensaio, modestamente, defende a tese de que, mediante o auxílio da poderosa lupa proveniente de nosso distanciamento histórico, se observarmos com atenção, poderemos notar que já logo após o golpe de 64 a prosa literária – particularmente o romance – começava a apresentar evidentes sinais de resistência tanto ao processo político quanto à modernização autoritária, embora efetivamente só lograsse elaborar um tipo de romance de resistência apenas na segunda metade da década.

Em 1967, por exemplo, aparecem dois romances – *Quarup* de A.Callado e *Pessach: a travessia* de C.H.Cony – que narram as crises de

¹ Este trabalho foi preparado exclusivamente para ser apresentado no XXI LASA CONGRESS 1998, Chicago, EUA. A participação do autor no XXI Congresso LASA98 só foi possível graças à Fundunesp, que financiou a viagem aos EUA.

² Professor Doutor do Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Araraquara-SP.

identidade de seus personagens centrais – Padre Nando e Paulo Simões, respectivamente – as quais só são resolvidas mediante o engajamento revolucionário: Nando, após cerimônia quase antropofágica, transforma-se em Levindo, o guerrilheiro, partindo, com Manoel Tropeiro e seus homens, para o centro do Brasil com o propósito de ajudar a desencadear a revolução popular; Paulo Simões, escritor pequeno-burguês preocupado com as vicissitudes do mercado cultural e defensor de um tipo de existencialismo desencantado, transforma-se no escritor engajado e no revolucionário que, na fronteira do Rio Grande com o Uruguai, ergue ameaçadoramente a metralhadora, em gesto que anuncia – como o de Nando – o início, na vida real, da resistência armada contra a ditadura militar.

Esses dois romances parecem manter estreita afinidade com a atmosfera cultural e política do período e, dessa maneira, com obras não-literárias, como o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, também de 1967. Em comum, além da questão do engajamento e da narração da origem da luta armada, um certo modo de conceber a vida cultural como não mais provável diante tanto da modernização da própria produção cultural quanto das imposições repressivas adotadas pelos militares. O engajamento, nesses casos, apresenta alguma dose de ambigüidade: por um lado, expressa o nascimento, no campo da arte e da cultura, de viril sentimento de oposição à ditadura e, desse modo, a esperança de ajudar a dizimá-la; por outro, expressa a desconfiança dos produtores culturais em relação à modernização de suas atividades e, portanto, da viabilidade delas no futuro, o que os levou a trocar a cultura pela atividade política.

Além dessas obras, esse período conhece ainda alguns romances significativos. É o caso de *Engenharia do casamento* de E. do Nascimento e de *Bebel que a cidade comeu* de I.L.Brandão. O primeiro apresenta, como principal ponto de interesse, uma estruturação peculiar e, até certo ponto, paradoxal: embora seja elaborado como um diário – que, como se sabe, é sempre a notação subjetiva do fluxo temporal ou o registro pessoal do caudaloso rio de fatos rotineiros –, ele parece revelar muito mais a ausência de um narrador, ou antes, de uma subjetividade que o constitua. Dessa maneira – o que não deixa de causar algum espanto – os relatos de cada dia são reproduções de notícias tiradas de jornais. Enfim, sua linguagem provém exatamente daquele meio que contribuiu decisivamente para a morte do narrador e do indivíduo experiente: nesse sentido, é bastante sintomático para a época. Além disso, seus personagens estão completamente envolvidos com a imprensa – seja ela o jornal ou a televisão – e sua modernização, a qual começava a prescindir do trabalho artesanal – imitação da paciência da natureza –, para impor o ritmo veloz da produção industrial. Nesse aspecto, é emblemático, para todo produtor cultural da década seguinte, o dilema experimentado pelo personagem Sete-Dedos, um antigo diagramador que teima em trabalhar artisticamente e se vê,

repentinamente, ameaçado de demissão por frear a rapidez da confecção industrial do jornal.

Bebel que a cidade comeu, também de modo sintomático, incorpora em sua matéria manchetes e notícias de jornais ou da televisão – manifestando o estreitamento das relações entre literatura e jornalismo, que tanto marcaria os anos seguintes –, frases da publicidade, panfletos políticos, propaganda estatal, referências cinematográficas, constituindo de modo engenhoso uma linguagem apta a promover uma espécie de renovação do romance, visto que a atualiza por meio da utilização de procedimentos técnicos oriundos dos meios técnicos contemporâneos. A essa linguagem podemos chamar de “linguagem de prontidão”. Como se pode concluir, esse romance foi obrigado, para elaborar narrativa ágil, a recorrer ao uso da montagem: esse procedimento, não por acaso, se tornaria o princípio constitutivo da maior parte dos romances da década seguinte.

