

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

THIAGO SAMPAIO PACHECO

**HUMANISMO E REALISMO NOS ROMANCES BRASILEIROS PÓS-64: UM
ESTUDO DIALÉTICO SOBRE FORMA ARTÍSTICA E MATERIALIDADE
HISTÓRICA**

Goiânia

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Thiago Sampaio Pacheco

3. Título do trabalho

"Humanismo e realismo nos romances brasileiros pós-64: um estudo dialético sobre forma artística e materialidade histórica"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;

- Submissão de artigo em revista científica;

- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Sampaio Pacheco, Discente**, em 26/03/2025, às 17:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canedo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 27/03/2025, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5260219** e o código CRC **B5B4F62D**.

THIAGO SAMPAIO PACHECO

HUMANISMO E REALISMO NOS ROMANCES BRASILEIROS PÓS-64: UM ESTUDO DIALÉTICO SOBRE FORMA ARTÍSTICA E MATERIALIDADE HISTÓRICA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, História e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Rogério Max Canedo

Goiânia

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pacheco, Thiago Sampaio

Humanismo e Realismo nos romances brasileiros pós:64
[manuscrito] : Um estudo dialético sobre forma artística e
materialidade histórica / Thiago Sampaio Pacheco. - 2025.
CCXXXIV, 234 f.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2025.

Bibliografia.

1. Romance brasileiro pós-64. 2. ditadura militar . 3. humanismo. 4.
teoria marxista. 5. realismo crítico . I. Silva, Rogério Max Canedo,
orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 6 da sessão de Defesa de Tese de Thiago Sampaio Pacheco que confere o título de Doutor em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das 14h, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “Humanismo e realismo nos romances brasileiros pós-64: um estudo dialético sobre forma artística e materialidade histórica”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rogério Max Canedo Silva (PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bergamo (PosLit/UnB), membro titular externo; Professora Doutora Ana Aguiar Cotrim (PosLit/UnB), membro titular externo; Professora Doutora Renata Altenfelder Garcia Gallo (COTUCA/Unicamp), membro titular externo; Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rogério Max Canedo Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e sete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata Altenfelder Garcia Gallo, Usuário Externo**, em 27/02/2025, às 17:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 27/02/2025, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edvaldo Aparecido Bergamo, Usuário Externo**, em 27/02/2025, às 19:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Aguiar Cotrim, Usuário Externo**, em 06/03/2025, às 19:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canedo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 19/03/2025, às 22:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5200966** e o código CRC **C0D91961**.

Referência: Processo nº 23070.004197/2025-94

SEI nº 5200966

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

THIAGO SAMPAIO PACHECO

**HUMANISMO E REALISMO NOS ROMANCES BRASILEIROS PÓS-64: UM
ESTUDO DIALÉTICO SOBRE FORMA ARTÍSTICA E MATERIALIDADE
HISTÓRICA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva (UFG)

Presidente da Banca e Orientador

Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro (UFG)

Membro interno

Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo (UnB)

Membro Externo

Profa. Dra. Ana Aguiar Cotrim (UnB)

Membro Externo

Profa. Dra. Renata Altenfelder Garcia Gallo (Unicamp)

Membro Externo

Prof. Dr. Tiago Marcenes Ferreira da Silva (UnB)

(Suplente)

Para o jovem Thiago, que nunca imaginou que chegaria tão longe.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), pelo apoio financeiro disponibilizado durante boa parte do doutorado.

À CAPES, pelo apoio financeiro disponibilizado durante o período de três meses no exterior, por intermédio do PDSE, na Universidade de Buenos Aires.

À banca de qualificação, composta pelos professores Edvaldo Bergamo e Renata Altenfelder, pelos incentivos decisivos para que esta tese se realizasse e pelas contribuições valiosas que fizeram a este trabalho. Em especial às professoras Renata Altenfelder e Ana Cotrim que se fizeram presentes no meu processo de formação desde o mestrado.

À Universidade Federal de Goiás, em especial à FL, e aos professores Jamesson Buarque, Flávio Pereira Camargo, Cássio da Silva Araújo Tavares, Renata Rocha Ribeiro e Solange Fiuza Cardoso Yokowaza, que contribuíram para minha jornada e formação, oferecendo leituras e abrindo diálogos constantemente.

Ao PPGLL, da Universidade Federal de Goiás, pela oportunidade de desenvolver minha pesquisa como aluno do curso de doutoramento.

Um agradecimento especial ao professor Dr. Francisco Chicote, por ter aceitado a parceria institucional na pesquisa de doutoramento, sendo ele o responsável por acompanhar as minhas atividades na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires.

À Universidade de Buenos Aires, pelo período proporcionado para estudos em suas instalações.

À minha amiga Vanessa Araújo, pelo incentivo e ajudas constantes durante o processo seletivo do doutorado sanduíche.

Aos amigos que se fizeram presentes durante esses últimos 4 anos, por todos os nossos momentos de amizade que contribuíram para tornar as coisas mais fáceis.

Ao meu analista Rodrigo, por ter me ajudado a cuidar de minha saúde mental durante todos esses anos.

À minha família, Gonçala, Paulo, Isabela e Madalena, por acreditarem em mim, pelo amor e principalmente por seus esforços que proporcionaram bases sólidas para que eu pudesse concluir este estudo.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Com muito respeito e admiração, formalizo aqui os meus mais profundos e sinceros agradecimentos à figura mais importante de minha formação, o meu orientador e querido amigo Professor Rogério Canedo, que desde o mestrado assumiu com muita ética, transparência, seriedade e sensibilidade a minha formação acadêmica. Pelos momentos valiosos de sua dedicação em torno de inumeráveis diálogos, pesquisas, leituras e momentos de sensibilidade, propondo o seu auxílio, deixo o meu mais verdadeiro agradecimento. Deixo, ainda, o meu muito obrigado por ter me ajudado a conduzir a minha formação acadêmica que, na medida em que, com o encerramento de mais essa etapa de trabalhos em parceria, se vão seis anos de dedicação e acompanhamento íntegro, competente e respeitoso de sua parte, procurando sempre iluminar o meu caminho de pesquisador em curso. Sua orientação sempre foi da maior grandeza no que se refere a humanidade, e, por essa razão, deixo aqui a minha admiração pelo seu trabalho enquanto intelectual e pelo percurso de sua carreira, tão brilhantemente trilhado.

Não existe ideologia “inocente”. A atitude favorável ou contrária à razão decide, ao mesmo tempo, da essência de uma filosofia e de seu papel no desenvolvimento social.

György Lukács

A *humanitas*, o estudo apaixonado da substância humana do homem, penetra na essência de toda literatura, de toda arte verdadeira; por isso, a arte e a literatura autênticas são humanistas, não só por estudarem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência de sua natureza humana, mas também por defenderem apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, envilecem e adulteram. Grandeza artística, realismo autêntico e humanismo estão indissoluvelmente unidos.

György Lukács

RESUMO

Esta tese procura analisar os romances *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil e *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado sob a possibilidade de uma leitura realista, sem para isso deixar de enfatizar a característica do humanismo, em uma tentativa de confrontar as tendências experimentalistas e irracionalistas que os críticos comumente atribuem como características fundamentais do conjunto de romances brasileiros produzidos no pós-64. O que se pretende é a discussão de um posicionamento literário e filosófico-social decisivo da produção romanesca brasileira pós-64, por meio da análise imanente dos textos narrativos, bem como do enfrentamento de diferentes perspectivas críticas que se consolidaram formando um plano ordenador dos estudos que se têm dedicado aos romances pós-64, representando o modo como essa produção tende a ser lida e interpretada. Utilizando do método histórico-sistemático de György Lukács e dialogando com as bases críticas já formuladas por Janete Gaspar Machado (1981) e Antonio Candido (1987) a intenção é o reconhecimento de que em *Pessach: a travessia*; *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade* estão figurados os impasses mais profundos da ditadura militar brasileira de 1964 e que, por meio da crítica realista acerca desse regime, esses romances dão a ver a importante realidade de seus momentos históricos constituindo um realismo crítico tão verdadeiro quanto a vida.

Palavras-chave: Romance brasileiro pós-64; ditadura militar; humanismo; teoria marxista; realismo crítico.

ABSTRACT

This thesis seeks to analyze the novels *Pessach: a travessia* (1967), by Carlos Heitor Cony; *Os que bebem como os cães* (1975), by Assis Brasil and *Tropical sol da Liberdade* (1988), by Ana Maria Machado under the possibility of a realistic reading, without failing to emphasize the characteristic of humanism, in an attempt to confront experimentalist and irrationalists that critics commonly attribute as fundamental characteristics of the set of Brazilian novels produced in the post-64 period. What is intended is the discussion of a decisive literary and philosophical-social positioning of post-64 Brazilian novelistic production, through the immanent analysis of narrative texts, as well as the confrontation of different critical perspectives that were consolidated forming an ordering plan of studies who have dedicated themselves to post-64 novels, representing the way in which this production tends to be read and interpreted. Using the historical-systematic method of György Lukács and dialoguing with the critical bases already formulated by Janete Gaspar Machado (1981) and Antonio Candido (1987), the intention is to recognize that in *Pesach: a travessia*; *Os que bebem como os cães* and *Tropical Sol da Liberdade* portray the deepest impasses of the Brazilian military dictatorship of 1964 and that, through realistic criticism of this regime, these novels reveal the important reality of its historical moments, constituting a realism critical as true as life.

Keywords: Brazilian post-64 novel; military dictatorship; humanism; Marxist theory; critical realism.

RESUMEN

Esta tesis busca analizar las novelas *Pessach: una travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Los que beben como perros* (1975), de Assis Brasil y *Tropical sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado bajo la posibilidad de una lectura realista, sin dejar de enfatizar la característica del humanismo, en un intento de confrontar a los experimentalistas e irracionalistas que comúnmente se atribuyen como características fundamentales del conjunto de novelas brasileñas producidas en el período posterior al 64. Se pretende discutir un decisivo posicionamiento literario y filosófico-social de la producción novelística brasileña post-64, a través del análisis inmanente de textos narrativos, así como la confrontación de diferentes perspectivas críticas que se consolidaron formando un plan ordenador de estudios que se han dedicado a las novelas posteriores al 64, representando la forma en que se tiende a leer e interpretar esta producción. Utilizando el método histórico-sistemático de György Lukács y dialogando con las bases críticas ya formuladas por Janete Gaspar Machado (1981) y Antonio Candido (1987), se pretende reconocer que en *Pessach: una travessia*; *Los que beben como perros* y *Tropical Sol da Liberdade* retratan los impasses más profundos de la dictadura militar brasileña de 1964 y que, a través de una crítica realista a este régimen, estas novelas revelan la importante realidad de sus momentos históricos, constituyendo un realismo crítico tan verdadero como la vida.

Palabras clave: Novela brasileña posterior al 64; dictadura militar; humanismo; teoría marxista; Realismo crítico.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. Capítulo I: Linhas de Força.....	27
1.1 A nova narrativa no romance brasileiro pós-64	
1.2 Um olhar da estética pós-64 a partir dos romances dos anos 70	
1.3 Em busca de uma identidade para a literatura pós-64	
1.4 O espaço de engajamento do romance brasileiro pós-64	
1.5 O percurso estético do romance brasileiro pós-64: censura e terror estatal	
2. Capítulo II: Realismo e Vanguarda no romance brasileiro pós-64.....	88
3. Capítulo III: O romance brasileiro pós-64: narrativas realistas humanistas.....	149
Considerações finais.....	218
Referências Bibliográficas.....	227

A literatura, como se sabe, possui uma habilidade ímpar de nos comunicar sobre o homem. O escritor, através dessa expressão artística, pode explorar um conjunto amplo de estratégias narrativas (temas, técnicas, estilos, formas) para alcançar uma capacidade social e humana de representação que potencializa a apreensão de porções objetivas da vida humana. No caminho dessa pesquisa, tivemos o objetivo de elaborar um ensaio feito de aproximações e distanciamentos que entrelaçam fenômeno literário, experiência social e interpretação político-histórica. De início, a tese é uma aplicação do método marxista – em sua formulação lukacsiana aos romances brasileiros *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil e *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado – os quais compõe parte da produção romanesca brasileira compreendida no período ditatorial (1964 – 1988¹) -, com a intenção de entender a literatura desse período como fixação da autoconsciência do gênero humano, sem deixar de considerar alguns problemas fundamentais da cultura e da literatura nacionais.

O século XX, de maneira geral, trouxe exigências de reflexões decisivas no âmbito das ciências humanas. Em uma época em que a barbárie toma conta da cotidianidade, os acontecimentos históricos marcados por uma extrema violência, tais como as guerras e os governos autoritários, deixaram um rastro de destruição que

¹ Daniel Aarão Reis é um importante historiador que, em *Ditadura e democracia no Brasil* (2014), traça um percurso pela história política do país, analisando o início da ditadura até o processo de construção da democracia que se inicia em 1979 e culmina na Constituição Federal de 1988. Seu livro, com um grande rigor conceitual, discute as terminologias e periodizações utilizadas pelo senso comum e por outros historiadores sobre o período de 1964. Ao analisar a periodização da construção histórica dos recortes cronológicos que estabelecem o fim do regime militar, Reis argumenta que a ditadura perde força a partir de 1979, com a progressiva restauração da ordem democrática. Nesse sentido, de 1979 até 1988 se configura um espaço de tempo da transição democrática motivado pelas alternativas e embates para a afirmação da democracia e da superação do regime militar, no sentido de construir uma nova ordem social. Por tudo o que foi dito é que justificamos a necessidade do recorte dos romances entre 1964 até 1988.

transformou absolutamente a vida dos países neles envolvidos. No Brasil, a década de 1960 dá início a tempos amargos com a instalação do regime militar, o terror nos sindicatos, as intervenções nas Universidades, a censura, a dissolução das organizações estudantis e tantas outras particularidades a fim de garantir o capital contra o socialismo, mas também é tempo da formação da Frente Popular antifascista. Nos anos que se seguiram ao golpe de 1964, “apesar da ditadura da direita, há uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, como sublinha Roberto Schwarz, a cultura de esquerda “pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo [...] na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom.” (SCHWARZ, 1978, p. 62). Nesse sentido, mesmo com a presença de uma intelectualidade socialista, renunciando alguns problemas da época, podemos enxergar, em esboço, a representação de uma potência artística de resistência. O regime militar estabeleceu formas de comportamento do Estado que atingiram profundamente concepções humanistas de ética, racionalidade e consciência. A década de 1930, na Europa, com a expansão do nazifascismo, o início da Segunda Grande Guerra e todos os respectivos desdobramentos, é uma situação exemplar desse processo de decadência humanista, tornando-se a expressão máxima da face mais perversa do homem na modernidade.

O assombro diante de momentos de grande autoritarismo na história, levou György Lukács, no conjunto de seus estudos, a reavaliar com rigor os sistemas de pensamento da tradição burguesa, em razão das especificidades dos modos de pensar e das possibilidades de interferência do capitalismo para modificar ainda mais a ideologia da burguesia europeia no século XX². O momento da ditadura militar no Brasil caracteriza uma forma radical de enfrentamento da posição agressiva do Estado com relação aos indivíduos. O período é marcado por uma enorme violência física e moral, massacres coletivos, difusão e naturalização de práticas racistas, homofóbicas, misóginas, intolerantes (religiosa e política), em suma, toda forma de violência contra o homem. Atitudes conservadoras e reacionárias foram decisivas para a consolidação da política autoritária naquele período.

² A obra *Existencialismo ou Marxismo?* de Lukács, é um importante exemplo desse processo de reavaliação da ideologia burguesa no século XX. Nele, a preocupação temática principal consiste em apresentar um amplo panorama sobre a contradição entre racionalidade humanista e as tendências irracionais que surgem a partir do existencialismo e do “terceiro caminho”, evidenciando as contradições da cultura daquele período. (LUKÁCS, 1979, p. 47).

Tendo em vista essa questão inicial, levanto a hipótese da legitimidade e da atualidade de uma reflexão sobre o modo materialista de tratar a história literária brasileira no período de ditadura. Seria uma pesquisa inoportuna, fora de seu tempo, procurar reatar forma estética e história em pleno século XXI? Afinal, é possível voltar os olhos para a produção literária nacional no período de ditadura militar e, a partir dela, pretender dizer algo original sobre a arte da narração? O passado recente do Brasil, para citar apenas um exemplo da atualidade das práticas e das ideologias autoritárias, recoloca em pauta problemas que exigem, mais uma vez, uma postura crítica que encare o problema em dois panoramas: um olhar para o passado, procurando reavaliar as experiências estéticas e sociais já conhecidas, e com uma postura renovadora, tentando superar limitações e dar continuidade às reflexões já realizadas.

Esta tese, portanto, é um exercício de natureza crítico-teórica que contempla um conjunto de estudos das áreas humanas indispensáveis para uma estética marxista. É importante ressaltar também que esta tese não tem de modo algum a pretensão de fornecer uma história completa e detalhada da produção romanesca pós-64, semelhante ao que Luís Bueno fez com o romance de 30³ em sua tese de doutorado, já que aqui o critério não é histórico-literário; tampouco possui um caráter enciclopédico, que pode ser aferido, em partes, por exemplo, na obra de Eurídice Figueiredo, *A literatura como arquivo da ditadura militar* (2017). Este estudo, portanto, tem a pretensão de um ensaio de natureza teórica e crítica que circunscreve um tipo muito particular de reflexão sobre, nos termos de Lukács: “a possibilidade de uma grande literatura que retrata a totalidade da história” ou, ainda, partir da teoria descritiva de György Lukács para alcançar, na produção literária brasileira após o golpe militar de 1964, uma confluência entre sentido estético e experiência social no qual seja possível, com fundamento na perspectiva filosófica do realismo de Lukács, apreender a “interação entre o espírito histórico e a grande literatura que retrata a totalidade da história” (LUKÁCS, 2011, p. 28). Para tanto, verticalizaremos nossa análise em três romances brasileiros que acreditamos dar conta de abarcar ampla e significativamente o percurso histórico da ditadura militar, sendo eles *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, publicado em 1967; *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, publicado originalmente em 1975 e *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, de 1988.

³ Me refiro à tese *Uma história do romance brasileiro de 30*.

Dado o papel fundamental que os romances brasileiros no período de ditadura desempenham, tanto na literatura nacional como na consolidação de uma força artística de resistência antifascista e anti-imperialista, um dos objetivos principais da tese será tratar das questões de teoria estética e de princípio histórico mais importantes. Uma referência central que envolverá todas as discussões da tese é o problema da representação realista de um momento histórico de grandes tensões. O período de ditadura militar no Brasil, iniciado em 1964, comporta um problema estético fundamental, pois as possibilidades de produção artística em um contexto em que o Estado procura controlar não apenas a expressão linguística como também as tendências ideológicas e as ações individuais, acabam por impactar diretamente a capacidade desfetichizadora da arte. Nesse sentido, seria possível verificarmos, em meio aos romances de 1964 a 1988, obras que representam de maneira realista as experiências sociais marcadas constitutivamente pela repressão à própria capacidade de representação? Tal investigação, voltada para essas questões, parece-me tão indispensável quanto atual.

A investigação teórica assenta-se aqui no método histórico-sistemático de György Lukács. Os romances brasileiros no período de ditadura militar têm suas bases e causas históricas. A hipótese que levantamos discute como a origem e o desenvolvimento dessa produção literária podem tornar cognoscível uma ascensão ou declínio do romance desse tipo, como consequência direta e necessária das grandes movimentações sociais de seu tempo, e enfatiza como suas diferentes especificidades formais são reflexos dessas próprias movimentações históricas e sociais.

Assim, o fundamento desta tese é de ordem histórica. Mas aqui não se aspira a nenhuma completude histórica. Dentro do *corpus* de produção de romances brasileiros no período de 1964 a 1988 serão tratados Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado, cujas obras *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade*, respectivamente, são representativas no que diz respeito ao aspecto de originalidade do trato crítico, e marcam pontos de confluência típicos no caminho do desenvolvimento dessa literatura como *fixação da autoconsciência do homem*. O mesmo princípio da seleção dos romances serve para a inclusão dos estudiosos que se ocupam da literatura do ponto de vista teórico-crítico.

Flora Süssekind (1984), desenvolve uma reflexão fundamental para a compreensão eficiente da literatura brasileira desde as suas origens. Em suma, ela diz que existe em nossa tradição literária um retorno constante e cíclico do naturalismo como

processo de criação narrativa. Isso ocorre porque existe na formação da literatura nacional uma espécie de necessidade intrínseca de descobrir a si mesma, de encontrar uma forma de expressão que lhe conferisse uma ideia de identidade verdadeiramente nacional⁴. Partindo dessa premissa, Tânia Pellegrini observa em sua tese de mestrado que esse fenômeno cíclico, do retorno constante ao naturalismo, repete-se também nos romances dos anos 70, compondo aquilo que a escritora denomina de os “retratos do Brasil”:

Daí a volta dos “retratos do Brasil”, em pinceladas coloridas e minuciosas que, mais uma vez, repete-se na literatura dos anos 70, agudizada por todo um contexto sócio-político repressivo, o qual, além de tudo, colocava imperiosamente a necessidade de resistência à aniquilação representada pelo entrave à livre expressão da cultura e da literatura nacionais, tão enfatizados ao longo do tempo. (PELLEGRINI, 1987, p. 25).

Em ambos os estudos mencionados anteriormente, assim como também em relação ao romance no período pós-64, este trabalho não tem a intenção de introduzir uma hipótese de uma produção “radicalmente nova”, mas sim de apropriar-se de tudo que o desenvolvimento dos estudos anteriores tem de mais significativo e trabalhá-lo de maneira crítica. Como é o caso, por exemplo, de alguns elementos típicos dos romances sociais brasileiros de 30 que, segundo Luís Bueno Camargo, “colaborou grandemente para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro.” (CAMARGO, 2001, p. 20).

Em face de tal intento, o capítulo I, embora o trabalho possa mencionar e situar vários críticos, irá corresponder a um critério de centralização crítica, isto é, será estabelecido um diálogo com a crítica que consideramos representativa no que concerne à discussão do problema estético em tono dos romances brasileiros publicados no período de ditadura militar, e estão em harmonia com uma leitura confluyente e típica sobre a discussão do problema do desenvolvimento realista dos romances do referido momento histórico. Nesse capítulo, ademais, enfatizaremos sobretudo um olhar da crítica brasileira sobre a produção literária pós-64, sendo as principais linhas de força selecionadas: Antonio Candido, Regina Delcastagnè, Renato Franco, Tânia Pellegrini e Janete Gaspar Machado. A intenção desse capítulo é mapear os pontos de vista e, com isso, reconhecer

⁴ Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, realiza uma ampla discussão demonstrando como a trajetória da literatura brasileira foi marcada pela busca de uma identidade verdadeiramente nacional “Nesse processo verificamos o intuito de praticar literatura, ao mesmo tempo, como atividade desinteressada e como instrumento, utilizando-a ao modo de um recurso de valorização do país – quer no ato de fazer aqui o mesmo que se fazia na Europa culta, quer exprimindo a realidade local.” (CANDIDO, 2000, p. 11).

não apenas algumas das linhas mais importantes, aquelas que acabaram por se tornar canônicas, como também as discordâncias no interior de cada leitura, buscando, principalmente, os elementos antagônicos que, frequentemente, indicam caminhos pouco explorados e problemas não confrontados, abrindo um campo fecundo de investigação.

Em seguida, no capítulo II, nos dedicaremos a uma exposição das questões concernentes às contradições entre o realismo e a vanguarda literária, observando-as também dentro da estética desse conjunto de produção romanesca no período da ditadura militar. A fundamentação teórica e a discussão caminham na direção dos estudos lukacsiano que explicam uma das maiores antíteses da estética no século XX, com foco na distinção entre os paradigmas literários e suas implicações para a representação da totalidade da história. Ao nosso ver é uma questão fundamental, pois Lukács trata dessa distinção entre realismo e vanguarda a partir da arbitrariedade irracionalista. Isso porque enquanto a vanguarda opera com descrições estanques e fragmentadas da realidade, frequentemente focadas no cotidiano como uma experiência ontologicamente solitária e isolada, desprovida de uma transcendência coletiva, o realismo, por outro lado, segundo a teoria de György Lukács, é capaz de capturar a totalidade histórica, capturando não apenas os fenômenos superficiais, mas também os processos e contradições subjacentes da sociedade. Essa distinção é essencial para avaliarmos *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade*, romances que compõe o movimento estético pós-64 e que, como defenderemos ao longo desta tese, assumiram diferentes posicionamentos estéticos diante da repressão estatal; tornando-se obras simbólicas e decisivas da representação de um modo de constituição de uma vida social enfrentado no período da ditadura militar. Há nesse processo um conjunto denso de determinações, cuja análise estará mais adiante. Isso porque, de modo geral, essa distinção, vale a pena adiantar, está centrada na perda do caráter épico da forma literária; os romances pós-64 que acabaram aderindo a uma forma estética mais próxima ao que foi a vanguarda, por exemplo, deixam de ser uma forma que concentra uma totalidade de objetos, capaz de iluminar sua particularidade histórica e compreender os nexos da sua realidade burguesa.

O intuito com esse capítulo é opor duas concepções estéticas de literatura dentro do recorte dos romances pós-64: sendo uma (o realismo) que entende os fatos da vida concreta apreendidos como um processo dialético em contínuo desenvolvimento e outra (a vanguarda) que concebe a verdade artística a partir da experimentação excessiva que resulta em uma fragmentação de experiências cotidianas estanques, isto é, transforma o

momento histórico em uma experiência excessivamente subjetiva, arbitrária e privada de um indivíduo que não transcende ao coletivo. Ainda no segundo capítulo desta tese, nosso estudo ganha dimensão com os comentários a propósito do embate de ordem teórica entre símbolo e alegoria. Essa distinção particular, que caracteriza os romances de ordem realista e vanguardista, tende a demonstrar, como veremos, os elementos mais importantes na construção narrativa dos romances, especialmente no contexto das restrições estéticas impostas pela censura. No realismo, por exemplo, o símbolo é compreendido como uma ferramenta para condensar significados históricos e sociais, conectando-os em uma elevação do particular ao universal. Veremos, por exemplo, que nos romances realistas um determinado estado de coisas ou situações não correspondem apenas a um elemento isolado da narrativa, mas são constituição simbólicas que aludem a estruturas sociais mais amplas ou a contradições históricas específicas. Enquanto que a alegoria, típica da vanguarda, é uma estratégia narrativa frequentemente utilizada para articular críticas políticas e sociais de forma indireta, evocando imagens que transcendem o histórico e recaem em uma generalização absoluta e abstrata. Para opor essas questões, discutiremos mais adiante estas manifestações literárias a partir de referências centradas, principalmente, no conjunto dos estudos de György Lukács (1965; 1966; 1968; 1969; 1999; 2010; 2011; 2018). Alguns textos de seus intérpretes brasileiros também serão de grande importância, pois ajudam no entendimento de algumas questões fundamentais a essas expressões artísticas.

No capítulo III abordaremos as questões que tratam do humanismo, frequentemente negligenciadas nas críticas estética dos romances pós-64, a partir da perspectiva filosófica de György Lukács. Na análise de *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade*, encontramos um tipo de olhar para o homem que, à cada maneira, aproxima essas obras das grandes literaturas de figuração realista. Fundamentado na perspectiva filosófica de György Lukács, o capítulo vai explorar como o humanismo democrático de captação realista se contrapõe às tendências ideológicas típicas do autoritarismo na ditadura militar brasileira, e se manifesta nessas obras configurando-se como uma ferramenta de resistência e de reconstrução da subjetividade humana em tempos de repressão. Através da análise de nosso *corpus* literário iremos discutir e repensar o conceito do humanismo, entendendo-o, no contexto do romance pós-64, como uma categoria histórica ligada ao movimento que pode levar o indivíduo, nas especificidades de seu cotidiano, ao reconhecimento da sua condição de

ser humano, por meio das suas experiências em sociedade em meio ao seu contexto histórico. O humanismo atua demonstrando a objetividade das relações sociais e apresentando uma defesa a favor da preservação do núcleo humano. No contexto do golpe militar brasileiro de 1964, veremos que a ditadura institui uma ideologia irracionalista que é frequentemente associada a uma crítica revolucionária do capitalismo, no entanto, como defende Carlos Nelson Coutinho (1967) e José Paulo Netto (1996), esta confusão nada é senão uma falsa impressão que deforma os reais problemas históricos, humanos e culturais de nosso contexto nacional. O presente capítulo pretende ser uma contribuição para o esclarecimento e superação desses equívocos ao mesmo tempo em que propicia um terreno para observar os romances brasileiros pós-64 à luz desse conceito humanista realista. Para tanto, a análise do capítulo se concentra em três romances representativos do período: *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil e *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado. Essas obras serão analisadas como exemplares de uma narrativa humanista que articula a resistência política com a reconstrução simbólica do indivíduo. Em cada um desses romances, os personagens protagonistas enfrentam as contradições de sua época, trazendo à luz os impactos do autoritarismo sobre a subjetividade humana e a sociedade como um todo. O ponto central da análise se dará sobre a categoria narrativa do foco narrativo que dá a ver a construção dos personagens, sobretudo dos personagens protagonistas, ou seja, a análise estará centrada nas jornadas de Paulo Simões, Jeremias e Lena como personagens representantes da figura do personagem típico, uma categoria crítica central no realismo lukacsiano. Segundo a astuta leitura de Celso Frederico, o personagem típico é, na teoria estética de Lukács, aquele que transcende o particular e alcança o universal ao representar as tensões sociais e históricas de sua época. O capítulo demonstrará, portanto, como os protagonistas dos romances analisados condensam essas questões, essas contradições, refletindo os dilemas éticos e existenciais enfrentados sob a ditadura. Mostrando, por exemplo, como Paulo Simões personifica o intelectual brasileiro dividido entre o conformismo e a resistência, enquanto Jeremias carrega em sua jornada a representação simbólica da degradação moral e a alienação como resultados diretos da violência institucional. Já Lena se destaca como representação daqueles que não optaram pelo embate direto contra a ditadura, recorrendo ao exílio como modelo de resistência, utilizando da memória como ferramenta de construção histórica e de ressignificação do passado.

Ainda no terceiro capítulo desta tese, nosso estudo ganha dimensão com a elucidação dos problemas ideológicos próprios do capitalismo internacional-liberal que resultou no principal choque ideológico do contexto ditatorial de 1964. Essa tensão particular, que caracteriza a conjuntura dos 15 anos de ditadura no Brasil tende a demonstrar, como veremos, os detalhes mais sutis e fundamentais que expressam os riscos e a ameaça de aniquilamento que o capitalismo promove ao núcleo humano, desde os problemas da vida pública até o sufocamento e a mutilação da personalidade dos homens. O confronto para com essas ideologias decadentes, expostas nas análises de nossas obras literárias brasileiras do período de ditadura, espera demonstrar que a liberdade humana aparece enquanto união dialética com a necessidade e não como o inverso abstrato de uma causa irracional, abstrata, fatalista e desprovida de vida. No caminho que pretende nossa pesquisa temos a intenção de mostrar parte dessa faceta e trazer à tona traços reveladores dessa potencialidade. Por isso mesmo, verticalizaremos algumas assertivas desta tese com análises de três romances brasileiros que dão conta do que aqui propusemos. O *corpus* selecionado para tal intento expressa a riqueza de sua elaboração estética no âmbito de um modelo específico de narrativa realista humanista. Trata-se dos romances *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony (1926 – 2018), *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil (1929 – 2021) e *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado (1941).

Os três romances representam os caminhos históricos de um determinado marco verídico que é recuperado pelas veredas da narrativa realista. Nesse sentido, estamos diante de narrativas de ficção que possuem estreita relação com seu berço histórico. Todavia, adiantamos que esses romances realistas pós-64 – período da produção e da publicação dos romances aqui estudados -, debruçam-se sobre a tarefa de problematizar a sua história recente, dando a ela um caráter mais aberto, complementar ou, mesmo, diversa do que era difundido naquele momento histórico, dialogando e, ao mesmo tempo, ajudando a forjar a tradição historiográfica estabelecida. Por isso mesmo estamos diante de narrativas de ficção que trabalham com seu presente histórico e que, dentro da perspectiva realista lukacsiana, iluminam, mais propriamente, as versões que se tem de seu próprio momento histórico afim de colaborar para a apreensão dos sentidos que estavam sendo atribuídos por uma exposição quase unívoca das ações em torno do evento do golpe militar e, conseqüentemente, da ditadura militar brasileira. Em vista disso, à nossa frente encontram-se romances realistas. E é na esteira teórica de György Lukács,

como demonstraremos ao longo de nossa explanação, isto é, é justamente a partir da atitude de figuração da vida (LUKÁCS, 2011), que a literatura consegue captar a vida do homem no seu sentido mais realista, entendendo-o como um ser-social, ou seja, naquilo que mais essencialmente pode dar conta das relações entre o ser e a sociedade.

É em Lukács que, sobretudo, nos valem para compreender a importância e a validação da produção de romances pós-64 enquanto romances realistas que, desde sempre, buscou encontrar na pulsação da vida a compreensão viva do movimento da história. Para tanto, preciso aqui ressaltar a definição da perspectiva do referido teórico húngaro sobre o que estamos tomando como ponto fundamental para a disposição de nossa pesquisa:

O que era o materialismo histórico? Era, sem dúvida, um método científico para compreender os acontecimentos do passado em sua essência verdadeira. Mas em oposição aos métodos da história da burguesia, ele nos permite, ao mesmo tempo, considerar o presente sob o ponto de vista da história, ou seja, cientificamente, e visualizar nela não apenas os fenômenos de superfície, mas também aquelas forças motrizes mais profundas da história que, na realidade, movem os acontecimentos (LUKÁCS, 2018, p. 414- 415).

É justamente no despertar dessa consciência que se alcança o “conhecimento da verdadeira situação, do contexto histórico efetivamente existente” (LUKÁCS, 2018, p. 415). Isso faz com que uma importante perspectiva tome a frente para dar conta de uma percepção da história e, conseqüentemente, para o entendimento do modo como são percebidos os romances realistas com estreita relação histórica, aqui postos em análise. Trata-se da atitude realista de captação e figuração da vida, de uma técnica que habilita e possibilita aos homens reconhecerem-se como tais. Dessa maneira, alcançamos como resultado a compreensão totalizadora das relações que regem a vida do homem em seu mundo. Portanto, é salutar destacar que o realismo para o qual chamamos atenção não se trata daquele realismo tido como escola literária, mas sim, de uma compreensão filosófica diante da arte, isto é, de uma atitude que possibilita perceber e figurar artisticamente a realidade, como pontua Celso Frederico, uma postura do escritor que está presente em toda a história artística da humanidade, dos gregos aos dias de hoje, isto é o que define o realismo. (2015, p.108). Com essa atitude, o romance é capaz de acessar a totalidade da vida unificando as incongruências, contradições, encontrando os principais nexos da situação histórica. Assim, o que propusemos em nossas análises é seguir, sobretudo, os pressupostos teóricos do conjunto do pensamento de György Lukács, pensamento esse que é formulador da concepção teórica do realismo, para aferir, não só nas discussões em

torno do conjunto da produção de romances brasileiros pós-64, como nos objetos de estudo, os principais elementos constitutivos de uma estética realista.

A intenção de olhar mais especificamente os três romances brasileiros aqui em cotejo parte de uma tese que estabelecemos e na qual acreditamos que essas três produções estabelecem um diálogo entre si na medida em que compartilham de um mesmo eixo formulador: são romances que foram concebidos e publicados durante o período de ditadura militar no Brasil e que ajudam a iluminar, cada um a seu modo, a compreensão da história nacional nesse recorte histórico, subvertendo alguns marcos desse evento, sobretudo a partir de uma apresentação simbólica e da figuração de caráter rebaixado do homem, ou seja, da representação de personagens típicos. Essa subversão certamente não é gratuita, mas possui a finalidade de dar uma compreensão mais ampla e complexa desse movimento histórico, além de apontar para uma possibilidade de ressignificação de alguns fatos históricos – tão válida quanto os já constituídos.

A atitude realista, que aqui assumimos, tendo por base o conjunto do pensamento de Lukács, torna-se o ponto de análise necessário para entender como os romances pós-64 conseguem, ou não, recompor e expor os processos ocultos pela reificação da vida cotidiana impostos pela forma de governo ditatorial e, assim, mostrar o que estava escondido. Nesse sentido, o realismo traz ao primeiro plano esses mesmos processos pelo qual o Estado de exceção, aliado aos ideais do capitalismo, esmagavam as tentativas de realização dos homens, dos indivíduos, para revelar assim a tendência objetiva.

Diante disso, é fundamental assinalar de antemão, que as obras aqui em destaque não possuem, de forma alguma, a pretensão de oferecer uma apreensão absoluta e imediata da realidade. É, portanto, como nos ensina György Lukács em *História e consciência de classe* (2018), a partir da busca por uma captação realista da vida, que se pretende chegar à totalidade, momento em que é possível uma compreensão do sentido histórico de forma mais complexa e humana, em uma produção que integre “os fatos da vida social numa totalidade”⁵, para, assim, “tornar possível o conhecimento da realidade” (2018, p. 76). Por fim, nessa breve exposição que estabelecemos de alguns conceitos fundamentais da pesquisa em foco, o que fazemos é procurar delinear a melhor maneira pela qual a atitude realista adequa-se aos objetos de pesquisa. Isso se dá tendo em mente que ao produzir seus romances realistas, Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria

⁵ Esses fatos da vida social ocorrem enquanto elementos do próprio desenvolvimento histórico.

Machado mesclaram aos acontecimentos de caráter coletivo, isto é, aos acontecimentos históricos, situações vivenciadas e sentidas no âmbito privado, por exemplo, na centralidade da ação e na vivência dos personagens em sua expressão de individualidade, compondo uma rede complexa e interligada dos acontecimentos. Essa capacidade, própria do realismo humanista, faz gerar um movimento interno da obra revelador de uma dinâmica externa. Com base nisso, adiantamos que uma importante chave de compreensão do que seja a captação realista da história e, portanto, da vida em seu devir, é a capacidade de ver reverberar na vida privada os acontecimentos sócio-históricos, que regem o curso das individualidades humanas. Portanto, como pontua Celso Frederico, é no “entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades concretas postas pelo desenvolvimento social” que encontramos “a chave do romance realista” (FREDERICO, 2013, p. 109).

Cabe destacar que ao longo dos capítulos II e III, demonstraremos algumas assertivas com a menção de algumas obras brasileiras pós-64, mas sobretudo, com as análises dos romances que aqui constituem o *corpus* principal. Tais análises se dão no curso do próprio desenvolvimento das discussões teóricas. Assim, examinaremos passagens fundamentais das obras dos três escritores brasileiros para demonstrar ora a construção narrativa em contraposição à atitude meramente descritiva, tão atribuída aos romances da década de 70 (PELLEGRINI, 1987), ora para trazer à luz o modo como esses romances conseguem manifestar a totalidade para a concepção do mundo próprio da obra, bem como, também, para tratar de outras questões pontuais próprias aos romances pós-64, tais como a angústia como sentimento predominante no cotidiano, a incompreensão do mundo, a falsa ideia da condição da natureza humana como uma condição ontológica e também a impotência como característica das ações dos personagens típicos.

A tipicidade dos personagens se torna, portanto, a categoria crítica central do realismo a ser observada nesse estudo. Em geral, é no romance que o indivíduo social ganha o destaque narrativo para, assim, por consequência, representar uma coletividade. No romance realista, como nos apresenta o pensamento lukacsiano, existe o princípio de que há uma história e que esta atua diretamente na vida do indivíduo e, para tanto, este a representa e ao fazê-lo representa também uma coletividade. Em *O Romance Histórico* (2011), György Lukács determina que é a singularidade histórica que deve desenvolver o personagem individual, e é nessa medida que ele representa o seu grupo, apresentando-se na narrativa como personagem típico – um conceito muito importante ao teórico do

realismo. Carlos Nelson Coutinho, um dos mais expressivos intérpretes de Lukács no Brasil, ao realizar uma notória análise do conjunto bibliográfico de Graciliano Ramos em seu ensaio crítico *Literatura e humanismo* (1967), se propõe a abordar o assunto da tipicidade, e nela percebemos que a individuação de personagens e de contextos claramente relacionados, dentro de situações concretas, acaba por evitar a passagem imediata para algum tipo de compreensão prévia, irracional ou abstrata da sociedade. Esse caráter individual, no entanto, mostrou-se ao final como socialmente típico. No realismo, desta maneira, o que ocorre é a reformulação de uma história coletiva, que antes assumia a característica de algo somente público, para o individual, na sua particularidade representada pelo personagem típico, também por isso reverberador de um movimento histórico mais amplo, dado a sua capacidade de dramatização social através da centralidade da ação, daí também, coletiva. Por isso mesmo, “os grandes romancistas esforçam-se por inventar uma ação que seja típica da situação social do seu tempo e, para suporte dessa ação, escolhe um homem que possa revestir-se de traços típicos dessa classe” (LUKÁCS, 1992, p. 180).

A ênfase nos romances de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado visa, no conjunto, destacar um complexo de determinações que se entrecruzam, chocam-se e combinam-se de modo a construir uma expressão da jornada do homem mediano (típico), em que é ressaltada a dimensão agressiva da sociedade, bem como a grosseira demagogia fascista do Estado de exceção no período de ditadura militar. Nesse sentido, serão abordados alguns temas recorrentes das narrativas pós-64, relacionados ao ser social do capitalismo e à maneira operante das forças alienantes e alienadas do Estado, a essência dos poderes que regem a sociedade. Neles, como será analisado, encontra-se sintetizado a insensatez e o caráter opressor das instituições que segregam, perseguem e exterminam a oposição ideológica, a mentira e o falso mito da segurança – em nome da qual se funda a falsa razão burocrática e determina o *modus operandi* de um sistema que mitologiza as ideologias humanistas em prol da defesa e da manutenção de um sistema irracional, bem como uma melhor exposição do humanismo encorpado na trajetória dos personagens protagonistas típicos.

Assim, a proposta da tese, apesar de seu conjunto, assume a tentativa de um ensaio: um trabalho preliminar para um tratamento materialista – através da estética marxista de György Lukács – dos romances *Pessach: a travessia* (1967); *Os que bebem como os cães* (1975) e *Tropical sol da liberdade* (1988) que constituem parte da produção

literária brasileira pós-64. O conjunto de romances brasileiros nesse recorte de ditadura surge e desenvolve-se até a aurora de uma nova democracia para o país: a Constituição Federal de 1988, enquadrando a nação brasileira na categoria de Estado Democrático de Direito. A luta da democracia da Frente Popular, da Ação Libertadora Nacional representa uma das conquistas da evolução democrática contra os ataques da direita reacionária fascista e fascistizante. “Ao longo daqueles anos manifestaram-se várias formas de resistência empreendidas por organizações de esquerda, grupos operários, populares, estudantis, intelectuais, artistas, setores da Igreja, parlamentares de oposição.” (HABERT, 1992, p. 32-33).

A luta por essa redemocratização do país, que provocou um novo avivamento apaixonado no povo e um refinamento das tradições democráticas, despertou também por toda parte um extraordinário sentimento de heroísmo no povo. Estamo-nos assentados em um período cujo fundamento é uma verdadeira tomada de consciência das necessidades do povo trabalhador⁶ e do sentido evolutivo da sociedade a partir da criação de condições materiais e culturais de vida que possam garantir a dignidade do homem. A “nova democracia” de 1988, simboliza, em especial, uma democracia da Frente Popular. Nesse sentido, podemos afirmar que o tema da democracia é, também, um dos eixos centrais da pesquisa. Portanto, o que foi esboçado aqui representa apenas um apanhado dos problemas que surgiram. Não consideramos *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães*, ou mesmo, *Tropical sol da liberdade*, como uma resposta exaustiva ou definitiva a todas as questões aqui colocadas. O estudo destes romances representa apenas esboços polêmicos e os problemas não visam ser tratados de maneira sistemática, não é a sistematização que se almeja. Aqui, o que desejamos oferecer representa, portanto, um ensaio, uma tentativa em vista de definir aquilo que acreditamos como os problemas mais importantes em torno das leituras críticas que se fazem do conjunto da produção romanesca pós-64, e de indicar o caminho de uma adequada leitura realista. Por fim, esses são os termos nos quais a tese convida a observar como a produção de romances de 1964 a 1988 podem carregar em seu cerne elementos da tradição do realismo ligado ao humanismo democrático com conteúdos novos, superiores, mais democráticos e sociais que podem dar a ver o espírito de seu tempo histórico.

⁶ A greve dos metalúrgicos do ABC paulista (1979) foi um evento histórico fundamental para o encaminhamento do país ao processo de redemocratização.

**Capítulo I. As principais linhas de força que definiram
a recepção crítica da literatura pós-64**

Não foram poucos os intelectuais que na década de 60 do século passado falaram sobre o vínculo entre a literatura que estava sendo produzida naquele momento e a repressão. Autores das mais variadas tradições críticas debruçaram sobre o romance pós-64, afinal, não é difícil imaginar que a produção literária nacional não ficaria alheia às transformações sociais pelas quais atravessou o Brasil durante a atividade do regime militar. Esse constante atravessamento do terreno literário pelo produto social torna-se sempre muito mais evidente quanto mais traumáticas são essas transformações. Consequência direta do momento de crise, a abrupta transformação nacional ocasionada pelos militares foi igualmente apreendida pelos intelectuais e pela crítica literária, ao menos, com pressa semelhante. José Reinaldo Nonnenmacher (2004) irá, em sua dissertação de mestrado, chamar atenção para o fato de que em meio às transformações sociais da ditadura, houve por parte da crítica uma corrida em “busca de novas perspectivas em meio ao sufocamento cultural que foi desencadeado pelo golpe de 31 de março de 1964” (2004, p. 12). Por essa razão, as leituras que se fazem da literatura brasileira em período de ditadura são, no conjunto, muito distintas.