Todavia, após a decretação do AI-5, em dezembro de 68, o governo militar adotou uma política altamente repressiva para administrar a vida cultural. Reprimiu com truculência todos seus setores, inclusive aqueles que alimentavam diretamente a indústria cultural ou eram por ela incentivados. Com a utilização indiscriminada da censura, aparentou pretender erradicar tal atividade ou então submetê-la rigidamente aos parâmetros oficiais, que exigiam dela completa despolitização. Nessa mesma época, em um primeiro momento, a oposição armada e clandestina à ditadura aumentou consideravelmente, porém, logo em seguida, foi esmagada pela repressão brutal do Estado, que chegou até mesmo a suprimir os direitos civis e, assim, estabelecer um “estado de exceção”.

Tal política causou nela grande impacto. A censura não foi instrumento adequado apenas para silenciá-la mas, sobretudo, para auxiliar sua modernização mediante a expansão e definitiva consolidação da indústria cultural entre nós, visto que passou a atingir setores culturais até então autônomos ou que conheciam uma incipiente organização empresarial. A censura, nesse sentido, foi antes de tudo econômica e serviu para efetivamente impossibilitar parte da produção cultural, particularmente aquela que exige algum capital, como o cinema, que já no final da década conheceria inusitada esterilidade. De certo modo, a censura contribuiu para criar uma espécie de reserva de mercado para a produção norte-americana no país (algo semelhante parece ter ocorrido com a música popular).

Em tal conjuntura, a produção cultural tendeu, em alguns casos, logo no início da década, a experimentar uma radicalização ideológica que, impossibilitada de se manifestar por meio da exploração de temas sociais ou políticos, encontrou expressão na tentativa de revolucionar o próprio meio ou a linguagem, como parece ter sido o caso da música de Caetano Veloso por volta de 1972, com o lançamento de *Araçá Azul*, ou o questionamento do teatro enquanto instituição burguesa pelo grupo Oficina. No entanto, no geral, parece

ter predominado uma atividade cultural submissa, pouco crítica, politicamente desesperançada e incapaz de refletir sobre sua nova condição social. À cultura desse período poderíamos chamar de “cultura da derrota”.

No caso da literatura – particularmente do romance – aparecem algumas poucas obras que atenuam as conquistas daquela linguagem que chamamos de “de prontidão” e questionam a eficácia do engajamento revolucionário da obra e do escritor, mesmo sem acreditar na viabilidade de um futuro imediato para tal atividade. Aliás, na maior parte das vezes, predominam nesses romances longas discussões estéreis sobre o futuro da literatura ou sobre a necessidade da revolução, sem que seus narradores ou personagens logrem superar esse dilema. É época de hesitação, de vida boêmia nos bares; enfim, de uma “geração de tagarelas” – de conformismo estético e impotência política. Bons exemplos são *Os Novos* de L.Vilella e, sobretudo, *Bar Don Juan* de A.Callado, ambos de 1971. O primeiro pode ser interpretado como obra que exprime o fim das esperanças revolucionárias e, portanto, que introjeta a resignação ante a derrota política das esquerdas. Um de seus personagens expressa de modo nítido essa percepção histórica:

Não sei, acho que a verdadeira revolução ainda não começou no Brasil, nem sei quando poderá começar ou quem a poderá fazer. A esquerda? Esquerda é uma coisa que não existe por aqui. Ou melhor, existe, mas é uma esquerda fragmentada, várias esquerdas, quando muito um pensamento de esquerda, não chega a existir como uma força política capaz de mudar o estado de coisas que é o nosso hoje. Francamente, é uma situação confusa a do Brasil de hoje. A gente não pode prever nada ... mas uma visão clara da situação e uma perspectiva de futuro, isso agora me parece simplesmente impossível. Vamos ter que esperar mais tempo para isso. (Vilela, 1971, p.128)

Todavia, apesar de desconfiar da possibilidade positiva do engajamento e de vislumbrar o fim das esperanças de transformação radical no país, provavelmente devido, com a eclosão da luta armada na vida real, ao esgotamento da aliança entre a classe operária, os setores populares e os intelectuais – típica das duas décadas anteriores – esse romance consegue, ao narrar tal universo de dúvidas, incertezas e hesitações, que torna improvável a opção pela política ou pela atividade literária, ao menos resistir às imposições da censura, teimando em não silenciar e tornando matéria sua a narração das feridas e dilacerações do momento histórico.

Bar Don Juan tenta narrar o início, o desenvolvimento e a morte do projeto guerrilheiro no país, visto, pelo narrador, como fadado ao fracasso não só pelo despreparo dos revolucionários mas sobretudo pela impossibilidade de se eliminar o acaso no planejamento das ações. Conseqüentemente, narra também

o fim do engajamento revolucionário da arte e o retorno do romance às suas matérias tradicionais: o escritor Gil, personagem do livro de Callado, abandona o Rio de Janeiro para viver em Corumbá, com a dupla tarefa de preparar a revolução e, ao mesmo tempo, escrever o romance desse processo. No entanto, não faz nenhuma coisa nem outra e acaba por tentar narrar uma história de amor, de caráter autobiográfico, bem pouco incomum, mas o livro, pateticamente, mingua na mesma proporção que o escritor engorda.

Esse período da cultura da derrota, que perdura até quase a metade da década, conhece um aparente predomínio da poesia sobre a prosa visto que aparece, particularmente no Rio de Janeiro, uma ampla – embora desigual – produção poética artesanal que, em muitos aspectos, foi herdeira da trajetória da cultura da década anterior e que conseguiu traduzir a “sensação de esquartejamento” e o “clima de sufoco” dos anos do auge da repressão. Talvez inclusive por isso obteve larga recepção junto ao público que, embora restrito, era significativo na conjuntura. A prosa, ao contrário, conheceu apenas um ou outro romance significativo – caso de *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo (1971). Após 1975, porém, com o início do Governo Geisel e do processo de abertura política, mediante o qual o estado renovou sua capacidade de administrar a vida política e que incluiu lenta supressão da censura, o romance recupera súbita importância. Surgem várias obras que, com ânsia documental, ou se apoiam diretamente no jornalismo – caso do chamado (não sem impropriedade) romance-reportagem – ou pretendem cruamente denunciar a repressão dos anos anteriores, como *Os que bebem como os cães* de Assis Brasil (1975), mas quase sempre com resultados literários inexpressivos ou francamente negativos. Ainda como consequência da abertura, aparecem obras memorialistas elaboradas por ex-militantes da esquerda armada, sequiosos não só por narrar a contrapelo a história política recente mas até mesmo para desferir no inimigo um último golpe – caso de *Em Câmara Lenta* de Renato Tapajós (1977).

Esse romance é bastante significativo na constelação literária da segunda metade da década. Embora possua defeitos evidentes, como uma linguagem desleixada e narrações paralelas – uma narra a tentativa do personagem central para lembrar o que viveu e o nexos dos acontecimentos que culminaram com a morte, sob cruel tortura, de sua companheira de militância revolucionária; outra, o desenvolvimento e malogro da luta de guerrilheira de sua organização no norte do país – que parecem não conseguir se articularem de modo satisfatório, a obra, representa uma árdua luta contra o esquecimento socialmente imposto narrada em primeira pessoa, para poder reconstituir a memória daquilo que, no céu do passado, pode um dia cintilar como possível, foi forçada a recorrer a narração ao modo de uma câmara lenta. Ao narrar os acontecimentos e a dura cadeia de nexos que os sustentavam, logra não apenas superar a não-consciência – fruto do esquecimento – como reviver, na

atualidade, ainda que de forma fugaz, essa chama de vida que alimenta o brilho de relâmpago de um futuro ainda viável, mas certamente diferente do atual modo de existência social.