Na introdução da obra *Os romances brasileiros nos anos 70*, por exemplo, Janete Gaspar Machado menciona que a tendência da crítica ao procurar os aspectos das inovações na arte, na literatura e, sobretudo, nos romances dos anos 70, não foi, de modo algum, uma tendência do acaso. Como aborda a escritora, foi, antes, o sintoma mais visível de uma crise de caráter econômico, cultural, político e social do contexto histórico. Contudo, ainda que tenha sido expressivo o surgimento de estudos que abordam e avaliam a relação entre Literatura, História e Sociedade na literatura produzida em contexto de ditadura, ainda existe pouco material no que se refere às transformações dos romances pós-64 como resultado dessa relação anteriormente mencionada. Apesar disso, não podemos ignorar que alguns trabalhos de grande expressão que se fizeram essenciais para a compreensão do período já foram publicados e a sua leitura permite divisar um panorama não apenas da literatura em si, mas da própria crítica que se fez à época. Apesar dessa conhecida, reconhecida e produtiva variedade de panoramas, é possível em meio a esse conjunto de estudos reconhecer algumas tendências determinantes da recepção da

literatura pós-64, como forma de mapear as linhas de força mais fecundas e algumas orientações mais recorrentes que contribuem para uma avaliação crítica dessa produção.

Uma primeira orientação crítica tende a ver o romance pós-64 a partir de dois aspectos fundamentais: de um lado a pesquisa expressional, isto é, enquanto forma estética de narrar a ser inovada; e de outro, a reflexão, um aprofundamento na realidade histórica, investigando suas contradições e particularidades. É o que ocorre, por exemplo, em obras como o ensaio “A nova narrativa” (1987a), de Antonio Cândido; *Itinerário político do romance pós-64: A Festa* (1998), de Renato Franco e *Os romances brasileiros nos anos 70* (1981), de Janete Gaspar Machado. Neste último, por exemplo, a escritora irá selecionar dez romances brasileiros publicados na década de 1970 para traçar uma curva evolutiva da ficção brasileira sobretudo no que se refere às tendências estéticas mais evidentes desses romances.

O que ocorre é que críticos como Antonio Cândido e Janete Gaspar Machado constataram que há na Literatura de Ditadura uma constante ficcional que baliza toda a literatura brasileira da década de 70. Tal aspecto se dá na significação histórica do impacto do momento histórico em que tais romances estão localizados. Diante desse pressuposto, Janete Gaspar Machado, por exemplo, aproxima autores que, em um primeiro momento, aparentam ocupar polos opostos na concepção e na compreensão dos fenômenos estéticos literários, mas que mais à frente são justificados a partir de um único referencial: são romances que se debruçam no intuito de oferecer um testemunho do momento histórico, isto é, são obras que, apesar das divergências estéticas, conseguem enunciar uma mensagem estética e humana válidas, pois são romances que, de acordo com a autora: “examinam como um todo a realidade que os cerca” (1981, p. 5).

Em suma, a visão que o trabalho de Janete Gaspar Machado oferece do contexto histórico, social e cultural em que foram produzidos os romances está devidamente marcada. Dessa maneira, a hipótese de pesquisa que a autora utiliza para justificar sua tese é a do “fato político”. É nesse vínculo da história com o estético que Janete, bem como outros críticos como Renato Franco, conseguem apreender a personalidade própria e a diversidade de enfoque de cada romancista, com sua formação específica, o modo particular de representar o homem e seu inter-relacionamento com a sociedade e o meio, o modo de narrar todas essas questões e o que, e quanto, cada autor consegue, desses movimentos, captar em termos de realização artística e retratar a realidade. Sobre essas questões Salim Miguel diz o seguinte:

A abordagem procurou, então, levar em consideração não só as várias vertentes em que o romance brasileiro se bifurca, na tentativa de uma identidade, rompendo com estruturas tradicionais, com linearidade e cronologia, com estilos e linguagens ultrapassados, mas também aquelas constantes que se referissem ao meio social e ao clima sócio-político existente no período abarcado pela pesquisa.” (MIGUEL, 2004, p. 06 – 07).

Semelhante ao estudo de Janete Gaspar Machado podemos observar também a empreitada crítico-teórica de Tânia Pellegrini em sua obra *Gavetas vazias?* (1987). Em sua tese de mestrado, Pellegrini também redireciona seu olhar aos romances da década de 1970. Contudo, ao contrário de Candido, Franco e Janete que compreendiam os romances como um reflexo direto das especificidades históricas, Pellegrini, por outro lado, compreendia que as especificidades históricas da década de 1970 conferiam aos romances uma importante questão a ser entendida: a necessidade de decifrar a identidade de tais romances. Para tal intento, a escritora retorna ao estudo de Flora Süssekind (1984), no qual a escritora desenvolve uma reflexão fundamental para a compreensão da literatura brasileira desde as suas origens. Em *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história*, Flora Süssekind diz que existe em nossa tradição literária um retorno constante e cíclico do naturalismo como processo de criação narrativa. Isso ocorre porque existe na formação da literatura nacional uma espécie de necessidade intrínseca de descobrir a si mesma, de encontrar uma forma de expressão que lhe conferisse uma ideia de identidade verdadeiramente nacional.

É diante de tal posicionamento teórico, que Tânia Pellegrini observa em sua tese que esse fenômeno cíclico, do retorno constante ao naturalismo, repete-se também nos romances dos anos 70, compondo aquilo que a escritora irá denominar de “Os retratos do Brasil”:

Daí a volta dos “retratos do Brasil”, em pinceladas coloridas e minuciosas que, mais uma vez, repete-se na literatura dos anos 70, agudizada por todo um contexto sócio-político repressivo, o qual, além de tudo, colocava imperiosamente a necessidade de resistência à aniquilação representada pelo entrave à livre expressão da cultura e da literatura nacionais, tão enfatizados ao longo do tempo. (PELLEGRINI, 1987, p. 25).

Tendo como ponto de partida tal posicionamento teórico, Pellegrini lança a questão fundamental que irá perpassar por toda sua tese: “como foi a produção da literatura brasileira dos anos 70?”. Como abordaremos mais adiante, a tentativa de entender e analisar esse momento torna-se o ponto chave de compreensão da crítica que

se fazia sobre o romance pós-64, amplamente questionado, porém constantemente reduzido aos parâmetros de compreensão de uma literatura dos anos 70.

Já outra importante linha de força pode ser observada na dissertação de mestrado de Regina Dalcastagnè, publicada como livro e intitulada *O espaço da dor* (1996), que seguindo a linha dos estudos de Janete Gaspar Machado, se propõe ainda a tentar realizar uma análise estética dos romances de ditadura. A escritora, portanto, parte do pressuposto de uma realidade histórica preexistente dentro do universo ficcional dos romances. Dessa maneira, Dalcastagnè tentará determinar se o fator social é capaz de fornecer apenas a matéria descritiva, isto é, os ambientes, os costumes, os traços psicológicos, em suma, a matéria descritiva que serviria de base para a corrente criadora. Ou, se por outro lado, o fator social é, na realidade, elemento que atua na constituição do que há de essencial nos romances como obra de arte verdadeiramente autêntica⁷. Diante disso, a escritora opta pela repartição de nove romances por ela analisados em três blocos de análise. Assim, os romances são agrupados com base em um critério de estilo e estrutura narrativa, tais como: a fragmentação, a alegoria e a memória, para tornar evidente as inovações estéticas do período.

Como abordaremos mais detalhadamente adiante, apesar de utilizar correntes teóricas de György Lukács e de Walter Benjamin como referências para compreender aquilo que ela denomina como “literatura engajada”, Regina Dalcastagnè parte de uma perspectiva sociológica sobre o realismo, entendendo que o romance de ditadura carrega consigo a função de “descobrir e redescobrir o Brasil” a partir de uma “verdadeira obsessão de esquadrihar a realidade brasileira” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 19). Por essa razão, em alguns momentos parece haver a falta de um maior rigor teórico-crítico entre as narrativas e as categorias estruturais para ressaltar os elementos estilísticos como definidores do valor estético das obras em questão, bem como para permitir uma maior compreensão dos fatores determinantes que levaram os autores a exprimir uma verdade histórica através de experimentações.

György Lukács em *História e consciência de classe*, já esclarecia o elo decisivo na aproximação entre forma artística e história ao afirmar que “para o marxismo [...] há

⁷ Regina Dalcastagnè utiliza dos termos e de algumas concepções teóricas de György Lukács para entender aquilo que seria determinante do valor estético da Literatura de Ditadura. A autora, ainda, utiliza do pensamento do teórico húngaro para propor uma reflexão acerca da sua influência nos debates sobre literatura e política na década de 1960 e questionar a concepção crítica do realismo difundida pelo teórico.

[...] uma ciência histórico-dialética, única e unitária, do desenvolvimento da sociedade como totalidade” (LUKÁCS, 2018a, p. 107). Como a realidade no período de ditadura militar apresenta-se como totalidade concreta em movimento, como será visto mais adiante, nossa tese estabelece a correspondência entre criação literária e consciência social, não no plano dos temas, ou do conteúdo, como ocorrem nos estudos de Dalcastagnè, mas procurará a correspondência nas categorias que estruturam os próprios conteúdos. Partimos de uma premissa que a produção de romances no período da ditadura militar brasileira não é apenas reflexo de uma consciência coletiva, não pode ser redutível a ela, mas, de maneira contrária, constitui um importante nível de coerência para o qual tendem as consciências das individualidades participantes da história. Ou seja, deve-se compreender que existe um vínculo entre as forças artísticas produtivas e as relações de produção. Quando essa relação é pensada a partir do método marxista de totalidade da história, por meio das categorias que estruturam os temas e os conteúdos, a literatura permitirá uma efetiva apreensão dos aspectos vivos da história.

É nesse sentido que nossa tese irá aqui, nesse momento, realizar um parêntese em forma de uma significativa menção a outra pesquisa que também percorre um caminho diferente, trata-se do estudo de Eurídice Figueiredo. Apesar de não separarmos um capítulo a parte para discutir sobre sua obra, acreditamos ser importante realizar ao menos uma menção a tal estudo, em virtude da grande popularidade e divulgação que a obra de Figueiredo alcançou devido aos fatos políticos que se deram no Brasil no momento próximo da publicação do livro, e por ser, atualmente, o estudo mais famoso e recente que se tem sobre a literatura pós-64, tendo sido publicado em 2017. Assim, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* é uma obra que se estrutura com um primeiro capítulo mais teórico sobre memória e responsabilidade, amnésia, anistia e uma leitura do levantamento da Comissão da Verdade. Figueiredo, com fundamento em Foucault e Derrida, levanta questões teóricas sobre o conceito de arquivo como uma espécie de “prova” da história. A escritora extrapola esse conceito de arquivo ao pensar o texto literário como uma arte que recria, através da ficção e da subjetividade, uma experiência vivida. Assim, a literatura pós-64 torna-se, para a autora, um documento “ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46). Eurídice Figueiredo entende que a partir da carga emocional dos romances, desperta-se uma empatia que faz o leitor compreender melhor o que foi a ditadura através dessa conexão emocional com o texto ficcional. Assim, em

seu segundo capítulo, a autora visa uma catalogação dos romances produzidos no período de ditadura e estabelece critérios críticos sob cuja ótica pode possibilitar um exercício de leitura e interpretação do romance brasileiro daquele período através de temas-chave, como os aspectos de “resistência”, “exílio”, “testemunho”, “guerrilhas” e “relatos autobiográficos” - semelhante ao que é feito em partes do estudo de Renato Franco – com as devidas proporções de comparação. Diante da perspectiva teórica do realismo lukacsiano que assumimos aqui em nossa tese, tal sistematização temática aparenta ser problemática, uma vez que determina critérios de seleção que não permanecem os mesmos entre uma categoria e outra. Em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* ora os romances são catalogados por estrutura narrativa, ora por interesse biográfico ou até mesmo pelos mais variados temas. Embora a intenção principal da escritora fosse a de mostrar a presença de temas dolorosos nessas literaturas e mapear toda a produção literária sobre ditadura no Brasil, o enfoque no nível temático pode apresentar limitações para rastrear e determinar categorias estruturais dos romances que dão conta de uma estética dessa literatura. Apesar disso, o estudo de Eurídice Figueiredo oferece uma base inicial relevante, especialmente quando complementado por outras abordagens analíticas que abrangem dimensões estéticas e estruturais mais amplas dessa literatura. Conferindo, assim, a essa obra, nesta tese, apenas o lugar de menção da existência e dos intentos por trás desse estudo.

Para entender o fenômeno do estético, Lukács empregou uma pesquisa para compreender exatamente aquilo que considera a substância, a essência humana do homem. Assim, chegou à conclusão de que a apropriação artística da realidade representa necessariamente a própria defesa da integridade do homem contra as tendências fetichizantes da vida social. José Paulo Netto produz uma importante síntese do pensamento lukacsiano:

Trata-se da mais ambiciosa tentativa de construir, em nome do marxismo, uma estética sistemática, ou seja, uma teoria abrangente e articulada das manifestações artísticas, teoria capaz de esclarecer a essencialidade (a peculiaridade) da arte no conjunto das criações do homem. Nenhum outro pensador do nosso tempo empreendeu um trabalho de dimensões e pretensões semelhantes: na tradição filosófica do Ocidente moderno, o projeto lukacsiano só encontra paralelismo na estética de Hegel. (NETTO, 1983, p. 76)

Dessa ambiciosa iniciativa de Lukács, nossa tese lança mão das concepções teóricas da estética marxista desenvolvida pelo teórico húngaro para entender como se dá o processo de configuração artística do material histórico do período de ditadura militar

no Brasil e como se dá a configuração estritamente literária dos romances escritos e publicados nesse período até 1988. É necessariamente a partir do desenvolvimento da estética lukacsiana, com uma análise imanente dos romances no período de ditadura, que encontraremos uma síntese do momento histórico em relação com a própria produção literária - constituindo o próprio estético daquele tempo histórico, no qual a literatura pode, ou não, assumir uma função de autoconsciência da humanidade. Com isso, a questão da totalidade impõe-se como pressuposto fundamental da análise, afrontando de imediato as observações de Tânia Pellegrini.

A noção de literatura como totalidade fechada em si mesma, que fornece uma visão em imagens da totalidade social, através da unidade entre a essência (o conteúdo) e a aparência (a forma) e cuja dimensão correta far-se-ia em termos de realismo/não realismo não dá mais conta da multiplicidade de indagações que vem sendo suscitada nos últimos tempos: nessa linha, muito menos eficaz é a concepção do literário como oposto ao não literário, com base num esquema dualista que incorpora uma pressuposta “essência” da criação artística. (PELLEGRINE, 1987, p. 29)

O conceito de totalidade ocupa um lugar central no pensamento de György Lukács, especialmente a partir de sua obra *História e Consciência de Classe* (2018). Essa categoria teórica, descredibilizada por Tânia Pellegrini, é, no pensamento estético realista, a chave essencial de compreensão da crítica ao capitalismo. Tendo como forte influência a tradição dialética de Hegel e reformulado sob o pensamento de Karl Marx, o conceito de totalidade assume em Lukács uma resposta ao problema da alienação e da fragmentação das formas de consciência e organização social no mundo moderno. O filósofo húngaro resgata a noção de totalidade a partir da dialética hegeliana, onde o todo da realidade não é simplesmente a soma de suas partes econômica, política, cultural, mas uma unidade orgânica em que essas partes só podem ser compreendidas em função da sua relação com o todo. Contudo, sob o marxismo, essa noção em Lukács se torna materialista e histórica, deslocando-se da esfera especulativa para uma análise concreta das relações sociais. Nesse sentido, a totalidade das relações sociais é fundamental para compreender o funcionamento não só do capitalismo, mas também da própria ditadura militar brasileira que atuou como um sistema que só pode ser entendido a partir de suas contradições internas e de sua dinâmica histórica. O conceito de totalidade, portanto, está também intrinsicamente ligado à sua crítica à reificação (alienação ou coisificação); um fenômeno central no capitalismo, mas também o principal projeto ideológico do regime militar pós-64. No contexto da realidade pós-64, como iremos discutir mais profundamente ao longo da tese, esse processo de reificação ocorre como parte de um processo mais amplo de

desumanização e de objetificação, isto é, quando as relações sociais passam a se manifestar como relações entre “coisas”, desprovidas de subjetividade e direitos, para atender aos interesses do regime autoritário, ocultando sua base social e histórica. Essa fragmentação das relações sociais leva a uma consciência alienada, na qual o homem é incapaz de perceber os nexos fundamentais da totalidade do governo autoritário regido pelas leis do sistema capitalista. Em outras palavras, os indivíduos brasileiros, no período da ditadura militar, tendem a se relacionar com o mundo de forma fragmentada, como se as esferas da economia, da política e da cultura fossem independentes entre si.

Assim, de fato, nos romances brasileiros do período de ditadura militar, parece-me que a totalidade não é mais fechada em si mesma, e homogênea; ao contrário, a totalidade retorna como totalidade histórica em movimento. Apesar dos acertos de Pellegrini, parece que além do distanciamento histórico, a autora não consegue chegar a essa conclusão sobre a totalidade na década de 70 devido a não aplicação de um verdadeiro método histórico sistemático. Isso não significa dizer que o método de Lukács pretenda substituir os estudos assentados na perspectiva mediadora entre os elementos de produção e de consumo dos romances (perspectiva assumida por Tânia Pellegrini), mas, no lugar de provocar uma polarização entre literatura realista e o naturalismo⁸, ou com a vanguarda com suas técnicas descritivas de montagem, nossa tese examina os romances pós-64 em busca de uma literatura nacional verdadeiramente humanista e democrática. A análise parte do materialismo histórico e se desloca para a oposição entre racionalismo e o irracionalismo. Nesse sentido, é fundamental retornar à história na qual a burguesia brasileira era depositária de projetos autoritários e reacionários e assim combater essas correntes ideológicas do pensamento brasileiro na raiz, isto é, nas lutas e políticas que produziram os romances brasileiros pós-64. No contexto da censura cultural pelos militares como estratégia ideológica, por exemplo, nossa análise dialética entre forma e história colocará em confronto as tendências progressistas e reacionárias na literatura de modo a obter uma compreensão da história em um sentido estético. A forma não é a própria realidade, mas os nexos estabelecidos na interação dialética entre forma e história permitem apreender elementos universalizantes da história que não podem ser exclusivamente apreendidos por um viés estritamente receptivo do leitor, como é proposto em uma das chaves de leitura de Pellegrini.

⁸ Tônica proposta na discussão de Tânia Pellegrini (1987).

Portanto, alguns textos críticos de diferentes orientações serão discutidos ao longo desta tese. Neste capítulo a ênfase recai sobre aqueles que, à sua maneira, representam perspectivas que influíram em um plano ordenador dos estudos que se tem dedicado aos romances pós-64, representando o modo como essa produção tende a ser, atualmente, lida e interpretada. A discussão dos textos foi organizada por ordem de interesse e de afinidade crítica entre os autores. Portanto, o primeiro conjunto de textos a ser discutido é o ensaio “A nova narrativa”, de Antonio Candido, *Os romances brasileiros nos anos 70*, de Janete Gaspar Machado e *Gavetas vazias?*, de Tânia Pellegrini, seguindo dos estudos de Regina Dalcastagnè e Renato Franco em *O espaço da dor e Itinerário político do romance pós-64: A Festa*, respectivamente.

1.1 A nova narrativa no romance brasileiro pós-64

Seria impraticável falar de uma fortuna crítica nacional sem antes mencionar o nome de Antonio Candido. Equívoco ainda maior seria tentar traçar um painel das principais linhas de força que se tem sobre a crítica dos romances pós-64 sem iniciar pelo seu nome. É, ele, antes de qualquer outro crítico brasileiro, o ensaísta que mais contribuiu, direta e indiretamente, para a evolução da crítica nacional que veio posteriormente. São de Candido os principais títulos ensaísticos que forjaram e impulsionaram a corrente dialética no Brasil, através de textos como “Literatura e subdesenvolvimento” e “Literatura de dois gumes”, que foram, posteriormente, publicados em livro pela primeira vez em 1987 na obra *A educação pela noite*. Mas é no ensaio “Dialética da malandragem”, publicado em 1970, que Antonio Candido, através de um estudo sobre a obra *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), parece dar a ver a didática necessária a um estudo inovador que se tornaria tendência em meio ao contexto histórico que se passava o Brasil naquele momento.

De maneira didática e pormenorizada, Antonio Candido se dedica à análise da trajetória de determinados personagens da obra de Manuel Antonio de Almeida em contraponto com o personagem Leonardo, de modo a iluminar a gênese de uma camada social brasileira denominada de “homens livres”, isto é, formada por homens que não são escravos ou burgueses. Nessa análise, Candido chega à conclusão que o caráter da malandragem que caracteriza o “homem livre” brasileiro do período colonial em *Memórias de um Sargento de Milícias* é, na realidade, um fator determinante de sobrevivência. O personagem Leonardo, nesse sentido, não é a simples representação absolutamente individualizada de um “tipo social” caricato, mas uma representação literária legítima de uma camada social que se destaca a partir dos próprios elementos de sua personalidade típica, isto é, de um grupo social que precisava utilizar da malandragem, de artimanhas, para conseguir adquirir *status* social ou mesmo conseguir o de comer. O que, de certa maneira, eleva os personagens e isenta essa sociedade dos preceitos morais e da culpabilidade e que “fundamenta a sociedade, instituída nas *Memórias*, como produto de discernimento coerente do modo de ser dos homens. O remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo sua eficácia.” (CANDIDO, 1970, p. 35).

A partir das reflexões de Antonio Candido em “Dialética da Malandragem” fica notório o modo como toma corpo o estudo das ligações entre literatura e sociedade, isto é, da literatura como expressão artística de representação da sociedade. E é exatamente diante dessa perspectiva, que em “Literatura e Subdesenvolvimento”, publicado três anos após, o autor direciona os caminhos que possibilitaram compreender importantes nexos por trás da literatura produzida pós-64, estabelecendo as relações entre o subdesenvolvimento e a cultura. Essa discussão sobre a dependência cultural, no entanto, não é novidade, mas o mencionado ensaio funciona como um alerta ao atraso cultural do Brasil gerado pela dependência de modelos literários importados das metrópoles europeias. Nessa perspectiva, segundo Candido, essa tal dependência se originaria não só de nossa defasagem cultural, mas sobretudo, dos altos níveis de analfabetismo, que trazem uma carga um tanto quanto pessimista, uma vez que essa deficiência é agravada ainda mais pela violência da repressão política, que aparece como a causadora de todos os problemas das estruturas fundamentais da literatura dos anos 70.

No entanto, vai ser em “A nova narrativa”, ensaio publicado em 1979, que Antonio Candido irá traçar um panorama da literatura brasileira da década de 1930 até a

década de 1970, realizando uma leitura dialética sobre a situação histórica e política ao juízo crítico, sem para isso deixar de relativizar a importância da literatura no contexto pós-64. Diante de tal empreitada, não foram poucos os críticos⁹ que enxergaram nos romances produzidos na década de 60 e 70 uma completa negação e ruptura dos valores estéticos já consagrados. Para esse grupo crítico, tal produção aderiu em seu cerne estético aquilo que era denominado como uma negatividade ontológica e vazia. Isso porque, ao avaliar determinadas obras do pós-64, o crítico e ensaísta carioca teria chamado atenção para tal produção ao alertar sobre a possibilidade de os anos de chumbo terem exercido tal influência sobre a arte ao ponto de criar uma espécie de novo exótico na literatura brasileira. Buscando a tônica da narrativa dos anos 60, Antonio Candido tece:

Na ficção, o decênio de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos tradicional de fatura, como os romances de Antônio Callado, que renovou a “a literatura participante” com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), a que seguiria a história desabusada da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971). Na mesma linha de inconformismo e oposição, o veterano Erico Veríssimo produziu a fábula política *Incidente em Antares* (1971), e com o correr dos anos surgiu o que se poderia chamar “geração da repressão”, formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe, dos quais serve de amostra Renato Tapajós, no romance *Em câmara lenta* (1977), análise do terrorismo com técnica ficcional avançada (apreendido por ordem da censura, foi liberado judicialmente em 1979).

Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições da linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política (CANDIDO, 1987, p. 209).

Ao mencionar a Vanguarda estética, Candido ressalta um certo experimentalismo típico nesses romances brasileiros advindos da “geração da repressão” que buscam, através da plasticidade estética, romper os limites do gênero literário incorporando à própria forma técnicas e linguagens próprias das vanguardas europeias.

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. 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, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (CANDIDO, 1987, p. 210).

⁹ Eiliko Menezes, Kárita Borges e Leonardo Menezes foram alguns interpretes de Candido que realizaram tal atribuição à literatura produzida na década de 60 e 70 em um ensaio denominado “Questões de Formação em ‘A Nova Narrativa’: um olhar sobre a literatura contemporânea brasileira.” (2012).

Na esteira do argumento de Candido, temos um conjunto amplo de narrativas que seguem os preceitos anteriormente mencionados. No entanto, emergem ao pensamento do ensaísta, especificamente, dois romances: *O caso Morel* (1973), de Rubem Fonseca e *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão. Ambas narrativas em que a temática da violência repercute fortemente não apenas na linguagem, mas sobretudo na estrutura. Nesses romances, ao tratarem da violência urbana de modo a associá-la a um imaginário das classes menos favorecidas em uma tentativa constante de chocar o leitor, Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão acabam por lançar mão de um olhar relativamente exótico e pitoresco sobre a realidade das grandes cidades brasileiras.

Contudo, é, antes, necessário realizar um breve comentário sobre o ensaio de Antonio Candido. “A nova narrativa” apresenta de forma muito didática duas bases de reflexão para se compreender a literatura (e por literatura aqui saliento os romances) dos anos de 1960 e 1970: a capacidade fluida de permeabilidade das novas formas literárias, resultado das trocas e inovações formais praticados no período, e a abordagem das particularidades do real, em especial quando esse real explorado é a realidade dos menos favorecidos, dos indivíduos marginalizados. O contexto pós-golpe militar promoveu um acelerado processo de urbanização que desumanizou de modo ainda mais violento os indivíduos mais pobres. Nesse contexto, os romances brasileiros apresentaram um caráter de urgência, cujas reflexões se voltaram de forma ainda mais urgente e imediata para as consequências desse processo violento e brutal. No âmbito da estética, esses romances acarretaram em sua forma uma pluralidade, articulado na prática pela completa ruptura das noções tradicionais de gêneros literários, conforme expressa nossa citação anterior (CANDIDO, 1987, p. 210).

A proliferação dessas variadas formas, no entanto, caracterizaria, na concepção de Candido, em uma literatura cada vez mais heterogênea, com um projeto de um “quê” revolucionário. Tal necessidade de inovação e originalidade, porém, reflete uma consequência mais complexa, pois na realidade revela uma postura de rejeição e negação dos valores tradicionais (já abalados pela experiência modernista). Assim, conforme destaca o ensaio de Antonio Candido, o conjunto de obras que configuram a literatura pós-64 representam, na realidade, a formação de uma autêntica produção denominada “literatura do contra”, isto é, um conjunto de romances que em sua fatura vão contra “a escrita galante”, vão contra “a lógica narrativa”, “a ordem social”, mas principalmente

contra a convenção realista, aquela de ordem baseada na verossimilhança. (CANDIDO, 1987, p. 211). Mas o antagonismo diante da realidade ganha destaque de forma ainda mais impactante é na abordagem do próprio real representada em algumas obras do início da segunda metade do século XX, especialmente em escritores que assumiram o papel de narradores da vida urbana nas grandes cidades brasileiras. Em uma linha crítica denominada por Candido de “realismo feroz”, que “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos”, alguns escritores construiriam um painel literário cujo projeto estaria em chocar o leitor, uma estética que surpreende pela abordagem do cotidiano, que coloca em protagonismo personagens vinculados à classe baixa como eixo narrativo, até mesmo, em determinados casos, atribuindo a tal grupo marginalizado o estatuto de porta voz dos relatos históricos, “avançando as fronteiras da literatura no rumo duma notícia crua da vida” (1987, p. 210).

A percepção acerca do surgimento dessa nova literatura do contra que apresenta uma ferocidade de um realismo capaz de incidir de forma potente o cotidiano das metrópoles (sobretudo eixo Rio – São Paulo), sem a intenção de “emocionar” ou mesmo “suscitar a contemplação” (CANDIDO, 1987, p. 213), é compreendida dentro de um horizonte crítico do final da década de 70, que tenta captar a articulação das novas formas de reposição da realidade, e que, no caso de Candido, ocorre a partir da estrutura da narrativa curta, isto é, do conto. Isso, no entanto, não elimina a capacidade dessa nova captação do real brutal de refletir em termos muitos similares o “novo realismo brasileiro” no gênero romance, uma vez que é uma forma que também irá nos anos 60 e 70 representar em sua estética um Brasil que passou a viver as consequências de uma nova explosão do capitalismo selvagem: das massas e das renovadas opressões. Nessa perspectiva, Candido, circunscrevendo o momento histórico em que são produzidas as obras com a abordagem sobre o real neles praticados, busca estabelecer suas reflexões tendo como norte, inicialmente, um escritor que seria modelo dessa capacidade realista: trata-se da coletânea de contos intitulada *A coleira do cão* (1965), de Rubem Fonseca, que incorpora com maior sofisticação e originalidade essa renovada articulação do real pela literatura, que tem como principal característica a quebra das barreiras linguísticas e discursivas.

Optando pela primeira pessoa em seus relatos mais viscerais, reconfigurando o discurso literário a partir da superposição do coloquialismo na construção literária, Fonseca tornar-se, para Candido, o principal expoente representativo das narrativas que

nas décadas de 60 e 70 viriam a conseguir uma espécie de apagamento das distâncias no que até então dizia respeito ao “narrar pelo outro”, isto é, fazer do indivíduo socioeconomicamente marginalizado a figura portadora do discurso na ficção. Nesse aspecto, “a nova narrativa” reforça em especial a novidade literária que estaria localizada na adoção de um discurso direto perene e nada convencional. Para o ensaísta, a literatura de Fonseca opera uma nova forma de se fazer literatura, não deixando de estabelecer as devidas relações com as experimentações estéticas já realizadas nos decênios anteriores. Contudo, as inovações apontadas por Antonio Candido sobre essa literatura do pós-64 não escapam de uma incisiva contrapartida. A aposta dessas novas narrativas rumo a uma experimentação excessiva no campo estético, aliado à questão em torno da construção de uma própria dicção marginalizada mais naturalizada, dependendo de como fosse elaborado, tal procedimento, construído através da identificação entre narrador e personagem, poderia acabar suscitando resultados bastante similares ao reforço do pitoresco no regionalismo romântico, ou mesmo, um exotismo da exploração do homem, tão comum nas obras naturalistas:

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica [narrativa em primeira pessoa], mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco (CANDIDO, 1987, p. 213).

Diante da ressalva de Antonio Candido e alterando um tanto o argumento do ensaísta, valeria a pena perguntar pelos romances de “linha mais ou menos tradicional de fatura” que, de certa maneira, foram na contramão do experimentalismo, até porque alguns desses escritores pertenciam a outra geração. Nessa linha, o autor retorna ao problema do ponto de vista narrativo, que vai encontrar em Guimarães Rosa a principal influência:

Talvez esse tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (CANDIDO, 1987, p. 213).

A referida brutalidade da forma e do conteúdo, em boa medida, estabelecem a perspectiva transgressora. Daí que alguns romances dessa literatura do contra consistem em uma expressão do carrasco onde lemos a exposição irônica e crítica de crimes, traições e absurdos. Nesta pauta, Candido recupera outro importante romance considerado clássico dos anos 70, *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro: obra que narra os nexos e contradições do Estado a partir da perspectiva experiente de um jagunço e que a partir de uma extraordinária sensibilidade realista para a dialética da forma literária e dos processos sociais, o referido romance consegue ser uma expressão do aqui e agora da narrativa em primeira pessoa colada à brutalidade cotidiana, ao invés dos efeitos mais ou menos distanciados da terceira pessoa de um romance brasileiro nacional desenvolvimentista.

Acentuando a análise de Candido em “A nova narrativa”, nota-se que na literatura pós-64 o procedimento de identificação com a matéria narrada de ordem marginal/popular pode se dar, em alguma medida, por adesão à alienação de matéria popular já submetida à dinâmica dos *best-sellers* de mercado. Sem pretender algum juízo de valor indiferente às especificidades dessa matriz popular ou da dinâmica social para além da alienação estabelecida, que não deixa de ser parte crucial do problema dessa “nova literatura”, seria oportuno levantar a questão da possibilidade de o apagamento da distância social e a justaposição entre autor e personagem representarem procedimentos que, em verdade, dificultariam a distância crítica, e conseqüentemente, a capacidade de apreensão que permita a visada dos processos sociais. Nesse sentido, junto com promessas ilusórias do nacional desenvolvimentismo que acompanhavam o narrador nessa perspectiva distanciada, a adesão ao narrador em primeira pessoa pode sim significar a perda de alguma capacidade de totalização que antes existia. É justificável que aquela totalização possível no distanciamento, então, era a da nação, isto é, representava justamente o projeto, ou melhor, uma premissa do nacional desenvolvimento a que faltaram fundos para ser implementado, como é apontado por Roberto Schwarz em sua obra *Sequências Brasileiras* (1999). Com a perda do horizonte nacional, os narradores do “aqui e agora” acabam indo em direção a um anticonvencionalismo, um antiacademicismo, ao mesmo tempo em que o capital prossegue totalizando e formulando ganhos e perdas, de forma mais ou menos convencional ou vanguardista.

Tal situação para os apologéticos da essência e da desconstrução seria motivo de celebração ao demonstrar que a literatura finalmente perdeu qualquer lastro com o

compromisso filosófico de representação do movimento da vida, e tornou-se puro exercício de técnicas e procedimentos sem relação alguma com a sociedade. Homero Vizeu apresenta uma importante síntese dessa consequência ao dizer que:

Tal deleite com a autonomia da esfera literária é ele mesmo datado historicamente e já foi notado o quanto a importação do desconstrucionismo coincidiu com a desconstrução do país. Vendo por aí, o colapso pós-moderno da referencialidade seria o equivalente ao desvairado aceleração do consumo de mercadorias, procedimento arbitrário em que abóboras, mísseis, óvulos humanos e cds são mercadorias tão intercambiáveis quando significantes e estruturas da teoria desconstrucionista, ou pós-colonial, ou multicultural, etc., embora se corra o risco de esquecer de referir aqui a última leva de atualização teórica a desembarcar no pedaço. (ARAÚJO, 2008, p. 97).

Em suma, Antonio Candido está, em seu ensaio, apreendendo os movimentos de uma literatura brasileira em sua relação com os processos sociais correspondentes. Por força de uma ditadura (de suas consequências éticas e comportamentais) e do esforço experimental, estamos diante de um quadro denominado de literatura do contra que porta “a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” (CANDIDO, 1987, p. 212). Diante da afirmação, essa produção artística representa um capítulo das negativas da cultura brasileira no setor literário, em que, para além de uma simples generalização do “contra”, tal negação, antes, se beneficia da falência das promessas civilizatórias brasileiras de modo a revelar a desmoralização política, em especial dos ideais da esquerda nacionalista pós-64 que afirmava palavras de ordem anti-imperialista.

Ora, em 64 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e os valores imperialistas contra o socialismo. O governo populista de Jango, apesar da vasta mobilização dos grupos de esquerda a que precedera, temia as violentas consequências de uma luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Entretanto, para uma relativa surpresa, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, ao contrário, de lá iniciou-se um expoente crescimento desta produção de qualidade notável e, em alguns campos, dominante. É desse contexto que temos romances como os de Carlos Heitor Cony, Antonio Callado, Assis Brasil, Ana Maria Machado e de vários outros escritores, aos quais podem ser atribuídos a celebre frase de Roberto Schwarz: “Apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.” (1978, p. 62). Em suma, em detrimento do prevailecimento de uma cultura burguesa, era a esquerda quem dava o tom. Essa característica – que sofreu duras repressões, sobretudo quando a ditadura decretou graves consequências para a propaganda social – é um dos traços mais visíveis não só do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69, mas assinala,

sobretudo, um importante traço de luta e compromisso que só seria possível a partir de uma adesão da arte ao realismo.

Por fim, se a relativa hegemonia da esquerda era o resumo das pretensões e possibilidades no nacionalismo desenvolvimentista (que deflagrou inúmeros nexos de compressão daquele momento), a burguesia beneficiada se associara ao imperialismo e viu na repressão a colaboração compulsória e os lucros cabíveis, isto é, partiu para a dominação e para a propaganda apologética de forma oficial. Para Antonio Candido, não é surpresa que em tal literatura do pós-64 o humor negro e o negativismo se configurassem, mas fica, notadamente, marcado uma crítica a ausência de um então Machado de Assis que pudesse trazer, através da ironia, os absurdos e impasses concomitantes à ditadura. Não excluí, no entanto, episódio das negativas pós AI-5 o qual possibilitou o fenômeno de variados romances que alcançaram público considerável através de uma prosa que construía imagens do contra, ao abrigar não só o humor e o lirismo, mas também a prosa do já citado Rubem Fonseca.

1.2 Um olhar da estética pós-64 a partir dos romances dos anos 70

Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética, de Janete Gaspar Machado, é, antes de tudo, um ensaio marcadamente reconhecido por seu pioneirismo no tratamento do romance brasileiro pós-64. A referida obra, publicada a partir de uma dissertação de mestrado¹⁰ apresentada em 1981 na Universidade Federal de Santa Catarina, foi um corajoso e importante gesto de resistência intelectual, uma vez que, mesmo no início dos anos 80 a ditadura militar ainda impunha forte vigilância nas universidades. Portanto, um estudo acadêmico que deflagrasse os nexos e as relações de causa e consequência entre a violência do regime militar e a violência temática presente nos romances dos anos 70 era algo demasiadamente arriscado e relativamente perigoso.

Não foram poucos os estudiosos que se debruçaram sobre o modo como o golpe político de 1964 modificou sob todos os aspectos a dinâmica social, política e cultural

¹⁰ *Constantes Ficcionalis em Alguns Romances dos anos 70* é o título original da dissertação de mestrado de Janete Gaspar Machado.

nacional. Foi diante dessas circunstâncias que Janete Gaspar Machado não deixou de notar a relação de influência que tais aspectos atuavam sobre a literatura brasileira de então. A escritora catarinense percebe, portanto, que o regime de violência e de censura atuaram fortemente na produção de toda uma geração de escritores. Tal influência não se restringia ao campo temático, no qual os romances incorporavam a violência social que era elaborada e organizada como sistema, mas, sobretudo, que tal influência se refletia, principalmente, no campo da estética. O caráter original e inovador da pesquisa de Janete se dá, então, diante da percepção de que os romancistas da década de 70 passaram a incessantemente procurar por uma estética que desse conta de incorporar, dentro da própria estrutura da narrativa, representativamente o estado social fragmentado e violentado do regime imposto.

Diante de tal intento, a escritora relata que há uma dificuldade preliminar ao procedimento da pesquisa, que está em apreender a quantidade de romances surgidos na década de 70 e, diante disso, extrair daí o valor qualitativo dos romances. Em seu levantamento inicial, a partir das Revistas Bibliográficas da Biblioteca Nacional, Janete conseguiu encontrar um total de aproximadamente 200 (duzentos) romances publicados na década de 70, e sobre esse fato a escritora discorre:

Ora, esta quantidade deve representar material suficiente de onde se possam retirar valores qualitativos que se prestam à caracterização do gênero romanesco de uma década, pelo menos. Com muito menos existiu, no país, um período Romântico, por exemplo. Agora, o que se quer é, apenas encontrar qualidade suficiente, em cerca de 200 romances, para justificar o isolamento de uma década para estudos de tendências uniformizadoras. (MACHADO, 1981, p. 15).

Janete, portanto, esclarece que o caráter quantitativo acaba por implicar em uma redução das possibilidades de abrangência de sua pesquisa, naturalmente impondo limites e restrições. Nesse sentido, a escritora não foge à arbitrariedade da constituição do *corpus* da pesquisa, e para tal, acaba recorrendo ao valor qualitativo pré-admitido por uma crítica contemporânea, isto é, aquela feita em jornais e revistas especializadas. Assim, apesar do pioneirismo e da originalidade da pesquisa de Janete Gaspar Machado, seu trabalho acaba por não firmar uma definição estética capaz de apresentar o panorama das características do romance de 70. Ao contrário, o estudo de Janete é, antes, um levantamento de algumas constantes estéticas utilizadas por uma parcela de escritores do período; sobre isso a autora adverte:

Esta inovação que se busca verificar, entretanto, não se coloca como alienação ao processo de evolução que vincula um período literário a outro. O trabalho é, antes de mais nada, preocupado em constatar que o que se obterá como inovação é o resultado da fixação de tendências estéticas surgidas ao longo da produção literária brasileira. Isto é: inovação, aqui, será a frequência com que os ficcionistas adotam procedimentos dispersos em obras de outros autores e outras épocas. (MACHADO, 1981, p. 16).

Essa nova estética percebida, no entanto, se manteve nos romances, em um primeiro plano, a partir de interações culturais associadas à investigação da linguagem para fins de novas possibilidades estruturais da narrativa. Em outras palavras, essa nova tendência estética é percebida, em sua totalidade, como um conjunto de técnicas literárias que compreendem, sobretudo, a alegoria e a fragmentação. Tais técnicas certamente não eram gratuitas, além de buscar uma representação artística que refletisse o desespero social erigido pelo regime de ditadura, esses elementos estéticos serviam, também, como uma estratégia para evitar o esquema de censura arquitetado pelo governo, uma vez que os censores não conseguiam, em sua grande maioria, identificar nesses tipos de textos as críticas políticas.

Diante do que foi brevemente apresentado sobre *Os romances brasileiros nos anos 70*, é inegável seu valor aos estudos que se tem sobre a estética literária pós-64. Seu corpus compreende um total de onze¹¹ romances que se propõem, principalmente, a analisar os novos rumos estilísticos para os quais os romances daquele período estavam se dirigindo, especialmente, em sua busca obsessiva pelo novo, na sua interação histórica e, sobretudo, na utilização de seus recursos vanguardistas, como a fragmentação, a montagem e a metalinguagem. Em suma, Janete nos apresenta que a estética dos romances dos anos 70 que está centrada na fragmentação, seria correlata aos vínculos com o modelo social típico e também fragmentado pela violência e o autoritarismo do regime de ditadura; ou seja, a estrutura da realidade histórica externa influenciaria a estrutura narrativa interna do romance. Contudo, não se limita apenas a isso. Ao destacar que a obsessão pelo novo, isto é, a busca por inovações estéticas, tão almejada pelos escritores de 70, tem relação direta com o caos social e político pelo qual atravessa o país, Janete também não deixa de pontuar a importante ligação entre a estética dos anos 70

¹¹ Os onze romances que constituem o corpus do estudo de Janete Gaspar Machado são: *A Festa*, de Ivan Ângelo; *Mês de Cães Danados*, de Moacyr Scliar; *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós; *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil; *Cabeça de Papel*, de Paulo Francis; *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio de Souza; *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu; *Essa Terra*, de Antônio Torres; *Caso Morel*, de Rubem Fonseca; *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão.

com a herança dos movimentos modernista e concretista, ou seja, resumidamente, essa nova estética seria o resultado de algumas contribuições passadas que se recombina e reaparecem nos anos 70 adquirindo as atribuições necessárias que o momento exigia.

O golpe de 1964 promoveu, em nível nacional, um novo contexto cultural, um processo de mudança que cobrou dos escritores uma atitude de renovação no âmbito da arte. Tal movimento era necessário para que a literatura conseguisse operar a necessária transformação dos rumos e finalidades do romance, sugerindo, assim, uma relação estreita entre a arte e a alteração cultural por qual atravessa o país naquele momento. A década de 70, afetada em todas as formas sociais pela contínua modificação promovida pelo regime de exceção, demandou que a literatura encontrasse novas formas de representação da realidade que fossem adequadas a evidenciar essa crise de valores. A ditadura militar, assumindo proporções que alteraram a vida e os hábitos dos homens acabou por modificar também a maneira como o homem via o mundo e assim, por consequência, modificou também os conceitos de valor desses homens. Janete Gaspar Machado, portanto, percebe que as formas tradicionais de narrativa romanesca tornaram-se inadequadas às novas demandas da nova realidade brasileira; dizendo:

Impossibilitados de apreender a referencialidade contemporânea em toda sua amplitude, posto que perdeu a organicidade, apresentando-se fragmentada, multifacetada, o romance passa a adaptar, ajustar os recursos estéticos às atuais condições dessa realidade. Disso resulta a contínua busca do novo para impedir o desgaste nas manifestações artísticas e garantir, no gosto público – também alterado pelas modificações sociais – o lugar que lhe cabe. (MACHADO, 1981, p. 25).

Em razão da própria situação da década de 70, a procura do novo na literatura não é algo gratuito. Como pontua Janete, essa obsessão pelo novo torna-se, antes, o sintoma de uma crise de caráter econômico, cultural, político e social. No entanto, a autora chama atenção para o fato de que tal fenômeno artístico não é uma necessidade eminente do período da ditadura, mas uma crise cultural que se estende desde o início do século, isto é, tem sua origem lá no Modernismo de 1922, e vem se estendendo, se agravando, se adaptando, e é potencializada pelas conjunturas nacionais da década de 70. Nesse sentido, para o escritor pós-64, reafirmar vínculos estéticos com o passado ao adotar, no trabalho criador, o legado modernista atualizado na fidelidade à representação estética da realidade é uma forma de fidelidade ao seu próprio tempo presente, isto é, ao novo, fazendo com que haja uma mudança na maneira de encarar o mundo. Para Janete Gaspar Machado é aí que reside a causa da ocorrência de romances que, na década 70, fundamentaram-se em

uma obsessiva busca por uma nova forma de apreensão da referencialidade, que ora se manifesta na forma de um realismo¹² com finalidades pragmáticas ou até mesmo se manifesta através das técnicas de representação do estilo fantástico, ou mágico.