Na mesma época – logo após 1975 – são publicados dois romances bastante diferentes dos nomeados – *Zero* de I.L.Brandão e *Confissões de Ralfo* de S.Sant’Anna – que, em certo sentido, serão algo paradigmáticos para o período. Em *Zero* surpreende a subversão lingüística, a erupção de uma linguagem caótica resultante do amálgama conflitante de diferentes modos expressivos ou estilísticos oriundos do jornalismo, da publicidade, da televisão e do cinema, da propaganda ideológica do estado militar, entre outras. Mais surpreendente, no entanto, é a visão desconexa que emana da narrativa, ela própria completamente desordenada, fruto de uma montagem quase sem critérios ou princípios organizativos, que, de certa maneira, é a causa das fraturas e fraquezas da obra. Seus temas – a perplexidade diante das súbitas transformações sociais, a violência da repressão política e da vida urbana, o emaranhado burocrático do estado e o desamparo do indivíduo, a percepção fragmentada do caos da existência, o impacto da técnica no cotidiano, a imposição autoritária de alguns tipos de comportamentos, o medo diante do Estado militarizado, o aviltamento do sexo, da morte, do trabalhador – serão mais ou menos os mesmos das obras do resto da década. *Zero* é, dessa forma, “romance de desestruturação” – e não apenas da própria forma romanesca. De modo semelhante, *Confissões de Ralfo* elege como sua matéria a derrocada social da personalidade coerente: a fragmentação domina a tal ponto seu personagem central que esse, desprovido de unidade psicológica, de memória e identidade, adere a todos os papéis, assume as mais contraditórias naturezas, está sempre disponível para tudo – menos, evidentemente, para a produção da consciência acerca de sua situação. Vistos deste ângulo de observação, eles parecem testemunhar as transformações – socialmente provocadas – das estruturas da percepção no país. Podem, por esse motivo, ser considerados os primeiros representantes de um tipo de romance dos anos 70 a que chamaremos de “de Resistência”.

Em 1976, são publicados *Reflexos do baile* de A.Callado e *Cabeça de papel* de P.Francis, que parecem confirmar o vigor desse novo tipo de produção romanesca. Ambos podem ser considerados como obras políticas, com vínculos estreitos com o jornal, pretendem representar a história política recente do país, são fragmentários, recorrem à montagem e foram, por parte da crítica especializada, classificados como “alegóricos”. O livro de P.Francis, porém, apresenta como maior atração uma linguagem nervosa, um estilo movido à álcool e cocaína, no dizer de D.Arrigucci Júnior (Arrigucci, 1979), bastante surpreendente e um projeto literário que parece almejar promover tanto uma espécie de revisão crítica da literatura brasileira – vista como incipiente – como efetuar uma transgressão dos gêneros literários estabelecidos. Enfim, pretende,

em narrativa que embaralha a ficção romanesca, o ensaio, o depoimento, a reportagem e a confissão memorialista, elaborar o grande romance (brasileiro) da atualidade.

Nesse aspecto, excetuando o caráter narcísico do narrador, o romance de Francis (ao menos) ajuda a superar a natureza documental e informativa da literatura, defendida por muitos como tarefa primordial após tantos anos de proibições da censura. A representação de sua matéria histórica, no entanto, parece comprometida pela visão extremamente autoritária do narrador que, ainda como diz Arrigucci (1979), "com consciência poderosíssima [...] jamais cede a palavra e [...] pretende abordar todos os assuntos ...". Além disso, ele manifesta uma visão pré-conceituosa, uma espécie de pessimismo de aristocrata que tende sempre a desvalorizar as lutas políticas do período e a considerar como tolas as reivindicações das massas trabalhadoras, que, por tal condição, apenas facilitariam o aparecimento da barbárie.

Essa contradição entre representação da matéria histórica e projeto romanesco avançado, fratura decisiva da obra – cujo significado deve ser sempre objeto da crítica dialética – não aparece na obra de Callado. Como no romance de Francis, ele recorre ao jornal, com sua capacidade de representar na mesma página a diversidade de fatos tão heterogêneos, para narrar matéria histórica de natureza política semelhante. Para tanto, afasta-se do narrador autoritário do primeiro para constituir um narrador-organizador, comentador distanciado dos acontecimentos. A narrativa é assim composta pela justaposição e entrecruzamento de material de origem e tipo diversos, tais como documentos oficiais, manifestos políticos, notícias de jornal, bilhetes e cartas de cunho político ou amoroso, etc., resultando altamente fragmentária e, até certo ponto, aparentemente desconexa. Desse modo pouco usual em nossa literatura narra, de um certo ângulo de observação, acontecimentos políticos do período referentes ao embate entre a ditadura e seus oponentes de esquerda, adeptos da luta armada, em torno do seqüestro de um embaixador estrangeiro no país.