Essa nova forma de apreensão da referencialidade tinha um objetivo bastante específico: procurar através dos mais variados estilos e técnicas substituir os modelos de narrativas anteriores por narrativas renovadas, mas que, sobretudo, tematizassem o homem em sua nova condição atual. Nesse sentido, Janete Gaspar Machado, através dos apontamentos críticos de Gilberto Vasconcelos em uma nota jornalística intitulada “Abaixo os anos 70” (1978), acaba por entender que a fragmentação é o ponto-chave de compreensão do homem, dado a atual conjuntura histórico-cultural da época. Por essa razão, este é o principal aspecto que modela a composição e estrutura do romance brasileiro nos anos 70. Janete, no entanto, não ignora que há nesse elemento de fragmentação uma atitude pessimista diante da representação do homem, contudo, tal atitude é uma marca dos tempos de repressão da ditadura, que obscurecia a realidade submergindo o homem no absurdo da vida.

A despeito, entretanto, do niilismo, a despeito da dificuldade ou impossibilidade do homem encontrar e estabelecer valores em meio ao caos, a Arte – sendo uma das formas de expressão desta procura humana – continua sendo testada, experimentada, realizada, mostrando que, ao menos para tentar, ainda há resistência e, o que é mais importante, motivação. (MACHADO, 1981, p. 28).

Apesar da nova estética ser um esforço de encontrar a melhor maneira de comportar a fissura (VASCONCELOS, 1978) do homem, isto é, a fragmentação da realidade, essa nova tendência estética não é a resposta absoluta para os desamparos do homem. Todavia, não deve ser ignorado os avanços do estudo de Janete Gaspar Machado ao perceber que em tal problemática reside uma importante marca de impossibilidade de registro que tenta alcançar uma resposta definitiva ao homem, mas é, antes, uma tentativa da arte de captar e dar uma forma relativamente compreensível aos absurdos reinantes no período da ditadura. Em suma, os romancistas dos anos 70, a partir das ideias modernistas de 22, foram adaptando o modo de criação literário visando uma única perspectiva, isto

¹² Janete Gaspar Machado utiliza a expressão “realismo de finalidades pragmáticas” (1981, p. 27), contudo, a escritora não desenvolve melhor essa expressão, ou mesmo, referencia o termo a algum teórico ou pensador. Portanto, apesar de utilizar o termo *realismo*, expressão aqui tão caro a nosso estudo, o realismo de que Janete fala parece estar muito mais ligado a uma forma de representação que é imediatamente aferível à referencialidade da realidade histórica externa, isto é, aos romances jornalistas, e que nada tem a ver com o realismo filosófico de György Lukács, por exemplo.

é, um único objetivo: o de acompanhar os avanços e dar objetividade literária, ou seja, de representação estética, à evolução social e cultural da época. Janete esclarece essa questão ao dizer que:

Exatamente por não haver homogeneidade de princípios nas vanguardas de 22 (assim como não há homogeneidade de princípios entre as tendências estéticas atuais), misturando-se as mais diversas concepções, foi possível conquistar a liberdade criadora para os meios expressivos, definindo e estabelecendo a permanente procura das melhores condições de expressão. Torna-se difícil ignorar a presença sempre atual de propostas futuristas, surrealistas, dadaístas no trecho de textos contemporâneos. (MACHADO, 1981, p. 30).

Ainda em seu estudo, Janete Gaspar Machado avança ainda mais ao não deixar de notar uma outra importante contribuição literária à estética pós-64, trata-se da influência do Romance de 30. Apesar de em um primeiro momento transparecer uma certa incoerência na aproximação das vanguardas de 22 com o Romance de 30, sobretudo por este último representar um certo afastamento da estética revolucionária de 22, Janete muito habilmente observa que há nos romances de 70 uma fusão de componentes próximas à da tradição naturalista com e de elementos modernistas; semelhante ao Romance de 30. Nesta aproximação, a autora catarinense reflete que alguns importantes romances da década de 70, através de uma aguda consciência do subdesenvolvimento e do avanço obtidos com o regime de ditadura, recolocam em pauta temas importantes e caros à década 30, principalmente ao colocar em primeiro plano a denúncia social, mas dessa vez, sem abrir mão dos aspectos formais, não abandonando assim, de um todo, a preocupação com a linguagem e estilo próprios do modernismo.

São nos romances da década de 70, como observa Janete, de um modo geral, que a estética pós-64 se volta com maior potencialidade para os instantes mais imediatos da realidade histórica, assumindo um compromisso de figurar seu tempo e sua realidade. Nessa intenção, o romance acaba por realizar um compromisso com o pessimismo que cerca a realidade, um compromisso com a consciência do subdesenvolvimento e sobretudo com a opressão e insatisfação do momento histórico. Nesse empenho, portanto, a literatura pós-64 não pôde, como demonstram alguns notáveis romances, marginalizar a desumanização social promovida pela ditadura militar, nem mesmo ignorar alguns aspectos da estrutura econômica excludente, ou mesmo, o sistema político violentador e irracional.

É, certamente, influenciada por Antonio Candido em sua notável obra “Literatura e Subdesenvolvimento” (1987), que Janete Gaspar Machado sustenta essa

correspondência entre a estética pós-64 e os romances de 30. Retomando como ideia temática de que o pessimismo é resultado da consciência do subdesenvolvimento e da repressão política, de que tanto falava Antonio Candido. No entanto, apesar de notável a percepção crítica, Janete perde de vista, em determinados momentos, um importante fator divergente dessas temáticas dos romances de 30 e 70: neste, o homem não é mais um personagem passivo do destino ou mesmo do meio em que vive, típico dos romances naturalista dos anos 30; mas é, por outro lado, um sujeito ativo e integrante de um contexto social mais amplo e dinâmico em que sua degradação surge como resultado da exploração e dos abusos empreendidos pelas forças dominantes, como diz Candido:

O que os caracteriza, todavia, é a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual. (CANDIDO, 1987, p. 153).

Apesar da relativa aproximação com as ideias de Antonio Candido, a pretensão maior do estudo de Janete Gaspar Machado é, realmente, mostrar através de aproximações e distanciamentos o modo como as particularidades literárias do modernismo de 22 e do Romance de 30, contribuíram em partes para a compreensão do que é, também em partes, a estética da literatura pós-64. É diante de tal intento, que o primeiro romance apresentado por Janete é *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo. Em sua leitura crítica, a autora recupera a temática pessimista, abordando como assunto principal as repressões, as contradições e os paradoxos em torno dos anos de 1970. Nessa leitura, Janete deixa claro a amplitude temática que o romance oferece, ao abordar assuntos que vão retratar os impasses culturais que afetavam os amplos setores da individualidade do homem, isto é, desde o indivíduo tomado em si mesmo até o grupo social em que este mesmo se insere.

Apesar de notáveis apontamentos e observações sobre o romance de Ivan Ângelo, os temas sugeridos em *A Festa* são, ao longo do texto crítico, apenas insinuados, ou mesmo, em determinados momentos, retomados com maiores detalhes apenas para salientar as potencialidades da obra. Nesse aspecto, vemos que a abordagem crítica de Janete está alinhada aos procedimentos formais narrativos da obra de Ivan, isto é, uma abordagem fragmentada que compõe o todo - a crítica; como uma espécie de janela através da qual se insinua, no conjunto, temas e assuntos que oferecem nada mais do

que uma visão panorâmica dos nexos em torno dos impasses culturais próprios dos anos 70:

Num levantamento sumário dos temas abordados, dá-se conta na natureza do desajustamento citado: além das questões ligadas ao latifúndio com sua consequente miséria e demanda de nordestinos, colocando em debate a cidade e o sertão, em *A Festa* lê-se a respeito de manifestações políticas de extrema-esquerda. Lê-se sobre a proibição generalizada pelo poder dominante, fiscalizando e punindo. Sobre a culpa do indivíduo que se aliena diante da necessidade de agir e resolver. Sobre a tematização do sexo como desvio de padrões morais prefixados e como causa de insatisfação existencial. Os desvios de padrão de conduta – homossexualismo – a violência urbana, a injustiça social, a falsa individualidade. (MACHADO, 1981, p. 52 – 53).

Esta ampla relação de temas propostos na crítica de Janete, demonstram a impossibilidade de esgotamento temático da obra de Ivan Ângelo. Contudo, no conjunto do texto crítico, tais articulações temáticas são semelhantes às articulações formais próprias de *A Festa*: aparecem apenas como elaborações da possibilidade de aprofundar e construir, talvez por intermédio de um método histórico-dialético, os nexos da totalidade do momento histórico. No entanto, aparecem na crítica de Janete apenas como combinações de fragmentos, perspectivas ideológicas que se entrecruzam e formam apenas um panorama a ser pensado. Semelhante é o que ocorre em sua crítica de *Mês de Cães Danados* (2011), obra de Moacyr Scliar. Nela, Janete Gaspar Machado continua a explorar a temática dos prismas da situação política nacional. Através dos desdobramentos da vida pessoal do narrador-personagem, vítima das mudanças políticas por que atravessa o país em 1964.

Diferente do que ocorre em *A Festa*, vemos que na obra de Scliar o grau de politização do texto literário avança. Isso porque o fato político histórico toma o primeiro plano narrativo, isto é, torna-se o núcleo da obra, uma vez que é o motivador e causador do drama pessoal do personagem narrador. É nessa crítica que Janete melhor dá a ver as particularidades estéticas dos romances de 1970 ao refletir sobre a função politizadora que assume o romance de Moacyr Scliar. Semelhante ao que acontecia nos romances da geração de 30, a autora catarinense se volta para uma visão mais humanizada do homem. Há, em sua crítica, portanto, um esforço em colocar o homem, o indivíduo, no primeiro plano, ainda que esse homem seja derrotado pelas forças sociais. É nessa esteira de pensamento que Janete dá continuidade à leitura da estética pós-64 a partir dos romances de Renato Tapajós, Assis Brasil e Paulo Francis, em *Em Câmara Lenta* (1977), *Os que bebem como os cães* e *Cabeça de Papel* (1977), respectivamente.

Contudo, a grande reviravolta crítica da estética pós-64 se dá a partir do romance de Márcio de Souza, intitulado *Galvez, o imperador do Acre* (1976). Nele, vemos que o pessimismo e a indiferença das injustiças sociais (temas tão presentes nos romances anteriormente mencionados) são aqui formalmente reorganizados a partir das técnicas de representação da alegoria e da sátira, isto é, a partir de formas de expressão que operam por meio da fragmentação, geralmente associando significados a símbolos isolados e descontextualizados. Tais processos estéticos de estilização da realidade tornam-se aqui o principal procedimento formal que modelam o ponto de vista do romance diante da cultura brasileira e do modo como se retrata, ficcionalmente, a história nacional. É através da recuperação dos valores estéticos vanguardistas, isto é, principalmente através dos processos alegóricos que forçam significados externos sobre os elementos da obra – sem relação orgânica com o todo –, que Márcio de Souza vai dar a ver a situação de país colonizado, sujeito às explorações, ridicularizações e opressões. Ao denominar de “poética do humor”, Janete Gaspar Machado chama atenção para uma tendência dos romances de 70, que é muito bem realizada em *Galvez: o imperador do Acre*: a fragmentação do relato histórico. É o que ocorre também em *Quatro-Olhos* (1976), de Renato Pompeu, *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, *O Caso Morel*, de Rubens Fonseca e *Zero* (2019), de Ignácio de Loyola Brandão. Janete discute que tais romances, que apresentam uma tendência de oferecer a realidade através de fragmentos, estão associados a uma perspectiva da forma folhetinesca ou do estilo reportagem por conta de uma certa ausência de linearidade e coesão temporal. Sobre tais romances a autora irá dizer:

O romance também não possui linearidade, tampouco coesão temporal. Está entremeado de flash-back, apropriação de textos extraídos de outros contextos (alguns de língua estrangeira), textos científicos, diálogos escritos conforme a técnica do drama, além do aspecto visual dos capítulos: curtos, alguns com até três linhas, e com títulos chamativos, relacionando-se, com o conteúdo dos capítulos que nomeiam, de forma metafórica. (MACHADO, 1981, p. 108).

Ainda no que diz respeito à poética desses romances anteriormente mencionados, há ainda o uso explícito da ironia. Em *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, por exemplo, Janete chama atenção para a loucura que é tematizada e formalmente posta através de um estilo irônico que afirma uma realidade inexistente, revelando-se consciente dos rompimentos e cortes da sequência lógica da história. Assim, a loucura, maquiada sob esse aspecto de ironia, testemunha sobre a distância entre o real e o ideal

no romance – que é muitas vezes, no contexto da narrativa, a causa das perplexidades e frustrações do narrador-personagem.

Por fim, o último movimento da obra de Janete Gaspar Machado, abarca um horizonte crítico que se aproxima do que aqui propomos em nossa tese. Trata-se de abordar romances que iluminam os processos de surgimento dos paradoxos em torno dos nexos históricos, isto é, romances que aparentam ter uma relativa aproximação com as categorias críticas do realismo. Contudo, apesar de em alguns momentos a autora mencionar o termo realismo, não há aqui a abordagem ou a menção de uma base teórica ou sistêmica sobre o conceito. São nesses termos que Janete aborda o romance *Essa Terra*, de Antônio Torres. Nele, melhor desenvolvido na crítica, a autora recupera a abordagem majoritariamente temática ao narrar a dualidade conflituosa entre o campo e a cidade, no contexto de subdesenvolvimento do Brasil. Esse enfoque, todavia, dá a ver uma importante questão que marca o Brasil na década de 60 e que corrobora para a compreensão de todas as questões em torno do período da ditadura militar; trata-se do avanço periférico do capital no Brasil. José Paulo Netto (2014) deixa sublinhado a importância dessa questão como tema crucial para entendermos a dinâmica de dependência, subdesenvolvimento e integração do país à lógica do capitalismo global. Esse processo, como bem ressalta Júlio José Chiavenato (2004) e Daniel Aarão Reis (2014), foi marcado pela intensificação da industrialização, pela reconfiguração das estruturas produtivas e pelo aumento da presença do capital estrangeiro, em um contexto político-econômico moldado pela ditadura militar brasileira de 64 e seu consequente alinhamento aos interesses dos países centrais, particularmente os Estados Unidos. No âmbito da industrialização, Reis argumenta em seu quarto capítulo que a década de 1960 marca uma transição econômica com o declínio do modelo nacional-desenvolvimentista proposto por Juscelino Kubitschek, e passa a aderir a ascensão de um modelo mais alinhado aos interesses do capital internacional, promovendo um ambiente mais favorável à entrada do capital estrangeiro e aprofundando nossa dependência econômica. O modelo de substituição de importações leva o Brasil a entrar de cabeça na lógica do capitalismo global, mas sob condições periféricas. A dependência tecnológica e financeira do país aos Estados Unidos acabou por limitar a autonomia e o desenvolvimento industrial, o resultado, no entanto, foi fatal, pois a consequência acentuou nosso subdesenvolvimento: enquanto estávamos dominados por multinacionais e a nossa indústria orientava-se para setores de bens de consumo duráveis, como eletrodomésticos e automóveis, por outro

lado, os setores de base, como máquinas e equipamentos, ainda permaneciam dependentes de importações.

Neste avanço do capital, as reformas de caráter redistributivo, como a reforma agrária e a fiscal, propostas durante o governo de Jango, foram abandonadas ou revertidas, consolidando, ainda mais, a concentração de terras e a desigualdade social. Nas grandes cidades, o avanço do capital implicou em uma urbanização acelerada e desordenada, com o crescimento de grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Esse processo foi impulsionado pela onda de migração em massa do campo para a cidade, à medida que o capital agroindustrial transformava a agricultura tradicional em um setor modernizado, porém excludente. Não ocorrendo de forma adequada, isto é, sem nenhum tipo de planejamento, a migração em massa resultou em uma expansão das periferias urbanas, caracterizadas pela precariedade habitacional, falta de infraestrutura e serviços básicos. Em suma, esse avanço periférico do capital no Brasil durante o período da ditadura militar se deu de forma profundamente marcada pela lógica irracional do capitalismo. Isso porque, na medida em que o desenvolvimento econômico promovido nesse período não foi orientado no sentido de atender às necessidades da maioria da população, mas sim para viabilizar a acumulação de capital, a reprodução de relações de dependência e a consolidação de estruturas sociais desiguais. Nos romances brasileiros desse período, essa irracionalidade promovida pelo capitalismo irá se manifestar esteticamente sobretudo através da abordagem da repressão política e do controle social na supressão da democracia e dos direitos sociais. É diante dessas questões que Janete irá percorrer, junto com o romance, todo um caminho até o contexto de ditadura militar, observando nesses conflitos algumas marcas típicas da consequência do regime de exceção, tais como o suicídio, o fim das estruturas familiares e dos valores humano-comunitários ou até mesmo os bens materiais em detrimento do valor humano suscitando, assim, uma discussão existencial, tudo isso mediante a interferência dos valores urbanos sobre os valores interioranos.

Através de uma relação dialética cuidadosa entre a linguagem e o conteúdo, Janete em sua crítica expõe o modo como Antônio Torres coloca em destaque as experiências históricas, ao falar das necessidades culturais de uma nação, mas sobretudo de uma classe marginalizada e impossibilitada de reagir. Vemos em *Os romances brasileiros nos 70* que *Essa Terra*, de Antônio Torres representa um grupo de romances que naquele período buscaram uma lógica inerente ao conteúdo, encontrando na

linguagem, as soluções necessárias para concretizar no nível ficcional as dimensões da realidade histórica. Isso, no entanto, não eximiu Antônio Torres de buscar nos recursos técnicos e estilísticos uma reformulação estética que dinamizasse a narrativa. Em suma, Janete aproxima esse romance do realismo ao expor o modo como se destaca os processos de fragmentação dos homens e de seus valores, mas o romance apresenta um relativo caráter pitoresco do tratamento histórico ao decompor na linguagem os aspectos típicos tanto do homem quanto do meio, na tentativa de apreender outros significados. Conforme diz Janete, o mérito desse romance que flerta com as categorias do realismo está na “capacidade de tematizar dimensões regionais do seu humano, sem reduzir o alcance e a universalidade dos dramas vividos pelas personagens.” (MACHADO, 1981, p. 129).

Janete deixa claro em sua obra que tais constantes ficcionais que levantamos até aqui, são frutos das marcas históricas da década de 70 e, por essa razão, podem ser facilmente aferidas também em outros romances do mesmo período. Isso, no entanto, não é um demérito da pesquisa, pois tais romances e tais marcas estéticas observadas são eficientes na observação e na avaliação das relações entre a literatura, o tempo e o espaço. Na temática, ou mesmo na forma, em suma, na estética desses romances está refletido não somente as condições, os efeitos e as tentativas de inovação, mas principalmente a relação de reflexão que o texto literário estabelece com os elementos históricos que servem de referencialidade, no caso, a saber, a ditadura militar de 1964. Alguns dos romances vistos por Janete, como o caso de *Zero* ou *Confissões de Ralfo*, por exemplo, dispendo em sua forma dos recursos alegóricos e metafóricos, parecem obscurecer essa relação entre o universo literário e a significação histórica. Em suma, o resultado observado por Janete é um só: de uma forma ou de outra, todos os romances analisados encontram-se comprometidos com o momento histórico brasileiro, dirigindo a ele um gesto de crítica e denúncia.

Nesse gesto de crítica dos anos 70 Janete observa um componente que, efetivamente, é, ao mesmo tempo, um desdobramento e uma associação entre referencialidade e realização artística; é o recurso da fragmentação. Mesmo não constituindo um tema original, isto é, exclusivo dos anos 70, acaba fixando-se como uma qualidade estética do romance dessa época. A busca por uma nova forma capaz de dar a ver a matéria ficcional é, no final das contas, apenas resultado da fixação de tendências e características já preexistentes na literatura brasileira; como afirma a autora: “De tudo isso, deve-se deixar dito 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.” (MACHADO, 1981, p. 159). Contudo, acredito ainda faltar no estudo de Janete Gaspar Machado uma maior ênfase nos elementos estilísticos como definidores do valor estético das obras em questão, em detrimento de uma problematização necessária para a compreensão dos fatores que levaram os autores na década de 70 a tantas experimentações artísticas. Nesse sentido, parece, ainda, que tanto a temática quanto a abordagem estética da literatura pós-64 estão, em mesma medida, postas em discussão como objetos principais do estudo de *Os romances brasileiros nos anos 70*, e neste prisma é evidente que a obra de Janete Gaspar Machado é um importante pontapé inicial para a discussão estética do romance pós-64. Com a discussão do estudo aqui em questão, fica evidente que a geração de 70 deve muito ao Modernismo de 22 e aos romances de 30, somando-se a existência de uma influência dialética entre forma e conteúdo no romance pós-64. Ambos refletem os problemas socioculturais, a degradação do homem acometida pelas violentações impostas e empreendidas pelo regime militar e em tais reflexões Janete Gaspar Machado em momento algum perde de vista sua relevância.

1.3 Em busca de uma identidade para a literatura pós-64

Tomar a literatura dos anos 70 como tema para discussão em uma tese de mestrado, no final dos anos 80 – época em que a literatura também já se apresentava como um novo objeto de estudo repleto de questões importantes, fez com que *Gavetas vazias?* (1987), o estudo de Tânia Pellegrini, se tornasse uma importante e reconhecida linha de força que configura as particularidades estéticas dos romances pós-64, sobretudo no que se refere ao fato de tentar conferir a tal produção artística o caráter de uma identidade. Os traços de modernidade da época, diretamente ligados aos avanços do capitalismo e aos processos de desenvolvimento industrial, acentuam-se, no Brasil, desde os anos 50 e vêm, ao longo do tempo, gradativamente assumindo uma nova feição e colocando em pauta novos contornos e novos problemas, principalmente relacionados à urgência de uma nova

ordem econômica e de um novo tipo de vida social que estavam a surgir no país a partir do golpe de 1964.

No que se refere ao âmbito artístico, o início dos anos 60 e, posteriormente, os anos 70 e 80 são, como afirma Pellegrini, bem verdade, tentativas de apreensão de um processo contínuo e ininterrupto que é o desenvolvimento do capitalismo, e que, por essa razão, acaba criando objetos de pesquisa determinados. Em relação à literatura dos anos 70, a autora diz em seu estudo que tal verticalização se dá em decorrência de referentes históricos muito bem definidos: a decretação do AI 5, que tem seu início em 1968 e sua extinção em 1979. Isso faz com que a identidade dos romances dos anos 70 e, conseqüentemente, a identidade da literatura pós-64, nesta perspectiva, esteja de forma fundamental marcada pela militarização do Estado brasileiro e por todas as conseqüências daí advindas, seja no campo político, econômico, mas sobretudo no campo cultural e social. Diante dessa perspectiva, *Gavetas vazias?* se propõe a examinar alguns pontos-chave não só para o entendimento do período como também para o entendimento da relação entre literatura e política, questão essa que contribui para a compreensão de uma posição da crítica diante da produção literária e da repercussão, a nível de autores particulares, dos nexos do momento histórico em questão.

Em meio aos estudos investigados por Tânia Pellegrini, isto é, nos ensaios de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1979), Carlos Alberto Messeder Pereira (1981) e Flora Süssekind (1984), a autora paulista percebe que há, na década de 70, um desgaste conceitual: trata-se do uso-comum de expressões como “vazio cultural” e “gavetas vazias” para avaliar a produção literária naquele período. Como pode ser visto de forma mais notória em *Anos 70 – Literatura* (1979), tais expressões, e outras de mesmo teor, articulam-se nitidamente e especificamente em torno de uma única categoria: a ausência. Isto porque era extraída de uma relação histórica causal óbvia, mas posta de uma forma relativamente simplista que era a produção literária em meio ao AI 5, isto é, em meio à censura, só poderia resultar em zero, portanto, em uma ausência. Entretanto, com o passar do tempo, e com seu próprio estudo, Pellegrini pôde perceber que tal articulação conceitual estava equivocada, pois revelava, na verdade, uma produção numerosa e muito diversificada. Diante disso, ao invés de colocar a ausência como categoria interpretativa central dos romances dos anos 70, a análise em *Gavetas vazias?* propõe a considerar a presença dessa grande produção à luz da necessidade de novas perspectivas formais na vida cultural nacional, relacionada à emergência de um novo tipo

de vida social e de uma nova ordem econômica. Nesses termos, a preocupação com o papel da censura gerando ausência é posta como a superfície de uma questão muito mais profunda, que se mostra como parte de um todo mais amplo, concernente às características próprias do desenvolvimento capitalista no Brasil e das consequências disso para o panorama cultural, formando assim, as questões fundamentais para a formulação da questão central da tese de Pellegrini: “Afim, como foi a produção da literatura brasileira dos anos 70?” (PELLEGRINI, 1987, p. 4 – 5).

Diante do particular contexto político iniciado em 1964, Tânia Pellegrini estabelece as ligações de que as consequências advindas dessa nova fase expressam também novas composições de formas internas do capitalismo, isto é, surge um novo tipo de articulação do capitalismo brasileiro com o mercado internacional, o que acaba interferindo, diretamente, nos processos de criação artística. O contexto político-econômico acaba dando margem para novas implicações também nos processos culturais, como podemos ver em sua fala:

No contexto mais geral do desenvolvimento capitalista, as implicações para o processo cultural dizem respeito aos traços do que se chama, hoje, “pós-modernidade”, ou seja, a emergência de novos traços formais na vida cultural, relacionada à emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica, “chamada, frequente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídias ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional. (PELLEGRINI, 1987, p. 234 – 235).

A militarização e, portanto, a dominação política favorecendo a intervenção do Estado na cultura, sobretudo, através da censura e do cerceamento ideológico, adotaram uma política nacional de cultura que incentivava uma nova forma de se fazer literatura que se integrasse, ao mesmo tempo, com a produção industrial moderna. Nesse contexto, Pellegrini observa que os meios de comunicação de massa vão influir diretamente tanto nas formas de produção quanto na forma de recepção da cultura nos anos 70. O desenvolvimento da cultura, nessa perspectiva industrial, acabou por interferir diretamente nos processos de cultura tradicionais. Dessa forma, a literatura produzida nos anos 70 foi profundamente marcada pelas transformações contextuais e, por essa razão, urgiu a necessidade da presença de novos traços formais que correspondessem ao momento histórico específico. Instaura-se, assim, em grande parte da literatura nos anos 70, uma nova modalidade estética (já inserida dentro de uma tradição) permeada de características que impossibilitavam a adequação desses novos romances ao cânone da

crítica tradicional gestada anteriormente. Tal embate estético, na perspectiva de Pellegrini, se dava na relação entre a literatura e a realidade.

Na verdade, toda essa problemática está baseada sobre uma questão mais ampla: a da necessidade de redefinição do conceito de literatura no Brasil, hoje (década de 70 – 80). Este é um tema complexo, que corresponde a um claro estímulo da nossa situação histórico-social atual e a chave para compreender melhor o período que analisamos.

A noção de literatura como totalidade fechada em si mesma, que fornece uma versão em imagens da totalidade social, através da unidade entre a essência (o conteúdo) e a aparência (a forma) e cuja dimensão correta far-se-ia em termos de realismo/não realismo não dá mais conta da multiplicidade de indagações que vem sendo suscitada nos últimos tempos: nessa linha, muito menos eficaz é a concepção do literário como oposto ao não literário, com base num esquema dualista que incorpora uma pressuposta “essência” da criação artística. (PELLEGRINI, 1987, p. 29).¹³

Tal apontamento de Pellegrini tem por base a constatação do grande surgimento de romances que procuravam expressar a realidade nacional do momento, em uma espécie de tentativa de denunciar as particularidades acometidas pela ordem política em vigor. Contudo, ao resgatar de maneira completamente superficial a ideia de realismo pensada por Lukács e, equivocadamente, tratar do realismo estritamente a partir da concepção estética da verossimilhança, acabam gerando um equívoco ainda maior. A autora acredita que tais literaturas de cunho social acabavam por simplificar, ou, minimizar questões fundamentais sobre a literatura da época.

Lendo a maioria dos estudos a respeito da narrativa dos anos 70, fica-me a sensação de poder sentir, entre linhas, um certo desdém, um teor quase pejorativo, uma certa tentativa de minimização apriorística, patentes em expressões como “síndrome do terror”, “bufonarias da tortura”, “neurose de heroísmo” e equivalentes. São expressões que se prendem sobretudo ao conteúdo dessa literatura que se fez apesar e por causa do contexto e que reflete a opção pelo referente biográfico ou social. É uma literatura que estabelece com o leitor uma cumplicidade imediata, devido à qual ele pode “ver” imagens minuciosamente elaboradas, “ouvir” vozes que lhe contam segredos até então ocultos, informações proibidas e transgressoras, mediados por procedimentos narrativos aparentemente conservadores, que parecem manter a velha tradição dos “retratos do Brasil”. (PELLEGRINI, 1987, p. 27).

¹³ Na referida citação, Tânia Pellegrini nitidamente utiliza, de maneira distorcida, do pensamento lukacsiano para realizar uma argumentação de sua tese sobre os romances dos anos 70. Faz isso, contudo, utilizando de partes do pensamento de Lukács sobre o realismo, mas sem ao menos mencionar o pensador, ou mesmo, desenvolver a perspectiva filosófica do teórico húngaro.

A autora ainda pontua a necessidade de se levar em conta o fato de que toda realidade gera sua própria forma estética, seja na linguagem, ou mesmo, nas técnicas de representação, determinando suas estruturas e delineando procedimentos artísticos que lhe são próprios. Diante de tal pensamento, Pellegrini retorna aos estudos de Süsskind para compreender essa função da linguagem que constitui uma relação entre criação artística e sociedade. Nessa relação, a autora expõe que as literaturas brasileiras dos anos 70, cujo trabalho de representação artística tinham como eixo central apenas a referencialidade e não o trabalho com a linguagem, acabavam por restringir o aspecto ficcional, acentuando, por essa razão, um caráter predominantemente documental do texto literário. Assim, a imagem da realidade evocada por esse tipo de literatura acaba negando-se, enquanto ficção, e se propondo auto afirmar-se enquanto verdade. Pellegrini, no entanto, não exime de realizar uma crítica a tal perspectiva ao afirmar que esse pensamento, comum entre os críticos da época sobre a década de 70, privilegiavam um tipo muito particular de narrativa:

Essa crítica, porém, privilegia um determinado conceito de narrativa, assumindo como “parti pris”: o de “narrativa de linguagem”, cujo itinerário se faz pelo território do jogo verbal, preche de alusões, de chistes, de elipses, de “humor”; é uma narrativa que expurga qualquer outro tipo, considerando-o “impureza”, sem levar em conta que tais “impurezas” representam a formalização do conflito que permeia a própria literatura, num tempo de clausura.” (PELLEGRINI, 1987, p. 34).

Com grande êxito, Pellegrini não deixa de ressaltar o impacto ideológico por trás de tais afirmações. Vê-se que as “impurezas”, mencionadas pela crítica, aparecem na tentativa de neutralizar os reais nexos contraditórios em torno da sociedade capitalista da época. O êxito reside no fato da escritora paulista enxergar a relação dialética da totalidade por trás da relação estética da obra de arte; faz isso, no entanto, admitindo que tais nexos fundamentais, de uma forma ou de outra, surgem nas narrativas através dos testemunhos, de memória, em suma, de romances reportagem, mas, sobretudo, através das técnicas de alegoria. Sobre essa base argumentativa, vemos uma discrepância entre o posicionamento teórico de Pellegrini e a perspectiva filosófica do realismo de György Lukács que assumimos nesta tese. Na obra de maior magnitude do pensador húngaro, *A Estética* (1966), um dos temas centrais é a diferença entre alegoria e símbolo, empasse esse determinante para a compreensão do pensamento realista de Lukács. Tais questões estarão melhor postas e discutidas nos capítulos mais adiantes, mas podemos adiantar que

em relação à perspectiva de Pellegrini e Lukács há uma antítese. Enquanto a escritora paulista acredita que a alegoria é uma das formas que dá a ver as contradições em torno da sociedade capitalista, Lukács, por outro lado determina que a alegoria é, na verdade, uma forma própria de tais contradições. Isso, porque, enquanto a alegoria se aproxima da desantropomorfização, o símbolo aproxima-se ao antropomorfismo, revelando o caráter autenticamente humano do homem.

Contudo, Tânia Pellegrini segue em seu estudo observando que a produção romanesca na década de 70 situa-se em uma zona marginal, isso porque trata-se de uma produção que surge na contramão dos cânones determinados pela crítica dominante na época e que estava localizada solidamente dentro de uma tradição literária bastante específica. Fora desse “círculo iluminado pela crítica”, Pellegrini leva em conta que os elementos político-sociais, marcantes na produção de 70, não podem ser descartados, ou mesmo tratados como elementos apriorísticos para inferiorização, pois tratam-se de aspectos fundamentais e formadores de uma tradição, no qual a crítica também deve ser pensada. Diante disso, a autora sai em defesa dessa literatura, a qual, de acordo com sua tese, gerou efeitos estéticos e ideológicos tanto a nível de produção quanto de recepção. Isso porque essa literatura estava em constante enfrentamento não só com os mecanismos de difusão da cultura, mas, principalmente, com os mecanismos de controle e poder próprios do AI-5, evidenciando assim uma estrutura social dentro da qual devem ser examinados os contextos de atuação dessa arte.

Assim, usando mão ao seu modo de pressupostos realistas, a autora irá defender que a literatura de 70 utiliza de formas variadas de composição e de expressão: aproximando-se das técnicas dos meios de comunicação, notadamente da reportagem e o filme; utilizando, também de elementos da narrativa alegórica:

De maneira geral, o contexto dessa ficção está marcado por uma forte presença da literatura mimética, da tentativa de verossimilhança realista que, como vimos, pertence à tradição mais geral do romance brasileiro. [...] É uma narrativa essencialmente alegórica que remete a uma situação global, extra-texto, às vezes através de um fato ficcional específico, às vezes através de um fato real que se conta. (PELLEGRINI, 1987, p. 38).

A argumentação segue sustentada na teorização de Walter Benjamin sobre os processos alegóricos que surgem no drama do barroco alemão. Nesse sentido, Pellegrini irá dizer que existe, na literatura dos anos 70, um pacto de cumplicidade necessário para

a recepção dessa produção; uma vez que, conforme Benjamin, os processos alegóricos tendem ao desgaste, pois são incapazes de irradiar um sentido próprio, mas traz consigo um sentido oculto, dependendo, assim, do sentido que lhe é atribuído pelo escritor alegorista. Essa tendência alegórica, que, como expõe Pellegrini, está no cerne das narrativas dos anos 70, irá acentuar um elemento importante a ser observado: a imagem da totalidade da realidade referencial na ditadura militar irá aparecer, na literatura, completamente desintegrada. Isso porque os processos alegóricos irão revelar que o caos aparente da realidade, assim como a fragmentação, ou mesmo, a fusão de gêneros literários se mostram como marcas históricas, isto é, ao mesmo tempo sintomas e diagnóstico da própria situação brasileira da época ocasionado pelo golpe militar de 64 e consequentemente a ramificação periférica do avanço do capital.

Portanto, uma conclusão bastante significativa que se pode retirar do estudo de Pellegrini foi a verificação de que o romance brasileiro gestado na década de 70 lançou mão do recurso da alegoria como forma de denúncia dos processos de anulação ou de gradual destruição engendrados pela lógica irracional do capitalismo. Por essa razão, a autora defende uma certa coerência de que nos anos 70 o romance brasileiro tentasse criar uma imagem globalizante através da alegoria, do que através da totalização simbólica do realismo. Nessa alegoria, denominada de realismo alegórico, vê-se que as grandes cidades se tornam lugares-símbolo nos quais se manifestam as contradições do capitalismo e, por essa razão, toma-as como núcleo temático para os romances da época explorando temas como: o caos urbano, a individualização, a solidão, a incomunicabilidade ou mesmo o processo de desumanização que sofre o homem. Esses elementos apontados em *Gavetas vazias?* evidenciam uma necessidade de uma redefinição do conceito de literatura no Brasil. Pellegrini aponta que a literatura brasileira nos anos 70 deve ser encarada a partir de um processo sempre mutante de produção e recepção, isto é, no qual o surgimento ou o aperfeiçoamento de técnicas literárias, a interferência dos meios de comunicação de massa e os mecanismos de mercado editorial, desempenham um papel decisivo, concebendo novas contradições, pois o texto literário deve ser, nessa lógica, compreendido dentro de uma relação dialética com a realidade, uma vez que a ficção organiza e reorganiza linguisticamente a realidade vivida. Nessa linha, aquilo que para György Lukács seria uma contradição entre literário e o não-literário, como por exemplo o relato testemunhal ou a colagem jornalística, para Tânia Pellegrini é, na verdade, a representação de uma reelaboração dos meios expressivos tradicionais. Nesse sentido, as

modificações ocorridas na sociedade brasileira em virtude do golpe de 64 se traduzem em uma modificação paralela das categorias literárias, que devem ser ajustadas a uma visão de mundo reformulada, compatível às expressões artísticas que conseguem detectar antecipadamente as modificações sociais em processo.

A preocupação com o papel da censura em relação à produção literária da década passada é, então, como vimos, a superfície do problema, que se mostra como parte de um todo mais geral, atinente à questão da reformulação das categorias narrativas, que expressa reformulações profundas no próprio sistema social. E é evidente que tais reformulações devem gerar também, reformulações no campo da crítica e da teoria, cujas categorias, fatalmente (se tal não acontecer), correm o risco de ficar anacrônicas e de não mais darem conta dos produtos literários de tipo novo (PELLEGRINI, 1987, p. 231)

A literatura dos anos 70, portanto, devido à particular configuração histórica que a gerou, isto é, o golpe militar de 64, surge como um *corpus* extremamente amplo e instigante, em presença do qual a crítica deve se munir de novas categorias de análise e interpretação. Nesse sentido, Pellegrini se contrapõe firmemente à crítica cujo exercício de análise atribui critérios de valores baseados em oposições, ou mesmo, em ausências de traços que, na perspectiva da escritora, não são mais possíveis, em razão das determinações de seu tempo e lugar histórico. Dessa maneira, *Gavetas vazias?* é um estudo que verifica em meio à produção da década de 70 uma antítese da atitude épica posta pela narrativa da época. Isso porque a nova matriz da narrativa se tornou o indivíduo solitário, o homem que não pode mais dar voz às suas angústias e preocupações, e por essa razão, Tânia Pellegrini elenca três romances, os quais acredita ser uma amostragem dessa tendência estética, não somente acentuando a crise do romance posta por Walter Benjamin, mas também incorporando em si a dimensão histórica coletiva própria da épica, na medida em que testemunham e denunciam não somente a História nacional, mas a história de todos os homens.

Incidente em Antares (2006), de Érico Veríssimo, *Zero* (2019), de Ignácio de Loyola Brandão e *O que é isso, companheiro?* (1996), de Fernando Gabeira representam boa parte da narrativa dos anos 70 que carregam uma unidade que reside na estreita relação com os nexos da História. Pellegrini irá dizer:

Gabeira faz ouvir a sua fala; Veríssimo faz ouvir o coro dos seus mortos; Loyola atoa os ares com os ruídos da sua megalópoles implodida. [...] Gabeira, Loyola e Veríssimo estão imersos na História e na vida coletiva, podem falar sobre suas preocupações e ainda sabem dar conselhos, de viva voz, com a voz dos mortos ou com o som metafórico do “bruhaha” urbano. (PELLEGRINI, 1987, p. 232 – 233).

Apesar dos romances mencionados apresentarem uma assimetria no nível estético, a autora defende que há uma unidade que pode ser detectada entre os três textos: trata-se da função instrumental, isto é, do elemento épico. Pellegrini observa que tais romances trazem em seu cerne as características da autêntica épica em suas narrativas, isso porque representam e iluminam fragmentos da vida da coletividade historicamente localizada. São narrativas que, em suma, assumem a função de desnudar os nexos de uma sociedade reificada, denunciando, por contradição, o mínimo insuportável de possibilidades de humanização do qual a sociedade é capaz. Assim, no nível temático, esses romances contêm a visão de uma certa distopia de uma sociedade, em que o elemento épico, isto é, o elemento coletivo, possa ser naturalmente desenvolvido em seu núcleo. Nesta perspectiva, os três romances em destaque no estudo de Pellegrini servem como uma referência dos típicos modelos narrativos da década de 70 que incorporaram ao seu enredo o contexto social coletivo que lhes deu origem. No particular contexto político-econômico de 1964, o qual expressa uma nova configuração de forças do capitalismo brasileiro com o mercado mundial, as implicações para os processos culturais são modificados, reavaliados, e inteiramente reconfigurados. Nesse cenário, urge na literatura brasileira a necessidade de se importar novas técnicas de representação e organização dessa realidade.

A grande interrogação, portanto, deixada por *Gavetas vazias?* promove o questionamento de qual deve ser a posição da literatura dos anos 70 diante de sua realidade histórica. A consciência de estar inserido em um particular processo de produção cultural torna-se uma das formas possíveis de se produzir uma literatura que se queira esteticamente revolucionária. Nesse intento, a literatura de 70 passa pela necessidade de um novo trabalho com a linguagem, em razão, também, da necessidade de um novo trabalho com novas técnicas literárias. Dessa forma, Tânia Pellegrini elege Gabeira, Loyola e Veríssimo como representantes de uma década literária cujo propósito está, nas próprias palavras da autora: “não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo”. (1987, p. 235).

György Lukács já em 1966 com sua obra *A Estética*, reavalia importantes posicionamentos de outrora ao destacar que qualquer modificação que ocorra na esfera social se traduz também em uma modificação paralela das categorias literárias, isto é, nos

mecanismos expressivos adequados que devem se ajustar à nova visão de mundo. Nesse sentido, as mudanças estilísticas são, ao mesmo tempo, a forma literária que consegue antecipar as transformações sociais que estão em processo. Assim, a literatura da década de 70 está constituída de diversas técnicas literárias que atestam as contradições que operam dentro da sociedade da época. Para Pellegrini, há concomitantemente a isso, uma crítica excessivamente formal que rejeita os romances que utilizam das técnicas dos meios da indústria cultural para tentar fazer emergir traços de uma tradição narrativa realista, atribuindo a tais literaturas o caráter de uma literatura menor ou mesmo “não literária”. Por essa razão, apoiada nos pensamentos de Walter Benjamin, *Gavetas vazias?* irá concluir muito coerentemente que as transformações estéticas que ocorrem no cerne da literatura no período de ditadura devem ser repensadas em função também das mudanças que ocorrem no contexto histórico. Tais recursos técnicos advindos de produtos da vida cultural moderna, enquanto forma e conteúdo, nos anos 70, não mais irá contribuir para o efeito do “distanciamento estético”, característica tão almejado no realismo. Aquela atitude contemplativa do realismo tradicional perde o sentido. Isso, porque a violência e os abusos presentes no cotidiano não permite mais a mais ninguém a simples observação desinteressada, contemplativa, não permite mais ao homem ocupar a posição de indivíduo inocente diante das atrocidades cometidas.

O *corpus* selecionado e analisado por Tânia Pellegrini, dá a ver a representação de um grupo de romances da década que reconhecem a importância dos ajustes usuais da narrativa ante as forças vigentes, ao poder desmedido do mundo reificado e, assim, recriam uma outra estética, feita de fragmentos, de cacos. A partir dessas frações da realidade o mundo narrado, então, torna-se preenchido de sentido, mas de um sentido bem específico que o capitalismo lhe confere. Para Pellegrini, tais romances constituem um grupo que ela denomina de “realismo feroz”¹⁴, isto é, um realismo de novo tipo gestado em uma sociedade que se caracteriza pela padronização, pela produção em série e o consumo em massa. Nesse sentido, boa parte da narrativa dos anos 70, cultivada em uma sociedade com tais particularidades e que, ao mesmo tempo, incorpora à sua forma as novas técnicas literárias, torna-se uma produção que carrega em seu cerne as marcas de seu momento histórico: a de uma realidade que possui um sentido determinado pelas leis do capitalismo, pelas leis da alienação, uma realidade na qual não há mais espaço para a

¹⁴ O termo aqui utilizado por Tânia Pellegrini não é o mesmo cunhado por Antonio Candido em “A nova narrativa”.

subjetividade do indivíduo, nem mesmo para sua solidão, pois esse se encontra esfacelado pelas estruturas sociais do capital. Neste panorama, a representação do homem na narrativa de 70 vai se encaminhar para uma espécie de terceira via, que nada mais é do que um mergulho no aspecto coletivo da sociedade, ainda que esta seja compreendida como uma massa amorfa e homogênea de pessoas alienadas. Trata-se, então, no romance dos anos 70, de recuperar o coletivo enquanto sujeito e não enquanto objeto.