Está claro que, mediante tal forma de estruturação literária, o romance de Callado não apenas representa um avanço em relação a sua obra anterior, *Bar Don Juan*, como participa dessa tendência literária que, ao lançar mão de procedimentos narrativos originais ou oriundos das vanguardas históricas para narrar a contrapelo a história recente, logra renovar o romance entre nós e, ao mesmo tempo, conferir-lhe súbita atualidade em época em que a modernização da produção cultural parece criar atmosfera que conspira contra sua mera existência. No entanto, é óbvio que tal obra também apresenta fraturas – marcas da sociedade em sua carne –, porém, isso não o desmerece. Ao contrário, elas testemunham as dificuldades objetivas e os impedimentos reais da conjuntura contrários à elaboração artística autônoma.

No entanto, a questão central suscitada por tais obras resulta da observação crítica de Arrigucci que, ao comentar o romance de Callado

(Arrigucci, 1979) não só o reafirma como “alegórico” mas, sobretudo, realça que tal natureza, que tende para a abstração e para o genérico, o impede de representar a contento a história concreta. E conclui ponderando que isso ocorre porque algo, na estrutura social brasileira, impede o realismo que é, antes de tudo, uma forma privilegiada de acesso às forças da transformação histórica.

Interpretação, sem dúvida, arguta e que tem o mérito de destacar a raiz social deste tipo de romance: para o crítico paulista, o uso da fragmentação, conseqüência da representação alegórica, se deve à própria reorganização, em forma complexa, do capitalismo no país, em oposição portanto a alguns críticos, como Flora Sussekind (Sussekind, 1985), que opinam que tal uso é mera conseqüência da censura e da conjuntura política. Entretanto, sua argumentação, no geral repleta de observações pertinentes e mesmo pioneiras, parece estar fundada na concepção lukacsiana sobre o romance.

Para o autor húngaro, a estética deve ser considerada de modo histórico, como queria Hegel, para quem a história da arte e da estética é a história da dialética entre forma e conteúdo, cuja harmonia máxima – ou seja, o momento em que o espírito reconhece-se a si próprio em sua forma de exteriorização, em sua aparência objetiva – realiza-se à época clássica. No entanto, essa dialética tem continuidade com o aparecimento de um desequilíbrio entre os dois termos, o qual dá origem à arte romântica e prepara a superação ou dissolução da própria arte. Tal interpretação, como se nota com clareza, pressupõe como arte privilegiada a do passado grego. Lukacs retoma essa visão, mas estabelece uma ligação – visto que, apesar da forte influência de Hegel em seu pensamento, ele almeja uma interpretação materialista da estética – entre o momento culminante dessa dialética forma/contéudo e classe social revolucionária.

Em outras palavras: conforme já apontaram alguns de seus críticos, Lukacs parece transpor a análise hegeliana para a arte do séc. XIX e XX. Desse modo, relaciona o realismo burguês com o caráter revolucionário dessa classe; conseqüentemente, passa a defendê-lo como a única forma artística adequada a representar a verdade histórica na sociedade capitalista. Como, no entanto, a própria burguesia passa a ser uma classe contra-revolucionária após 1848, o realismo sofre um abalo e, em seu lugar, aparece uma arte necessariamente degenerada, decadente, expressão da alienação: essa forma de arte é uma espécie de continuidade ou prolongamento do naturalismo. Ou seja, é a arte moderna, a arte das vanguardas históricas do início do século XX. Semelhante concepção não acarreta, todavia, o fim necessário da época realista: para Lukacs, tal forma artística poderia ainda ser viável, mas apenas em determinadas situações concretas e, obviamente, como expressão da classe revolucionária na atualidade, o proletariado.

Em linhas gerais, essa análise é o modelo teórico pressuposto pela crítica de Arrigucci. Por isso esse autor pode concluir sugerindo que, por ser

alegórica – ou seja, por não ser realista e não expressar a consciência da classe revolucionária –, essa produção romanesca fracassa em sua pretensão de representar nossa história recente. Contudo, outro crítico, situado em ponto de observação diverso, pode chegar a conclusões diferentes. O pensador alemão T. Adorno, por exemplo, também influenciado por Hegel e por sua concepção sobre a natureza histórica da estética, mas sem reconhecer na dialética entre forma e conteúdo um momento exemplar ou culminante e, dessa maneira, sem valorizar qualquer forma de arte do passado, considera – curiosamente, como o próprio Lukacs – que a arte moderna ou de vanguarda é necessariamente expressão da alienação da sociedade capitalista atual. No entanto, contrariamente ao teórico húngaro, considera também que essa é a única forma de arte válida para o presente, até mesmo como consequência do próprio desenvolvimento das forças produtivas da arte. Nesse sentido, lutar pelo realismo seria um retrocesso estético, uma luta vã e equivocada.

Para Adorno, portanto, está superada a arte orgânica, isto é, aquela cuja elaboração requer o primado de um princípio unificador, que é geralmente dado pela perspectiva – como sugere o próprio Lukacs –, e pressupõe uma narração necessária, um determinado desenvolvimento do enredo – que provoca uma ilusão de realidade, dirigida à sensibilidade do leitor – e a supremacia do todo sobre as partes. A obra de arte do nosso século, ao contrário, deve conhecer a autonomia das partes, que se relacionam não-harmonicamente, o que lhe confere uma natureza fragmentária e origina, segundo P. Burger (Burger, 1973), um novo tipo de engajamento na arte. A consequência dessa concepção é clara: Adorno recusa a possibilidade de uma arte política, ou melhor, de uma arte cuja forma de representação esteja associada a uma classe revolucionária. Ou, dito de outro modo, a arte autônoma é, por si só, um ataque à realidade social, visto que a defesa do trabalho e da arte autônoma é de essência sócio-política, é a defesa do indivíduo livre em um mundo de não-liberdade. Além do mais, a obra assim concebida apresenta uma imagem de um mundo diferente deste, uma espécie de um outro dever-ser.

Entretanto, a argumentação de Arrigucci – como anteriormente já havia ocorrido com Lukacs – parece ser dirigida contra o autor que primeiramente forneceu uma teoria justificativa da arte moderna e das vanguardas: W. Benjamin (Benjamin, 1984), para quem ela é “alegórica”. O que isso significa exatamente? Em primeiro lugar, que o artista alegórico já não olha – ou não pode olhar – o mundo como dotado de sentido, como uma totalidade, seja esta um breve período ou processo social, seja uma época ou a dinâmica de um certo tipo de sociedade. O seu olhar, ao contrário, não tem retorno: as coisas ou seres que mira não o devolvem. Ele contempla uma paisagem esfacelada, muda, petrificada. Por isso, em busca de sentido, é forçado a extrair dela, ainda que fugazmente, um sopro de vida, uma animação qualquer. Isso só é possível quando, com violência, arranca os seres ou objetos de seus contextos originais,

dos conjuntos de relações ossificadas que os cercam e os emudecem, para descongelá-los e, desta maneira, liberar suas possibilidades. O alegórico trata portanto seu material não como algo vivo, orgânico, dotado de sentido próprio: ao contrário, ele recolhe fragmentos aleatórios de um cenário desprovido de energia, para, de modo arbitrário, reuni-los numa configuração significativa original. O procedimento adequado para a composição dos fragmentos é a montagem, embora não aquela que, como no cinema, resulta da própria exigência do meio técnico, mas a que, como na pintura cubista de Braque e Picasso, foi erigida em princípio artístico.

Alegoria, fragmentação, montagem não são processos ou realidades díspares e estranhas. São complementares; neles, pulsa o mesmo coração lógico. E a montagem, exaltada por W. Benjamin como o princípio artístico revolucionário adequado ao século que conheceu a emergência das massas na paisagem social, não apenas altera o próprio ser do artista – que deixa de ser concebido como criador de uma totalidade análoga à do mundo real para se tornar um organizador do material – como também abre novas possibilidades para a arte e, em nosso caso particular, para o romance. Ela o renova, e talvez por isso apresente até mesmo conseqüências políticas positivas, como já sugeriu Adorno.

Como podemos agora perceber melhor, a análise de Arrigucci sobre a natureza alegórica do romance dos anos 70 parece estar mesmo assentada na defesa lukacsiana do realismo e em seu ataque à arte de vanguarda. Assim, o crítico paulista condena o romance brasileiro dos anos 70 afirmando que ele “percorre caminhos já exaustivamente trilhados” (Arrigucci, 1979) porque não encontra neles personagens e situações típicas; conseqüentemente, acha que tais obras não tem acesso às forças de transformação histórica nem estão intimamente ligada a uma classe revolucionária. Ele condena tal produção no mesmo sentido que Lukacs condena as vanguardas.