Por fim, em *Gavetas vazias?* vê-se que a intenção máxima está em uma relação materialista e dialética da forma literária dos romances dos anos 70 com as condições particulares de sua realidade histórica. Para tanto, Pellegrini não deixa de fora da discussão a questão dos gêneros narrativos que nesse momento sofreram inovações e reformulações particulares, como a determinação da conjuntura particular da evolução histórica nacional. Ao longo de toda a tese, a autora utiliza a obra de Érico Veríssimo como amostragem de um tipo de romance que irá mesclar traços do romance histórico com o romance fantástico; a obra de Fernando Gabeira que irá infundir na narrativa histórica elementos da autobiografia, constituindo um tipo novo de narrativa denominada de “testemunho” e a literatura de Ignácio de Loyola Brandão que utiliza das novas técnicas dos meios de comunicação de massa para difundir o relato histórico. Em suma, são três romances que possuem a unidade dada pela tradição de romances de cunho histórico, mas que apontam um caminho estético diferente, na qual há uma transformação do gênero romanesco que, conforme relata Pellegrini, já se transformou em uma tradição da identidade brasileira. Assim, a narrativa de cunho social e política que emerge em meio à ditadura militar estabelece uma relação entre a realidade e o discurso narrativo, no qual a experiência histórica se incorpora como elemento nuclear e formador, definindo as especificidades nacionais em uma dada etapa historicamente demarcada. Nessa perspectiva, há um importante grupo de romances nos anos 70 que se coloca como totalidade concreta ao permitir que no presente, se possa mergulhar no passado recente e apontar ao mesmo tempo para o futuro.

1.4 O espaço de engajamento do romance brasileiro pós-64

O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro (1996), de Regina Dalcastagnè, é uma leitura contemporânea que tomou como referência central os avanços críticos dos estudos de Janete Gaspar Machado (1981) para analisar nove obras cuja a importância, na perspectiva da escritora, está em oferecer um panorama que delineia a trajetória dos romances brasileiros de ditadura para compreensão do período histórico, sem, para isso, deixar de impor grande destaque à singular importância que a literatura dos anos 70 oferece para tal compreensão. Diferentemente do que ocorre no estudo de Janete, ou mesmo no estudo de Tânia Pellegrini, cujos direcionamentos teóricos estão assentados em uma perspectiva relativamente dialética, materialista e histórica para entender os aspectos estéticos do romance pós-64, utilizando até mesmo de concepções teóricas que tratam de uma extrema afinidade entre a literatura e a história – como é o caso do realismo; a perspectiva de Dalcastagnè segue outra via. Assim, a autora opta não por investigar os elementos estéticos que compõe a produção aqui em discussão, mas trata-se de um estudo que escolhe por elencar os romances analisados em blocos, observando afinidades estilísticas que já foram previamente discutidas por Janete Gaspar Machado. Nesse sentido, *O espaço da dor* avança, em relação aos demais estudos, ao entender e defender que a narrativa de extração histórica não pode ser confundida como simples instrumento panfletário, mas é, antes, uma marca cultural que dialoga com o seu tempo e com sua sociedade, e justamente por tais qualidades, é, também, um instrumento de denúncia do momento de crise por que atravessa o país naquele momento.

Apesar de em muitos momentos da crítica as análises de Dalcastagnè evitarem o materialismo histórico-dialético, seu estudo está assentado em uma sólida base rica em dados e fontes que permitem que o trabalho realize de forma muito concisa três pontos fundamentais: compreender a trajetória do romance pós-64, apresentar os principais pontos em torno da discussão sobre o romance engajado e, por fim, discutir a instrumentalização da arte. Para tanto, a autora irá lançar mão de uma sólida base teórica, recorrendo a Walter Benjamin, a Mikhail Bakhtin e até pincelando algumas discussões de György Lukács em torno da instrumentalização da arte e sua relação com o realismo socialista. No que tange ao segundo ponto fundamental, se valendo de Benjamin, Dalcastagnè compreende o romance pós-64 como uma produção engajada porque ela se pretende à denúncia social, isto é, porque estão impressos no tecido da narrativa a

contestação e a crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram a nação a partir de 1964.

Ainda, *O espaço da dor* também ressalta as inovações estilísticas dos romances pós-64, cuja autora julga serem representativos, destacando suas características mais marcantes em três blocos, de acordo com as afinidades de estilo e tema. No primeiro bloco, Dalcastagnè opta por elencar importantes romances que mantêm uma estreita relação estética com as características do gênero jornal, estilizando a realidade referenciada a partir da fragmentação. Por estarem no cerne do contexto histórico, tais romances contribuem na própria forja da historiografia, contando uma história que ainda estava se organizando e constituindo. Em um segundo momento há uma ruptura. Há um distanciamento daqueles romances que, no nível da representação, se aproximavam com maior grau da realidade referencial, para dar um maior destaque a uma literatura pós-64 que trata da realidade histórica de uma forma mais alegórica, paródica; que se utilizam de elementos fantásticos, do riso, ou mesmo, da carnavalização como técnicas de estilos para questionar o governo vigente. Por fim, no último bloco, Dalcastagnè separa os romances que se constituem a partir da memória, mas que apresentam uma temática bastante específica; são obras que tratam da esfera privada a partir de uma ótica estritamente feminina. Diferentemente do primeiro e do segundo bloco, nos quais prevalecem a estilização da realidade referencial, neste último prevalece a narração. Ela, contudo, não é aquele conceito caro ao pensamento de György Lukács, no qual evoca um importante acontecimento que é o ponto crucial de um grande drama em que todas as relações entre os principais personagens do romance sofrem uma alteração em suas vidas. A narração a qual Dalcastagnè se refere não é aquela que representa uma série de acontecimentos altamente dramáticos e que assinala uma profunda mudança no conjunto do entrecho, mas é, antes, um conceito extraído sobretudo da obra de Bakhtin e que se refere a um fenômeno que se constitui por meio do diálogo.

Assim, os romances elencados pela autora constituem importantes documentos culturais de um tempo inacabado, de uma história que ainda se faz, múltipla e indefinidamente. Ao entender tais romances como uma importante representação de seu próprio tempo histórico, Dalcastagnè recorre à obra *Questões de literatura e estética*, de Mikhail Bakhtin, como referencial teórico central de análise, entendendo o romance como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 17). O *corpus* de *O espaço da dor*, representa, antes de qualquer coisa, a plurimanifestação do

discurso e da estética, que contribuem das mais variadas formas, seja para iluminar, ou mesmo, para obscurecer o objeto de interesse central, no caso, a ditadura militar brasileira. Se há uma centralidade neste estudo, podemos dizer que ela está nas inúmeras vozes e estilos que se manifestam das mais variadas formas e que se chocam e se entrecruzam em diferentes proporções para compor obras que sejam únicas e originais no que se refere à denúncia do contexto sócio-histórico. Nesse sentido, portanto, os discursos de poder, as especificidades do governo militar, a referencialidade histórica ou até mesmo as técnicas jornalísticas, tudo é estilizado e reaproveitado no contexto ficcional.

Fragmentados, dialógicos, multifacetados, os romances aqui analisados se constroem no presente. Eles se fazem na provisoriedade de um tempo que não acabou, de uma história que ainda vai começar, mas que já se vê dialogando com tudo que a cerca [...]. Daí a originalidade de cada um deles, sua estranheza e seu encanto. A fragmentação também é sintoma disso, dessa necessidade de aproximação do que ainda não foi dito, daquilo que se adivinha vivo e pulsante sob o território pouco neutro da ideologia. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 75).

É justamente através de tais características que a estética se expande, atravessa a fronteira do universo ficcional e se torna uma ferramenta de questionamento do tempo em que se inscreve, da sociedade a qual pertence, do homem que representa em seu drama coletivo, bem como de suas misérias cotidianas. Na esteira dessa constatação, o estudo compreende que desde o século XIX, houve, por parte da intelectualidade, uma preocupação com a formação da nacionalidade brasileira, na qual era comum atribuir ao romance uma tendência utilitária; a de descobrir e redescobrir o Brasil. Assim, seguindo a tradição dos românticos no século XVIII, dos realistas e naturalistas do século XIX, ou mesmo dos modernistas e da geração de 30, Dalcastagnè percebe que na década de 60, com a estreia de *Quarup* (1967), de Antonio Callado, há nos romances pós-64 esse “voltar-se para dentro”, isto é, um retorno de uma verdadeira necessidade de explorar as especificidades da realidade brasileira que vão se esboçando no próprio viver do povo, para a partir disso desvendar os nexos da própria nação brasileira.

Portanto, quando do lançamento da referida obra de Antonio Callado, Dalcastagnè percebe que havia na década de 60 um verdadeiro crescimento de inúmeros debates sobre a arte engajada, que em solo brasileiro são potencializados pelo surgimento da obra do escritor carioca. Dessa maneira, a autora nota que há em meio aos romances pós-64 um corpus não só capaz de dar a ver os nexos da formação da nacionalidade brasileira, mas que muito contribuem, através da aproximação estilística com a história, para a compreensão e para a ampliação da discussão da arte engajada. Para tanto, vê-se

que György Lukács foi o pensador que teve maior influência sobre o pensamento na esquerda brasileira, e sobre o teórico húngaro diz:

Ele foi a figura dominante nos debates sobre política e literatura nos anos 1960. Embora com uma postura bem mais matizada e complexa, Lukács mantém pontos de contato com a visão stalinista. Por exemplo, ao acreditar que a ultrapassagem do capitalismo irá determinar um novo estilo, o “realismo socialista”, dando margem a uma interpretação mecânica da relação entre a base econômica e a produção intelectual. Lukács também acredita no papel de “condutor” do artista, apesar de frisar que serão as próprias transformações sociais que penetrarão em sua obra, fazendo-a progressista ou reacionária, o que independe até das idéias do escritor. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 20)¹⁵

O juízo feito por Regina Dalcastagnè do pensamento de Lukács sobre a história e a literatura ligados à visão de mundo de Lenin e Stalin está baseada em uma definição marxista do progresso. Nele, está um caminho que é ambivalente, complexo e ao mesmo tempo contraditório, ao longo do qual o homem em coletividade se encaminharia, invariavelmente, para o socialismo. E nesse sentido, o escritor cuja obra ajuda no encaminhamento de tal progresso é considerado progressista, ao passo que a literatura que obscurece tais nexos freando esse encaminhamento é considerado reacionário. É importante frisar, que tais ideologias não estão diretamente ligadas às ideologias dos escritores, mas é, antes, uma marca de avaliação das obras literárias, isto é, das imagens que são construídas a partir da realidade referencial. Isto se torna ainda mais evidente no pensamento de Lucien Goldmann, discípulo de Lukács, que na obra *Sociologia do romance* (1964), determinou que existe vínculo fundamental entre a relação cotidiana dos homens e a forma literária do romance. Nesse sentido, de um todo, o romance pós-64 é compreendido como uma forma particular de reflexo (não imediato) da realidade, no qual, se há, nesse reflexo, a captação do movimento dessa realidade, no sentido de dar a ver os nexos essenciais, encontraremos obras autênticas. Assim, justamente por essa captação que a arte faz da realidade ser mais ampla e profunda, mais pormenorizada e verdadeira do que uma mera intenção ou vontade particular do escritor, Lukács defende que a direção institucionalizada da realidade é incapaz de dar a ver uma nova tendência à evolução da arte.

¹⁵ Os pontos de contato da teoria lukacsiana com a visão stalinista representa um recorte breve e superado de toda trajetória filosófico-teórica do pensador húngaro; uma vez que essa posição é alterada imediatamente ao Lukács rever tal aproximação, denominando essa perspectiva de “arte degenerada”. Os textos de György Lukács após os anos de 1930 marcam uma completa ruptura com essa visão stalinista, uma vez que compreendem e mostram a independência e autonomia da arte.

Em *O espaço da dor*, tal discussão sobre o engajamento da arte e do escritor em relação com a literatura pós-64 se expande apresentando perspectivas outras, como a Jean Paul Sartre, Theodor Adorno e Walter Benjamin. Diferentemente da perspectiva de Lukács, Dalcastagnè traz à luz da discussão a perspectiva de Sartre como um contraponto ao papel da arte e do artista. Nela, Sartre realiza a defesa de que o engajamento da arte se dá apenas através da própria escrita. Nessa perspectiva, o engajamento dos escritores é compreendido como a liberdade do artista que está em função direta com o engajamento do leitor:

Como a obra só estará completa com o ato da leitura, em que o leitor participa com sua escala de valores, sua sensibilidade, seus conhecimentos e mesmo seus preconceitos, o autor, segundo Sartre, escreve para se dirigir à liberdade do leitor, solicitando-a para fazer existir sua obra. Por isso, porque “não se escreve para escravos”, a arte da prosa é “solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia”. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 21)

Por essa razão, o romancista pós-64 ao engajar-se em sua obra estaria também realizando a defesa da sua própria arte, que se vê ameaçada cada vez que a democracia corre riscos dentro do regime militar. Na perspectiva de Sartre, o ato de escrever é, por si só, de certa maneira, a forma de desejar a liberdade. Contudo, Dalcastagnè não se exime de apontar que existe em tal pensamento certo romantismo revolucionário superado pelo contexto histórico que o originou, mas reforça que há nessa filosofia a revelação de uma importante missão do romance e, conseqüentemente, uma importante tarefa do escritor: a de não poder ignorar a realidade ou, mesmo, considerar-se inocente diante dela. Nesse sentido, o romance pós-64 cuja postura traz à luz as condutas de um regime e dos indivíduos, faz com que esses mesmos tenham consciência, isto é, se vejam. Nessa postura, no momento em que o indivíduo se vê, os nexos do regime são revelados para todos os outros e, assim, perde seu gesto obscuro, furtivo, e os nexos da realidade passam a ser percebidos por todos.

Adorno, por outro lado, apresenta um pensamento mais racional em relação ao papel da arte, questionando, inclusive, essa identificação do indivíduo. Para o teórico alemão, a arte vive uma ambigüidade na qual, ao mesmo tempo em que é um lugar de permanência é também uma possibilidade de transformação. Na perspectiva do pensador, a arte é um espaço “em que o sofrimento pode ainda encontrar sua própria voz e consolo, sem se ver imediatamente traído” (ADORNO, 1975, p. 34). Contudo, a arte é sempre uma

possibilidade de sublimação dos horrores das experiências vividas por meio da estilização estética. Por essa razão, a representação artística de traumas acabaria gerando “algum sentido a um destino imponderável que jamais o teve; transfigurando-o retirando um pouco de sua monstruosidade” (1975, p. 34). Na perspectiva de Adorno, a estilização estética da representação da dor, somente levaria o indivíduo a sofrer uma nova injustiça, isso, por si só, condenaria a arte engajada. Na esteira desse pensamento, quando os traumas e as dores geradas pelo governo militar de 64 se incorporam à herança cultural por meio dos temas da literatura pós-64 engajada, torna-se mais fácil compactuar com a cultura que deu origem às ações antidemocráticas. Portanto, há em tais literaturas de extração histórica uma característica praticamente invariável; é o fato dela, intencionalmente ou não, sugestionar que mesmo nas situações consideradas extremas, e principalmente nestas, floresce o humano.

Walter Benjamin também realiza uma problematização da literatura engajada ao chamar atenção para a intelectualidade de esquerda, cuja produção cultural não exerce outra função social senão a de extrair da situação política apenas novidades estilísticas para fins de entretenimento. Dalcastagnè chama atenção para o exemplo da “nova objetividade” de que fala Benjamin. Nesse pensamento, a tal literatura engajada teria transformado a miséria em objeto de fruição estética, fazendo do combate contra ela um objeto de consumo, capitalizando as consequências do capitalismo que deveriam ser enfrentadas. No entanto, diferente de Adorno, que colocou a literatura em um espaço de ambiguidade, Walter Benjamin sugere que o escritor, na realidade, se alie à luta do trabalhador não apenas no nível das intenções e convicções, mas sobretudo, na qualidade de produtor cultural. Assim, diante dessa perspectiva, o escritor realiza uma importante tarefa; a de participar da transformação da sociedade por meio da transformação de sua própria arte, fazendo com que sua produção sirva de orientação e exemplo de parâmetros estéticos. Apesar dessa orientação em direção à instrumentalização da arte, Benjamin não deixa de enfatizar a importância de que os fatores de engajamento e qualidade artística não devem jamais estar dissociados na literatura. Dessa forma, entende-se que a tendência engajada do romance pós-64 só é correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista estético. Isso significa dizer, portanto, que na perspectiva de Benjamin, a tendência politicamente correta é aquela que inclui também uma tendência literária; isto é o que irá determinar o valor e a qualidade da obra.

Em *O espaço da dor*, como se pode ver, traz com importante destaque a discussão sobre o engajamento da arte, sobretudo, nos romances pós-64 e como o engajamento do artista não pode estar separado do contexto que o determina. Diante disso, os pensamentos de Lukács, Adorno e Benjamin estão localizados em uma perspectiva na qual o debate tinha sempre como horizonte a revolução do trabalhador e a inevitável adesão ao comunismo. A apropriação e a defesa dessas ideias tão controversas ao governo militar não se deram de forma menos complexa no Brasil no contexto de 1964. Por isso, a tentativa de transformar a arte em um objeto mecanicamente cultural que expressasse uma conscientização popular foi um projeto frustrado, tanto em termos artísticos quanto em termos políticos. Regina Dalcastagnè ao concordar com os termos de Benjamin sobre a arte engajada chega à conclusão de que seu *corpus* literário é, na realidade, a expressão de um conjunto de obras publicadas em meio ao governo do golpe militar que respeitam a proposição benjaminiana: são obras que servem verdadeiramente à política, pois servem antes verdadeiramente à literatura.

Rotular a literatura pós-64 de engajada, sem antes demarcar com precisão os termos e o sentido da expressão, seria jogar tal conjunto de produção em um espaço comum e simplista, de obras panfletárias e destituídas de sentido estético. Por outro lado, negar-lhe a alcunha, isto é, o evidente engajamento, seria menosprezar ainda mais a profunda vinculação histórica que possuem com seu tempo. Nesse sentido, na perspectiva de Dalcastagnè o romance pós-64 é engajado porque se pretende nele, sim, a denúncia social; porque é uma literatura que contesta e critica, ao mesmo tempo, as atrocidades fascizante que assombraram o Brasil a partir de 1964. Assim, servindo de referência e já abrindo margem para os estudos de Eurídice Figueiredo que viriam a ser publicados em 2017, Regina Dalcastagnè propõe mesmo que a literatura pós-64 é um documento do horror da ditadura militar. Um documento que não só registra os fatos históricos, ou realiza análises dos jogos de poder envolvendo o governo militar, mas, sobretudo, um documento de preservação da memória, que acolhe a dor e o sofrimento de suas vítimas. Documentos que se tornam espaço de registro da história dos homens que foram vencidos, lugar onde a história é resguardada para exemplo e constrangimento das gerações que estão por vir. Diante de tal perspectiva, a literatura pós-64 é, em *O espaço da dor*, compreendida como um conjunto de obras que, cada uma à sua maneira, testemunha ou participa de um mesmo tempo histórico. Algo que as diferencia é a relativa distância que cada uma delas toma em relação aos fatos. Enquanto algumas obras se afastam no tempo

para só então retornar ao passado da ditadura e rememorar a história, em outras o enredo está localizado no dia-a-dia que o cerca, não abrindo mão das lembranças, ou mesmo da imaginação, mas ainda assim, sempre dentro das possibilidades concretas do presente histórico. Já em outras perspectivas estéticas, algumas obras utilizam dos elementos estilísticos da fantasia, misturando os elementos factuais com elementos imaginários, acentuando características daquele momento.

Em suma, a literatura pós-64 tem a função de lembrar o passado e diante disso, é também um modo de elaborar um projeto que perspectiva o futuro, o amanhã. A relação estética com a história tende à comunicação, e como Dalcastagnè bem ressalta; é uma recriação coletiva, na qual, por meio dos fatos e com ele afirmamos o passado, já não como historiografia, mas como história compartilhada. Os romances publicados em meio ao golpe militar de 64 se tornam documentos que guardam em si a recusa do esquecimento. Esse papel tende a compreender as feridas e explicar as cicatrizes dos homens, alcançar a consciência. Assim, *O espaço da dor* realiza um movimento no qual parte do estudo de Janete Gaspar Machado observando os aspectos estilísticos dos romances pós-64 para chegar nos estudos propostos por Silviano Santiago (1988), no qual observando os últimos anos da prosa publicada em contexto de ditadura militar, aponta três tipos de romances típicos à censura e à repressão militar. Em “Prosa literária atual no Brasil”, Santiago inicia seu ensaio nos apresentando que a primeira resposta estética dos escritores pós-64 seria a prosa que flerta com o fantástico. Essa prosa recupera alguns dos valores vanguardistas europeus ao apresentar um estilo próximo do surrealismo, explorando uma realidade onírica em jogo de metáforas e símbolos para realizar uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil naquela época. Em sequência, o autor chama atenção para os romances-reportagem. Esse tipo de romance, bem popular durante o período de ditadura, se consolidou no ensaio de Silviano Santiago por se realizar uma crítica em que se denunciavam as decisões e atitudes arbitrárias tomadas pelo governo nos difíceis anos do AI-5. Atitudes essas que foram, por muitos anos, constantemente maquiadas e escondidas da população em virtude das censuras que eram impostas às redações de jornal e a nível cultural, na música e na literatura, sobretudo.

Por fim, a última resposta cultural dada pelos escritores pós-64, segundo o ensaio de Santiago, se dá em 1979, com a volta dos exilados políticos. Diante de tal movimento histórico houve na literatura daquele momento um maior desenvolvimento das narrativas autobiográficas, que se deu, sobretudo, a partir dos relatos de indivíduos que participaram

ativamente das guerrilhas (SANTIAGO, 1988, p. 32). Na esteira do pensamento de Santiago, Regina Dalcastagnè complementa, ainda, que essa escrita, apesar de herdeira das escritas memorialistas, comum nos modernistas, possui algumas particularidades que a distingue em alguns aspectos, sendo o principal deles a particularidade de um relato que se afasta das relações familiares do narrador-personagem, centrando todo o interesse da prosa no envolvimento político de figuras tipicamente marginais. (1988, p. 33 – 34). Nesse sentido, do simples relato guerrilheiro, a narrativa de cunho autobiográfico foi então se modificando até alcançar as questões das minorias sociais, onde a mulher, o negro, a figura indígena, homossexual ou mesmo o homem louco pôde ganhar um espaço até então interditado, não só na literatura brasileira, bem como em toda a sociedade. Dalcastagnè ainda reforça que essa abrangência da representação do homem brasileiro, era não só uma resposta ao autoritarismo imposto pelo governo militar, mas foi, também, um choque cultural até mesmo para a cultura de esquerda, que viram na descentralização da representação do homem branco os ideais mais puros da democracia como um ato de diferença.

Assim, *O espaço da dor*, de Regina Dalcastagnè, chega à conclusão que é justamente a confluência dessas várias linhas de estilo que fizeram surgir a originalidade e os melhores romances brasileiros sobre o período da ditadura de 1964. Um conjunto de produção que dialoga com o seu tempo e seus valores, atravessando discussão cultural e política. Um estilo mais próximo do jornalismo com os romances-reportagens, as construções metafóricas e simbólicas, romances que trazem um relato mais pessoal, dando figuração à realidade dos ex-guerrilheiros, dando luz à realidade das minorias, tudo isso tinha, obviamente, que ser repostado em bons romances, já que foi desse mesmo cerne que eles surgiram. Nesse sentido, a grande defesa de Dalcastagnè sobre a produção pós-64 está na característica de que essa literatura, antes de qualquer outra relevância estética, possui a função de expressar uma grande e irremediável dor. Possibilitando que os homens que foram aviltados pelo Estado possam, de alguma maneira, ter voz. Se podemos eleger um fio condutor que liga todos os romances elegidos por Dalcastagnè em seu estudo, esse elemento é o sofrimento, que está emaranhado na tessitura ficcional, no qual não é diluído em seu horror, nem tampouco perdido no senso comum. De seus enredos não surgem mártires, nem figuras heroicas, mas ali se encontram pessoas comuns, o personagem médio – um possível parente distante, amigos de infância, ou mesmo um vizinho.

Os personagens médios abordados nas análises imanentes pela escritora, estão ali, como figuras palpáveis, possíveis ao nosso alcance, personagens que vivem seus dramas cotidianos; isto é, pequenos conflitos que são regulados pelas arbitrariedades de um regime que institucionaliza a irracionalidade por meio da violência. A personificação média do brasileiro no contexto de ditadura transita entre o baixo e os altos espaços. As análises abordam desde jovens ativistas e seus familiares, sempre angustiados, mas que estão prontos a interceder em defesa da dignidade, até velhos diplomatas, figuras de alta relevância, mas que preferem se manter alheios ao mundo, ou mesmo a figuração de jovens mulheres de classe média que sentem a ditadura a partir das ambivalências e ambiguidades de seus amores aos santos religiosos e aos homens, entre as fantasias da vida tradicional com casamento e filhos ao desejo por uma vida ligada à possível revolução proletária. Em suma, todos esses personagens convivem em um mesmo tempo histórico, no qual predomina o medo e a angústia.

José J. Veiga, Salim Miguel, Lygia Fagundes Telles, Érico Veríssimo, Ignácio de Loyola Brandão, Antonio Callado, são apenas alguns dos nomes, dentro de um conjunto mais extenso, de importantes autores, que na perspectiva desse estudo, fizeram de seus romances um lugar de encontro e diálogo, um espaço de permanente redescoberta dos acontecimentos históricos de 64. São escritores que questionaram e parodiaram a verdade oficial dos autos, não para substituí-los por outra, mas para instaurar a incerteza; e o fazem justamente por meio do diálogo, o qual acredita ser o elemento mais vivo e pulsante da literatura do período. Nesse sentido, Dalcastagnè chega à conclusão que o *corpus* analisado em seu estudo não possui a intenção de atingir a verdade absoluta, tampouco oferece as respostas ou justifica os horrores cometidos aos homens e mulheres durante os anos de regime militar. O mérito de sua seleção literária pós-64 está, ao contrário do que se espera, em promover a dúvida e a indagação. É aí que se concentra a originalidade da análise e é nisso que essas obras se diferenciam de toda a vasta produção literária publicada em período de ditadura, que envolve desde os relatos dos indivíduos que participaram ativamente das guerrilhas até os romances menores, aqueles panfletários, com objetivos mais simples e imediatos de denúncia, passando ainda pelos denominados romances-reportagem.

O espaço da dor compreende a produção pós-64 como um conjunto de romances que estão muito além do reflexo de uma sociedade dominada pelo medo e opressão. Não há um distanciamento temporal, isto é, não se situam fora dessa realidade para narrá-la

de uma perspectiva distanciada, mas constituem-se exatamente ali, no interior dos seus conflitos. Por essa razão, Dalcastagnè acredita se tratar de romances que recusam as respostas categóricas e soluções definitivas. A autora realiza a defesa de que tais literaturas se fazem junto com seu tempo, constroem-se ao mesmo momento de sua história que ainda não acabou, estendendo-se em um presente por tempo indefinido. E mesmo ao tratar de um passado recente, esse momento não é tratado como um tempo concluso, definitivo e estanque, mas é um passado que ainda se relaciona de maneira viva e ativa para com o presente, em uma relação dialética na qual este é decidido pelo movimento interminável dos dias. Em suma, a defesa é de que a literatura pós-64 se constitui de romances que estão em diálogo com o passado e o futuro, com a história, a memória, o jornalismo e a multiplicidade de gêneros literários.

Dialogam também entre si, compondo um painel literário que dá a ver a trajetória social de uma nação pelas brechas do poder, pelas vielas e atalhos possíveis dentro de um sistema opressivo; é disso que se trata o percurso narrativo do próprio romance no interior desse mesmo contexto. Assim, por meio desse conjunto cultural se pode buscar compreender não só as intenções de diferentes segmentos sociais diante das pressões exercidas pelo regime militar, como Dalcastagnè chama também a atenção para a forma como um gênero artístico se desenvolve dentro de um momento histórico de grandes tensões, tentando de forma ambígua denunciar e ao mesmo tempo escapar da repressão:

Códigos, símbolos, alegorias, a própria fragmentação do discurso, o recurso à memória, o dialogismo, a polifonia, todo um intrincado jogo de significados e de possibilidades ficcionais foi construído para a produção de obras originais, que dialogam com o seu tempo mas não se deixam aprisionar por ele. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 139).

A verdadeira e autêntica literatura pós-64, aquela engajada, preocupada com a denúncia da opressão política do Brasil iniciada na década de 60, não cede ao panfletarismo, nem a um esquematismo didático típico, por exemplo, dos romances de tese a que, em alguns momentos, se viu reduzida a arte. Essa autêntica produção cultural, aos olhos de Dalcastagnè, persiste contra, resistindo à uma instrumentalização política. Isto porque, entre outras coisas, esses romances reconhecem os inúmeros conflitos e as múltiplas contradições sofridas pela sociedade brasileira de então. Sobretudo ao explorar narrativamente as contradições da classe média, colocando em evidência as ambiguidades e ambivalências dos profissionais liberais à pequena-burguesia em ascensão, passando

também pelas vanguardas políticas e estudantis. O que para György Lukács em *O romance histórico* é posto como uma categoria fundamental do realismo, a saber, a tipicidade do homem em contraposição ao personagem médio, para Dalcastagnè esse conceito é retomado na terminologia do personagem “povo”. A tipicidade para a autora está na presença desses personagens marginais, dos jornalistas, professor, alunos, advogados, sapateiros, donas de casa, médicos, uma classe de indivíduos da sociedade que representam o “povo”. Esses, ganham voz no decorrer dos romances, assumindo mesmo a narração em momentos críticos e iluminando os detalhes da história; mesmo que esse povo esteja manifestado em uma classe média ambígua, dividida entre o conforto do “milagre econômico” e a indignação revolucionária de seus filhos¹⁶.

Amparada por estudos antecessores ao seu, Dalcastagnè dá continuidade e oferece inovação à leitura da literatura pós-64. Janete Gaspar Machado e Tânia Pellegrini foram o ponto de partida de análise dessa produção a partir da justeza e agudeza das observações estéticas em torno dos romances pós-64, as quais permitiram que Dalcastagnè pôde alcançar o mérito de sua pesquisa: enxergar as contradições e, sobretudo, dar conta das implicações desse reflexo estético na vida nacional. *O espaço da dor* é, bem verdade, um estudo que abarca um conjunto de obras, aqui denominadas pós-64, para compreender um painel literário que acompanhou o homem brasileiro em uma de suas mais sombrias realidades. E em 1996, já com um certo distanciamento, quando a ditadura militar vai sendo aos poucos historicamente e socialmente superada, Dalcastagnè pôde em seu estudo, através dos romances elegidos, compreender um espaço cultural que reverbera a dor de homens vencidos pela crueldade de um regime irracional, cujo resultado deixou cicatrizes profundas e visíveis marcas de um tempo que não pode, e não deve, ser jamais esquecido.

1.5 O percurso estético do romance brasileiro pós-64: censura e terror estatal

¹⁶ Retratados nas análises de Dalcastagnè como personagens que estão iniciando na vida ativista, guerrilheiros que pretendiam fazer uma revolução popular e nessa ânsia se distanciavam dos valores de sua classe. Geralmente retratados como indivíduos angustiados, perdidos na contradição do que realmente acreditavam e o que se impunha diante da situação que se apresentava.

Como pudemos expor até aqui, através da apresentação de importantes e reconhecidas linhas de força crítica sobre o romance brasileiro pós-64, vemos que essa ficção produzida no Brasil em contexto de ditadura, representou, nos últimos anos, um grande desafio crítico e metodológico. Tal complexidade se manifesta não apenas na necessidade de recorrer a uma perspectiva teórica para avaliar a produção em nível estético, temático-formal, mas está, sobretudo, no nível dos pormenores de cada obra, devido às suas características plurissignificativas e multifacetadas. A leitura das principais linhas de força¹⁷ que se propuseram a apresentar um panorama sobre a literatura brasileira pós-64 constata que esse painel literário revela um conjunto ficcional que é, em síntese, marginal, urbano e regional, com tendências realistas, fronteiroço e histórico – que analisa o indivíduo e a realidade referencial, dialogando com a tradição literária e subvertendo os gêneros literários.

Levando em conta tais particularidades, Renato Franco publica em 1998 pela Editora UNESP, um livro que se dedica, de certa maneira, à uma reconstituição do percurso literário do romance brasileiro no período da ditadura militar. Em *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa* (1998), o crítico literário Renato Franco desdobra o percurso histórico da ditadura militar no Brasil em um tratamento globalizante. Lançando mão de uma clareza e leveza notáveis, raras nos ambientes acadêmicos, o autor recobre o período ditatorial, procurando iluminar os nexos que possibilitam a compreensão das relações entre literatura e política no Brasil. Sob os impactos do terrorismo de Estado e o olhar ameaçador da censura, os romancistas brasileiros viveram a difícil situação de ter que repor esteticamente, em suas obras, a nova realidade. Dessa maneira, a referida obra de Franco analisa como os romances brasileiros produzidos durante a ditadura reagiram a duas importantes chaves de compreensão do momento histórico: a censura cultural e os processos de modernização do País.

O início da ditadura militar até a promulgação do AI-5, preocupou-se sobretudo em reprimir aquilo que era denominado de “dispositivo militar-sindical” que dera

¹⁷ Aqui estou me referindo aos próprios estudos analisados anteriormente, isto é, às pesquisas de Antonio Candido, Janete Gaspar Machado, Tânia Pellegrini e Regina Dalcastagnè.

sustentação ao governo reformista de Jango. Assim, nos primeiros anos, a resistência ao regime militar centralizou-se em uma pequena burguesia intelectualizada que aproveitava de uma relativa liberdade para arquitetar-se contra o Estado. Das formas de denúncia contra a nova ordem tivemos das passeatas estudantis até às guerrilhas urbanas, sendo esta última o modelo de resistência que buscou para si o intento de derrubar de uma vez por todas a ditadura. Em meio a esse contexto, Renato Franco observa que os escritores se engajaram na resistência, ao mesmo tempo cultural e política. Boa parte dos romancistas do período eram jornalistas profissionais e Franco não deixa de argutamente perceber que em suas práticas literárias, tais escritores¹⁸ acabaram por incorporar os recursos e técnicas do próprio jornalismo, em uma conjuntura histórica marcada pela rápida afirmação da indústria cultural em nosso país.

No livro de Renato Franco aqui em cotejo, não podemos deixar de perceber uma certa influência da entrevista de Davi Arrigucci Júnior, publicada em texto intitulado “Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente” voltado para a crítica da produção literária dos anos de 1970. Nessa entrevista, Arrigucci Júnior problematiza sobre os resultados da influência do jornalismo sobre a literatura, concluindo que foram mais negativos do que positivos, uma vez que o denominado romance-reportagem, ao aproximar-se de um “neonaturalismo”, acaba por submeter a historicidade a um aspecto de singularidade. O desejo por uma verossimilhança, de retratar e, ao mesmo tempo, denunciar a opressiva realidade brasileira daquele momento, levou alguns desses escritores-jornalistas, em suas obras, a tomarem um fato singular qualquer como referencial absoluto a aludir a situação geral por qual passava o país. Nisso, como defende Arrigucci, acaba por gerar uma incompatibilidade entre um desejo artístico, estético, de representar a realidade histórica e a tendência de recair em uma abstração alegórica. Ideia semelhante foi antes discutida por Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?* (1984) ao notar que houve uma tendência estética nos anos 70 de utilizar a alegoria como meio para singularizar a história.

Tais críticas de Davi Arrigucci Júnior recolocam em pauta no cenário literário brasileiro a analogia lukacsiana entre naturalismo e tendência estética de vanguarda. É, contra elas, que Renato Franco revolta-se. Com repertório teórico embasado em Walter

¹⁸ Antonio Callado, Fernando Gabeira, Ivan Ângelo, Carlos Heitor Cony, Renato Pompeu, Ignácio de Loyola Brandão são alguns dos exemplos nomeados por Renato Franco.

Benjamin, Theodor Adorno e Herbert Marcuse, o autor realiza em seu itinerário político do romance pós-64 uma apaixonada defesa da tendência estética de vanguarda, deixando bastante claro sua posição em relação aos demais críticos que ousaram estudar a literatura do período ditatorial. Esse é o espírito de sua tese crítica. Seguindo Benjamin, o crítico brasileiro recusa a concepção da história como movimento progressivo, e ao tratar da dialética, diz que tal modelo “elabora tênues constelações literárias na noite da história: ele torna evidentes, por assim dizer, as ‘afinidades eletivas’ entre os romances de cada conjuntura histórica” (FRANCO, 1998). Assim, Renato Franco assume um tom ensaístico no qual organiza seu itinerário romanesco pós-64 em forma de movimentos que são organizados dentro de recortes históricos para apresentar o material pesquisado.

A pesquisa de Renato Franco exigiu a leitura de 50 títulos publicados entre o período de 1964 e 1981. Diante do extenso material cultural, o autor voltou seu olhar em busca de identificar as afinidades estéticas que pudessem agrupar as obras a partir de um critério central. O primeiro movimento abarca o período de 1964 à 1969. Com a intenção de oferecer novas luzes sobre uma época obscurecida, detectando padrões narrativos não examinados por outros ensaístas, Franco vê já no início da ditadura militar duas tendências que orientam o panorama literário no país após o golpe: o denominado “romance de impulso político”, que estaria alinhado com a atmosfera de efervescência política experimentada pela produção cultural naquela conjuntura, tais obras estavam mais voltadas para a resistência à ditadura; e o “romance de desilusão urbana”, que estaria mais centralizado no tratamento das crises existenciais dos personagens em decorrência da modernização do país e das transformações vividas pela classe média.

Contudo, tal recorte histórico, menciona Franco, não foi exatamente favorável para a prosa de ficção. O ambiente de politização da cultura porque passava o país, acabou por privilegiar outras formas de expressões artísticas mais “adequadas” ao consumo coletivo, como era o caso do teatro, cinema e especialmente a música popular – coincidindo com o estabelecimento daquilo que a grande crítica nomeia hoje em dia como indústria cultural. Nesse contexto, portanto, a literatura vivenciou um repentino e inesperado desprestígio social. Mesmo assim, a radicalização política não suavizou para os escritores, que acabaram por se render também aos apelos da militância de esquerda. Nesse sentido, surgiram, na época, alguns romances que buscaram retratar o momento, sobretudo ao tematizar a problemática do engajamento artístico e intelectual à causa revolucionária. Para Renato Franco, *Quarup*, de Antonio Callado e *Pessach: a travessia*,

de Carlos Heitor Cony, ambos lançados em 1967, representam as grandes obras que dão a ver tal expressão.

Entre os romances que refletem o existencialismo das desilusões urbanas, o autor se detém em obras como *Bebel que a Cidade Comeu* (1968), de Ignácio de Loyola Brandão, *Engenharia do Casamento* (1968), de Esdras do Nascimento e *Os Novos* (1968), de Luís Vilela, a tríade de 1968 que, segundo Franco, são a expressão artística que narram a falência do casamento e o fracasso do indivíduo, isto é, os impasses e transformações vivenciadas pela classe média diante da rápida modernização que modificava os hábitos e costumes das grandes metrópoles. Contudo, após a decretação do AI-5, em 1968, como salienta Renato Franco em seu ensaio intitulado “Censura e Modernização Cultural à Época da Ditadura” (1998), grande parte da vida cultural sofreu um baque com a intensificação da repressão. O percurso do romance, no entanto, continuou sendo marcado pela questão do engajamento, com a diferença de que no início começaram a surgir narrativas em que os personagens, apesar de sucumbir, em determinada medida, a um idealismo romântico, acabavam por trocar as letras e a teoria pela ação. Nesse período, os romances brasileiros refletiram a paralisia política dentro da vida dos homens médios. Essa denominada “literatura da derrota”, como o autor a define, que vai de 1969 até 1974, problematizou sobremaneira a impotência política da vida real com a questão do sentido do ato de escrever, assim como a do valor e papel do escritor. Os romances da cultura da derrota narravam a vida boêmia, a paralisia dos homens diante da repressão, as desesperanças para com as guerrilhas, mas não conseguiram se sustentar como obras originais e de influências férteis. Ao citar romances como: *Combati o bom combate* (1971), de Ari Quintella, *Cidade Calabouço* (1973), de Rui Morão, ou até mesmo o reconhecido e aclamado *Bar Don Juan* (1972), de Antonio Callado, o crítico determina o fracasso das guerrilhas urbanas como o nexos de compreensão fundamental que acabou por separar a vida literária do engajamento político, isto é, a primeira metade da década de 70 tornou-se um momento em que os romances brasileiros tratavam de um novo homem – os novos personagens se tornaram os frequentadores de bares, indivíduos frustrados que trocaram a ação e o envolvimento político pela conversa de botequim sobre os impasses da política e a inutilidade da literatura.

O período da reabertura política no Brasil (1975 – 1979) abriu espaço para o surgimento de romances com formas diferenciadas e novas expressões da realidade. Movidos pela ânsia do fim da ditadura e com as esperanças renovadas, na nova

conjuntura, os escritores foram forçados a buscar formas novas e originais que pudessem responder e representar os desafios que surgiam do novo contexto histórico. Desse modo, em um primeiro momento, houve um retorno ao estilo jornalístico para suprir tanto a matéria histórica do romance (o conteúdo), como para procedimento narrativo (forma); o que acabou por gerar uma valorização exagerada da reportagem.

É o caso, por exemplo, dos romances de José Louzeiro que, posteriormente, ficaram conhecidos, não sem alguma impropriedade, como “romances-reportagem”, os quais são, dessa maneira resultantes da atenuação da censura que, entretanto, não atingiu do mesmo modo os vários segmentos da produção cultural. Eles manifestaram acentuado desejo de denunciar a violência dos militares e foram movidos por grande ânsia documental. (FRANCO, 1998, p. 81).

Contudo, mesmo nessa ânsia documental com apelo de narrar a história recente que foi impedida e obscurecida por força da censura, Renato Franco conseguiu observar na segunda metade da década de 70 o surgimento de dois tipos de romances que renovariam os parâmetros estéticos da literatura e possibilitariam novas luzes de compreensão sobre as consequências do regime militar. Tais romances, denominados pelo autor de “geração da repressão” são, em um primeiro momento, constituídos por narrativas de memórias e depoimentos de antigos militantes políticos, indivíduos que pertenceram a organizações revolucionárias do início da década, como *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, *O que é isso, companheiro?* (1982), de Fernando Gabeira e *Os carbonários* (1981), de Alfredo Sirkys. Franco diz:

Esses romances elaborados por ex-militantes revolucionários que, após serem presos e torturados, resolvem relatar suas experiências constituem uma verdadeira literatura do testemunho. Eles testemunham experiências traumáticas verificadas na luta revolucionária e, em especial, nas prisões organizadas pela repressão política do estado militar [...] Desse modo, eles testemunham acontecimentos excepcionais que, para um leitor incrédulo ou politicamente não-desconfiado o suficiente, podem parecer – por sua natureza absurda, bárbara – quase inverossímeis, fato que cria dificuldades consideráveis a este tipo de obra. A tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo – envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado, além de alimentar nele a esperança de que tal narração seja um meio de acusar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas. (FRANCO, 2015, p. 214 – 215).

Ao mesmo tempo, em 1975 surgia outro tipo de romance, também marcado pelo fim da censura, o denominado romance-documental, seriam as narrativas empenhadas em

denunciar as brutalidades da repressão política. Para Renato Franco, o melhor expoente desse tipo de romance é a obra: *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil. Embora o mencionado romance siga na direção da denúncia, para o crítico, a obra perde mérito em decorrência de seu ímpeto documental, que faz com que a narrativa se pretenda superior perante a História. De acordo com o crítico, dessa eventual superioridade reside em muitos desses romances-documental a tentativa de uma “fidelidade histórica confiável no relato romanesco” que serviria de base para reforçar uma pretensa verdade do romance. Renato Franco ainda discorre:

Tal postura não está distante da adotada pelos romances-reportagem ou por aquela tradição que, originária de um certo naturalismo, quer sempre evitar a desconfiança do leitor afirmando tratar-se “de um mínimo de literatura” e de um bom número de fatos reais. (FRANCO, 1998, p. 83).

Nesse modo de reposição estética, isto é, da matéria do romance-documental que aparece por meio de uma narração detalhada, surge também uma relativa ressalva que destaca um eventual mérito: a conseqüente denúncia do funcionamento das instituições repressivas constituídas pela ditadura militar, que, nesse momento, aparece como um gesto subversivo, isto é, um ato de oposição ao regime. Nesse sentido, na representação do homem, o romance-documental de Assis Brasil, por exemplo, traz a ação, que passava a implicar em dois gestos distintos: o dos fatos vivenciados na prisão e a luta, a resistência pessoal para reagir a tal situação.

O romance, portanto, pode ser incluído entre aqueles que lutaram contra o esquecimento e procuraram recuperar o material histórico reprimido, recalçado, pelo brutal sistema repressivo da ditadura. A luta para recuperar a memória, núcleo menos escorregadio dessa obra [*Os que bebem como os cães*] e uma das grandes questões experimentadas pelo romance dos anos 70, é, aqui, claramente, uma luta contra a censura. É essa que corta, no presente. Os vínculos com o passado e suprime a historicidade dos fatos que se tornam peças desconexas, fragmentos incompreensíveis de uma realidade inacessível. (FRANCO, 1998, p. 85)

Apesar do valor significativo que algumas dessas obras obtiveram por intermédio de uma crítica especializada que destacou a ousadia estrutural ou mesmo pela qualidade da prosa, seria um erro determinar o impacto do processo de abertura política na produção literária a um conjunto de romances denominados de “geração da repressão”, isso seria reduzir o verdadeiro impacto estético da produção pós-64. Afinal, na mesma época da segunda metade da década de 70, quando a prosa de ficção experimenta a

expansão do mercado editorial, Renato Franco determina o surgimento de uma nova safra de títulos do período investigado. Desse painel emergem narrativas denominadas de “primeira linha”, isto é, obras apontadas como representantes de um novo tipo de romance que carrega consigo elementos do que o autor nomeadamente determina de “ficção radical”. Tal grupo literário conta com obras de escritores¹⁹ como Ignácio de Loyola Brandão, Renato Pompeu, Paulo Francis, Carlos Sussekind, Antonio Callado, Sérgio Sant’Anna e principalmente, autor que ganha principal destaque: *A Festa*, de Ivan Ângelo. Tais escritores publicados entre 1975 e 1979, isto é, no início da abertura política, questionam, com suas obras, os valores que mediam a composição tradicional do romance apresentando um novo panorama estético marcado pelo uso de uma linguagem fragmentária, a multiplicidade dos pontos de vista narrativos e principalmente o uso de técnicas de montagem típicas da vanguarda literária. Diante disso, Renato Franco nota que em alguns títulos, como o caso de *A Festa*, chegam mesmo a transgredir os limites estabelecidos pelos gêneros literários, tornando-se uma obra que transita, para além do romance, entre o conto, a novela e mesmo o ensaio.