O alegórico, ao contrário, por não encontrar sentido cristalino nas coisas e no transcorrer do tempo – o que implica a negação da idéia de progresso – concebe a história como história da degeneração, como um caminhar para a destruição, para a morte. Para ele, a história é cenário em ruínas, cacos, sofrimento intenso e acumulado. Deste modo, se adotarmos o ângulo de observação acima sugerido, podemos, diferentemente de Arrigucci, entender que o romance dos anos 70, justamente por ser alegórico, pode elaborar obras capazes não só de responder literariamente às imposições e exigências oriundas tanto do processo de modernização autoritária e conservadora como da conjuntura política repressiva, mas também de atualizar o gênero, dotando-o de qualidades equivalentes às dos novos meios técnicos, como o cinema e a televisão, que, no contexto brasileiro, chegou até mesmo a ameaçar sua sobrevivência.

Em outras palavras, o importante é entender que efetivamente desapareceram aquelas condições históricas que Lukacs apontava como decisivas para a elaboração concreta do romance realista. E que, dessa maneira, as observações de Arrigucci acerca do romance brasileiro recente também se tornaram anacrônicas por força da própria reorganização, em forma mais complexa, da sociedade brasileira e de sua dinâmica – fato reconhecido pelo crítico paulista. Essa nova complexidade não apenas tornou mais difícil a apreensão concreta do processo social como chegou até mesmo a alterar as relações e os conflitos entre as forças históricas atuantes na conjuntura dos anos 70. A racionalização capitalista solapa, desse modo, a representação artística da personagem e da condição histórica “típica”. A arte, a partir desse momento histórico, ao contrário, parece implicar mesmo a representação alegórica.

Conseqüentemente, parece forçoso reconhecer que o romance dos anos 70, ou, mais precisamente, que parte do romance dessa década – particularmente alguns publicados após 1975 – podem, por sua natureza alegórica, serem considerados como razoavelmente originais – e não representantes de “caminhos exaustivamente trilhados” – e, assim, serem chamados de “de resistência”. No entanto, os melhores representantes dessa produção literária não são nem o de Callado – que, todavia, é bastante significativo – nem *Confissões de Ralfo* ou mesmo *Zero*. Os expoentes maiores desse tipo de ficção são duas obras publicadas quase ao mesmo tempo: *Quatro Olhos* de R.Pompeu e *A Festa* de I.Angelo. O primeiro é talvez o principal romance da década. Sua importância deriva de sua matéria central: o esforço prolongado e angustiado do narrador para lograr reescrever um romance que ele, em outras condições, havia meticulosamente escrito coditariamente entre os 16 e os 29 anos, mas que lhe foi confiscado pela polícia política. No entanto, essa tentativa está fadada ao fracasso visto que ele não lembra absolutamente de nada do livro original. Essa dilaceração do narrador – que o incapacita no presente para narrar o que outrora conseguira –, socialmente provocada, implica narrativa fragmentária e montagem astuciosa e permite a produção de uma consciência narrativa apurada acerca da condição do romance e do destino do ato de narrar na atualidade. Essa consciência, que implica reflexão sobre a própria elaboração romanesca, também aparece em *A Festa*, como a conter e a vigiar o impulso documental e histórico do romance, cuja matéria narrativa é composta pelas mais variadas substâncias emanadas da vida política de nossa história recente.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Madrid: Taurus, 1980.

- ANGELO, I. *A festa*. 3.ed. São Paulo: Summus, 1978.
- ARRIGUCI JR., D. *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.
- BENJAMIN, W. et al. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. et al. *Ouvres 1 - mythe et violence*. Paris: Deñoel, 1971.
- BRANDÃO, I. L. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1975.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1973.
- CALLADO, A. *Bar Don Juan*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CALLADO, A. *Quarup*. 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CALLADO, A. *Reflexos do baile*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CONY, C. H. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- FRANCIS, P. *Cabeça de papel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* 29.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- NASCIMENTO, E. *Engenharia do casamento*. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- POMPEU, R. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- SANT'ANNA, S. *Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- SUSSEKIND, F. *Literatura e vida literária - os anos de autoritarismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TAPAJÓS, R. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- VILELA, L. *Os novos*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.