Mesmo nesta nova safra apontada pelo autor, o romance não escapa às consequências do impacto que a censura gerou na cultura. O cenário literário nesse período foi preenchido por inúmeros personagens que, cada um à sua maneira, evidenciavam as dificuldades de se dar conta de uma história completa, isto é, naquele momento, pós-abertura política “ninguém sabia narrar a história inteira”. Para reconstituí-la, portanto, muitos romances tiveram que recorrer a múltiplas vozes narrativas. Este procedimento, para Renato Franco, ganha imenso destaque, sobretudo, em duas obras particulares: *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado e *A Festa*, de Ivan Ângelo. Nesta primeira, embora ainda apresente traços originários de um narrador tradicional dos romances do século XIX, estas vozes narrativas são organizadores de um vasto e heterogêneo material: “como cartas, bilhetes pessoais, anotações de diários, fragmentos de comunicados diplomáticos ou oficiais, que são dispostos na forma de mosaico de modo a revelar, de cada ângulo ou visão particular dos fatos, a história” (FRANCO, 1998, p. 86).

¹⁹ As obras desses escritores são, respectivamente: *Zero*; *Quatro-Olhos*; *Cabeça de Papel*; *Armadilha para Lamartine*; *Reflexos do Baile* e *Confissões de Ralfo*.

Uma empreitada tão abrangente como essa que podemos ver em *O Itinerário Político do Romance pós-64* está sempre passível de alguns reparos e apontamentos críticos. Há, no livro de Renato Franco, um relativo descompasso entre a apaixonada defesa da arte de tendência estética vanguardista e o material produzido naqueles infelizes anos da década de 70. Talvez, por essa razão, o Franco teórico da literatura e o crítico literário permaneçam ao longo da obra em uma tensão. Isso se dá, pois em vários momentos o autor realiza digressões eruditas sobre a teoria da alegoria e as técnicas de montagem; mas que permanecem em uma relativa relação de distanciamento para com o material literário trabalhado. O que queremos expor é que, a teoria alegórica, na obra do autor, não surge das entranhas da ficção brasileira pós-64, mas é tratada como um molde apriorístico em busca de expressões artísticas em que possa ser confirmada; e em outros momentos, contraditoriamente, as passagens de um romance servem de pretexto para refinadas e elaboradas explanações teóricas. É o que ocorre, por exemplo, nas explanações sobre a obra *A Festa*.

Para o crítico, a obra de Ivan Ângelo é, categoricamente, o romance paradigmático da década 70. Isso, porque nele se cruzam, tanto a tradição documental quanto uma tendência autocrítica que coloca o romance em um lugar de reflexão sobre sua própria natureza estética: “*A festa*, nesse aspecto, é romance alegórico, isto é, não apresenta mais uma totalidade orgânica, mas, ao contrário, uma autonomização de cada parte, o que requer tanto a fragmentação como a montagem” (FRANCO, 2015, p. 219). Tal assertiva de Renato Franco surge da observação de uma estrutura complexa, composta de fragmentos, uma narrativa de múltiplas vozes que se assemelham a contos autônomos, mas que estão enredadas na parte final. Nesse sentido, *A Festa* torna-se uma importante e significativa expressão do romance pós-64 da segunda metade da década de 70. Obras que articulam várias narrativas simultaneamente, fragmentárias, pouco adeptas de uma cronologia e frequentemente sustentadas por uma linguagem de caráter antirrealista, que, porém, surge das próprias relações sociais modernizadas. O núcleo sólido de tais especificidades estéticas é determinado, em seus mínimos detalhes, pela necessidade, experimentada pela ficção dos anos 70, de burlar e superar os impedimentos e proibições determinados pela censura. Para alcançar tal objetivo, resta ao romance brasileiro aderir a uma narrativa que buscou no gênero textual jornalístico o material que poderia sustentar e garantir a veracidade da própria narrativa. O crítico ainda complementa:

Essa elaboração literária deixa à mostra a natureza do experimentalismo estético típico dos anos 70 – particularmente aquele que despontou na ficção mais radical do período. A energia que o domina tem consequências políticas. De fato, o criador literário é, nesses casos, obrigado não a refuncionalizar as técnicas artísticas do passado recente (ou nem tanto) ou buscá-las em obras contemporâneas, mas a identificar, dentre os mais variados elementos que compõe a realidade cotidiana de uma época, aqueles que possam ser transformados esteticamente, para saturar a forma romanesca de significados críticos. (FRANCO, 1998, p. 90).

Por fim, Renato Franco chega à conclusão que o maior impacto estético no romance brasileiro pós-64 está na adesão de textos de caráter histórico de uma dura repressão estatal que, no âmbito artístico, se tornam objetos de um novo tipo de transformação estética, isto é, são agregadas, interligadas, com uma nova aparência às obras literárias, de modo a se tornarem, simultaneamente, objetos de relato e testemunho da barbárie daquela conjuntura e elaborações críticas dessa mesma realidade. Em suma, a adoção desse procedimento permitiu que sua forma apresentasse um caráter de algo inovador. Dessa maneira, a nova narrativa, o novo modo de narrar está, efetivamente, relacionado aos impedimentos sociais do ato narrativo e, portanto, como uma forma de resistência às atrocidades da época. Colocando-se contra a sociedade repressiva, esses romances da década de 70 privilegiam o próprio ato de escrever e se tornam a comunicação de uma experiência que não podia mais ser comunicada e, nessa medida, como outros da época, conseguiu extrair da situação problemática da literatura uma crítica bem direcionada aos princípios da realidade vigente.

**Capítulo II. Realismo e Vanguarda no romance
brasileiro pós-64**

Compreender a discussão estética por trás dos romances brasileiros pós-64 é, antes, entender que este debate está localizado nos impasses das principais expressões estéticas que marcam o século XX; isto é, a literatura pós-64 reside entre o realismo e a vanguarda. Diante de tal problema, faz-se necessário discutir uma importante questão: o conceito de realismo estético e de vanguarda estética, válidos na Europa, por exemplo, teriam a mesma demarcação em nossa literatura, tendo em vista as especificidades de um país subdesenvolvido como o Brasil? Esta é uma das questões que ocupa o centro deste capítulo e encontra-se ausentado na ordem dos debates críticos sobre a literatura brasileira pós-64.

Tal questão, apesar de assinalada por uma fortuna crítica, não é tratada exatamente nesses termos mencionados acima. Quando recuperado para o debate, a oposição entre vanguarda e realismo ocorre em uma antítese de ordem muito mais formal. Se dá como aceita a universalidade do conceito de vanguarda e se discute apenas as técnicas de montagem e fragmentação do vanguardismo, por um lado, e de outro o caráter retrógrado, tradicional da narrativa realista. Essa é, sem dúvida, uma discussão pertinente, mas que, a meu juízo, reduz a discussão a um aspecto formalista e de estilo, carente de objetividade. Trazer à luz da discussão esses conceitos é, de alguma maneira, questioná-los, e nossa originalidade está justamente na tentativa de ir contra uma tendência de enxergar na tendência estética de vanguarda, por exemplo, apenas as suas consequências extremas de ordem formal. Nosso ponto de vista é outro.

Para dar início ao problema que nos ocupa, é preciso, antes de mais nada, acabar com duas falsas ideias. A primeira domina o campo da estética e da crítica à época do pós-64. Podemos trata-lo no essencial dizendo que, deste ponto de vista, houve uma grande crítica brasileira aos romances pós-64 que apenas atribuíram valor propriamente literário a obras que se aproximaram da pretensa vanguarda. Aquilo, portanto, que era entendido por realismo, assim, foi falsamente acusado de ignorar os verdadeiros problemas históricos do Brasil pós-golpe militar. Outra ideia, por fim, seria a de que o aparecimento do realismo em meio àquele momento representaria, historicamente, a

perda de qualquer significado no progresso do estilo literário contemporâneo. Daí a crítica de Antonio Candido à nova narrativa.

É importante, ainda, assinalar que a divulgação, feita no Brasil, das obras e ideias dos autores pós-64 que ousaram se aproximar da estética vanguardista sofreu relativa deformação, determinada sobretudo pelo esquematismo com que se procurou justificar o experimentalismo narrativo. Obscureceu-se, de certa maneira, aquilo que nos pioneiros vanguardistas como Joyce, Kafka e Pound, por exemplo, decorria da particularidade desses escritores, de suas ligações com a problemática nacional e cultural, com a problemática da época em que viveram, menosprezando, por isso mesmo, alguns aspectos fundamentais da realidade social, cultural e literária. Ambas estão conectadas, evidentemente, à realidade social de cada tempo. A partir dessa linha central, houve críticos que selecionavam os autores e obras, sendo “válidos” os que se aproximavam da vanguarda e destituído de valor os demais autores. Nesse sentido, as obras e os autores eram reduzidos a aspectos estritos, exclusivamente àqueles que interessavam à conceituação de “vanguarda”, deixando de lado a evolução e a transformação da obra no curso do tempo. De fato, se a intenção é demonstrar que o romance brasileiro no pós-64 se encaminhou, inevitavelmente, para os esquematismos vanguardistas, torna-se difícil explicar, por exemplo, que Assis Brasil tenha, ele próprio, utilizado do caminho vanguardista para afirmar a necessidade do engajamento político, da denúncia. Oculta-se esta questão e se apresenta Assis Brasil como um argumento a mais do vanguardismo. Isso sem se levar em conta que o escritor, mesmo no período da ditadura militar brasileira, jamais se desligou da realidade brasileira em detrimento de uma pura elaboração formal de técnica e estilo da linguagem.

Desde as jornadas de abril de 64 – durante as quais se assistiu ao início do esmagamento das liberdades individuais e da cultura – o problema fundamental da época é o combate travado entre o capitalismo e o socialismo. É evidente que também a literatura e a teoria literária devem refletir esta situação de fato. Durante o próprio período do pós-golpe, o conflito que determinava imediatamente a divisão essencial dos grupos sociais e políticos, para além da oposição capitalismo-socialismo, estava na luta entre o fascismo e o antifascismo. Houve, naturalmente, no campo econômico do capitalismo, forças importantes que se esforçaram por devolver a linha de divisão social à oposição fundamental capitalismo-socialismo – sobretudo os militares, mas igualmente muitos outros políticos imperialistas. Porém, essa tentativa se perdeu, uma vez que o dinamismo

preponderante era, então, o da oposição entre o fascismo e o antifascismo. Foi ela que, durante o extenso período de desenvolvimento da ditadura militar no Brasil, determinou a estrutura histórica de nossa sociedade. Ferreira Gullar apresenta a nós uma breve descrição que alude aos progressos que conquistaram e a extensão que atingiram os movimentos artísticos nessa época:

[...] o radicalismo do movimento de arte participante, que punha de lado toda a problemática estética e fazia da poesia, do teatro, do cinema, meros instrumentos de ação política e de denúncia. Esses jovens escritores, que se organizavam em CPCS (Centros Populares de Cultura), aproximavam-se dos movimentos de “vanguarda” modernos pelo menos num ponto: na rejeição dos princípios estéticos e da arte como ocupação acadêmica. Colocavam o problema do distanciamento da arte e do povo, e se propunham competir com os meios de comunicação de massa buscando formas de comunicação populares e indo com suas obras aos sindicatos, às favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades. Eram impelidos pelo processo político-social do país, caracterizado àquela época pela maior participação das camadas populares na vida política, exigindo reformas sociais profundas. A arte deveria integrar-se nessa luta e contribuir para a consumação de seus objetivos. (GULLAR, 1978, p. 21-22).

Ora, se considerarmos atentamente estas importantes organizações de força, que condicionaram o período de nossa história nacional, para qual Ferreira Gullar chama atenção, salta desde logo à vista que, tanto um como o outro, comportam uma linha de divisão no interior da burguesia e também, em determinada medida, no campo do proletariado. Mas interessa ainda mais ao nosso propósito o fato de que elementos essenciais da burguesia, à frente dos quais estão os intelectuais dos romances pós-64, participaram naquela época dos movimentos culturais.

Tais questões são, desde já, de muita utilidade para nos esclarecer acerca da ideia que podemos fazer da literatura pós-64. No entanto, mais significativo ainda é a singularidade ideológica dos movimentos culturais. Em uma elaboração mais minuciosa, levaremos à discussão, no entanto, que a situação é um pouco mais complexa. Isto, porque as dinâmicas formais dos movimentos culturais levantavam toda uma série de problemas, que implicam indiscutivelmente uma tomada de posição ao nível de concepção do mundo.

O golpe militar de abril de 1964 deteve, ao mesmo tempo, aquela ascensão popular e a experiência artística dos CPCS. Mas, enquanto o novo regime procurou deliberadamente “despolitizar” o País (liquidando as lideranças políticas, os partidos e pondo o Congresso sob controle), o teatro, o cinema, a música popular, a poesia e mesmo a pintura assumiram o papel de “repolitizá-lo” e já agora em termos muitos mais amplos – como participação de autores – do que antes. (GULLAR, 1978, p. 22)

Nesse sentido, como seria possível, por exemplo, militar de forma concreta e efetiva sobre o período da ditadura se não se abordasse firmemente que a racionalidade, de uma maneira ou de outra, pode impor o seu poder através do próprio curso e desenrolar da história, e que a ação dos homens, não apenas a das grandes massas, mas mesmo também a decisão de cada homem individual pode influenciar no curso dos acontecimentos? Tal reflexão é um ponto de partida importante para se entender a estética por trás da produção romanesca pós-64. Evidentemente que, a nova narrativa com sua procura sedenta pelo experimentalismo e a questão do “novo” é, em determinada medida, uma certa recusa em participar de tal esforço de reflexão. A crença de que os anos de terror são inevitáveis, que a cultura nacional será aniquilada pela censura e pelo terrorismo estatal, pressupõem uma concepção fatalista do mundo. Os movimentos culturais, e, principalmente os romances de inclinação realista, provocam, no entanto, uma ruptura nos modos de pensar e sentir, que pressupõe uma tomada de posição em relação a certas concepções do mundo.

De maneira introdutória, destacamos que o que tais escritores no pós-64, com seus romances, têm em comum é uma certa maneira imediata de perceber e considerar o mundo, isto é, a realidade brasileira no contexto de ditadura militar e, com isso, uma certa maneira também imediata de reagir na prática em face das suas principais tendências e especificidades. Esse princípio, sobre o qual acreditamos assentar toda a forma de divisão literária dos romances pós-64, vai servir para nós, em certa medida, de ponto de partida para a discussão de nossa pesquisa. Ou seja, é, na verdade, sobre uma “concepção de mundo”, já abordada por György Lukács ao longo de seus estudos sobre literatura, que procuramos estabelecer a relação entre a obra ficcional e o real. O nosso fenômeno de base é, portanto, os impasses de duas correntes ideológicas e estéticas contrastantes: por um lado a vanguarda (ou antirrealismo, decadência para Lukács); por outro lado o realismo. Naturalmente, este impasse só pode ser considerado com prudência e grande cautela. Trata-se, como veremos, de uma tendência geral, suscetível, em cada caso particular, de uma grande quantidade de variações, mutações e transformações totais. Aquilo que, com efeito, caracteriza e parametriza estas especificidades, é que os elementos assim percebidos não podem constituir aqui, levando em conta as particularidades da literatura brasileira, entidades cuja as oposições se dão em termos de caráter de rigorosa estabilidade. O esforço que devemos realizar é o de por em relevo, no mais alto grau, tendências que só se manifestam, em geral, muito confusamente, em

embate permanente umas com as outras e passando, mutuamente, de um estado para outro. Reduzir a estética de romances pós-64, que trazem consigo esta luta de tendências, a uma simples oposição de orientações ou de personalidade seria por demais simplificar toda a questão. É justamente no âmbito dessas orientações que surgem, no romance pós-64, as transferências, não apenas como sinalização de fases sucessivas de uma evolução estética, mas, também, no mesmo momento do tempo histórico como uma contradição interna que revela de maneira mais característica a dimensão atual do desenvolvimento dessa literatura.

Hoje, com um abrupto distanciamento, nos é possível ver que os acontecimentos de 64 não foram mais do que o triunfo de forças há muito tempo em ação. Apesar de toda a trajetória que marca o realismo, podemos verificar que o momento mais ativo do desenvolvimento econômico, o período do capitalismo imperialista, provocou um novo afluxo de realismo que reverberou também em nossa literatura nacional no contexto da ditadura: a revolta humanista contra o imperialismo. Os enraizamentos nacionais continuam a ser extremamente diversos e as tendências estilísticas ainda mais. Por essa razão, é importante verificar a coerência ideal de todo o movimento a que chamamos de humanismo dentro dessa literatura. Para isso, basta evocar Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado a exemplos para discernir claramente a afinidade das suas tendências. De um ponto de vista objetivamente social, adiantamos que os romances pós-64 realistas podem ser, em determinada medida, a continuação desse protesto contra as tendências do capital imperialista, e os romancistas representantes desse protesto alargaram a sua ação humanista naquele período.

É uma consideração essencial, para quem considere superficialmente a literatura pós-64, que as tendências antirrealistas da vanguarda parecem predominar naquele período. Importa mais ao nosso propósito aqui submeter a um exame crítico as concepções desses romances brasileiros pós-64, para tentar apreender logo em seguida, por via da dialética da contradição de Lukács, as possibilidades que parecerem apontar não só para a vanguarda como para o realismo. Discutir os impasses estéticos dentro desses campos ideológicos em um recorte histórico literário, não é, todavia, algo inédito. György Lukács já desde a década de 30 com seu famoso ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica” (1938), se preocupou em mapear as várias áreas da constelação social atingidas pelo fenômeno da ideologia de vanguarda, ou decadente. Com suas considerações sobre os próprios apontamentos de Marx em relação à decomposição da

economia clássica, interessada em revelar a verdade do real, que acabou abrindo espaço para uma economia vulgar e apologética ao capitalismo. Lukács embrenhou-se na compreensão dessa ideologia decadente, iluminando suas características principais acerca da compreensão do mundo, isto é, um caráter tão especializado que a tornou incapaz de dar conta dos processos gerais de produção e reprodução da realidade e, como consequência disso, poder emitir uma resposta verdadeira e autêntica sobre a sociedade capitalista. Nesse sentido, para o filósofo húngaro, no início do século XX a capacidade verdadeiramente autêntica de captação da realidade na literatura entra em crise, daí sua celebre frase: “perece o grande realismo”. A literatura, então, diante da crescente dificuldade de retratar a nova realidade administrada do capitalismo, refugiou-se na burocratização da realidade e na autonomização da subjetividade. Em vista de tal formulação filosófica, foi em *Realismo Crítico Hoje* (1957) que Lukács direcionou essa concepção de mundo ao campo da estética, realizando a seguinte ressalva:

O escolho que devemos evitar a todo custo é precisamente a imitação dos teóricos que dão o tom à vanguarda e só admitem, para a distinção das escolas, critérios de ordem formal: maneira de escrever, técnica literária, processos imediatos de realização. (LUKÁCS, 1969, p. 33).

A vanguarda, de um modo mais elaborado, inaugura uma tendência geral que passa a fixar a realidade na superfície das coisas, promovendo uma evasão diante dos problemas sociais. Desse modo, a literatura vanguardista tem, por excelência, o ímpeto de excluir cada vez mais a ação e o enredo, recursos esses que faziam com que a subjetividade fosse submetida à prova de fogo do mundo exterior. Sem essa interrelação, a subjetividade ganha um aspecto de onipotência e permanece na superfície dos problemas retratados na obra ficcional.

De um ponto de vista formal, é fácil opor a pretensa “modernização estética” da vanguarda a um “passado” que se pretende ultrapassado, devido sua herança do século XIX. Contudo, antes, é fundamental compreender o tom que essas “vanguardas” trazem em si. Embora equivocadamente, a questão do novo é o ponto de partida para entender essa ideologia em contexto de povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos – em suma: o contexto cultural brasileiro. Para tanto, Ferreira Gullar traz uma potente síntese dessa questão:

A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. A grosso modo, somos o passado dos países

desenvolvidos e eles são o “espelho do nosso futuro”. Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade. Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça, não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos “condenados à civilização”. Não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da civilização como civilização, as aparências do desenvolvimento como desenvolvimento, as aparências da cultura como cultura. No entanto, somos presas fáceis de tais ilusões. Mas por causas complexas. Temos necessidades do novo e o novo “está feito”. O velho é a dominação, sobre nós, do passado e também do presente, porque o nosso presente é dominado por aqueles mesmos que nos trazem o novo [...]. Assim, o novo é, para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão. Mas isso porque o imperialismo é, ao mesmo tempo, o novo e o velho. O novo é a ciência, a técnica, as invenções, que são propriedade da humanidade como um todo, mas ainda estão em grande parte nas mãos do imperialismo, que é velho. Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta antiimperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia, como no da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional. (GULLAR, 1978, p. 23 – 24).

Procedendo assim, conseguimos iluminar de uma forma mais profunda as questões mais essenciais que dizem respeito à verdadeira forma e introduz-se a harmonia na dialética interior essencial às estruturas intermediárias. Julgar os impasses estéticos da vanguarda e do realismo referindo a uma oposição incontestável, acabam por tornar rígida as formas de transição e ao mesmo tempo, deixam na sombra os princípios que condicionam as verdadeiras oposições.

Para deixarmos de uma maneira mais clara o que queremos expor aqui, recorreremos a exemplos particulares dentro da própria produção romanesca do pós-64. Tomemos, por exemplo, o caso do monólogo interior, da livre associação – técnicas de caracterização e de narração recorrentes em romances desse recorte artístico. Do ponto de vista formalista, quem leia os polêmicos romances de Paulo Francis (1977); (1979), mais especificamente os fragmentados monólogos do intelectual narrador Hugo Mann em *Cabeça de Papel*, e, por outro lado, os delirantes monólogos de Jeremias quando acorda em sua clausura, em *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, será tentando a ver nas duas expressões romanescas manifestações de uma mesma tendência literária. E, no entanto, se nos atentarmos ao verdadeiro estilo das duas obras, não se pode imaginar contraste mais divergente, mesmo nas configurações de que falamos e que apresentam algumas analogias na superfície. Quanto ao que se refere à essência estética desses romances, a diferença de nível é evidente, mas não é este ainda o elemento decisivo. O essencial é que, em Paulo Francis, a configuração narrativa, tal como os monólogos

interiores, que adquirem um tom confessional, quanto as fragmentadas associações da realidade, estão longe de se limitar a uma técnica estilística, mas constitui antes a própria forma dada pelo escritor à descrição de situações e características. É o que Davi Arrigucci Jr (1999) chama atenção ao tratar da construção de mundo alegórica no romance de Francis:

Ele [Paulo Francis] acumula coisas e pretende representar uma totalidade através de uma fragmentação. Só que o que ele pega como abertura para o sentido geral são os 0,3 por cento da classe dominante, e como ele acha que isso é que decide, que decidiu tudo aqui, certamente é isso que dá história. E quando vai ver não é. (ARRIGUCCI, 1999, p. 81).

Esteticamente falando, foi sobre esta base que Francis construiu *Cabeça de Papel*. Do ponto de vista artístico, trata-se para ele, conseqüentemente, de uma realidade última. Para Assis Brasil, pelo contrário, o monólogo interior, ou mesmo, o livro jogo das associações tem um valor rigorosamente técnico. O autor recorre a ele apenas como uma estratégia, isto é, um recurso técnico para iluminar uma realidade que se situa muito além dos dados brutos, imediatamente fornecidos pelo processo associativo: a própria pessoa de Jeremias, no conjunto complexo e hierarquizado das relações sociais, que o ligam ao meio em que habita. O escritor, assim, não nos apresenta as relações do protagonista apenas no seu aspecto estático ou como se elas fossem instantâneas; ao contrário, descreve-as como as tendências históricas mais profundas do homem, aquelas que determinam a evolução de sua personalidade, e com as quais ele é forçado a debater-se e se debate, com efeito, em um plano que diz respeito, ao mesmo tempo, sobre seu passado, presente e o futuro.

É também, em um primeiro momento, e de maneira puramente aparente e imediata, que se pode afirmar, nesse caso, de um “livre” curso de associações. No monólogo atribuído a Jeremias, o aparente caos e o embotamento da realidade possuem uma ordenação lógica, em uma progressão que se dirige sempre, e cada vez mais profundamente, para o essencial. Isso se dá, no caso do romance de Assis Brasil, em uma estrutura narrativa dividida em 41 seções que são rotativamente intituladas “A cela”, “O pátio” e “O grito”. A cada rotação desses capítulos, o ciclo é retomado e as situações são repetidas quase que integralmente, com apenas algumas novidades que correspondem à gradativa e lenta tomada de consciência do protagonista. Tal estruturação cíclica resulta em uma variação mínima e na manutenção quase integral dos mesmos recursos técnicos e estilísticos da fatura textual. Esse efeito, contudo, pode, ao leitor desatento, induzir à

ideia de uma estagnação narrativa. No entanto, conclui-se daqui que tudo o que emerge um instante para desaparecer em seguida (personagens, objetos, acontecimentos, etc.), encontra neste conjunto móvel de relações a sua densidade, de modo que apenas o essencial de cada pormenor é apresentado, tendo-se rigorosamente em conta a sua significação particular, tanto objetiva como subjetiva. Trata-se, pois, segundo sua verdadeira estrutura e sua essência verdadeira, de uma composição narrativa autenticamente realista, que utiliza o dinamismo das transformações, seja na sua aceleração ou no seu retardamento, em plena conformidade com a intenção de fazer surgir para nós os nexos vitais e verdadeiros do momento histórico a que se refere; a ditadura militar brasileira – mas de uma maneira seguramente inovadora e original.

Seria injusto, no entanto, desvalorizar as intenções artísticas de Francis e a sua maestria quanto escritor, atribuindo à sua práxis apenas um interesse pelo superficial, pelo instantâneo ou fugaz. Nessa destruição de ideias e de sentimentos que é tão presente ao longo do enredo de seus romances, como uma simples impotência, um insucesso para realizar um projeto realista. Paulo Francis, concebe os romances *Cabeça de Papel* e *Cabeça de Negro* exatamente como havia planejado; utilizando meios técnicos de representação que estavam em voga no momento histórico; realizou, nesse sentido, a adequação das obras ao projeto. É o que Davi Arrigucci Jr expõe ao realizar uma análise muito panorâmica, da ficção nacional de 70, inserindo os romances de Paulo Francis na seguinte assertiva:

Da ficção de 70 para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. [...] Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neorealismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal. (ARRIGUCCI, 1999, p. 77).

Mas esse projeto opõe-se diretamente ao de Assis Brasil. A narrativa reduz-se, para Francis, à revolução de um conjunto puramente estático, através de pormenores que estão em constante movimento, mas cujo dinamismo das transformações sociais estão destituídas de objetivo e de orientação. Conjunto este que tende a nos mostrar, e revela efetivamente, a impressão de uma realidade estagnada, uma realidade falida e sem possibilidades de transformação. Vejamos, por exemplo, mais sobre esse foco narrativo que revela Hugo Mann refletindo sobre a tendência do aburguesamento social de sua realidade, independente das classes sociais originárias. Revendo sua condição de

intelectualidade e humildade, o protagonista declara que o mundo está fadado à estagnação do pensamento burguês:

Nosso mundo é insano e corrupto, não importa o ângulo de visão, e não pode ser analisado ou compreendido, só experimentado, fragmentariamente, no varejo de nossas sensações e emoções. Os modelos sociológicos, o babalão individual, etc. não alteram a certeza nervosa, central, de que vivemos um apocalipse. Burguês, claro, mas que somos nós, nada gestamos de diferente. E aqui a lógica serve ao irracionalismo. O burguês é senhor de “algo mais”, de que nenhuma classe condenada dispôs. (FRANCIS, 1977, p. 31).

Esta oposição entre desenvolvimento e estagnação, tal como assim a vemos com frequência e evidência nos romances da literatura pós-64 constitui o fator decisivo para a confrontação que, aqui neste capítulo desta tese, pretendemos estabelecer; e que teremos inúmeras oportunidades de nos referir a ela no decurso desse estudo. Mas, inicialmente, nosso objetivo é o de mostrar que ao estudarmos essa tensão e, por conseguinte, debatermos o problema da forma e das técnicas de descrição, é inevitável escapar àquilo que, na esfera da própria arte, confere aos escritores e às suas obras uma especificidade qualitativa – elemento esse que parece escapar do arcabouço teórico-crítico que se tem sobre a literatura pós-64.

Quais seriam, portanto, os fatores que condicionariam verdadeiramente o estilo de uma obra e o sentido do seu objetivo²⁰? Antes de qualquer coisa é preciso deixar claro que não se trata, de modo algum, de uma diferença no nível técnico da escrita, isto é, entre elementos estritamente formais, mas é, antes, de uma diferença que está na oposição entre representação de uma concepção do mundo que os escritores comunicam através de suas obras literárias, entre as atitudes que os escritores tomam em relação à sua própria apreensão do real. É nesse esforço empregado pelo autor, utilizando de meios especificamente literários, para reproduzir adequadamente a ideia que faz do mundo com a totalidade das suas determinações objetivas e subjetivas, que podemos apreender a intenção a sua intenção objetiva tal como queremos examiná-la aqui. Esta intenção objetiva, como veremos mais adiante, é o que constitui a base de todo o problema autêntico em torno da forma realista nos romances brasileiros pós-64, mas não em um sentido formalista – como os críticos do passado determinaram em suas análises, mas

²⁰ É preciso salientar que aqui estou me referindo especificamente ao objetivo expresso na própria estrutura da obra, e não às intenções particulares do autor nem às ideias que estes têm de suas obras literárias.

enquanto forma decorrente da própria essência daquilo que Lukács chama de estrutura última:

O centro, o coração desta estrutura que determina a forma é sempre, em última análise, o próprio homem. Sejam quais forem o ponto de partida duma obra literária, o seu tema concreto, o objetivo a que ela visa diretamente etc., a sua essência mais profunda exprime-se sempre por esta pergunta: O que é o homem? (LUKÁCS, 1969, p. 36).

Ao aprofundarmo-nos mais diretamente nas intenções objetivas do nosso *corpus* literário específico aqui proposto, veremos que ele apresenta personagens cujo caráter puramente humano, isto é, aquilo que eles tem de mais profundamente singular e típico, o que faz deles, no plano da arte, figuras impressionantes é que essas condições não podem ser separadas do seu enraizamento concreto no seio das relações concretamente históricas, humanas e sociais que constituem, por sua vez, o próprio contexto de suas existências.

Não somente no interior da produção literária pós-64, mas na literatura, de uma forma geral, pode-se naturalmente caracterizar os personagens com maior ou menor rigor, segundo possibilidades praticamente infinitas, até mesmo para aqueles escritores com menores capacidades imaginativas, e suas personalidades não poderiam nunca se definir a partir de tais possibilidades técnicas. Estas, podem existir sem influenciar de maneira decisiva o desenvolvimento da personalidade, evidenciando, assim, um caráter claramente abstrato. As impressões subjetivas do personagem Ralfo, de Sérgio Sant'Anna, por exemplo, mesmo que sejam as mais profundas e as mais intensas, não constituem para a vida um fator real de determinação. A personalidade é, em geral, condicionada pelas disposições inatas, pelo seu desenvolvimento e as inflexões que a vida impõe, pelas ocasiões interiores e exteriores.

Mas a vida pode transformar em realidade concreta novas possibilidades concretas. Para dizer de outra maneira: podem surgir situações, o homem pode encontrar-se perante contingências que lhe impõe opções em que a sua verdadeira personalidade se expresse de uma maneira que muitas vezes surpreenda ele próprio. É o que ocorre, por exemplo, com Jeremias, protagonista de *Os que bebem como os cães*. Os eventos interiores do romance de Assis Brasil, sobretudo na ação dramática, têm por objetivo descrever a irrupção das consequências da ditadura militar até o nível da realidade efetiva dos sequestros e torturas porque passavam os homens naquele período, cuja atualização

as circunstâncias, até então, impediam. Essas possibilidades são bem reais, já que se transformam, no romance de Assis Brasil, para Jeremias, no verdadeiro fundamento da sua existência, mesmo quando esta existência se reduz a um trágico fracasso cuja única saída é o suicídio. De início, para quem a considere do simples ponto de vista subjetivo, esta possibilidade concreta e real não se diferencia da massa indefinida que constituem as possibilidades abstratas. Podemos acrescentar ainda mais: em certos casos, está tão profundamente oculto, que até mesmo o curso dos acontecimentos não faz surgir à consciência do indivíduo como possibilidade abstrata, de modo que, mesmo depois das escolhas e das decisões, os homens continuam a ignorar as suas verdadeiras motivações. Quando Jeremias cogita o sacrifício no muro branco de seu cárcere, conclui-se de suas reflexões que inicialmente ele sempre questionou a si mesmo as razões das condutas dos seus parceiros de miséria e não consegue justificá-las objetivamente:

Os homens não escutaram seu último grito – já teria o entorpecimento tomado conta deles de uma vez? Não totalmente, pois ainda se matavam – era uma reação (queria admitir isso), desesperada, mas uma reação: frustrar o que quer que reservassem para eles – uma pequena conquista, uma reles vitória. (BRASIL, 1975, p. 92).

E, no entanto, trata-se de uma decisão que transforma toda a sua vida. Este é um caso limite, e o caráter da ruptura peculiar a toda a situação que ocorria nos porões do cárcere do DOPS, essa transformação singular que, ao mesmo tempo, suprime e conserva a unidade e a continuidade do indivíduo enquanto tal, não se separam totalmente de todo o complexo que constitui o conjunto das possibilidades abstratas do sujeito. É através da ação, isto é, da decisão de Jeremias, e graças a ela, que as possibilidades se diferenciam e se opõem umas às outras.

É evidente, portanto, que a literatura realista, na medida em que reflete a própria realidade efetiva e objetivamente, representa as possibilidades abstratas e concretas do homem nas suas relações mútuas e segundo o modo de oposição que acabamos de demonstrar através do exemplo do romance de Assis Brasil, *Os que bebem como os cães*. Assim, ao modo em que as possibilidades concretas do homem aparecem, as suas possibilidades abstratas, embora estejam presentes, revelam-se caracterizadas por uma inautenticidade interna. Para exemplificar o que acabamos de dizer, podemos recorrer à obra *Pessach: a travessia*. É desta maneira que Carlos Heitor Cony, em seu romance, descreve o estático, indiferente e egoísta escritor quarentão Paulo Simões - intelectual desiludido com as promessas de uma esquerda decadente que tenta reconquistar o país

através das ações de guerrilhas. O autor descreve-nos detalhadamente, com os seus matizes e as moralidades subjetivos, as possibilidades abstratas de Paulo a partir do momento em que é confrontado por Silvio sobre as medidas de ações necessárias dado o contexto do cenário político no país, até o sequestro de Paulo por parte de um grupo de guerrilheiro e seus confrontos com a figura de Macedo. Mas em todo esse percurso narrativo, Paulo Simões é cada vez mais, contra sua vontade, inserido na realidade da luta armada: em seus planos, em seus códigos de luta, seus códigos de moralidade, até o momento em que é forçado a participar ativamente do embate armado. Nessa circunstância, em que é preciso enfrentar finalmente o momento da execução do plano, com tudo o que este comporta de revoltoso contra os princípios do protagonista; é então que o seu caráter se revela tal como realmente é: Paulo é bem o digno representante do meio ao qual julgou, durante bastante tempo, que poderia moralmente escapar – a título de indivíduo isolado.

Enquanto a possibilidade abstrata só possui vida nos limites do sujeito, a possibilidade concreta, em contrapartida, pressupõe a interação entre esse sujeito, as realidades de fato e os poderes objetivos da vida. Sendo estes últimos de um caráter sempre objetivamente histórico-social. Em outras palavras: a descrição literária das possibilidades concretas no romance realista pós-64 pressupõe, em primeiro lugar, a descrição concreta de homens concretos, nas suas relações concretas com o mundo exterior. Em *Pessach*, é tão somente através de uma interação viva e concreta de Paulo e o mundo ambiente dos guerrilheiros, que suas possibilidades concretas podem libertar-se das suas possibilidades abstratas e revelar-se como realidade concreta que condicionam justamente esse personagem particular, a um nível determinado da sua tipicidade.

A perspectiva ontológica subjacente à concepção do homem, tal como alguns críticos atribuíram a alguns segmentos da literatura pós-64, exclui desde logo tal princípio anteriormente mencionado. Desde que se suponha que o indivíduo em relação a si próprio, solitário, desligado da sociedade humana, já não se pode mais distinguir as possibilidades abstratas das possibilidades concretas. Dessa forma, acaba por gerar uma degradação ontológica da realidade efetiva e uma exaltação relativamente conexa da subjetividade do homem, o que acaba por conduzir a literatura a uma distorção do próprio real, inclusive na estrutura dinâmica do sujeito. O problema posto por uma literatura pós-64 que tem aproximações para com as tendências vanguardistas diz respeito, portanto, a uma concepção do mundo que demarca uma tomada de posição fundamental em relação à

realidade efetiva. Nesse sentido, o que caracterizaria o homem na literatura que o reflete é a sua escolha quando uma questão decisiva põe em causa a sua existência: é, pois, dentre todas as suas possibilidades concretas, aquela que exprime efetivamente a sua essência. Assim, no romance que se recusa a fazer a distinção entre as possibilidades abstratas e as possibilidades concretas, logo que se procede a esse nivelamento pelo inferior que reduz o mundo interior do homem a uma subjetividade abstrata, o resultado é inevitável: é a dissociação dos traços da personalidade humana, quaisquer que sejam as circunstâncias.

Para tornar mais claro o que dizemos, podemos recorrer a um exemplo autenticamente realista dentro da produção romanesca brasileira pós-64. As tendências de vanguarda a serviço do realismo poderia ser uma frase, quase um *slogan*, que definiria, em uma primeira instância, as características essenciais do romance de Assis Brasil, *Os que bebem como os cães*. A um olhar mais imediato, estamos, aparentemente, em face de mais um produto de tendências vanguardistas, de mais uma obra onde se manifesta a dissolução da forma estrutural objetiva em favor de um intenso e vazio experimentalismo formal. Do ponto de vista técnico, *Os que bebem como os cães* apresenta um intenso monólogo interior fundado em uma fragmentação subjetiva do tempo. O romance decorre em um presente, cujo protagonista empreende um grande esforço para compreender não só aquele momento, como também o seu passado e o que virá a ser seu futuro. Esse panorama se dá em uma sucessão vertiginosa de fatos e de situações que não passam, aparentemente, de meras impressões subjetivas e pessoais do personagem; como a sopa entorpecedora ou mesmo a presença do rato em sua cela que para o protagonista:

Talvez os ratinhos fossem um último sinal de fraternidade, de afeição, de amor, que a sábia natureza lhe enviara para que não perdesse totalmente a sua condição de homem. Precisava pensar nisso, tinha que pensar assim em relação aos ratinhos. (BRASIL, 1975, p. 93).

Para um observador imediato que limite sua análise no campo técnico do estilo, o romance pode tratar-se de uma expressão impressionista de experiências subjetivas e singulares, nada tendo em comum com a estrutura épica e objetiva do romance realista. No entanto, a uma observação mais atenta, esta primeira impressão se desfaz. Através de algumas técnicas de montagem, fragmentação e de uma relativa e subjetiva associação de ideias, Assis Brasil nos apresenta um inteiro panorama de uma característica muito marcante dos anos 60-70 no Brasil em sua objetividade histórica, das imensas alienações geradas pela época da ditadura militar brasileira e das várias atitudes típicas em face desse

complexo de alienações. O tempo real no qual decorre a ação do romance é um presente embotado que oscila entre dois espaços comuns: a cela, o cárcere no qual o protagonista experimenta a sensação de entorpecimento advindo de um prato de sopa; e o espaço do pátio, área externa à cela no qual o personagem toma conhecimento da presença de outros homens, de um tanque de água (também utilizado para banho) e de um alto muro branco. O personagem protagonista, cujo nome é reconquistado a partir de um árduo movimento de consciência é Jeremias, é um dos prisioneiros. É através de alguns devaneios, das tentativas de recordações sobre o passado e de suas “antecipações” que tomamos consciência, junto com o personagem, não só do que ocorre nessa prisão, como de suas razões e de suas consequências, isto é, de sua inserção no movimento global da história. Embora o presente do romance seja essa realidade embotada, confusa, ele é realmente descrito e percebido na imediatez do momento, exigindo não somente do narrador, como também do personagem um esforço de hierarquização da objetividade do real.

Para tornar mais fácil a compreensão podemos realizar uma breve síntese do enredo do romance de Assis Brasil, no qual, de repente, nos deparamos com um sujeito que se dá conta de que está preso em um ambiente misterioso, escuro e sujo, onde passa quase todo o tempo algemado e isolado. Este personagem misterioso, dentro desse ambiente misterioso, começa a experimentar uma sensação de entorpecimento, sente-se drogado. Por essa razão, atribui à comida e à bebida que encontra em seu ambiente misterioso, que faz com que ele perca a orientação do tempo, a memória recente e remota, além de não conseguir formar raciocínios complexos que vão para além das sensações físicas mais imediatas – daí não saber onde está e nem o porquê de sua situação. O enredo, no entanto, revela um segundo momento; que se dá em períodos esparsos, porém cíclicos, no qual o personagem misterioso é levado a um pátio em que encontra um extenso tanque de água utilizado para se banhar e lavar as roupas imundas. Nesse novo ambiente, vê uma enorme fila formada por vários outros homens que estão em situação semelhante a sua. Porém, com eles não pode conversar por conta de mordças, que são retiradas apenas para que os prisioneiros matem a sede no tanque de água. É justamente neste momento que alguns dos homens tentam dar gritos, que, segundo interpretação pessoal do protagonista, simbolizam a força, resistência e liberdade. Com o passar dos dias, nosso protagonista, desconfortável e paranoico com a sensação de entorpecimento, começa a reduzir suas refeições ao mínimo necessário para a sobrevivência e, de forma lenta, porém progressiva, começa a tomar consciência de sua situação. Nessa condição, o personagem vai aos

poucos realizando um esforço de rememoração, ainda que de forma relativamente precária, sobre passagens de sua vida anteriores à prisão. No que acaba lembrando seu próprio nome, Jeremias, e que é um professor de quarenta e dois anos que foi levado a interrogatório e depois sequestrado sob acusação de conspirar contra o governo vigente.

Na composição estrutural do romance, o cárcere de Jeremias compreende todo o momento do enredo: não só ele, mas também a angústia intensa do personagem, são “desfetichizados” quando inseridos na dialética concreta da história. Em *Os que bebem como os cães*, mais do que haver a problematização conceitual da repressão militar, há, sobretudo, uma tentativa de tornar sensível tal situação, fazendo o leitor experimentar, por efeito de estética, através da estruturação das categorias narrativas, sensações típicas e verdadeiras da repressão semelhantes àquelas sofridas por Jeremias. Desta maneira, a forma narrativa do romance de Assis Brasil recorre a técnicas relativamente próximas daquelas dos movimentos vanguardistas, não com o objetivo imediato de uma inovação artística, mas como estratégia de representação realista, cuja a estrutura irá reverberar o mesmo papel repressor das estruturas ditatoriais. Tornando sensível para o leitor a sensação de enclausuramento, a confusão mental, a angústia, a monotonia, a alienação e a miopia sobre a própria realidade do protagonista, que se dá, sobretudo, a partir de uma combinação entre natureza redundante e cíclica da estrutura principal do romance, as configurações do tempo e espaço e o foco narrativo adotado.

Dentre essas combinações anteriormente mencionadas, os recursos narrativos, elegemos o foco narrativo como a categoria analítica de maior interesse para o que aqui queremos discutir neste momento; uma vez que dele derivam aspectos mais notáveis da obra, como o espaço e o tempo restritos, a representação detalhada dos acontecimentos, a sensação de presente eterno e, principalmente, as configurações da constituição do homem naquele contexto histórico-social. A narração focada no presente do personagem, isto é, em sua condição de prisioneiro, e que traz, simultaneamente, a tentativa de compreensão do passado e do futuro, da gênese e das perspectivas daquele terrível cárcere, fornece-nos – ainda que de um modo fragmentário e esboçado - a totalidade dos objetos implicados na ação imediata (a tentativa de compreender a si mesmo naquele contexto de prisão), ou seja, a integridade das determinações histórico-sociais do Brasil em ditadura militar. Importa pouco, no caso, que as técnicas usadas por Assis Brasil para reproduzir artisticamente este plano da realidade histórica sejam inteiramente diversas das do romance realista tradicional; o que importa é que são respeitadas as leis gerais do

gênero romanesco, que é recriada a estrutura épica e objetiva que permite o nascimento de obras realistas e universais. Isto lhe possibilita narrar não uma condição humana abstrata e eterna, não uma angústia puramente subjetiva e irracional, mas um período determinado e concreto da vida humana e uma angústia igualmente concreta e de raízes sociais e históricas. Precisamente por isto, aliás, o seu profundo romance se afasta da visão do mundo e das estruturas artísticas típicas da vanguarda.

No caso de romance de Assis Brasil aqui em apresentação, isto só se torna possível na medida em que a real objetividade de sua narrativa permite selecionar experiências – e generalizar artisticamente – determinadas situações e tipos através dos quais pode ser figurada sensivelmente a essência de algumas consequências do governo ditatorial instaurado em 64. O passado de Jeremias, fragmentariamente rememorado ao longo do cárcere, oferece-nos características da ditadura expressa através de atitudes típicas inseridas no movimento social. Sequestrado pela segurança nacional, tendo conexões com subversivos e com os movimentos de caráter estudantil, o personagem central busca encontrar em seu cárcere um sentido autêntico para a sua vida; ele e seus companheiros começam a compreender, novamente, o mundo através das possibilidades de reaver a própria dignidade, que nessa ocasião, só era possível através da resistência ao sistema, que se dava através dos gritos ou mesmo dos suicídios nos muros brancos.

Ao passo em que Jeremias vai tomando consciência desses precários movimentos de luta, resistência, liberdade e afirmação, o personagem vai aderindo à resistência, e assim, começa a compreender as reais condições concretas daquela realidade histórica: trata-se de uma realidade absolutamente opressiva, sem espaço a manifestação autêntica da personalidade do homem, uma realidade compreendida a partir dos princípios ideológicos do capitalismo feita, certamente, em condições excepcionais e extremas, e por isso mesmo, típicas e universais. Assis Brasil, como autêntico realista, está consciente da necessidade histórica. Mas nele essa necessidade não é, como nos naturalistas, algo mecânico e exteriormente imposto. No contexto do romance, essa realidade histórica não consegue se manifestar através das várias opções, mas é precisamente por tal característica, visando, é claro, o reflexo de uma consequência muito particular e obscura dos momentos do governo da ditadura brasileira (os sequestros, as torturas, os assassinatos) que o romance consegue alcançar os destinos singulares e verdadeiramente realistas. Nas percepções de Jeremias, sobre seus colegas de cárcere e sobre sua própria condição de prisioneiro, esta problemática se torna sensível e evidente:

trata-se de mostrar que ninguém pode substituir a necessária responsabilidade e liberdade de decidir (liberdade essa que se baseia não em impulsos irracionais, mas na tomada de consciência da realidade) e que, conseqüentemente, a dimensão e a grandeza de um homem residem na profundidade e na decisão com os quais assumem a responsabilidade de suas ações, de suas decisões, sem se deixar dominar passivamente por seus interesses próprios imediatos ou pela realidade sobre a qual atua, é assim que Jeremias consegue chegar à autêntica conclusão de seu fatídico destino, o suicídio no muro branco.

Semelhante é o que ocorre com Paulo Simões, personagem já mencionado do romance *Pessach: a travessia*. Personagem que nos é apresentado como um intelectual, escritor que leva uma vida solitária, confortável em seus privilégios de classe; uma vida dividida entre trabalho, encontros com sua amante e visitas ocasionais aos pais e à filha. Tudo isso, inicialmente, nos é apresentado sem grandes ideais ou compromissos de qualquer tipo. Paulo traz consigo aquela representação alienada, não ao modo de Jeremias, de um homem que tenta fugir ao comprometimento com questões de cunho social ou políticos e que não hesita ao proclamar seu próprio comodismo em ser “*um homem que até agora se gastou num individualismo estéril e confortável*” (CONY, 2021, p. 87). No diálogo de Paulo com seu amigo Silvio é possível notar de forma ainda mais evidente seu apoliticismo ao dizer:

- Não gosto do governo atual, mas jamais gostei de governo algum. Politicamente, sou anarquista comodista, e, por isso, inofensivo e covarde. Não estou disposto a dar ou a receber tiro por causa da liberdade, da democracia, do socialismo, do nacionalismo, do povo, das criancinhas do nordeste que morrem de fome. O fato político não me preocupa, é tudo.
- Mas você tem assinado manifestos!
- Isso é fácil. Assino-os aqui mesmo, no meu gabinete, de short, as pernas de fora, o ar refrigerado, o cachimbo [...]. Não me custa passar por bom moço.
- Mas Paulo, isso é loucura!
- Que loucura?
- Você não pode se desprezar a esse ponto!
- Pois me desprezo... (CONY, 2021, p. 3).

Nessa postura cínica de nosso narrador-personagem podemos perceber não somente a descrença em relação às ideologias e projetos políticos, como também um impasse na hesitação perante a complexidade da situação pela qual atravessava o Brasil. Em seu romance, Carlos Heitor Cony não somente refletiu a realidade histórica do que estava acontecendo no país naquele momento como trouxe a nós, também, a atmosfera

da personalidade de um período que atestava a real dificuldade dos escritores em se posicionarem tanto ante as transformações do país, quanto sobre a própria ditadura militar. Daniel Aarão Reis (2014) nos apresenta em suas análises históricas que esta vacilação em relação às questões do engajamento dos intelectuais e do modo de resistência contra o regime, se intensificaram ainda mais depois da proclamação do AI-5, quando foi instaurada a rígida censura no âmbito cultural e se tornava cada vez mais evidente o fracasso da luta armada no Brasil.

Contudo, o cinismo de Paulo traz à luz uma sinceridade e uma capacidade de autocritica que demonstram nele ocorrer um processo de questionamento em relação aos rumos de sua vida, enquanto intelectual, artista e homem. As potencialidades de sua mudança aludem de início às esperanças de seu caro amigo Silvio, indivíduo ligado às ideologias de esquerda e que acredita na adesão de Paulo à guerrilha, assim como o seu próprio projeto de escrever uma obra que seja relevante, diferente das que escrevera até o momento. A transformação da sua atitude ideológica, no entanto, ocorre, gradualmente, no segundo momento do romance. Trata-se de uma lenta transição nas quais as possibilidades abstratas do personagem vão sendo, aos poucos, tomadas pelas possibilidades concretas, mesmo que acompanhada de sensações de dúvida e ceticismo que, porém, culminam no heroico fim do livro em que o protagonista se depara com uma importante decisão, na qual deve atravessar a fronteira e fugir ou pegar em armas e retornar ao campo de encontro aos militares que estavam em seu encalço, dando continuidade ao plano de Macedo, no que nisso, Paulo Simões, agarrando a metralhadora, caminha “obstinado e lúcido, a serviço do homem, de encontro à vida” (CONY, 2021, p. 301).

Certamente, no romance de Carlos Heitor Cony, há uma série de elementos que contribuem para a mudança ideológica de Paulo Simões. No conjunto do enredo, a principal influência é desempenhada pelo seu contato direto com os sujeitos politicamente engajados. O ponto de virada, no estatuto da personalidade de nosso protagonista se dá durante sua estadia nos acampamentos secretos da guerrilha. Nesse momento, o protagonista fica impressionado com a vida disciplinada e organizada do lugar e pela determinação dos militantes. É, nessa ocasião, que nos deparamos com o personagem Macedo, um trágico e ao mesmo tempo carismático líder guerrilheiro negro, por quem Paulo nutre sentimentos contraditórios: de admiração e repugnância. Macedo é o personagem que exerce influência direta na transformação da personalidade do

protagonista, por atuar nos níveis do pensamento filosófico e ideológico de Paulo. No entanto, a adesão à guerrilha surge também em decorrência do envolvimento amoroso do personagem protagonista com Vera, contra o qual no início resiste, a nível racional, contra o sentimento: “Nunca amei suficientemente a ninguém. Há minha filha, mas isso é diferente, é coisa de carne, do instinto. Mas nunca amei na vida.” (CONY, 2021, p. 201).

Na caracterização de Paulo Simões, para aquilo que György Lukács denominava, a nível de personagem, de sua “fisionomia intelectual”, Cony recorre frequentemente a problematizações em nível filosófico e ideológico. Sempre levantadas a partir da necessidade que durante a estadia no acampamento guerrilheiro Paulo sente de racionalizar, elas nada têm em comum com as vazias e abstratas elucubrações conceituais que surgem tão frequentemente nos romances de características tipicamente vanguardistas. Trata-se, aqui, não somente em *Pessach*, mas nos romances brasileiros pós-64 de cunho realista, da tentativa de universalizar artisticamente as situações e de esclarecer as condições e o conteúdo das opções dos personagens, isto é, de nos fornecer a sua visão do mundo tal como ela se expressa nas ações narradas. Como Lukács mesmo observava:

[...] o personagem artístico só pode ser típico e significativo quando o autor consegue revelar os múltiplos laços que ligam os traços individuais dos seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como problemas individualmente seus, que têm para si uma importância vital. (LUKÁCS, 2010, p. 330).

As opções dos personagens de Assis Brasil, ou mesmo de Carlos Heitor Cony, não são singulares e irredutíveis (para utilizar uma terminação propriamente existencialista), mas – precisamente por causa da ligação delas com os grandes problemas de seu tempo, expressos através das indagações conceituais e das situações histórico-concretas – típicas e universais. Assim, Jeremias e Paulo Simões aparecem como personagens centrais de seus respectivos romances tão somente porque reúnem em si, e expressam em suas ações, o máximo das possibilidades objetivas de seu tempo; os embates incessantes para compreender e modificar a realidade faz deles expressões típicas, porque excepcional e extrema, das tendências sociais que no Brasil em contexto de ditadura militar, ainda que no fim de suas vidas, se opuseram à alienação e ao conformismo. Nesse sentido, a visão do mundo que carrega esses romances brasileiros pós-64, preenchidos de um humanismo poderoso e ideologicamente responsável por sua

estética, é o autêntico realismo liberto das deformações naturalistas, tão comumente atribuída a esse panorama cultural brasileiro. Este realismo se expressa, sobretudo, em sua compreensão da historicidade dos eventos narrados, na redução das escolhas e dos destinos individuais à dialética da evolução histórico-social. E é também o realismo que inspira a concepção objetiva, materialista, do tempo; dessa maneira em *Os que bebem como os cães*, por exemplo, aquela intensa fragmentação do decurso temporal, dentro do qual o romance é tecnicamente construído, nos é sempre apresentada como uma possível experiência subjetiva do tempo, ocorrida por causa das excepcionais condições históricas e de vida do personagem, de modo algum como sendo o tempo “metafisicamente” ou “ontologicamente” verdadeiro.

Nessa recusa de estabelecer condições humana eternas e em sua concepção objetiva do tempo histórico, reside o fundamento da adesão de Assis Brasil e Carlos Heitor Cony aos princípios do realismo. Seguindo nessa esteira, não é diferente o que ocorre no romance *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado. Nele, nos deparamos com uma narrativa que tem como protagonista Maria Helena, uma jornalista. É a partir dos fatos de sua vida particular que os acontecimentos históricos nos são apresentados. A narrativa, em suma, está temporalmente localizada em um momento de apaziguamento dos tempos de medo e incerteza da ditadura, trazendo para nós a perspectiva pós-Anistia de 1979, no qual começaram a surgir com mais rigor as denúncias das práticas antidemocráticas do regime militar e o retorno dos ex-militantes exilados do país. Dessa maneira, o romance se inicia com o retorno de Lena à casa de sua mãe, antiga casa de férias da família, para tratar de seu pé e da mente, que estão quebrados. É lá, em um ambiente extremamente contemplativo e convidativo às lembranças do passado, seja da infância ou mesmo do passado recente, que tomamos conhecimento do teor periférico dos fatos, isto é, da perspectiva de indivíduos que não se encontravam exatamente na frente dos embates de resistência contra o regime. Nesse contexto, logo no início da obra Lena rememora uma importante conversa com Honório, um amigo ex-militante. Nessa ocasião, o personagem propõe à jornalista que dedique um tempo a escrever uma obra sobre a época da ditadura a partir de sua experiência pessoal, isto é a experiência da “Garotinha classe média, universitária, Zona Sul do Rio” iluminando “em que medida uma ação que [ela] não escolheu afetou sua vida” (MACHADO, 2012, p. 34 – 35). Em realidade, não somente Lena e Honório, como uma série de outros personagens (que serão posteriormente analisados ao longo deste estudo) estão configurados na

representação da tipificação do “bode expiatório” do regime militar. Nesse sentido, Lena é uma reunião universalmente posta da personalidade de uma camada da sociedade brasileira no período da repressão, a do indivíduo pertencente a uma burguesia intelectual que não se envolveu diretamente na luta armada - por preferirem outros meios de resistência; mas que tiveram que ser punidos em decorrência da proximidade para com aqueles que optaram por uma ação mais responsiva. Ela própria, que se engajava através do seu trabalho jornalista, diz a esse respeito:

Tudo era perigoso, sempre. E nem sempre era divino-maravilhoso. Porque eu não tinha escolhido aquilo. E cada vez mais descobria que não tinha escolha, tinha que continuar, seguir em frente, porque também tinha certeza de não ter escolhido a neutralidade, de jeito nenhum, eu estava o tempo todo supersolidária com vocês. Mas era mesmo a única coisa que me restava, a solidariedade... Porque eu não queria andar pelo caminho de vocês. Só que não havia outro. (MACHADO, 2012, p. 34 – 35).

Assim, o romance é compreendido em dois tempos distintos, os períodos pós-golpe militar de 1964 e o período pós-Anistia de 1979 com o retorno dos exilados. Esses dois tempos se interpenetram no enredo, e os capítulos no decorrer da narrativa aludem, de fato, a alguns dos dilemas vividos sobretudo por artistas e intelectuais em relação ao modo de participação na luta e resistência contra a ditadura, que se observava com frequência na classe média brasileira após o golpe. Renato Franco, contudo, não deixou de evidenciar o registro de tal dilema na produção cultural da época, isto é, sobretudo nos anos de 1967 – 1968; nos quais a cultura brasileira radicalizou-se politicamente e os romances passaram “a tematizar aquela que seria a questão básica: a revisão do papel do intelectual (e do artista) que, por sua vez, implicava tematização da sua própria conversão – ou a do escritor – em militante político revolucionário” (FRANCO, 1998, p. 46). Se o dilema entre a arte e a luta armada e o eventual engajamento do intelectual brasileiro na resistência armada foram captados em várias obras da segunda metade dos anos 1960, é nas narrativas da década de 80, principalmente, que aparecia cada vez mais não apenas as denúncias das arbitrariedades do regime militar, mas também o questionamento do próprio engajamento na resistência contra a ditadura, que coincidia com o processo de autocrítica que ocorria dentro das organizações de esquerda. Nesse sentido, além das situações concretas e das atitudes típicas que são a expressão do governo militar como fenômeno histórico nacional. *Tropical sol da liberdade* nos apresenta também as decepções e inaptações de Lena no contexto de reclusão em Paris, em um universo de traições e de malogros.

É, na medida em que Lena vai, aos poucos, rememorando seu passado e a familiarização de seu exílio na França ao lado de seus compatriotas, que a narrativa vai entregando ao leitor os entendimentos do perfil da sociedade. E a partir de então, Ana Maria Machado consegue, em sua obra, refletir esteticamente a sociedade decadente dos anos 70, reproduzindo com os devidos nexos a violência intrínseca aos jogos de poder e à ordem social estabelecida. Lena, por um lado, rejeitou o caminho da luta armada, que o irmão e tantos outros colegas escolheram, mas por outro lado, ela simpatizava com a causa dos militantes e concedia apoio logístico ao irmão, concebendo a resistência armada como uma resposta à violência do Estado. A posição da personagem protagonista é evidente, mas traz à tona determinadas contrariedades típicas presentes nas relações sociais daquele momento, como por exemplo expostas na relação de Lena com Barros, um colega de trabalho que é capaz de, por um lado, ajudar um amigo guerrilheiro em dificuldade (Honório) e, ao mesmo tempo, manter laços estreitos de amizade com um torturador. Essa permanência da contradição que permeiam o romance de Ana Maria Machado tem uma razão concreta: a permanência das estruturas sociais que geraram tanto a loucura e a bestialidade da ditadura militar brasileira quanto a nova forma de alienação – menos evidente, mas nem por isso menos desumanizante - de uma vida absurda e sem sentido em um mundo de “segurança racionalizada”. Nesse sentido, o único caminho autêntico é a luta por manter o núcleo humano dos homens, por evitar a corrupção em face de um mundo degradado e historicamente esvaziado. Por isso, Jeremias entrega-se ao suicídio no muro branco, por isso, Paulo Simões entrega-se à luta armada, agarrando a metralhadora e indo de encontro à vida; por essa razão, Lena crê na preservação de seus verdadeiros valores humanos, seguir a vida, não entregar-se à morte. Esta defesa da humanitas, que os opõem decisivamente ao irracionalismo niilista de características vanguardistas, por exemplo, é a base da perspectiva concreta aberta por esses romances brasileiros pós-64 que representam importantes expoentes da possibilidade realista dentro dessa conjuntura. A humanidade, cedo ou tarde, encontrará no embate ao capitalismo o caminho de superação de suas atuais e trágicas condições. Mostrando as forças que se opõem à alienação, seja na ação direta da luta armada, na resistência ao sistema através do suicídio ou da resignação interior, assim, formulando uma verdade histórica concreta, *Os que bebem como os cães*, *Pessach: a travessia* e *Tropical sol da liberdade* conseguem cumprir com alguns dos requisitos básicos do autêntico realismo.

O emprego dos recursos técnicos elaborados pela vanguarda, no caso da fragmentação no romance de Assis Brasil ou na simultaneidade temporal do romance de Ana Maria Machado, serve precisamente para tornar possível – nas condições intensas da alienação do capitalismo - a vitória do realismo em meio à produção cultural do pós-64 - já que no contexto de ditadura militar a realidade imediata é a intensificação da fragmentação da comunidade humana e da redução dos homens aos estreitos limites de seu “pequeno mundo” subjetivo, os romances que extraíam o seu conteúdo dessa realidade contemporânea não pode deixar de tratar destes problemas. Assim, os recursos técnicos modernistas, por exemplo, podem ser de grande utilidade na representação desses níveis imediatos da realidade, tornando-os intensamente evidentes e sensíveis. Mas é preciso salientar que se trata apenas de um dos aspectos, por mais importante que seja, daquela realidade brasileira. Assim, se o romancista pretende superar adequadamente a imediaticidade e captar a totalidade das determinações essenciais do mundo, ele deve reencontrar em sua obra a estrutura épica e universalizante do romance, pois é ela que irá permitir a representação da origem, do destino e das perspectivas concretas dos tipos e das situações que formam a essência daquela realidade instaurada a partir de 1964, sob uma forma narrativa e realmente artística. Sem a representação objetiva dessa totalidade essencial, possibilitada pelo humanismo como visão do mundo subjacente ao realismo e pela estrutura romanescas como princípio de composição formal, a obra narrativa se fragmenta em relatos, depoimentos subjetivos ou na descrição mecânica e estática de uma realidade reificada. E, na tentativa de generalizar aquilo que não passa de experiência pessoal ou de mero fragmento da realidade, isto é, na tentativa de elevar o imediato à universalidade sem a mediação da particularidade (do típico), alguns romances pós-64 acabam por desembocar na alegoria: na universalidade abstrata e metafísica, na transformação da problemática histórica daquele período em mero exemplo de uma condição humana pretensamente eterna e ontológica. Nada disso ocorre com nosso *corpus* aqui em análise; a estrutura desses romances obedece e respeita as leis universais do gênero romanescas, renovando-as no contato com as novas particularidades e fatos da atualidade. Na medida em que o problema do realismo na produção pós-64 nada tem a ver com a técnica artística, a oposição substancial entre técnicas irracionistas e o realismo reaparecem decisivamente em algumas obras do pós-64.

Nesse esboço exemplificativo de alguns romances do período da ditadura brasileira apresentamos alguns pontos determinantes dos impasses estéticos da vanguarda

e do realismo. Procuramos demonstrar que os diferentes caminhos seguidos pela arte brasileira no contexto do século XX não são exatamente escolhidos pelos intelectuais a partir de uma afinidade particular, isto é, no exercício de uma total liberdade criativa, e em alguns casos nem são, sequer, determinados pela dialética interna do romance. Como afirma Karl Marx em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, essa dialética, de fato, existe e atua, como também o escritor, no conjunto da cultura, opta pelos caminhos possíveis. Mas, nesse caso, no contexto da ditadura militar brasileira, os escritores de fato respondem a problemas fundamentais que a História coloca, concretamente, para a sociedade como um todo e, para os homens, de maneira individual. De uma forma geral, as teorias estéticas, as “poéticas”, repousam, em último caso, em uma concepção da História, embora não sejam redutíveis a ela. A questão fundamental que se apresenta diante de nós, por conseguinte, parece buscar a reflexão da possibilidade de tais concepções de vanguarda artística e de realismo, tão caras aos padrões estéticos europeus, conseguem corresponder a uma necessidade efetiva das sociedades subdesenvolvidas. Em outras palavras podemos dizer: as necessidades que, no Brasil, determinam a adoção das vanguardas europeias ou do realismo são as mesmas que, na Europa, determinaram os seus surgimentos?

O curto parêntese comentando alguns aspectos dos romances de nosso *corpus* era necessário para demonstrar um pouco, por meio da contradição, o sentido social das categorias ontológicas eternas. No domínio propriamente literário, as vanguardas com suas posições de dupla vida e do incógnito, por exemplo, vão adquirir uma importância decisiva na ruptura que determina o desenvolvimento da personalidade humana na ação recíproca do indivíduo com o seu meio humano-social. Para frisar melhor o contraste, indiquemos brevemente o quanto tais contradições podem ser fecundas para o desenvolvimento real do homem. Nas figuras da grande literatura realista dos romances brasileiros pós-64, isto é, do Paulo Simões ao Jeremias à Maria Helena, é sempre pela interação viva entre realidades fundamentalmente opostas que esses personagens se acham condicionados, na sua existência e na sua evolução. Mostramos de maneira exemplificativa até que ponto a supressão da distinção entre possibilidade abstrata e possibilidade concreta anula, nas próprias bases, o esforço do escritor para concretizar seus personagens. Vemos agora que, com a negação das relações entre o exterior e o interior, a oposição perde, no seio da personalidade, o que fazia dela uma força viva. Mesmo quando algumas obras deste tipo tem ocasião de apontar, de passagem, os

elementos e as tendências pelos quais se exprimem esta oposição, os princípios da dupla vida e do incógnito, por exemplo, privam-na de toda a potência, isto é, de todo o dinamismo orientado para o progresso, dado que o que eles promovem é apenas uma tranquila coexistência, harmônica, de elementos opostos, sendo o mais grave efeito desta coexistência o de aprofundar mais a dissolução da personalidade descrita desta maneira. Contudo, Lukács chama atenção para o fato de que tal problemática não é nova na vanguarda literária, mas é um problema já posto ainda nos tempos do naturalismo. Ao resgatar uma importante síntese do crítico alemão Alfred Kerr, Lukács apresenta que:

A única poesia permitida ao naturalismo está ligada à doença. Que outra coisa poderemos descobrir de poético na vida de todos os dias, além dessas particularidades neuróticas que estão mais próximas do não-cotidiano? Elas levam o personagem a perder-se nas nuvens e permanecem, contudo, susceptíveis de fundamentação real. (LUKÁCS, 1969, p. 49).

Nesse sentido parece importante ao teórico húngaro, nesta afirmação, a ligação que ela estabelece entre a necessidade do patológico e a vida comum e cotidiana em uma sociedade capitalista. Por aqui se verifica, portanto, que há nas palavras de György Lukács a determinação de uma continuidade real na literatura do século XX entre o naturalismo e a vanguarda. Porém, segundo as diversas etapas que corroboraram para tal avanço e em função dos grandes acontecimentos que emergiram na transição do naturalismo para a vanguarda, no plano social e histórico, o desenvolvimento desse processo aderiu a aspectos qualitativamente diferentes, isto é, recebeu novos conteúdos e ligou-se organicamente a outras formas estéticas evolutivas. A citação de Lukács sobre a descrição de Kerr nos impõe a compreensão de que para os naturalistas a necessidade do doentio era antes de tudo um caráter estético, que se tratava para eles de uma fuga dessa realidade que é, em regime capitalista, a vida amarga de todos os dias. Contudo, em contexto da produção romanesca brasileira no período da ditadura vemos que esse mesmo contraste – entre a vida cotidiana e a patologia – toma um acento moral: a recusa estética daquilo que esta vida tem de abjeto. Esse aspecto doentio da vida prosaica, que era a princípio, no século XIX, simples ornamento estético, torna-se na vanguarda pós-64 um protesto moral contra um mundo desprezível. É nessa evolução, rigorosamente determinada, que descobrimos os verdadeiros fundamentos sociais.

Para os romances brasileiros do pós-64 que se aproximam da estética vanguardista, vemos que o patológico se torna, pois, um limite estético da composição literária. É aí que temos, portanto, uma importante compreensão do que seja essa

vanguarda literária no contexto dos romances brasileiros, que está ligada à concepção comum que se têm do mundo: por um lado, uma finalidade deste tipo é necessariamente indeterminada; o protesto, que nesses romances se exprime através de uma exaltação do caráter doentio da realidade, isto é, de uma fuga para o patológico, torna-se puramente abstrato e vazio, só condena o real (ao qual muitas vezes escapam) em termos gerais e não dá espaço a qualquer crítica concreta da realidade efetiva. E a própria fuga para o doentio orienta-se, nesse sentido, necessariamente para o vazio, reduzindo a realidade a um aspecto de inexistência. Em suma, quando um romance faz apelo a uma revolta concreta contra uma realidade concreta de ordem histórica e social, é sempre desta própria realidade concreta que deve se partir o movimento de revolta, isto é, a revolta começa sempre por uma crítica feita às próprias estruturas de poder dessa realidade. Nesse tipo de estrutura implica necessariamente uma tendência que ilumina os nexos fundamentais de compreensão do mundo de que se fala, portanto, uma tendência de clarificação e de concretização. O mesmo se pode dizer da revolta do humanismo contra o imperialismo típico nos romances brasileiros realistas no contexto da ditadura militar.

Nos romances brasileiros pós-64 essencialmente vanguardistas, as coisas passam-se de outro modo. Neles, o caráter abjeto do tempo presente é necessariamente o único fator de onde parece proceder movimento; contudo, esta própria fuga restritiva para o abjeto nada tem de concreto a lhe opor, pois o movimento que se afasta da realidade existente reduz-se, nesse caso, a um movimento interior que permanece apenas no seio da subjetividade. Assim, do ponto de vista das relações dinâmicas entre o homem e o mundo, é desprovido tanto de qualquer conteúdo objetivo como de qualquer orientação. O caráter patológico, para se manter ainda na expressão utilizada por Kerr, desta meta só promove ainda mais a sua total vacuidade da realidade histórica. Sob a vã aparência de um conteúdo positivo, esse tipo de romance acaba por esconder uma repugnância abstrata e vazia para com a realidade, que, por princípio, não pode tornar-se ação, bem como, também, uma impotência essencial para ultrapassar os níveis de subjetividade, sejam do desejo, da nostalgia, etc. Daí um dos caracteres fundamentais de compreensão da vanguarda literária: este conteúdo, que é, na realidade da concepção lukacsiana, nada mais do que a ausência de conteúdo, configura uma concepção de mundo que não consegue apontar qualquer finalidade à vida objetiva, não fazendo-a progredir em uma direção determinada, seja ela qual for. É natural, portanto, que o escritor acabe considerando essa abjeção do cotidiano prosaico como um simples refúgio, que ela lhe surja como o único

elemento norteador ao qual ele consegue ligar os conteúdos literários capazes de exprimir tipicamente a sua própria situação.

Como se vê, o problema da vanguarda no contexto de produção da literatura pós-64 não se trata de uma questão que diga respeito a um problema propriamente de técnica literária, mas de todo um complexo que se enraíza no modo como a obra literária irá fazer reverberar uma concepção de mundo. Vejamos, por exemplo, a obra *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, escrita em 1969 por Ferreira Gullar. Nela, nos deparamos com uma abordagem das relações entre produção artística de vanguarda e as condições sociais e econômicas dos países subdesenvolvidos, em especial o Brasil. Uma obra, que em suma, reflete as ideias do autor sobre o papel da arte e da cultura na transformação da sociedade. Diante disso, Gullar argumenta que a vanguarda literária não deve ser compreendida apenas como uma manifestação estética isolada, mas como uma forma de resistência e de engajamento político social. Por essa razão, apoiado, sobretudo, nos estudos de Umberto Eco, a obra se desdobra em uma ferrenha crítica à ideia de que a vanguarda seria um movimento artístico exclusivo dos países desenvolvidos, isto é, seria um “luxo cultural inapropriado” para os países ainda em desenvolvimento. Ao contrário, Gullar argumenta que a vanguarda é uma expressão estética essencial para a construção de uma identidade cultural sólida e original, bem como também possibilita uma forma artística suficientemente poderosa para criticar as estruturas de poder vigentes.

Nesta perspectiva, a obra explora as influências das vanguardas europeias e suas adaptações no contexto brasileiro. Direcionando tais reflexões e análises para o campo da poesia, Ferreira Gullar acaba destacando movimentos como o concretismo e o neoconcretismo, analisando o modo como esses movimentos buscam romper com as tradições literárias e promover novas formas de expressão artísticas que sejam capazes de refletir legitimamente as realidades regionais e globais. Assim, podemos observar certos pontos fundamentais que sistematizam a compreensão da vanguarda no contexto de subdesenvolvimento brasileiro da década de 50 e 60, sendo eles principalmente: a busca por uma renovação estético-formal e por autenticidade cultural, ou seja, a vanguarda como um movimento que buscava romper com as formas tradicionais de se fazer arte. Nesse sentido, a experimentação com novas técnicas, formas e estruturas não convencionais tornaram-se elementos centrais para compreender essa nova concepção de arte. Junto a isso, observando a grande valorização das influências estrangeiras por parte da literatura brasileira nas décadas de 50 e 60, o autor não deixou de notar que essa

tendencia representava o surgimento de uma expressão cultural autêntica e original. Os romances experimentais do pós-64, portanto, procuravam formas de arte que não apenas importassem ideias, mas que de uma forma mais profunda fossem capazes de refletir a singularidade da experiência brasileira, suas múltiplas culturas e principalmente suas contradições internas. Dito isso, por fim chegamos a um último e significativo elemento que contribui para a compreensão dessa vanguarda, trata-se do engajamento para com as contradições sociais, isto é, o engajamento sócio-político. Para Gullar, a vanguarda em contexto brasileiro não podia ser dissociada das suas próprias realidades sociais e econômicas, pois ele via na literatura vanguardista o potencial de uma forma de expressar e confrontar as contradições da sociedade, isto é, iluminar de uma forma mais crítica características da formação e da manutenção social do país, tais como a desigualdade social, a opressão política e principalmente os impactos da industrialização e urbanização.

Semelhante é o que podemos observar também nas elaborações teóricas de György Lukács sobre a vanguarda artística. Para o filósofo e crítico literário húngaro, já na década de 20 começou a abordar o tema da vanguarda em suas análises críticas e estéticas. Nesse período, Lukács encontrava-se envolvido com o movimento literário e artístico na Hungria e na Alemanha, nos quais teve contato com diversas formas de vanguarda, tais como o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo, o que fez com que criticasse severamente a vanguarda, sobretudo o expressionismo, por considerá-lo uma forma de alienação da realidade e uma distorção da arte como reflexo autêntico da vida. No entanto, ao longo dos anos e de seus estudos, o filósofo revisitou inúmeras vezes suas próprias conclusões e sua visão sobre a vanguarda evoluiu. Ele passou a reconhecer a importância da vanguarda como uma resposta estética às contradições sociais e históricas da época, embora continuasse a questionar suas implicações políticas e principalmente filosóficas. É em *Realismo Crítico Hoje* que a vanguarda pode ser problematizada desde uma perspectiva crítica e dialética. Como viemos tentando demonstrar até o momento, Lukács define a vanguarda como um movimento que reflete as contradições e crises de uma sociedade em transição. Via, portanto, na vanguarda, não apenas uma ruptura estética, mas uma expressão das contradições sociais e históricas das etapas de desenvolvimento do capitalismo. Nesse sentido, os experimentalismos buscam romper com as formas artísticas tradicionais não apenas por um desejo de inovação estilística, mas como tentativa de capturar a alienação e a desumanização presentes na sociedade capitalista moderna. Em síntese, a vanguarda é, como podemos perceber com os romances

pós-64, uma resposta cultural às crises e dilemas de uma época marcada pela industrialização, urbanização e transformações socioeconômicas mais profundas.

O essencial, neste caso, é a ideia que se faz do homem, considerado a priori como um ser isolado. No âmbito realista, os escritores cuja concepção do mundo assenta na definição lukacsiana do realismo tão “verdadeiro quanto a vida” nunca criam tipos sem os vincular, de uma forma orgânica e inseparável, às contradições que se revelam nos fatores sociais que condicionam o desenvolvimento humano e no próprio indivíduo quando ele é desenvolvido. É justamente por essa razão que observamos nos romances autenticamente realistas do pós-64 uma descrição de personagens que são movidos, em determinada medida, por paixões muito singulares, mas que são tipos socialmente normais. Na perspectiva vanguardista, por sua vez, a vida cotidiana e o homem comum aparecem como formas enfraquecidas das contradições, tanto objetivas quanto subjetivas, e a excentricidade como uma desfiguração socialmente determinada. Romances que apresentam a ontologia do indivíduo isolado como que “lançado” na existência tem como consequência estética a desaparecimento dos verdadeiros tipos sociais. Nestes casos, os escritores não conseguem reconhecer nem descrever senão apenas uma silhueta, um contraste abstrato de uma banalidade prosaica do cotidiano e a excentricidade do homem. O que na literatura realista tem por função enriquecer e tornar muito mais intensa, viva e verdadeira a representação dos personagens socialmente típicos, tende sempre, nas obras decadentes para a excentricidade e, por fim, como afirma Alfred Kerr, para a patologia. De maneira intencional ou não, mas inevitavelmente, tais obras que se aproximam dessa tendência artística acabam por fazer do excêntrico o complemento do prosaico, o que acaba por gerar um esgotamento das potencialidades e virtudes do ser humano.

Isto decorre naturalmente do fato de alguns desses romances conceberem, desde o princípio, o homem como uma existência desprovida de todo o racionalismo e de algumas relações inter-humanas fundamentais. No caso, dos romances brasileiros pós-64, vemos em Renato Pompeu, por exemplo, uma concepção de mundo que tende a apresentar a fuga para a loucura, para a neurose, como um protesto contra o caráter violento da realidade objetiva; similar é em muitos outros escritores da vanguarda neste período, que tratam de maneira muito superficial da “condição humana” como algo dado naturalmente, como fato definitivo, impossível de modificar. Para casos semelhantes a esse, Lukács deu a esse caso uma formulação bastante precisa: “A ‘desumanização’ toma então a sua forma extrema, perfeitamente adequada à tendência que lhe é subjacente: o

real não passa dum pesadelo que, se possível, se desenrola na consciência perturbada de um idiota.” (LUKÁCS, 1969, p. 54). Ora, a partir do momento que se concebe um universo ficcional a partir de tais princípios a tendência nessa literatura é a de reduzir o mundo a dois polos problemáticos: um que representa a mediocridade da burguesia e outro que leva ao extremo a excentricidade do homem. Essa tal excentricidade acaba por ganhar amplo espaço na representação completa da realidade objetiva, uma vez que esta própria realidade é concebida a partir de uma concepção do mundo que não tolera nenhuma normalidade no domínio efetivo dessas realidades. Nesse caso, no contexto dos romances pós golpe militar, é com razão que observamos em larga escala o modo como o regime capitalista acaba por interferir na vida cotidiana, instaurando a mediocridade burguesa e a excentricidade da personalidade humana. Seria um esforço em vão, neste caso, procurar uma força, uma tendência que pudesse servir de parâmetro para as mudanças de um espírito autêntico do pequeno burguês e da excentricidade do homem, e que remetesse umas as outras o seu verdadeiro impacto social.

Tendo assim apresentado, em um de seus aspectos mais concretos, a concepção do mundo que serve de base para a tendência vanguardista nos romances brasileiros pós-64, podemos levar a nossa análise mais longe, nesta direção. Para tanto, um outro elemento que se impõe com bastante importância, à luz desses pressupostos, é que tal literatura só poderia produzir obras desprovidas de perspectiva. Para Lukács, a perspectiva trata-se de uma elemento-chave fundamental que dá a ver a dicotomia entre a literatura vanguardista e a literatura realista. Para o filósofo húngaro:

[...] no plano literário, é ela [perspectiva] que determina o conteúdo e a forma do projeto, que é dela que dependem, em cada época, as linhas diretivas que orientam a criação artística, que só ela constitui assim, em última análise, o princípio universal de seleção entre o essencial e o superficial, entre o decisivo e o episódico, entre o importante e o anedótico, etc. (LUKÁCS, 1969, p. 57).

Quando tratamos dos romances brasileiros pós-64, tal assertiva de Lukács se traduz na importante compreensão de que a perspectiva é a categoria crítica decisiva de uma obra de arte que indica às próprias personagens humanas ficcionais o sentido da sua evolução; apontando os elementos decisivos capazes de favorecer ou de impedir a evolução rumo a um destino efetivo. Contudo, este princípio de seleção é prejudicado no romance decadente; ele o rejeita em virtude de uma compreensão subjetivista diante da vida, ou seja, acabou substituindo a perspectiva em prol da construção de uma condição humana pretensamente “eterna” e, por princípio, inegociável de qualquer mudança.

(Recordemos, por exemplo, o que foi dito anteriormente sobre as possibilidades abstratas e concretas). É por esta razão que Tânia Pellegrini, observando tais características nos romances brasileiros da década de 70, atribui a tendência estilista que resulta desta atitude ontológica um retorno dos romances brasileiros aos princípios do naturalismo. De fato, esta situação que julgamos caracterizar boa parte dos romances decadentes (pelo menos no período da ditadura militar), sofre de uma dissimulação apologética por parte de alguns críticos brasileiros que querem glorificar esta literatura e que, colocando no centro de suas análises questões estritamente formais, isolam do conteúdo das obras os elementos puramente externos, cujo valor torna-se, portanto, exagerado, ao mesmo tempo que ignoram a essência social, histórica e artística deste conteúdo. O resultado de tais considerações técnicas acabam por promover o desaparecimento de um verdadeiro critério de distinção entre o realismo e as tendências decadentes, sejam elas próximas ao naturalismo, ou como se manifestam no romance pós-64, de aproximação vanguardista, isto é, a presença ou a ausência de uma hierarquia entre os elementos e características próprias dos personagens representados e entre as situações em que se veem colocados estes mesmos personagens. Eis aí o princípio fundamental da estética realista, um caminho que permite um verdadeiro discernimento dos caminhos esteticamente divergentes dentro dos romances brasileiros pós-64.

Compreender a categoria crítica do realismo nos princípios de György Lukács, contudo, é antes compreender a própria dialética materialista, concebida por Karl Marx. Este referido materialismo histórico julga as obras de artes tendo como ponto de partida o real. Celso Frederico (2005) em suas análises marxistas sobre a arte na perspectiva ontológica formula uma importante compreensão deste caráter, descrevendo que a arte não pode ser concebida como uma criação elevada do espírito idealista, tal como sugeria Hegel, mas sim uma criação material de homens reais que falam sobre o real. Contudo, foi Leandro Konder, um dos principais e mais importantes interpretes de Lukács no Brasil, quem conseguiu formular de maneira eficaz uma síntese capaz de expressar o perfil da categoria do realismo:

[...] na acepção ampla que lhe dá o marxismo, o conceito de realismo abarca toda a grande arte e não se deixa encerrar em fórmulas comprometidas com quaisquer “escolas”, “correntes”, “estilos” ou “métodos” particulares. Empregado em sua máxima amplitude, o conceito de realismo serve à estética marxista para frisar na arte o seu caráter de conhecimento da essência da realidade. Com base em tal conceito, a estética marxista define, desde logo, uma posição de combate às teorias que veem na arte acima de tudo uma atividade lúdica gratuita, a manifestação de uma subjetividade fetichizada (desligada de seu condicionamento histórico-social) ou a representação

fragmentária de uma realidade epidermicamente captada. Em outros termos: definindo-se pelo realismo, a estética marxista rejeita o esteticismo, o psicologismo e o naturalismo; rejeita as atitudes idealistas, românticas e empiristas. (KONDER, 2013, p. 218 – 219).

Com base na assertiva de Konder, vemos que o realismo se constitui, portanto, não de uma escola literária²¹ como costumeiramente a historiografia considera. O realismo é, em síntese, a capacidade de fidelidade aos processos de vida real, fazendo reverberar na arte algo tão real quanto a própria vida. Ao lado deste princípio, portanto, as diferenças de nível formal que dizem respeito à maneira de escrever têm uma importância secundária. Como já afirmava Renato Franco, do mesmo modo podemos compreender, na literatura de vanguarda, uma continuação da tendência naturalista e ver nela a expressão de uma continuidade que se desenvolve, ao nível das concepções do mundo. Tais continuidades no nível do estilo, isto é, as transformações, as oposições, os conflitos, as novidades, que dizem respeito apenas ao aspecto formal do estilo, deixam de ter uma importância para caracterizar os nexos fundamentais do conjunto de um dado momento histórico. O crítico ainda reforça que essas mesmas orientações estilísticas não deixam de ser elas próprias o próprio reflexo de modificações operadas nas estruturas sociais de um período histórico; mas tornam-se secundárias, porém, uma vez que o princípio comum a toda a literatura decadente, como por exemplo a ausência de seleção, de hierarquização, se apresenta como submissão ao meio e atmosfera de determinada realidade.

Para avançarmos em nossos estudos, se queremos entender de maneira mais profunda as bases dessa oposição fundamental entre a literatura decadente e o autêntico realismo – aquele que Lukács nunca deixou de considerar o movimento e a evolução históricos como temas maiores da obra literária – precisamos investigar ainda mais a fim de descobrir, na ordem das concepções do mundo, as bases da oposição. Para tomamos como exemplo um romance brasileiro, em *Os que bebem como os cães*, Assis Brasil descreve de forma muito automatizada o cotidiano dos encarcerados. Apesar da disciplina brutal à qual são submetidos, vemos um misto de comportamentos que se resumem a se manterem efetivamente inativos e outros que movimentam alguma desordem, até que aparece um novo guarda que lhes imprime ordem por meio da violência, chegando até mesmo a lhes prometer um fim. Contudo, em outras passagens, no curso da narrativa,

²¹ Se fosse o caso o realismo seria uma tendência datada no tempo e que, na literatura brasileira, seria associada à obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Assis Brasil resume nas reflexões de Jeremias a consciência de suas experiências ao perceber que quando um homem perde qualquer objetivo e qualquer esperança se perde também a sua própria humanidade. Como podemos ver, consideramos até aqui o problema literário da perspectiva como princípio da seleção destinada a classificar o que é essencial do que não o é, mas na base deste princípio encontramos um problema vital, cuja forma literária nada mais é do que o seu reflexo generalizado. O que Assis Brasil coloca em questão, com este nosso breve exemplo, demonstra o fato de que o homem só age efetivamente se imagina, mesmo que subjetivamente, um significado para a sua ação, enquanto, pelo contrário, a ausência de significado, a concepção do mundo que vem de uma ausência de sentido, reduz toda mobilidade a simples espasmos, isto é, à apenas uma aparência de mobilidade e imprime à totalidade a marca de pura imobilidade.

Podemos tomar como exemplo o escritor Sérgio Sant'Anna, autor que acreditamos traduzir com bastante rigor e da maneira mais sugestiva o sentimento do mundo que resulta de tal atitude. Quando, em *Confissões de Ralfo*, o protagonista, Ralfo, em uma noite insone se entrega a um monólogo interior, vamos, aos poucos, tomando conhecimento sobre sua vida de jovem estudante universitário, de suas experiências passadas, desde sua infância até a fase adulta, na qual o protagonista compartilha questões sobre sua identidade, sobre sua sexualidade, pensamentos filosóficos e até mesmo questionamentos políticos sobre o contexto em que vivia na década de 70. A tônica do romance, no entanto, está localizada nas reflexões de Ralfo sobre suas relações amorosas, são nessas frustrações que vemos no personagem a tentativa de encontrar um sentido para sua existência, movimento este que não se concretiza no curso da história. Ralfo, em meio aos acontecimentos sócio-políticos da década de 70, como as injustiças sociais e os engajamentos políticos, descobre-se em questões existenciais profundas, que apenas aparentam movimentar uma ação que permanece na esfera de um dilema: seguir um caminho convencional ou buscar uma vida mais autêntica e significativa. Esta impressão de total incapacidade, a relativa paralisia de Ralfo perante a força incompreensível das circunstâncias, é o motivo fundamental da obra de Sant'Anna. Há no romance, portanto, a impressão de impotência elevada ao nível de concepção do mundo, que em Sérgio Sant'Anna, assim como em vários outros escritores dessa época, se transformou em uma angústia imanente ao próprio devir do mundo. O homem internaliza o sentimento de total abandono em face de um medo inexplicável, impenetrável, existencial. Todas as tendências realistas, que em outros escritores, assumiam a forma literária ou filosófica,

reúnem-se aqui na angústia perante a realidade efetiva, de certa maneira estranha ao homem, mas sempre hostil. Esta experiência fundamentalmente marcada na angústia resume bem grande parte da decadência em alguns dos romances brasileiros pós-64.

Deste modo, encontramos nitidamente definido a situação fundamental em torno dos romances de vanguarda, no contexto do Brasil pós-64: a intenção de representar esteticamente experiências autênticas, porém profundamente individuais, únicas e singulares. Na estética lukacsiana do realismo, tal intento, contudo, representa a quebra de uma unidade, que é a condição prévia e a base de toda a impressão estética realista. György Lukács, desenvolveu o conceito de “unidade” como uma ideia crucial dentro de sua teoria estética e filosófica. Foi em *A Teoria do Romance* (1916), inicialmente, onde o filósofo trata desse conceito como possibilidade de análise da estrutura e função do romance realista. A ideia de “unidade”, portanto, refere-se à capacidade de capturar a totalidade da experiência humana dentro de uma obra de arte. Daí a famosa assertiva do jovem Lukács ao afirmar que o romance, enquanto forma artística, não apenas reflete a totalidade da vida, mas também a recria e a transforma. Esta mudança só é possível, no entanto, quando o romance alcança a unidade interna da totalidade da vida humana. Isso significa que uma autêntica obra de arte, especialmente um romance, deve ser capaz de representar não apenas aspectos fragmentados ou isolados da realidade, mas sim conseguir integrar esses elementos em uma totalidade coerente e significativa. Essa totalidade não deve apenas abordar aspectos internos, emocionais e psicológicos dos personagens e das condições sociais, mas incluir também, principalmente, os aspectos externos e visíveis da sociedade.

Contudo, é importante frisar que essa ideia de totalidade lukacsiana em *A Teoria do Romance* sofre diversas críticas, sobretudo pelo caráter relativamente abstrato de seu conceito ainda no pensamento jovem do filósofo. Foi João Paulo Netto e Celso Frederico, os principais intérpretes que chamaram atenção para esta problemática, ao afirmar:

Lukács não adquire uma clara consciência da relevância das mediações que devem ser estabelecidas para que a totalidade não resulte uma simples petição de princípio. Se a sua recusa da fragmentação da vida sob o capitalismo o conduzia à percepção da totalidade como fonte e origem da significação, ele, por outro lado, não alcançava determinar as instâncias mediadoras capazes de concretizar a totalidade; ela, pois, permanece sobretudo como princípio regulador da realidade, e nunca como o complexo de complexos que é a verdadeira categoria da realidade.

Em “A Teoria do Romance”, Lukács está longe de manejar dialeticamente a categoria da totalidade. Ele a postula “enquanto realidade primeira constitutiva de todo fenômeno singular” e a relaciona diretamente à obra de arte que, em

função dela, pode ser realizada como um universo fechado, [...] (NETTO, 1976, p. 44).

Outro importante intérprete do filósofo húngaro que chamou atenção para o conceito dessa totalidade, na referida obra, e o seu caráter abstrato e problemático foi Celso Frederico. De acordo com o crítico, essa aspiração à totalidade sobre a qual Lukács se refere é vista como uma “reivindicação utópica” (FREDERICO, 2005, p. 72). Isto porque, tal reivindicação consiste na tentativa de elaborar um personagem romanesco capaz de um retorno ao sentimento de organicidade e completude típicos que a vida harmônica do mundo antigo gerava aos homens no senso de uma comunidade; situação essa não mais possível ou verdadeira no século XX. Nesse sentido, por mais que esta reivindicação à totalidade possa ser legítima aos personagens romanescos, ela jamais se concretizará, e tal aspiração permanecerá sempre como uma utopia, visto que as especificidades históricas e filosóficas da vida burguesa e do contexto capitalista não permitirão jamais a organicidade e a harmonia de outrora. Contudo, apesar de José Paulo Netto e Celso Frederico chamarem atenção para a ideia de totalidade de Lukács esbarrar na abstração do próprio conceito, vai ser em um Lukács mais maduro, em “O romance como epopeia burguesa” (1935), que o filósofo húngaro consegue “corrigir” tais problemáticas ao estreitar os nexos entre as categorias de singularidade, particularidade e universalidade na elaboração do conceito de totalidade, manejando a dialética como movimento próprio dessa categoria. Advém dessa nova fase marxista de Lukács uma visão mais concreta e profunda de mediações da realidade, bem como uma maior vinculação entre os dados históricos e filosóficos apontados pelo autor e a realidade objetiva.

No caso dos romances brasileiros pós-64, é tanto mais evidente que esta quebra da unidade sobre a qual repousam as relações, a sua ligação, a sua mobilidade, não é apenas uma moda de época, fruto de uma tendência simplesmente ávida de experiências. Quando nos deparamos com o golpe militar de 1964, há nesse momento histórico uma reverberação estética na arte que propõe uma cisão do tempo, abstratamente concebido, e da realidade objetiva e de seu movimento. Este corte, contudo, parece não dar conta das necessidades ideológicas no período imperialista pelo qual passou o Brasil. Vemos, com os romances dessa conjuntura histórica que o tempo, propriamente dito, o tempo “autêntico”, transforma-se no tempo puramente subjetivo, da experiência vivida, tentando, em alguns momentos, se desligar do mundo real. Paradoxalmente, ainda que

esse tempo subjetivo, desligado do mundo objetivo, permaneça, ainda assim permanece também a pretensão de atingir a essência da realidade efetiva. Por aqui podemos notar uma grande diferença entre a imagem filosófica e a imagem literária do mundo. Sob influência de um certo idealismo, podemos perceber em alguns romances brasileiros de caráter decadente uma ruptura estética entre o tempo e o espaço, por um lado, e entre a realidade objetiva e o seu movimento, por outro. Diante dessa tendência, alguns romances pareceram admitir uma despreocupação com essa distinção na narrativa. Os grandes escritores realistas, por outro lado, tais como Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado, admitiram, quase que por instinto, como princípio de seus romances, a unidade. Se os romances brasileiros pós-64 introduziram a subjetividade do tempo, isso prova, antes de mais nada, que estamos perante um processo profundamente enraizado no ser social do homem durante o período imperialista. Assim, como grande parte da classe burguesa estava alheia à história de seu tempo, a literatura acabou por representar o sujeito como aquele indivíduo que fechou-se sobre si mesmo. Pode acontecer que, em alguns romances, a experiência vivida deste estado se apresente ao homem como o entusiasmo da descoberta de si mesmo, mas este acontecimento nada movimenta a não ser o obscurecimento dos nexos vitais da realidade, gerando a impressão de temor. Quando nem sequer se pode apreender a existência do mundo, é preciso necessariamente que o homem, que permanece a única referência da realidade substancial – solitário em face de si próprio e reduzido ao seu próprio reflexo – presente, sob uma forma terrivelmente deformada, os traços inapreensíveis da própria realidade. Renato Pompeu é um importante expoente desta descrição de angústia e pânico.

Em *Quatro-Olhos*, não é por acaso que o tempo, esvaziado de tudo o que liga ao mundo objetivo, transforme também o mundo interior do Eu-protagonista em um fluxo desenraizado e impenetrável, abstrato e vazio, que conduz a um estado de terrível estaticidade, de permanência. No plano literário, as consequências desorganizadoras de tal filosofia decadente pesam muito mais e fazem-se sentir com mais força. Com a forte tendência da vanguarda nos romances brasileiros pós-64, a representação literária acabou, em partes, desvinculando o tempo e se desligando dos objetos e do seu movimento e acabou se refugiando no sujeito e se tornando autônoma. A consequência disso fez com que o mundo ficcional criado pelo escritor cindisse em dois mundos parciais, heterogêneos e opostos. Aquilo que Lukács definiu, sob diversos pontos de vista, como perda de qualquer relação com o mundo, isto é, a ausência da objetividade, do alcance da

totalidade, encontra nesse momento, sob formas diversas, a sua unidade de princípio. No mencionado romance de Renato Pompeu, a exemplo de demonstração, o mundo dos homens – o único objeto de criação literária – dissocia-se imediatamente tão logo se separa qualquer dos seus elementos estruturais do conjunto das correlações que sustentam o todo. Ainda sob este aspecto, podemos definir *Quatro-Olhos* como um importante expoente representativo ao elaborar um personagem que perde completamente os parâmetros de sua existência, isto é, a noção de seu passado e presente, em decorrência da perda de um manuscrito. Resulta disso um estado de torpor e de alienação, interrompido de vez em quando por breves lembranças do conteúdo do misterioso manuscrito. O caminho que conduzirá mais tarde da revolta à patologia (para retomar o termo de Alfred Kerr) é indicado aqui desde o início na busca da rememoração de sua história e seus projetos em oposição ao momento em que está inscrito, no momento em que está internado em um hospital psiquiátrico.

Enquanto alguns outros, os romances brasileiros pós-64 de caráter realista, mesmo quando tentam submeter à mais dura crítica o mundo que se oferecia à sua representação, tentavam minimamente figurá-lo espontaneamente como uma realidade unificada e necessariamente vinculada ao homem, ou seja, como a unidade viva e indissociável dos seus elementos constitutivos, é o que vemos, por exemplo em *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony. Por outro lado, não podemos deixar de destacar outros realistas que inevitavelmente se aproximaram de algumas das expressões técnicas da vanguarda ao reservar espaço em suas narrativas à decomposição dos elementos, como por exemplo a relativa subjetivização e autonomização do tempo em *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil. Características essas que servem tão-somente como aspectos que permitem caracterizar melhor o presente histórico, e de tal maneira que, precisamente através destas decomposições, a unidade, antes espontânea, torna-se agora consciente, crítica, tão verdadeira quanto a vida. A aspiração intencional mais profunda dos romancistas pós-64 que se aproximaram da vanguarda, ligada à sua visão do mundo, tendem precisamente, ao contrário, para a dissolução do mundo e, portanto, do próprio homem. A angústia, que descrevemos como uma das principais experiências vividas no mundo, e na qual se manifestam todos os problemas estruturais de um homem desconectado da historicidade, encontra a sua fonte original na experiência vivida de um mundo despedaçado, fragmentado, e não se exprime, no plano da arte, a não ser através da evocação de fragmentos do mundo humano.

Em virtude dessa exposição, para não cometermos o equívoco de recair no simples e genérico e objetivando dar conta de descrever em todos os seus aspectos essenciais a literatura de vanguarda, é preciso não esquecer o papel da alegoria e do alegórico. Contudo, as questões que trouxemos anteriormente sobre totalidade e verdade nos conduz a outro problema fundamental que esclarece melhor os projetos de estética do filósofo húngaro sobre as concepções de obra de arte realista e vanguardista. Segundo a perspectiva de György Lukács, a noção de forma artística está a todo momento relacionada ao típico e ao particular, ainda que, sua meta seja a de representação do universal. E, para tanto, a literatura deve estar composta de maneira orgânica, isto é, em que as partes se encontrem firmemente relacionadas ao todo de modo simbólico e não alegórico. Em outras palavras, Lukács quer dizer que a unidade entre o geral e o particular em uma obra de arte deve ser, a priori, estabelecida de modo não-fragmentário, isto é, o ponto de encontro dos pormenores da composição e o conteúdo transmitido deve ser proporcionado pela própria forma e não deve depender dos esforços de mediação do receptor. Na discussão de Lukács sobre a diferença entre alegoria e símbolo em sua famosa obra *Estética* (1966), o filósofo associa a composição de fundo alegórico à imagem que se reduz ao fragmentário e à ruína. Em seu ponto de vista, a literatura vanguardista, de modo geral, organizada de modo excessivamente abstrato, fragmentada e que lança mão do recurso da alegoria, não consegue extrapolar o plano da abstração, pois “la aniquilación de la realidade inmediata, de la realidade sensible, es de la esencia de la alegoria.” (LUKÁCS, 1966, p. 468). Ainda na perspectiva do filósofo:

Dado que deve refletir a mesma realidade que a ciência e a filosofia, dado que neste reflexo é igualmente universal e busca também a totalidade, como a ciência e a filosofia, a arte não pode desprezar aquela esfera, aquele nível de realidade objetiva e de seu reflexo subjetivo cujo conteúdo, cuja forma, cuja extensão, etc., são definidos pelo termo “conceito”. Precisamente os máximos valores artísticos que possuímos – a tragédia grega e Dante, Michelangelo e Shakespeare, Goethe e Beethoven – não teriam podido existir se fosse correto excluir do trabalho artístico a mais elevada conceitualidade. É verdade, por outro lado, como vimos no local adequado, que na arte tais conceitos, ideias, concepções do mundo, etc., concretamente universais, aparecem sempre superados na particularidade [...]. A arte, contudo, jamais representa singularidades, mas sim – e sempre totalidades [...]. (LUKÁCS, 1970, p. 198 – 199).

Nesse sentido, para Lukács, o modelo realista de arte é compreendido como uma totalidade relativamente organizada, capaz de refletir a realidade com a mesma capacidade de generalização que os conceitos possuem nas áreas do saber científico ou filosófico. Ainda que, como chama atenção Celsa Frederico, para o filósofo húngaro o

tipo de “conceitualidade” de que fala seja bastante específico, uma vez que não pode renunciar ao concreto e à particularidade, ele indica a necessidade de a forma estética funcionar como uma totalidade fechada, capaz de encobrir as conexões elaboradas pelas abstrações ao passo que oculta também o seu caráter de objeto produzido. Assim, na teoria estética do realismo de György Lukács a organicidade deve ser garantida por uma homogeneização da forma, capaz de atribuir aparência de naturalidade ao modo o qual a realidade é representada na ficção. Diante disso, retornando ao problema da alegoria, enquanto categoria estética, Lukács elabora uma síntese capaz de dar a ver a sua problemática: “[...] a alegoria dá, com efeito, uma expressão estética a certas concepções do mundo, cujo caráter é justamente o de dissociar o mundo, fundamentando-o numa transcendência essencial, cavando um abismo entre o homem e o real.” (LUKÁCS, 1969, p. 66).

Observa-se que a necessidade de uma forma estética equilibrada, isto é, em que a subjetividade do artista esteja em ligação orgânica com a objetividade das relações sociais é imprescindível²². Portanto, se a alegoria, enquanto orientação do estilo, é, para Lukács, na estética dos romances do século XX, uma questão tão problemática, isso decorre de uma concepção do mundo, no artista, que recusa a priori o mundo terreno, a significação imanente ao ser e à ação do homem, isto é, aquilo que para o filósofo húngaro constitui toda a base de toda a *práxis* artística. É claro que quando tratamos dos romances brasileiros pós-64 se deve aplicar estas indicações com certas reservas. É evidente que, em alguns desses romances brasileiros de extração vanguardista, a alegorização passa por um processo de transcendência mais ou menos consciente, isto é, na recusa de toda a imanência possível na tentativa de esforço para atribuir um sentido ao mundo objetivo, para dar uma significação interna ao próprio mundo, tanto na vida do homem como na sua realidade efetiva. Em nossa tentativa de indicar a que concepção do mundo se refere esta atitude, ressaltamos algumas das mais importantes consequências que esta concepção implica no plano literário. Contudo, na tentativa de apresentar os resultados de uma análise universalizando que Lukács denuncia do caráter alegórico em toda a literatura, é

²² É necessário realizar uma ressalva: estar em ligação orgânica, contudo, não implica em dizer necessariamente que deve estar em concordância. No ensaio *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, por exemplo, György Lukács ressalta a honestidade artística de Balzac, que era um verdadeiro adepto da ideologia burguesa, mas que, no entanto, não poupou esforços em suas duras críticas e reflexivas representações do homem francês burguês do século XIX. (LUKÁCS, 1968a, p. 13).

preciso, antes, compreendermos que tais compreensões passam por uma dialética com outro importante teórico da arte da vanguarda, trata-se de Walter Benjamin.

György Lukács inicia sua compreensão da alegoria passando, antes, pelos textos de Walter Benjamin, teórico que, em sua perspectiva, utilizou do drama barroco alemão para justificar todo o plano estético da alegoria. Ao examinar as principais teses, Lukács atribui ao drama barroco uma medíocre importância, mas capta, com bastante sagacidade, o pretexto de Benjamin para desenvolver uma estética da alegoria de modo a demonstrar claramente que a transcendência, característica ligada ao alegorismo, é o ponto chave de compreensão da quebra estética necessária ao realismo. No estudo do drama barroco na Alemanha, Benjamin produz um ensaio no qual ressalta as características alegóricas da arte contemporânea (século XX), neste estudo, ao falar do drama barroco, Lukács entrevê no ensaio de maneira quase que direta, porém ousada, os traços mais característicos dessa literatura da vanguarda – um fundamento filosófico até então inédito ao paradoxo do vanguardismo.

Eis o que contém, em seu centro, a consideração alegórica, a exposição laica, na arte barroca, da história entendida como a Paixão do mundo; é que só tem significado nas estações da sua degradação. Tanto tem de significado como de caducidade, porque é no mais profundo que a morte faz penetrar esta linha quebrada que separa *physis* e significado. [...] Assim representada, a história não aparece como o processo duma vida eterna, mas sim como um movimento contínuo de degradação. É esta a razão por que a alegoria se situa deliberadamente para além da beleza. No reino do pensamento, as alegorias correspondem ao que são as ruínas no reino das coisas. (BENJAMIN, apud LUKÁCS, 1969, p. 68 - 69).

Como ponto fundamental de compreensão estética da vanguarda, Lukács, com uma lógica rigorosa, aponta a relação entre a morte da historicidade e a alegoria enquanto forma representativa. Eis aí o cerne da tese de Benjamin: utilizar o drama barroco para transpor as principais consequências estéticas do vanguardismo. Nesse sentido, Lukács pontua nitidamente a ligação interna entre a história e o tempo objetivo, elementos que assumem aspecto de desenvolvimento e progresso recaem em uma subjetivização do tempo – o que para Lukács nada mais representa do que senão queda e degradação. Deste modo, fica evidente, portanto, os traços mais característicos da problemática da literatura no início do século XX: uma arte que deve exprimir, em primeiro lugar, uma absoluta transcendência, ao mesmo tempo que renuncia aos meios específicos e concretos para tal; e que, ainda, justamente por se orientar para esses meios e porque traduz fielmente um processo de decomposição das categorias estéticas, torna-se uma arte condenada à

fragmentação do real. É esta a razão pela qual Benjamin distingue, por meio do drama barroco, elementos fundamentais de compreensão da estética vanguardista: uma subjetivização tida como uma essência quase que teológica. Nesse sentido, a imagem do mundo construída no campo da alegoria reflete nada além do que ruínas, fragmentos. A compreensão simbólica do realismo desaparece tão logo emerge o mundo como uma essência superior – inexplicável e incompreensível. Celso Frederico traz uma importante síntese deste processo, ele diz:

O alegorista, em seu fazer artístico, retira os objetos de sua localização histórica habitual e lhes confere, no novo contexto, um significado material diverso do originário. Pelas mãos do alegorista, o objeto é, assim, extraído do seu contexto e esvaziado de sua significação habitual. Com isso, o objeto morre para poder renascer. Ocorre, portanto, uma pulverização do mundo: a realidade é desmontada e reduzida a fragmentos, sendo que cada um deles pode receber uma nova significação. É próprio do procedimento alegórico essa disjunção entre o significado (o conteúdo, o que se expressa) e o significante (a forma). (FREDERICO, 1997, p. 69).

Com isso, na representação da realidade perde-se a falsa aparência de totalidade, porque a ideia, a razão, se desvincula desta representação e a alegoria instala-se, desvitalizando esse mundo. No plano da criação artística, portanto, as consequências são fatais: tudo pode significar tudo, quer se trate de uma pessoa, de um objeto ou mesmo de uma relação. Esta possibilidade implica em uma destruição da razão e, no entanto, justificado, o mundo torna-se imanentemente mau, pois nele não há espaço para o rigor dos pormenores. O século XX, marcado pela tendência estética de vanguarda, expressão de um mundo rompido pelo capitalismo, que tornou cada vez mais difícil a visão de conjunto da realidade, recupera a alegoria e dá-lhe um lugar de destaque, pois ela, nesse momento, torna-se a chave das infinitas possibilidades de uma obra. O romance que, para referir-se ao mundo fragmentado, tornou-se ele próprio fragmentado. Nessa recusa da totalização o romance alegórico o objeto por excelência das múltiplas significações, da vacuidade que se escamoteia em ambiguidade e polissemia, permitindo montagens e remontagens diversas que trazem nos pormenores inúmeros significados diferentes.

[...] ao representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total, a alegoria é o contrário polar do símbolo. [...] Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. (BENJAMIN, 1984, p. 196 – 197).

Nos romances brasileiros pós-64 – aqueles que, em definitivo, são visados por estas considerações – os pormenores têm muitas vezes, na ordem da percepção, um extraordinário poder de sugestão, sobretudo em um José J. Veiga ou em um Renato Pompeu, por exemplo. Mas, como Renato Franco (1998) demonstra a respeito dos romances reportagem, cujo propósito consciente nada tem a ver com as construções alegóricas, esta tendência não exclui de maneira alguma a depreciação dos fatos, isto é, o seu caráter arbitrário da possibilidade de substituí-los à vontade por outros quaisquer. É justamente em virtude dos grandes experimentalismos que marcam tendência na literatura brasileira pós-64, que algumas obras creem poder exprimir aquilo que é mais essencial na imagem fragmentada que se faz do mundo. Mas, como nota Lukács, o mundo assim representado encontra-se ao mesmo tempo elevado e desvalorizado. Isso porque uma concepção do mundo que, em última instância, admite uma relativa imanência da razão no universo de coisas, que considera que o mundo tem um sentido e que o homem pode penetrá-lo e compreendê-lo, implica necessariamente que nenhum pormenor pode ser substituído de modo arbitrário. Encontramos aí uma importante compreensão de parte da tese estética de György Lukács sobre o realismo. Na literatura realista cada pormenor, ainda que seja inseparável de sua essência única, particular, pessoal, é ao mesmo tempo típico. Nos romances brasileiros pós-64 que tendem à alegoria, bem como a concepção do mundo que lhes são subjacentes, tendem à supressão do típico. Ao romperem com a coerência interna do mundo, esses romances podem reduzir os pormenores ao nível de uma simples particularidade. Esta é a tese que cerca os estudos de Tânia Pellegrini e de Renato Franco, isto é, essas características que aproximam visivelmente uma tendência experimental nos romances pós-64 à literatura do naturalismo. Ora, na vanguarda, ainda que os processos alegóricos tornem os pormenores ilimitados de sentido e significado, estes conservam uma relação imediata com a transcendência, ou seja, passam a ser apenas uma abstração tendendo para algo superior. Eis aí para György Lukács o cerne do problema estético no século XX. Em obras cujo caráter é o símbolo, isto é, realistas, tais pormenores referem-se aos detalhes concretos e específicos da realidade, seja ela social, econômica ou cultural, mas que, de todo modo, influenciam, moldam e determinam a vida das pessoas. Lukács, em *História e Consciência de Classe* (2018), desenvolveu uma abordagem única à análise da sociedade, enfatizando a importância de compreender não apenas as estruturas gerais e abstratas, mas também, e principalmente, os detalhes concretos da vida cotidiana das pessoas. Celso Frederico apresenta uma clara compreensão acerca desta questão:

[...] numa figuração verdadeira do mundo humano, como queria Lukács, os detalhes e pormenores estão diretamente relacionados com a essência do objeto representado. Eles não podem, portanto, ser intercambiados pelo capricho, pela arbitrariedade do artista. No “mundo próprio” de cada obra de arte forma-se “uma estrutura (uma totalidade) de objetos que se apresentam sensorialmente e que contêm imediatamente em si o próprio sentido, a própria significação”. Portanto, “cada objeto recebe forma artística com a finalidade de que revele sua própria essência, a essência de suas relações com o mundo externo”. (FREDERICO, 1997, p. 71).

Nesse sentido, os pormenores em uma compreensão simbólica da arte são esses elementos cruciais para uma análise completa e precisa da sociedade capitalista. Ao invés de tenderem para uma abstração generalizante e particular, no simbólico são eles que determinam os aspectos concretos da realidade, como as relações de produção, as condições de trabalho, as formas concretas de alienação e exploração, bem como as práticas culturais e ideológicas predominantes. É esta, de fato, a característica singular do embate entre a literatura de vanguarda e a literatura realista, que marca a antítese estética dos romances brasileiros pós-64: a tendência para substituir o tipo concreto por uma particularidade abstrata.

Embora o fato de Lukács, em sua obra *Realismo Crítico Hoje*, traçar de maneira original e ousada as características por trás da estética da vanguarda, delegando sua forma mais acabada às obras de Franz Kafka. Quando transpomos tais considerações estéticas à realidade artística do Brasil no contexto de ditadura militar, podemos verificar algumas referências artísticas análogas em obras de escritores como José J. Veiga, Renato Pompeu, Renato Tapajós, Paulo Francis e até mesmo Carlos Heitor Cony²³. Podendo, inclusive, situar José J. Veiga entre um dos principais prosadores no período da ditadura militar a fazer de suas obras romanescas a expressão da arte alegórica naquele período. Neste caso, estamos a pensar em algumas das exegeses de Luís Bueno ou de Benjamin Abdala Júnior que atribuíram a José J. Veiga um significado altamente alegórico, que iluminaram vivamente a situação histórica que está na base das suas obras, isto é, a mais profunda

²³ Aqui estou me referindo especificamente à obra *Pilatos*, publicada originalmente em 1974. Nela, acompanhamos os infortúnios de Álvaro Picadura, um pequeno burguês solitário que sofre um acidente de trânsito e acorda em um hospital para indigentes e pacientes terminais. Aos poucos, o protagonista descobre que tivera o órgão genital amputado e que o mesmo agora jazia em uma compota. Após o decorrer de um tempo, Álvaro consegue sair da internação e começa a vaguear pelas ruas do Rio de Janeiro, carregando o vidro com seu membro amputado, no qual acaba tomando parte em vários acontecimentos trágicos. É uma obra altamente alegórica, na qual Cony, mesclando um estilo político e humorístico, combina os elementos históricos e ficcionais, criando uma trama que se desenvolve em torno da profundidade psicológica do protagonista e dos significados em torno do membro amputado, que configuram uma alegoria aos conflitos internos e dilemas éticos diante das pressões e das repressões políticas e religiosas que se encontrava o Brasil na época.

experiência vivida de um mundo que mescla o real e o imaginário para representar ideias e temas maiores aos do sentido concreto da cotidianidade, como a opressão, a burocracia e as desigualdades de um Brasil em contexto de ditadura militar.

Os Reis de José J. Veiga em *Sombras de reis barbudos* (1972), é uma excelente demonstração da representação da transcendência das alegorias vanguardistas no cenário romanesco no Brasil pós-64. De acordo com a percepção crítica de Valdirene Rosa da Silva Melo (2013), tudo que se refere a eles, não advém de um sentido concreto sobre o real, mas, mesmo assim, só graças a essas figuras da realeza o mundo adquire um sentido. Nesta discussão crítica, os personagens de Veiga sinalizam estilisticamente elaborações literárias da alegoria ao representarem apenas ideias em ação e não a tipicidade concreta do homem, ou seja, os homens não são a expressão concreta do típico, do real, mas sim, personificações caricaturais de qualidades morais, defeitos, embates ideológicos, vícios e até mesmo de visões do mundo que o autor empresta aos personagens. Aquilo que se apresenta na realidade assim concebida reduz-se à uma penosa movimentação de abstrações elementares da realidade histórica: um burocratismo e um poderio brutal e corruptível. Por fim, uma imagem da sociedade capitalista. Quando tomamos para análise os romances na literatura pós-64 que se aproximam da vanguarda vemos que o elemento alegórico se instala na medida em que toda a existência do mundo e dos seres que dele dependem (suas vítimas indefesas) não é representado como uma realidade efetiva concreta, mas como o reflexo intemporal de um significado superior, de uma transcendência que, sem que ela própria seja determinada, acaba por determinar, porém, tudo o que existe. Deste modo, a transcendência nos universos vanguardistas toma sempre um aspecto fantasmagórico, precisamente porque se trata de um não-ser, como o manuscrito misterioso de Renato Pompeu, ou mesmo os muros de José J. Veiga, que se tornam fundamento de todo o ser. Por repercussão, nesse caso, a realidade efetiva e autêntica se transforma ela própria em uma espécie de fantasma. Essa transcendência que é impossível apreender em seus nexos fundamentais, em sua totalidade, tem como único papel tomar a realidade que é oferecida, reduzindo a vida comunitária dos homens à uma face essencialmente pessimista e degradada.

É justamente em decorrência do grande experimentalismo, desta particularidade abstrata das criações literárias no pós-64, que demonstramos até agora como consequência estética do vanguardismo e do alegorismo, é levada às suas extremas expressões em alguns romances brasileiros no período da ditadura militar. Com a notada

presença de escritores brilhantes e observadores, esses autores sentiram profundamente o caráter fantasmagórico do mundo que, em suas obras, transformaram as cenas mais banais da vida prosaica em uma presença confusa, de medo e pesadelo. No entanto, a vanguarda pós-64 é uma verdadeira manifestação artística, a qual não basta a evocação do simples efeito que produzem em si próprio os acontecimentos imediatamente apreensíveis, na superfície da vida. Ela não ignora a exigência de generalizações, que são comuns no próprio centro de toda arte. A abstração, nesse caso, apenas se refere aos elementos da vida cotidiana que a alegorização, em sua transcendência, desvalorizam para os reduzir a um sentido superior, muitas vezes incompreensível ao homem que o sente. É esta transcendência da alegoria que impede grande parte dos romances pós-64, mas não todos, de seguirem o caminho do realismo, isto é, de elevar ao nível de uma particularidade típica a realidade particular. Quando mencionamos importantes escritores que tiveram em suas obras a manifestação da alegoria vanguardista percebemos que mesmo essa particularidade singular em que eles próprios não veem mais do que um sentido superior, se dissipa em abstrações desprovidas de conteúdos concretos, já que é apenas a arbitrariedade dos sentidos, dos significados possíveis que a determina. A despeito de todo esse poder evocativo, apesar da grande lucidez sobre o mundo que não se pode ignorar, este caminho não pode visar - como fazem Assis Brasil, Carlos Heitor Cony, Ana Maria Machado, Érico Veríssimo, isto é, os grandes realistas - a rica e significativa realidade, que serve de mediação entre o particular e o universal. Para a vanguarda, no entanto, é preciso tentar elevar, diretamente e de maneira estritamente formal, sem poder generalizar os conteúdos, o próprio particular ao mais alto grau da abstração. Porque é exatamente isto mesmo que o uso da alegoria impõe no domínio da arte. Sob este aspecto, podemos citar *Sombras de reis barbudos*, ou mesmo, *Quatro-olhos*, como exemplos privilegiados da vanguarda brasileira pós-64, que é, por essência, alegorista. Não se trata aqui dos conteúdos imediatos, tampouco da forma literária ou da maneira específica de escrever (das técnicas de representação), mas sim desta concepção do mundo que determina a atitude final do escritor em face da forma e do conteúdo. Cada um à sua maneira, José J. Veiga ou Renato Pompeu, revelam um aspecto particular que pertence a esta concepção.

Portanto, se nos foi necessário até aqui apresentar e analisar a concepção do mundo subjacente ao movimento antirrealista da vanguarda, bem como suas tendências fundamentalmente formalistas que nela se revelam, foi porque não tínhamos outra

maneira de caracterizar parte do meio que se ofereceu ao desenvolvimento de uma literatura no Brasil pós-64. No que diz respeito, por exemplo, à constante representação do patológico, do anormal, apresentado por Lukács para descrever os padrões estéticos da vanguarda na Europa, é bem evidente que houve também uma invasão das mídias visuais como um movimento que parte da vida para a literatura e não da literatura para a vida. Sob este aspecto, Fábio Lucas (1985) e Silviano Santiago (1988) não deixaram de destacar a evolução dos romances-reportagem como ainda mais significativa.

[...] como a repressão sistemática fez aguçá-la a violência, assim como a impunidade dos agentes do poder, apareceram casos tão extraordinários de arbítrio, de envolta com interesses imediatos, que se desenvolveu um gênero intermediário entre a “notícia” e a invenção literária, o romance-reportagem, destinado a recolher e divulgar episódios que traumatizaram a opinião pública (LUCAS, 1985, p. 105-106).

As primeiras obras deste gênero, como as de um José Louzeiro, Plínio Marcos, Rubem Fonseca, por exemplo, repousavam sobre uma ideologia de denúncia sócio-política de marginalização grave na realidade brasileira e na denúncia da própria censura que tentava impossibilitar a discussão de determinados assuntos; a atmosfera dos romances vanguardistas, por outro lado, traz a ideologia do medo, do perigo que espreita constantemente a vida prosaica. Evidentemente, em obras que estão a meio caminho entre a autêntica literatura e o livro popular, como, por exemplo: *É tarde para saber* (1986), de Josué Guimarães, há um acaso do perigo que se transforma em um “final feliz” tendente a fazer a apologia da sociedade. É sobretudo pela recusa de semelhantes compromissos que os autores brasileiros da vanguarda literária no pós-64 se opõem aos autores que apenas escrevem por simples divertimento. Por mais tentador que seja realizar aqui uma confrontação detalhada entre a tendência de vanguarda e os romances-reportagem, mostrar aquilo que as aproxima, no seu próprio conteúdo, e o que, no entanto, as difere, procurar as razões destas diferenças somente nos distanciaria para muito longe daquilo que estamos a propor com esta tese. Iremos, portanto, determinar como suficiente esta simples alusão, cujo papel é sobretudo o de indicar as largas bases sociais às quais remetem as experiências vividas na literatura brasileira pós-64.

Voltando ao objeto de nossa pesquisa: a própria vanguarda e o próprio realismo ou – mais precisamente – as formas literárias que eles apresentam na medida em que essas formas determinam de maneira significativa o ambiente literário no Brasil pós-64. Após apresentarmos detalhadamente a visão do mundo que está por trás da vanguarda literária

e do alegorismo, é fundamental que retornemos ao realismo para compreendermos de maneira mais detalhada outras importantes consequências desse reflexo estético da realidade, trata-se do símbolo e do humanismo. Chaves de leitura que serão fundamentais para a compreensão de nosso *corpus* no próximo capítulo.

Como abordamos até aqui, para György Lukács uma obra literária é realista na medida em que manifesta em sua conformação singular a totalidade das determinações do reflexo estético da realidade objetiva. Em outras palavras, para o filósofo húngaro essas determinações compreendem a maneira como a literatura deve capturar e refletir a realidade de forma coerente, verdadeira e crítica. Para tanto, indicaremos a seguir uma excepcional síntese de Carlos Nelson Coutinho sobre uma das mais importantes destas determinações: a capacidade de reflexão estética da realidade.

Uma obra de arte, tal como uma obra científica, são autênticas quando nos fornecem um conhecimento verdadeiro das relações humanas essenciais e significativas. Mas enquanto a ciência é desantropomorfizadora, buscando transcrever conceitualmente o em si da realidade objetiva tal como ele existe independentemente da consciência, a arte é basicamente antropomórfica, isto é, reflete certamente este em si objetivo, mas tão-somente na medida em que ele se refere ao homem, ao seu destino concreto, tão-somente na medida em que ele aparece como “mundo próprio” dos homens. (COUTINHO, 1967, p. 107).

Esta divergência tendencial básica na natureza do reflexo é a síntese da antinomia que determina o fato de que no naturalismo, ou, por extensão, a vanguarda, todas as relações reais aparecem sob uma forma conceitual, abstratamente e pretensiosamente racional, ao passo que na literatura autenticamente realista elas aparecem através de uma representação sensível, imediatamente e fortemente evocadora. Contudo, em virtude da diversidade e da capacidade múltipla das tendências antropomorfizadoras ou desantropomorfizadoras, as categorias estéticas de singularidade, particularidade e universalidade ganham dimensões distintas no reflexo estético da realidade no realismo e no vanguardismo. Como determina Lukács em *Prolegomenos a una estética marxista* (1965), o naturalismo, por exemplo, se orienta sempre no sentido de fixar a universalidade ou de, mediante esta universalidade, determinar a singularidade, fazendo a particularidade aparecer simplesmente como um elemento de mediação superado. No realismo, ao contrário, a singularidade e a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade, que é, de fato, a categoria central da esfera estética. (LUKÁCS, 1965, p. 199 – 275).

Dessa maneira, enquanto a vanguarda – de acordo com sua orientação desantropomorfizadora – despreza a singularidade, isto é, o fenômeno e o rebaixa conceitualmente a uma essência universal, o realismo nos fornece, de uma maneira imediatamente evocadora e sensível, a unidade entre fenômeno e essência, ou seja, um fenômeno (singularidade) inteiramente relacionado com a essência (universalidade) que é expresso sem a necessidade de mediações conceituais abstratas ou transcendentais. Nesta síntese particular se manifesta, portanto, o caráter antropomorfizador, isto é, a necessária referencialidade ao homem. Esta característica antropomorfizadora é, por sua vez, o que para Lukács representa a essência da compreensão do símbolo e do humanismo:

Sua função é a de nos colocar em contato com experiências humanas vivas, potencialmente nossas, nas quais se manifestam imediatamente as determinações essenciais da ação e do comportamento dos homens de um dado período da história, determinações que, sem perderem a sua historicidade, são suficientemente significativas para representarem um momento essencial da evolução do gênero humano. (COUTINHO, 1967, p. 108 – 109).

Sobre esta base podemos determinar que a alegoria se aproxima da desantropomorfização da arte, ao passo que o simbólico se aproxima do antropomorfismo. Essa distinção, no entanto, é fundamental para compreendermos a estética marxista do realismo, afinal, é na diferença e na contraposição entre o alegórico e o símbolo que encontramos os elementos de distinção que permitem a grande formulação estética pensada por Lukács, ao longo de sua trajetória filosófica, de nos aproximarmos de maneira ainda mais complexa e profunda do conceito de realismo. Nesse sentido, retomando o que já foi exposto, foi com base em uma análise histórica, nas leituras dos ensaios de Walter Benjamin, que o filósofo húngaro investiga a aparição da alegoria no barroco alemão e na arte contemporânea. Por se verificar uma dada fragmentação decompositiva das categorias estéticas, Lukács, conseqüentemente, compreende um relativo afastamento entre a obra literária e aquilo que o sujeito real e concreto vivencia em seu cotidiano prosaico. A vanguarda, como já expusemos, surge então como expressão desse novo modo de figuração do homem, tornando sua individualidade autônoma e vazia – o que faz com que surja uma lacuna na qual o Nada emerge como objetivo central. A questão principal é que, nesse sentido, o único resultado possível é um nítido afastamento da literatura e de sua relação com a realidade concreta, manifestando assim uma natureza vazia do mundo. Eis aí o início da determinação teórica de Lukács sobre a vanguarda. Contudo, o filósofo húngaro necessitava de um contraponto

à vanguarda e à alegoria que fosse capaz de explicar e definir a arte autêntica, realista. Surge daí a polêmica distinção entre alegoria e símbolo na teoria estética do pensador. Nesse sentido, buscando dar conta do desafio de sempre conceituar a arte, György Lukács (sobretudo em sua obra *Estética*) se apropria de conceitos como desantropomorfização, transcendência, antropomorfização e imanência, na tentativa de dar conta de aproximar e distanciar a arte da ciência e do cotidiano.

Quando se atém no campo teórico da discussão entre alegoria e símbolo, György Lukács toma como ponto de partida de suas determinações, antes, as investigações realizadas por Johann Wolfgang von Goethe. Isso se justifica pois, embora a problemática da alegoria e do símbolo seja antiga, é apenas após os estudos de Goethe que tal contraposição ganha substância para expandir o debate para as demais artes. Uma vez que, como enfatiza, o filósofo húngaro, o problema estava restrito à discussão no campo das artes plásticas. Portanto, ao entrar em contato com os estudos de Goethe, Lukács observa que o poeta alemão relaciona a problemática do símbolo à categoria central da particularidade, justificando a argumentação sobre a relação entre particular e universal. Nessa interpretação, portanto, Goethe determina o modo de figuração do mundo em duas possibilidades: o artista que busca a particularidade correspondente ao universal, ou, aquele que encontra o universal no particular. No primeiro caso, se produz a alegoria. O símbolo, por sua vez, se manifesta na medida em que o particular encontra o universal sem buscar necessária correspondência com ele. Nesse sentido, é na obra *Introdução a uma estética marxista* (1968b) que Goethe é bastante utilizado por Lukács para indicar a categoria da particularidade como central do âmbito estético. Exatamente no contraste entre alegoria e símbolo, o esteta húngaro entende residir um dos pontos centrais para a adequada compreensão e formulação da estética: o realismo.

György Lukács encontra na formulação goethiana do símbolo e na distinção da alegoria os elementos basilares que possibilitam melhor aproximação do realismo artístico. Isso porque, a tentativa de Goethe em opor alegoria e símbolo apresenta uma importante originalidade no debate estético, isto é, o autor de *Fausto* foi o primeiro a indicar que enquanto a alegoria se encaminha para o desantropomorfismo, o símbolo, por sua vez, se encaminha para a antropomorfização. José Deribaldo Gomes traz uma síntese desta oposição:

Goethe entende que o simbólico se aproxima da ideia subjetiva e antropomórfica do sujeito pensante. O conceito, por sua vez, acerca-se do

alegórico, pois tem caráter desantropomórfico, ou seja, existe com independência da consciência subjetiva. Expliquemos isso melhor:

- O conceito é a imagem refletida na consciência do sujeito;
- A ideia assume a função mediadora entre a imagem e sua aparência, uma vez que a ideia apenas capta, no imediato, a aparência do objeto;
- Disso se desprende que o conceito, por delimitar e definir, procurando aclarar a univocidade desantropomorfizadora do objeto, preserva-se na alegoria. (SANTOS, 2020, p. 46).

Por meio desta síntese, fica assim compreendido que a literatura verdadeiramente simbólica é aquela na qual o particular representa o universal, isto é, o geral. Não de maneira conceitual, abstrata e transcendental, como uma sombra de algo, ou sonho, mas como relação viva, evocativa. A alegoria, por sua vez, transforma a aparência em um conceito, e o conceito em uma imagem, mas somente de tal maneira que o conceito deva permanecer limitado e completamente fixado nesta imagem. Vejamos, para tornar a compreensão ainda mais clara, a síntese de Celso Frederico:

[...] na alegoria a expressão artística se faz por uma sucessão de metáforas, em que uma remete a outra, que, por sua vez, remete a uma terceira e assim por diante. A alegoria, dessa forma, estabelece uma disjunção entre o significado (aquilo que é expressado) e o significante (a forma pela qual se expressa). O significante não está unido ao significado, não está a seu serviço para expressá-lo de maneira definitiva e completa.

Na expressão simbólica, contrariamente, há uma integração, uma imanência, uma fixação de sentido que se contrapõe diretamente à sucessão alegórica. No símbolo há uma junção entre o significado e o significante que se integram numa unidade harmoniosa. [...]

“Há uma grande diferença se o poeta busca o particular para o universal, ou se ele contempla o universal no particular. Do primeiro nasce a alegoria, em que o particular só vale como exemplo, como paradigma do universal; o segundo, no entanto, é próprio da natureza da poesia: expressa um particular, sem pensar no universal ou indicá-lo.” (FREDERICO, 1997, p. 72 – 73).

Lukács, em *Estética*, acentua a relação goethiana entre natureza e ideia. Para o poeta alemão, não há desvinculação desses elementos sem que isto prejudique a relação entre arte e a vida. Portanto, a imagem, que no simbólico torna cognoscível a ideia com base na aparência fenomênica, atende à exigência de descobrir na realidade o universal, transformando-o em particular. Em síntese, o símbolo, para Goethe, é essencialmente um conceito apostado à alegoria, na medida em que aquele tem uma manifestação sensível no sujeito, por uma imagem que se forma no homem, por essa razão, antropomórfico. Enquanto a alegoria apenas pode se erguer com base no conceito, distante do homem,

portanto, desantropomórfico. Assim, compreendemos que os conceitos de alegoria e símbolo permanecem na história da arte como duas maneiras distintas de expressão.

Quando deslocamos essa discussão para o âmbito do cenário literário brasileiro no contexto da ditadura militar de 1964, fica compreensível como naquele momento, em virtude da censura, do autoritarismo, da violência e perseguição para com a intelectualidade, alguns romances acabaram por, conscientemente ou não, aderir a esse processo alegórico de uma “metáfora continuada”. Constituindo uma produção que em partes foi levada a uma figuração sequencial da realidade, isto é, a uma representação que não totaliza, só trabalha com fragmentos de um mundo despedaçado. Renato Franco (1998) em sua análise da obra *A festa*, apresenta uma excelente descrição desse fenômeno na literatura brasileira pós-64. A alegoria, portanto, é pluralista, polissêmica e aberta aos significados, nas obras vanguardistas alegóricas, vemos que elas dizem alguma coisa para exprimir outra, é o caso dos reis barbudos com seus altos muros em José J. Veiga. No símbolo, contrariamente, não é sequencial nem metafórico. Como esperamos demonstrar de maneira mais pormenorizada no próximo capítulo, romances como *Pessach*, *Os que bebem como os cães* ou mesmo *Tropical sol da liberdade* possuem uma natureza plástica que encaixa, em uma unidade sensível e evocativa, o universal no particular. Nesse sentido, ao juntar significado e significante, esses romances propõe uma representação fechada, em que nenhum detalhe, nenhum pormenor é desimportante ou pode permanecer desconectado de uma totalidade que estrutura e hierarquiza a narrativa.

Nossa argumentação para defender o símbolo – a arte realista em romances brasileiros pós-64 – e criticar a alegoria parte, portanto, de uma relação entre arte e autoritarismo, isto é, expressões de uma decadência ideológica. De uma forma geral, pela grande linha de força que se tem expressa sobre a literatura do período da ditadura militar, a linguagem alegórica é interpretada como sendo uma expressão direta da subordinação da arte ao autoritarismo. Nele fica sempre pressuposto um conteúdo transcendente, por isso, o livre desenvolvimento de grande parte dos romances naquele período se tornou prisioneiro dos princípios da transcendência e, portanto, de certa maneira, insensíveis às novas e urgentes questões trazidas pela vida social dos homens. Na decadência ideológica do período, expressa aqui pelo autoritarismo, por exemplo, há uma completa submissão de todos os detalhes da conformação artística a regras rigidamente prescritas e mantida em vigor por uma classe autoritária alojada no poder. A subordinação da arte à essa decadência, a sua obrigatoriedade em submeter a arte aos conteúdos transcendentais, leva

o experimentalismo no romance pós-64 a uma regulação formal da arte, prisioneira das técnicas e estilos artísticos. Nesse contexto, portanto, o papel do autoritarismo, sob o influxo dos movimentos de esquerda, será o de desvalorizar ao máximo a realidade objetiva para contrastá-la com a esfera transcendente. A conclusão é inevitável – a história estética do romance brasileiro pós-64, então, é a trajetória da caducidade do humanismo, isto é, o movimento das formas autenticamente orgânicas para a sua inevitável decomposição, para a sua inevitável fragmentação.

Esse sentido transmitido à arte pelo autoritarismo, faz com que ela se restrinja a enfocar a transitoriedade da vida humana atribuindo a ela um aspecto miserável, pessimista. Se para Walter Benjamin (1984) a figura característica atribuída ao Barroco é o símbolo da caveira, podemos, de maneira semelhante, atribuir à vanguarda nos romances brasileiros pós-64 o mesmo símbolo. Isso, pois, a imagem consumada nesses romances é a do destino reservado ao homem, a história do homem como sofrimento e abandono, esquecimento. Essa sujeição à transcendência, portanto, fez com que uma vertente dos romances brasileiros pós-64 desvalorizasse ao máximo o mundo objetivo, a realidade concreta. Essa literatura acabou por espelhar a missão que lhe foi dada pelo autoritarismo, pela decadência ideológica, reduzindo o homem à caveira, e o mundo a fragmentos e ruínas. O autoritarismo, ao determinar externamente uma visão de mundo e um conteúdo para a arte, impede que o artista possa fazer uma interpretação autônoma e própria da realidade humana. Conforme sugerido por importantes críticos do período como Roberto Schwarz (1978), Heloísa Buarque de Hollanda (1979) e Silviano Santiago (1988), é a tutela do autoritarismo e somente ela que levou grande parte da literatura pós-64 a ser alegórica.

De uma forma geral, apesar da alegoria se tornar a grande expressão artística do início do século XX, György Lukács, persistente ao esforço de fundamentar e justificar a superioridade da arte realista, admite ao seu pensamento estético a contraposição de Goethe entre símbolo e alegoria. Para defender o realismo, e, portanto, a representação simbólica, o filósofo húngaro, considera resumidamente a alegoria como um recurso artificial, desantropomorfizador e antiartístico. Daí a sua imensa rejeição não somente à arte barroca, mas sobretudo à arte moderna. Esta que se torna, na vanguarda, a expressão de um mundo abandonado, é criticada ao longo do pensamento estético realista por substituir a representação da totalidade do mundo concreto pela transcendência do Nada e, por essa razão, definir não somente o mundo como também a vida humana pela

gratuidade, aleatoriedade e pela ausência de sentido objetivo. No caso da literatura moderna vanguardista, a figuração alegórica dos destinos humanos está posta à revelia dos condicionamentos sociais e da luta dos próprios homens para tentarem firmar um sentido à sua existência.

Já nos referimos ao caráter antropomórfico implícito em todo reflexo estético da realidade, sobretudo na literatura simbólica do realismo. Tal característica implica, para Lukács, uma conclusão muito particular sobre a arte: o fato de só ser autenticamente estético o reflexo da realidade que se refira ao homem. Eis aí o cerne de outra importante compreensão do pensamento estético de György Lukács para a discussão e análise de nosso *corpus* de romances brasileiros pós-64: o humanismo. Para o filósofo húngaro, este humanismo da arte se realiza na afirmação de que toda forma artística verdadeiramente autêntica, ou seja, toda obra realista, toma posicionamento em face da realidade que representa. A pressuposição deste partidarismo, contudo, deve ser entendido de maneira cautelosa, para não recairmos em uma interpretação limitada e imediatamente política, não é este o caso. Inicialmente, este caráter partidário do humanismo da arte consiste, para Lukács, no fato de que “a criação artística é, ao mesmo tempo, descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida” (LUKÁCS, 1968b, p. 203). Em outras palavras, a arte está sempre tomando posição na medida em que denuncia e propõe uma resistência a todas as formas de degradação, de limitação e de alienação da arte vinculada ao homem. No pensamento estético de Lukács este combate representa a própria missão desfeticizadora da arte e, por essa razão, representa também a própria essência do reflexo estético. Carlos Nelson Coutinho diz:

[...] para cumprir a sua tarefa básica, a evolução sensível do destino de homens típicos vivendo em circunstâncias típicas, a obra de arte deve não só reduzir as ideias abstratas a realidades vivas e imediatas, como superar igualmente a superfície empírica e reificada do real. (COUTINHO, 1967, p. 115).

À frente dessa tarefa básica se descobre um movimento duplo que, independente das intenções criadoras subjetivas, desfeticiza a realidade: de um lado, a arte realista mostra que as ideias abstratas só existem como um momento da *práxis* criadora, e, por outro lado, os romances realistas devem relacionar os fatos empíricos da realidade exterior – que se apresentam aparentemente reificados – à totalidade histórica e social da ação dos próprios homens, fazendo assim com que a realidade seja compreendida como um mundo próprio, pertencente da humanidade. Estes movimentos acabam por suprimir

qualquer singularidade transcendental nas relações recíprocas dos homens. Dessa maneira, o conhecimento artístico realista do mundo concretiza seu caráter materialista e dialético, combatendo formas de idealismo ou de positivismo. Por outro lado, Lukács chama atenção para uma nota fundamental: a figuração da totalidade da realidade de modo a revelar o núcleo da vida, geralmente encoberto e deformado por uma pseudo-concreticidade fetichizada, faz com que a arte indique uma tendência essencial da vida humana – a luta. Esta, ainda que trágica, ineficiente, ou mesmo, cômica, é a ação fundamental que conduzem os homens contra as formas de alienação vigentes. Assim, o romance realista alcança a desfetichização do conteúdo, tornando-se a expressão formal e imediata da revelação do núcleo humano, da crítica da vida.

Diante das particularidades históricas dos romances brasileiros publicados de 1964 à 1988, nos deparamos com o impasse da figuração do homem como tipo concreto, isto é, de múltiplas determinações – característica essa básica do reflexo estético do mundo. Isso porque o contexto em que passava o Brasil, em uma sociedade alienada do capitalismo imperialista, tende objetivamente a destruir a unidade nuclear do homem. Na tentativa realista de elaborar artisticamente a essência do real alguns escritores brasileiros foram levados necessariamente a se opor à alienação fetichista e ao próprio capitalismo, ou seja, foram obrigados a descobrir e a dar forma às tendências que se opõem à perda do núcleo humano através da fragmentação, apontando para a possibilidade de sua reunificação – ainda que trágica. Daí porque o realismo brasileiro nesse momento de ditadura militar deve representar a sociedade como uma unidade de contradições e, sobretudo, a ditadura (bem como o capitalismo e qualquer outra forma social fetichizante) como uma etapa transitória e desumanizante da evolução do gênero humano – que em muitos casos, principalmente na década de 70, só foi possível através da descoberta do núcleo humano (da luta) e com a crítica da vida, que são dois momentos de um mesmo processo desalienador. É por essa razão que, ao atribuir ao artista o papel de mero observador imparcial, o naturalismo se limitava a descrever apenas a aparência fetichizada da realidade e, conseqüentemente, a evidenciar a fragmentação do homem, ao passo que tornava evidente, também, a formação social capitalista que promovia esta fragmentação também como uma forma eterna das relações sociais e humanas. Enquanto que para Tânia Pellegrini os romances brasileiros da década de 70 representavam um retorno aos processos estéticos do naturalismo, para Renato Franco, por outro lado, esse mesmo processo de desistoricização e de fetichização, típicos do naturalismo, evoluíram

para sua forma de vanguarda nos romances brasileiros no período da ditadura militar. Portanto, esses elementos estéticos originários do naturalismo, assim, levam a que a descrição prosaica de um mundo prosaico substitua a figuração artística do típico, do núcleo da vida e do homem. Se para György Lukács o verdadeiro realismo reside na representação do homem total e a sociedade total, a representação artística historicamente adequada do homem “total” se torna o problema estético central para a possibilidade do realismo dentro dos romances brasileiros pós-64. Assim, ao contrário do naturalismo que se limita apenas a alguns dos aspectos humanos e sociais, o realismo não pode figurar o homem ou a sociedade a partir de uma “observação”, mas deve participar, tomar posição.

Na luta entre as forças do humanismo, que apontam para a manutenção da unidade do homem e de seu mundo, e as tendências alienizantes, que dilaceram o seu núcleo em cascas fetichizadas, o realismo toma posição contra a alienação, indicando como ela deforma e limita as melhores aspirações do homem, impedindo que ele se realize plenamente como homem total. (COUTINHO, 1967, p. 117).

Em face desta citação de Coutinho só podemos chegar à conclusão de que este humanismo implícito no reflexo estético do mundo é representação de que não existe, no capitalismo vigente, verdadeira arte que não esteja em oposição e em conflito com o modelo da realidade social burguesa na qual dominem as tendências fetichizadoras. De Carlos Heitor Cony a Ana Maria Machado, nossos exemplos são evidentes. No período de ditadura militar no Brasil, acreditamos que ninguém denunciou mais duramente do que eles as características deformadas de uma sociedade dominada pelas ideologias decadentes impostas nos regimes ditatoriais; eles mostram, através de seus romances, o caráter anti-humano do capitalismo através da criação de tipos e da figuração de destinos concretos; que se pense em Paulo Simões ou em Maria Helena, na desesperada luta de ambos por manterem sua integridade humana em face da mediocridade e da alienação impostas pelas forças da repressão. Ninguém mostrou com maior intensidade do que Assis Brasil o fato de que uma luta individualista e marginal contra as tendências destruidoras da *humanitas* não conduz senão a um destino trágico, ainda que a grandeza humana que ela possa implicar em contraste com a vacuidade, hipocrisia e violência do mundo ambiente; e isto não através de discursos retóricos ou de construções metafóricas transcendentais, mas na criação artística de tipos como Jeremias. Portanto, é preciso ficar bastante claro que tais tomadas de posição anteriormente mencionadas não se fazem a partir de uma deliberação subjetivista do criador. Nesses romances, é a própria realidade que toma posição, continuamente, a favor do progresso e do humanismo contra a reação

e o fetichismo. Nesse partidarismo, mesmo quando é indicado uma perspectiva concreta de superação das contradições que dilaceram a sociedade, o escritor não faz mais do que traduzir em destinos e em situações humanas as possibilidades de superação que estão no horizonte da própria sociedade e imperceptíveis ainda na vida cotidiana.

Para compreendermos de maneira ainda mais profunda o sentimento humanista do realismo do qual estamos abordando, dissemos anteriormente que a peculiaridade do reflexo estético consiste em si em um reflexo antropomorfizador, isto é, que em todos os objetos que figura traz o homem como referência. Isso, portanto, determina a importância de uma relativa subjetividade na obra de arte. O “mundo próprio” do qual também comentamos anteriormente, refere-se imediatamente à subjetividade do escritor. O partidarismo objetivo, portanto, aparece como tal precisamente na medida em que o artista, o sujeito, o assume e o revela na obra de arte como sua própria tomada de posição. Nessa ocasião, por exemplo, o realismo adquire uma nova conotação, pois ele expressa o triunfo de uma perspectiva universal da realidade em detrimento de uma visão meramente singular, particular, do sujeito criador, que geralmente está impregnada por interesses individuais, pré-conceitos arbitrários, elementos que, em suma, dificultam uma representação global das tendências objetivas e que levam a uma tomada de posição subjetiva e deformadora da realidade. Assim, quando a obra literária expressa uma tal subjetividade meramente individual, ela está necessariamente condenada à incapacidade de evocar sensivelmente a realidade comum e objetiva para os homens. Esta universalização do escritor (o sujeito criador) consiste em uma elevação do individual até ao ponto em que ele se torne expressão da humanidade, mas não meramente de uma humanidade exterior qualquer, mecanicamente determinada, mas da própria humanidade que existe nele. Em outras palavras, a visão de mundo particulares de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil ou de Ana Maria Machado, por exemplo, se convertem em uma visão universal, em um ponto de vista próprio de todo o gênero humano, isto é, da própria história do homem. Esta evolução do individual para o universal faz com que o ponto de vista genericamente humano expresso em nosso *corpus*, por exemplo, apareça sempre particularizado e expresso através da singularidade nacional, de classe social e histórica de um Brasil em suas particularidades decorridas do golpe de 64. Em suma, do ponto de vista imediato, são esses elementos que determinam uma visão realista do mundo. Contudo, só estaremos em face de autênticas obras realistas quando essas visões nacionais, históricas, de classe, pontos de vista particulares a partir do qual o artista figura

a realidade, for a manifestação histórica da visão universal do gênero humano, for o máximo de consciência possível da humanidade tendo como parâmetro dado período de sua evolução histórica. Eis aí o cerne de nosso humanismo. Somente esta visão universal permite ao escritor não somente figurar objetivamente a realidade, em sua totalidade de determinações, como fazer com que sua própria tomada de posição subjetiva seja correspondente às tendências objetivas da realidade, em outras palavras, se transforme em uma tomada de posição da própria humanidade, afirmando sobretudo um embate em defesa da integridade do homem na luta contra as forças decadentes. Somente dessa maneira podemos identificar dentro dos romances brasileiros pós-64 obras que consigam alcançar verdadeiramente a autoconsciência do gênero humano.

Com tudo o que foi exposto até aqui acreditamos atingir de maneira satisfatória a determinação da universalidade. Dentro do pensamento estético de György Lukács pode, de maneira imediata, soar como uma contradição, a afirmação de que o fundamento da universalidade da arte reside precisamente em seu espírito partidário, isto é, em sua tomada de posição. Este paradoxo, contudo, logo se extingue na medida em que compreendemos que este partidarismo, na verdade, se revela como defesa apaixonada da *humanitas*, como afirmação do homem contra as forças que o anulam e, portanto, tornando-se um momento da autoconsciência da humanidade – o paradoxo inicial, revela-se, nesse contexto, como uma fecunda contraditoriedade dialética. Neste humanismo que exige esta tomada de posição, favorável ou contrária a determinadas atitudes e a determinados comportamentos típicos e essenciais, o romance realista revela à humanidade a sua própria história, mostrando aquilo que acredita serem os autênticos valores a serem preservados e o que deve ser superado, fixando e permitindo a vivência estética dessas etapas fundamentais, tanto as positivas quanto as negativas, da criação do homem por si mesmo. Deste conjunto de compreensões o resultado é que esta universalidade da arte e sua possibilidade de permanência no tempo, portanto, estão estreitamente vinculadas à própria natureza histórica e social do fenômeno artístico:

A arte é histórica na medida em que expressa cada etapa da evolução humana em toda sua complexidade, não podendo surgir senão como expressão desta etapa determinada; e ela é universal, tendo a possibilidade de transcender as condições históricas em que nasceu e exercer um fascínio duradouro, na medida em que – captando a totalidade de cada etapa histórica – capta simultaneamente um momento essencial da humanidade, que se inscreveu definitiva e irrevogavelmente como passado constitutivo (e sempre operante) do gênero humano. (COUTINHO, 1967, p. 122 – 123).

Quando do momento em que nos encontramos, retornamos aos romances brasileiros do árduo período da ditadura militar, conseguimos compreender que somente a arte permite reviver e evocar este passado como o nosso passado, como, definitivamente, algo da humanidade. Isto ocorre, naturalmente, em virtude do partidarismo humanista que se manifesta em toda obra realista. Sabendo que a luta contra as tendências fetichizantes do capital é uma constante histórica, sujeita a variações, o sentimento humanista pode ser revivido permanentemente, não importando qual de suas formas, como o nosso próprio sentimento na época em que vivemos. Acreditamos, portanto, que nosso *corpus* elegido entre uma considerável leitura de romances brasileiros do período da ditadura militar (1964 – 1988), encarnam concretamente esta defesa da *humanitas*, e por isso pode ser evocada sensivelmente – na criação de destinos e de figuras humanas nas quais se expressam, sob as mais variadas formas, a luta contra a alienação. Por fim, todas essas apresentações e problematizações teóricas acerca de parte do pensamento estético-filosófico de György Lukács sobre o realismo auxiliam o leitor a compreender que tipo de narrativa de extração histórica está diante de nós. Dessa maneira, para que possamos avançar em nossa próxima empreitada, a leitura crítica dos romances *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade*, é importante nos valermos aqui das elaborações teóricas propostas por György Lukács e que posteriormente foram recuperados por seus mais variados interpretes como Celso Frederico, Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder e José Paulo Netto, com fim de buscar conferi-los dentro dos projetos narrativos dos romancistas aqui tratados. É, então, a partir do próximo capítulo que procuraremos compreender de que maneiras os romances realistas em questão se apropriam da história nacional do período da ditadura militar brasileira para, então, confeccionarem uma narrativa capaz de iluminar a própria matéria histórica elaborando uma crítica tão verdadeira quanto a vida. Mais especificamente, o próximo capítulo versará sobre as elaborações ficcionais dos já mencionados romances de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado, sobre o prisma da teoria do realismo, pautado, por sua vez, nas discussões aqui apresentadas neste capítulo. Neste aspecto, serão frisados por nós a relação entre a forma de produção dessas narrativas de origem histórica e a matéria factual da qual elas se apropriam, promovendo a compreensão da totalidade de determinações desse terrível evento de nossa história nacional. Para tanto, é preciso destacar que para o sucesso de tal empreendimento, nos ateremos às categorias narrativas do foco narrativo e da construção dos personagens, o que também justifica a escolha específica destes romances, pois acreditamos serem

potenciais expressões simbólicas e decisivos de uma representação realista, de um modo de constituição de uma vida social enfrentados em um determinado período histórico. Nesse aspecto, realizamos a defesa de que se tratam de autênticos romances potencialmente realistas que apresentam traços característicos dessa forma narrativa compondo, como procuraremos demonstrar a seguir, uma equação de grandeza artística, realismo autêntico e humanismo, os quais estão indissolivelmente unidos.

**Capítulo III. O romance brasileiro pós-64: narrativas
realistas humanistas.**

Se no capítulo anterior nos foi necessário descrever e analisar as concepções de mundo subjacentes aos movimentos estéticos predominantes no romance brasileiro no contexto da ditadura militar, assim como as tendências fundamentais que naquele momento se revelaram, foi porque acreditamos não haver melhor maneira de caracterizar o meio que se ofereceu, na realidade brasileira, ao desenvolvimento de sua própria literatura. Por essa razão, voltamos agora o olhar de nossa tese ao objeto de nossa pesquisa: alguns romances brasileiros que são representativos de um realismo ou, mais precisamente, as formas literárias que esse realismo apresenta, na medida em que essas formas determinaram em um Brasil marcado pela ditadura militar, de maneira significativa, o ambiente literário. Para tanto, gostaríamos de lembrar ainda que recusamos a utilização de critérios estritamente formais para essa distinção do realismo e da vanguarda, mas não se deve esquecer que esses aspectos da concepção do mundo que determinam, como vimos no capítulo anterior, em direções decisivas, a própria forma que toma a criação literária naquele período, não são também mais do que simples tendências particulares do contexto pós-64. Descobrimos estas tendências, efetivamente, em graus muito distintos de intensidade, de consciência e de rigor, não somente em um único escritor, mas até mesmo no interior de uma só das suas obras, isso porque estas características se tornam mais evidentes na medida em que tomamos o cuidado de discernir, no próprio realismo, a possibilidade de existência e a significação de certas tendências vanguardistas. Nesse sentido, como o leitor poderá notar, nosso *corpus* literário apresentar-se-á como um campo ilustrativo de alguns escritores de orientação realista que deveriam estar no patamar de representantes de um movimento que definimos como um humanismo que insurge contra as tendências fetichizantes e fetichizadoras do capitalismo imperialista e de suas características fascistas.

Por esta razão, pode, em alguns momentos, parecer ao leitor que os limites entre o realismo e a vanguarda apareçam, em alguns casos, de maneira incerta. E, em primeiro lugar, porque conforme György Lukács já determinava: não existe nenhuma criação

literária que de alguma maneira não conceda lugar a certo grau de realismo. Defendemos aqui, portanto, que levando em conta as particularidades do contexto histórico brasileiro no pós-64, apesar da potencialização da vanguarda como uma estética artística necessária ao momento, o realismo, por outro lado, não é apenas um estilo entre muitos outros, é, na verdade, a base necessária de toda a literatura, e os diversos estilos que surgiram naquele momento só foram possíveis no seio desse realismo ou em uma relação qualquer, ainda que hostil, com o que constitui o seu domínio próprio. Portanto, as obras romanescas *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil e *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, abarcam uma importante compreensão de parte do processo de formação da realidade brasileira, em suas íntimas e essenciais determinações. Advertimos, de antemão, que nada existe neles em comum com aquela estreita privatização e modernização da história, que foi uma das manifestações brasileiras do naturalismo, ou mesmo a fragmentação típica dos processos vanguardistas. Nesses romances mencionados que irão compor o nosso quadro principal de análise, vemos que os destinos de seus personagens, o modo de agirem e de reagirem em face das situações concretas em que se encontram inseridos, são manifestações típicas de toda a realidade brasileira no contexto do pós-64. No realismo destes romances interessa apenas o que é comum a toda sociedade brasileira da época, o que é “universal”. Mas não um universal abstrato e absoluto, pretensamente válido em toda e qualquer circunstância – típico das vanguardas; a universalidade de nosso *corpus* de romances é uma universalidade concreta, que surge a partir da singularidade, da temporalidade social e histórica. O que interessa, portanto, não é a exemplificação, por meio da literatura, de teses e concepções absolutas e apriorísticas, mas sim a narração de destinos de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta.

A crise da sociedade brasileira em decorrência do golpe militar de 1964 apresentava-se no Sudeste de maneira mais intensa do que no resto do Brasil. Os movimentos de renovação e de transformação, que futuramente iriam esboçar-se por todo o País, se iniciaram no eixo Rio-São Paulo de maneira mais rápida e intensa, sem quaisquer barreiras ou obstáculos. A ânsia das reformas radicais suscitara esperanças de renovação democráticas na sociedade, contudo, a ausência de uma classe social efetivamente revolucionária acabou por contribuir a condenar os que pretendiam lutar por uma nova comunidade à perseguição e à solidão. Deste modo, na medida em que aí as contradições começaram a se fazer sentir com mais força, o Sudeste se tornou a região

mais típica do Brasil, a sua crise expressando – em todas as suas particularidades de crueza e evidência – a crise de todo o País. Não é assim um fato do acaso que tenha sido o romance carioca, com pontuais exceções²⁴, o movimento literário mais expressivamente realista da história de nossa literatura pós-64. E, em seu interior, escritores como Carlos Heitor Cony e Ana Maria Machado constituem figuras de mais importante representatividade. São eles, ao lado de Assis Brasil e tantos outros escritores (que não cabe aqui mencionar o todo), quem mais radicalmente se libertam da mistura de romantismo “revolucionário” e de vanguardismo, que vemos existir em grande parte de seus contemporâneos. Neste sentido, *Os que bebem como os cães*, pode funcionar como uma libertação: escrevendo-o, Assis Brasil se liberta das tendências da vanguarda, percebendo na prática as suas limitações para representar as determinações mais profundas da realidade humana do povo brasileiro. Com *Pessach* e *Tropical sol da liberdade*, ainda, marcam – como obras e na história do romance brasileiro – a passagem de narrativas que superam um movimento descritivista da superfície da realidade para alcançar um realismo tão verdadeiro quanto a vida.

A realidade brasileira do pós-64: da tentativa de uma “salvação” democrática à instauração da ditadura que dá a ver as vicissitudes do internacional liberalismo e tem como consequência um estado de direito autoritário com um retorno da ditadura aberta. Júlio José Chiavenato (2004) e Daniel Aarão Reis (2014) em suas teses históricas sobre o percurso da ditadura militar brasileira, chamam atenção para o fato de que o golpe civil-militar foi empreendido sob o levantamento de bandeiras que pretendiam a defesa de valores essenciais, não para construir uma nova ordem social, isto é, não estava no horizonte dos apologetas a construção de um novo regime, mas o que a maioria desejava era, por mais irônico que isto possa parecer - “salvar a democracia”. Para tanto, os apoiadores do golpe levantavam as bandeiras da família, do direito, da lei e da Constituição, enfim, os fundamentos do que se considerava a base forjadora da civilização ocidental e, principalmente, cristã. Da perspectiva das Forças Armadas, tratava-se de garantir a hierarquia e a disciplina, ameaçadas não só pelos protestos internos como também pela crescente onda de “subversão comunista” no meio social. Já da perspectiva da classe média, era o combate à corrupção que estava se infiltrando na política desde os últimos anos do governo JK, o que suscitou nos homens políticos e na sociedade em geral

²⁴ Como por exemplo o escritor Francisco de Assis Almeida Brasil (Assis Brasil), escritor piauiense que compõe parte de nosso *corpus*.

a falsa percepção de que as respostas e resoluções estariam concentradas a partir do poder, sobretudo uma ordem ditatorial. No plano econômico, por sua vez, estes mesmos indivíduos acreditavam firmemente na percepção de que as mudanças necessárias à pátria somente seriam possíveis a partir de um novo perfil – o novo governo, portanto, tinha um novo programa econômico: o internacionalismo.

O seu internacionalismo pretendia romper com as ambições autonomistas do nacional-estatismo, propondo um alinhamento estratégico com os Estados Unidos. Tratava-se de integrar o Brasil no chamado mundo ocidental, reconhecendo a liderança desempenhada por Tio Sam. Ao mesmo tempo, o seu liberalismo queria promover uma redução drástica do Estado e uma abertura radical aos fluxos do capital internacional, revogando as limitações políticas e econômicas formuladas pelo governo deposto. (REIS, 2014, p. 55).

Naturalmente, a ausência de uma economia integrada que valorizasse o mercado interno se tornou a causa e o efeito da inexistência de uma classe burguesa orgânica que estivesse em plenas condições de promover uma autêntica revolução democrática. Assim, o novo programa de internacional liberalismo levou ao total fracionamento de nossa sociedade, o que acabou por impedir também a formação de uma verdadeira comunidade humana, de uma vida pública democrática, afastando os homens de qualquer participação, ou tentativa de participação, criadora e modificadora em nossa história. Contudo, como típico de uma economia capitalista, este internacional-liberalismo, que marca um dos nexos fundamentais de compreensão do regime de exceção e recessão, levou a sociedade a um intrigante paradoxo: a falsa impressão de avanço e desenvolvimento econômico acabou por condenar os homens a uma vida medíocre, ao cárcere de um “pequeno mundo burguês” restrito e sem perspectivas, separado da autêntica vida social e comunitária. Esta realidade decadente, que impunha aos indivíduos uma radical alienação, afastando-os da evolução histórica concreta, se tornou típica a todas as classes sociais brasileiras. Apesar dessa alienação, contudo, a arte não deixou de representar os emergentes impasses que daí surgiram: enquanto umas classes sociais se sentiam à vontade nos estreitos limites deste “pequeno mundo”, outras compreendiam que só com o embate e a destruição de tal prisão era possível alcançar a abertura para uma vida autêntica e humana.

O desenvolvimento deste capitalismo internacional-liberalista, no entanto, não apresentava aqui no Brasil as mesmas características revolucionárias que tivera na Europa Ocidental, isto porque ao invés de contribuir para romper os limites daquele “pequeno mundo”, acabaram por contribuir ainda mais para o seu fortalecimento, transformando o isolamento e a solidão passivos em um individualismo ativo e prático. Em virtude do

estado de direito autoritário, impossibilitado de realizar a sua revolução democrática, o nosso modelo econômico impossibilitou a existência de um homem capaz de sintetizar em si a vida pública e a vida privada, bem como também a existência de uma comunidade humana na qual os interesses individuais e os interesses coletivos formassem uma integração totalmente orgânica. A ilusão de um humanismo burguês europeu revolucionário revelou-se, com o processo de desenvolvimento da economia capitalista, uma utopia: a luta pelo lucro levou o homem ao individualismo absoluto, reduzindo-o a um simples mecanismo da produção capitalista. Eis aí os princípios fundamentais de substituição dos ideais grandiosos do homem total e da comunidade democrática. Contudo, György Lukács não deixou de formular a importância desta ideologia humanista que marcou profundamente a realidade europeia. Apesar de uma ideologia utópica, este denominado humanismo revolucionário desempenhou importante papel nas sociedades ocidentais. Ao longo da elaboração do pensamento do filósofo húngaro, a tragédia daqueles que pretenderam, mesmo após a vitória das ideologias burguesas, pautar suas vidas nas ilusões grandiosas de realização humana, foram amplamente analisadas e discutidas nas representações artísticas dos realistas, sobretudo os franceses, do século XIX, isto é, em Balzac, Stendhal e até mesmo Flaubert. O que não é mais possível no contexto brasileiro, sobretudo no romance pós-64.

No cenário brasileiro pós-golpe de 1964 a evolução do capitalismo não foi antecedida por uma época de ilusões humanistas e de tentativas (ainda que utópicas) de realizar na prática o homem total e a comunidade democrática. Os movimentos rumo ao internacional-liberalismo, no século passado, foram sempre agitações sem nenhum caráter verdadeiramente nacional e popular. Ali, a burguesia se ligou às antigas classes dominantes e assim operou no interior da economia de feições estrangeiras, retrograda e fragmentada. Nesse sentido, quando as transformações políticas se tornavam necessárias, estas eram feitas “pelo alto”, através de imposição, da intimidação e da punição, sem que o povo participasse das decisões e impusesse organicamente a sua vontade coletiva. Em suma, o capitalismo brasileiro, ao invés de promover uma transformação social revolucionária - o que poderia implicar, ainda que momentaneamente, na criação de um mundo democrático que rompesse as barreiras do “pequeno mundo” – contribuiu, em muitos casos, para acirrar o isolamento e a solidão, condições essas tão típicas ao vanguardismo. Em outras palavras, o capitalismo internacional-liberalista acabou por restringir os homens ao pequeno mundo de uma mesquinha vida privada.

Trazer estas questões à luz é importante para compreendermos o modo como tudo isso torna extremamente problemático, à época, para a criação de autênticos romances realistas. Isso contudo, não é algo novo, Lukács em *O romance histórico*, também já chamava atenção para a realidade europeia, que com o triunfo da burguesia sobre o proletariado em 1848 e com o intensivo abandono do antigo humanismo clássico, já denotava a tendência do romance em transformar-se cada vez mais em um estreito naturalismo, reduzido à mera descrição do “pequeno mundo”. No solo brasileiro, por sua vez, a penetração e evolução do capitalismo ganha cores bastante distintas e originais em razão da existência, simultânea e contraditória, de vários de seus próprios estágios. O internacionalismo em determinados casos, traz consigo uma insolúvel contradição: apresenta-se como possibilidade de renovação e de progresso, mas em determinados casos, ele representa nada mais do que um estímulo à perpetuação de nossa velha sociedade estagnada. Revelando assim de maneira prematura as suas naturais limitações e contradições internas, o internacionalismo cria as condições necessárias para a abertura de uma nova perspectiva (ainda que abstrata) voltada para a nova sociedade pela qual será combatido o “fantasma do comunismo”. Assim, não obstante todas as limitações apresentadas, o capitalismo não deixou de trazer novos elementos para compor o quadro de nossa realidade no pós-64. Estes elementos constituíam o novo que brotava no seio da velha sociedade atrasada. No entanto, contra essa estagnação dominante, surgem em determinados momentos indivíduos inconformados, tomados por uma vontade interior que os leva a romper com essa existência decadente e a buscar um sentido minimamente mais autêntico (dentro do que é possível no momento histórico), ainda que individual ou fatalista, para as suas vidas. Este inconformismo, por sua vez, tem uma de suas fontes principais, tanto aqui no Brasil quanto na Europa, no desenvolvimento do próprio capitalismo. O fato de que Carlos Heitor Cony, Assis Brasil, Ana Maria Machado e tantos outros escritores tenham percebido este elemento novo e que o tenham configurado artisticamente, cada um à sua maneira e em suas devidas proporções, sem exageros românticos, reduções naturalistas ou absolutizações vanguardistas é mais uma prova de romances potencialmente realistas dentro do panorama literário pós-64.

A contradição entre um mundo alienado e indivíduos inquietos, inconformados, que lutam contra a alienação, pode ser afirmado como o conteúdo essencial destes romances brasileiros realistas do pós-64. É nesse universo capitalista que estabelece uma sociedade rigidamente individualista, fragmentada pela luta de todos contra todos em

busca do lucro e da riqueza pessoal, que fraciona também a comunidade humana, destruindo os autênticos valores humanos da solidariedade e da fraternidade, condenando, portanto, os homens a uma vida muitas vezes solitária e individualista. O sentido da vida torna-se, neste cenário do capital, uma busca individual e solitária, muitas vezes voltada para valores mediatos e problemáticos. György Lukács em seu famoso ensaio “O romance como epopeia burguesa”, publicado originalmente em 1935, define a estrutura deste gênero romanesco, surgido com o advento da burguesia e do capitalismo, como uma luta pela realização individual do homem, em um mundo convencional e vazio, isto é, no qual inexistia a comunidade humana e o homem está condenado à alienação e à radical solidão. Lukács continua ainda, em seu ensaio, que esta busca dos autênticos valores é sempre condenada ao fracasso, uma vez que esta realização humana somente seria possível em uma sociedade comunitária. Contudo, não foram poucos os intérpretes de Lukács e críticos literários brasileiros que observaram a existência de uma homologia entre a forma romanesca, descrita pelo filósofo húngaro, e a estrutura da sociedade capitalista, bem como entre o desenvolvimento desta nova forma épica e a estrutura específica de nossa sociedade brasileira capitalista. É importante pontuar que esta conexão de modo algum significa necessariamente que o romance brasileiro pós-64 simplesmente reflita esta realidade tal como ela se apresenta direta e empiricamente.

Ora, a nosso ver, é precisamente esta a forma estrutural dos romances de nosso *corpus*, isto é, de *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade*. Representando uma realidade autoritária e violenta (a nossa sociedade em período ditatorial, penetrada por elementos capitalistas), que desconhece um “grande mundo” autenticamente comunitário, Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado representam também as lutas individuais por descobrir, no interior deste mundo alienado ou em oposição a ele, um sentido para a vida. Através da estrutura romanesca, esses escritores representam a realidade profunda – e não apenas as aparências empíricas e fetichizadas – da sociedade brasileira, na qual as contradições do capitalismo reforçavam características de nosso velho mundo, contribuindo para solidificá-lo, e, por fim, já começavam a apresentar o seu caráter limitante e a determinar uma abertura para novos modelos sociais de superação. A evolução proposta por este capitalismo internacionalista acabou por determinar uma nova tomada de posição por parte das classes sociais brasileiras, fazendo surgir, em algumas delas, a inquietação, a revolta, o inconformismo como características principais que tornam possível o aparecimento do

“herói problemático” (para utilizar uma expressão cunhada por Lukács em sua obra *A teoria do romance*), que não mais aceita passivamente a estagnação e o esvaziamento da sociedade, do mundo “convencional” em que habita. As diferenças em torno da natureza destas reações contra a alienação, desta busca de valores verdadeiramente humanitários, bem como o seu resultado, decorrem da diferente classe social bem como do momento histórico à qual estão engajados esses homens inconformados. Podemos dizer, portanto, que é nesta união de indivíduo e classe em que reside um dos pontos mais altos do realismo de nosso *corpus*. Os personagens dos romances destes escritores são sempre tipos autênticos precisamente na medida em que expressam em suas ações o máximo de possibilidades contidas nas classes sociais a que pertencem e do contexto histórico ao qual estão inseridos dentro do percurso da ditadura militar de 64. As obras de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado, em suas totalidades, nos apresentam um painel destes diferentes homens e de suas revoltas, ou seja, uma análise literária das diversas atitudes típicas do homem social brasileiro em face do autoritarismo de um mundo alienado.

Se optarmos por iniciar essa discussão adentrando os objetos literários, parece extremamente lógico e oportuno seguir uma orientação de caráter temporal, isto é, iniciar a discussão a partir daqueles romances que, temporalmente, foram publicados a partir da linha cronológica dos fatos históricos do período da ditadura militar. Contudo, por esta tese flertar com os textos de caráter ensaístico; nossa intenção não é a de distinguir e catalogar em blocos de capítulos separados cada romance de nosso *corpus*. Por essa razão, apesar de parecer mais interessante iniciarmos a discussão a partir do romance *Pessach*, de Carlos Heitor Cony, ao longo de todo este capítulo os outros romances irão surgir, aparecendo e depois reaparecendo em vários momentos diferentes tonificando as discussões e as análises. Com a supracitada obra, publicada originalmente em 1967, deparamo-nos com uma completa reviravolta na bibliografia do escritor carioca Carlos Heitor Cony. Superando qualquer possibilidade das visões ideológicas e artísticas de seus romances anteriores, ele cria, logo nos anos iniciais da ditadura militar, uma das obras mais autenticamente realistas da literatura nacional no período do pós-64. Adentrando nas determinações essenciais da realidade brasileira, Cony reencontra, de certa maneira, a estrutura romanesca clássica e a visão humanista que haveria de ser o fundamento máximo de *práxis* artística (humanismo este que não retornar na década de 70, com a publicação do romance *Pilatos*, em 1973). Ao lado do que poderiam ser as

razões biográficas que tornaram possível esta transição, razões estas muito bem explanadas na dissertação de mestrado de Leonardo de Oliveira Souza (2009), é possível averiguar que, em determinada medida, foram as próprias transformações ocorridas no interior da realidade brasileira a sua causa fundamental. Entre *Pessach* e *Pilatos*, situa-se a instauração do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), ato este considerado o mais severo e autoritário dentre os 17 atos institucionais decretados pela ditadura militar. Apesar de suas notórias limitações, foi ele quem permitiu tornar mais evidente as forças sociais em choque na realidade brasileira, acirrando ainda mais a repressão política por meio da violação dos Direitos Humanos e promovendo a censura através do controle dos meios de comunicação e divulgação da cultura. Tais especificidades somente revelaram ainda mais o quanto era aparente e superficial a solidez daquela sociedade pretensamente desenvolvida pelo internacional-liberalismo. O denominado “Milagre Econômico” da década de 70, foi um período marcado pelo rápido crescimento econômico. Nadine Habert (1992) chama atenção, sobretudo, para o grande aumento das taxas de crescimento do PIB superiores a 10% ao ano, impulsionadas sobretudo pelo investimento em infraestrutura, desenvolvimento industrial e incentivos para empresas estrangeiras. No entanto, todo esse belo *marketing* em torno do milagre econômico brasileiro tentava ocultar os verdadeiros nexos daquela realidade: o crescimento econômico foi igualmente proporcional à concentração de riquezas, o que, por sua vez, ampliou significativamente a desigualdade social – a riqueza gerada pelo crescimento econômico não foi igualmente distribuída, e, assim, muitos brasileiros continuaram a enfrentar a pobreza e as condições de vida precárias – o que tornou ainda mais aparente aquele velho mundo mesquinho e estagnado.

Contudo, esta passagem da participação efetiva na vida social, isto é, essa tomada de posição em face dos problemas de seu tempo tão comuns à obra *Pessach*, à passagem para a estagnação da obra *Pilatos*, é o aspecto socialmente determinado do processo que conduz Cony do realismo crítico e humanista à vanguarda pessimista típica dos anos 70 (o que não ocorre, por exemplo, com Assis Brasil). Nesse sentido, sempre que o escritor se coloca em face de sua realidade como um mero espectador mortificado pelas contingências, ainda que irônico (como é o caso de *Álvaro*, personagem protagonista de *Pilatos*), o escritor perde a possibilidade de utilizar os critérios seletivos que o permitiriam superar o acidental e o desnecessário, no sentido de uma entrada mais profunda no real e da iluminação das forças essenciais que o determinam. Nesses casos,

o verdadeiro realismo dá lugar à profundas “pseudo-análises” psicológicas. Somente a defesa dos valores humanistas, isto é, a luta contra as forças que violentam o homem, destruindo sua integridade, podem permitir a criação de uma estrutura romanesca que representa a realidade no máximo de sua potencialidade.

Esta potencialidade acompanhada da defesa dos valores humanos é o núcleo de nosso *corpus*, e em *Pessach*, este conteúdo corresponde a uma intensa concentração dramática, isto é, a uma estrutura análoga à estrutura global do próprio real. Ao invés das exaustivas descrições ou das alegorizações em torno da realidade que dão a ver apenas fragmentos do real (como em *Pilatos*), *Pessach* apresenta, como seu núcleo central, o conflito que opõe, por um lado, as forças que reduzem Paulo Simões a uma vida mesquinha e miserável no interior de sua intelectualidade passiva e de sua submissão à alienação do “pequeno mundo” individual proposta pelo regime militar, e, por outro lado, as que impulsionam o próprio personagem a descobrir um sentido para a vida em uma “abertura” para a superação dessa solidão, que se dá através de seu sequestro por parte dos militantes e guerrilheiros. Em suma, trata-se do conflito entre as forças da alienação e do humanismo, encarnadas nas camadas sociais brasileiras no período da ditadura militar. Quem mais bem traduz a problemática deste embate no romance é o personagem Sílvio, amigo íntimo de Paulo e que se autointitula como “perigoso inimigo da ordem vigente” (CONY, 2021, p. 12). Através de um reencontro, em comemoração ao aniversário de 40 anos de Paulo, Sílvio, que há tempos já precisava tratar de um assunto, uma “conversa séria”, tenta, por meio do diálogo, motivar Paulo a seguir seus passos e, portanto, ingressar nas emergentes lutas armadas que começaram a tomar conta de todo o país na segunda metade da década de 60:

- Paulo, você, como todos nós, está na encruzilhada. O país, a humanidade estão na encruzilhada. Só há duas atitudes: ou ficamos sentados, à beira da estrada, sem tomar nenhum dos caminhos, ou optamos por um deles. Creio que você como homem, como escritor, não gostará de ficar sentado. Afinal, você não se preparou durante tantos anos para, na idade madura, sentar-se à beira da estrada. Assim, só lhe restam os dois caminhos, que são a outra ponta da alternativa inicial. Pois venho propor o meu caminho, que pode ser o nosso caminho: numa palavra simples, pequena e perigosa, a luta. (CONY, 2021, p. 35).

Embora Paulo insista em recusar os conselhos de seu amigo, manifestando uma passiva vontade de continuar a escrita de um inócua romance sobre o povo judeu, Sílvio, por outro lado, não deixa de ressaltar os problemas mais agudos da repressão política, como a supressão das liberdades públicas e individuais, o empobrecimento brutal das

classes médias, o imenso impacto da desigualdade social que levou uma enorme faixa da população a viver na miséria absoluta, as violências policiais, as torturas, os assassinatos, em suma, tudo aquilo que corrobora para a degradação do núcleo humano. A menção a estes elementos constitui os fatos corriqueiros durante o período do regime de exceção instaurado no Brasil em 1964, demonstrando o cuidado de Carlos Heitor Cony em aproximar os dados historiográficos de sua escrita ficcional. Para Sílvio, portanto, é inaceitável que, sobretudo, as figuras intelectuais (professores e artistas) sejam condescendentes a tais situações sem fazer nada, acusando até mesmo essas pessoas de uma cumplicidade criminosa:

Ou faremos alguma coisa de concreto contra isso que aí está, ou seremos cúmplices passivos ou ativos do aviltamento que a ditadura instalou. Pois muito bem: um grupo de pessoas, de diferentes ideologias, padres, comunistas, militares, vigaristas, estudantes, mulheres, lavradores, bancários, está disposto a lutar. (CONY, 2021, p. 36 – 37).

Vemos, nesse sentido, que a captação concentrada do movimento da realidade brasileira no contexto de ditadura se estrutura, no romance de Cony, em torno de tipos excepcionais, superiores à média cotidiana, isto é, personagens que encarnam em si o máximo das possibilidades concretas contidas em cada uma daquelas forças sociais em contradição. É o que ocorre, no exemplo principal do romance, em Paulo Simões e Macedo. Estes personagens são verdadeiros símbolos de suas classes precisamente na medida em que expressam, em suas ações decisivas, as atitudes típicas mais profundas que elas comportam. Não é o mero “ambiente” externo, isto é, o espaço das guerrilhas rurais desligado da ação concreta dos homens, que determina o universo e a problemática humana em *Pessach*; por outro lado, é justamente enquanto reagem ao “ambiente” que esses tipos típicos se definem e modelam a sua personalidade. O *background* do universo ficcional de Cony é um ambiente essencialmente humano: apesar de impregnado por todos os nexos, consequências e contradições dos impasses da ditadura militar, a história concreta de Paulo Simões é sua própria travessia, uma evolução contraditória, que reflete a oposição de homens contra homens, de classes contra classes (encarnadas concretamente em indivíduos singulares), não a adaptação de homens-coisas superiores ou transcendentais de um determinismo mecânico, exterior e absoluto.

É na luta contra o seu próprio primitivo *status quo*, a passividade e a alienação, que Paulo Simões começa a definir sua personalidade: manifestando a vontade de continuar a escrita de um romance sobre o povo judeu, a retomada dessa *práxis* dá a ver

elementos notórios da classe social a que pertence o personagem. Inserido em uma formação social judaica, Paulo tornou-se um judeu assimilado, desprezando toda a doutrina, seus hábitos e seus costumes. Nutrindo um imenso pavor da perseguição aos judeus, assomado ao suicídio de seu pai, esses elementos conseqüentemente tornam Paulo um indivíduo incapaz de sentir qualquer apreço pelos movimentos de resistência ou mesmo de exercer qualquer ação concreta contra o regime, vemos:

- Pois de forma pessoal e carnal recuso a conversa. Não gosto do governo atual, mas jamais gostei de governo algum. Politicamente, sou anarquista, mas sobretudo sou comodista. Por isso mesmo, me considero inofensivo e covarde. Não estou disposto a dar ou a receber tiro por causa da liberdade, da democracia, do socialismo, do nacionalismo, do povo, das criancinhas do Nordeste, que morrem de fome. O fato político não me preocupa, é tudo. (CONY, 2021, p. 43).

Nesse sentido, no momento inicial do romance nos deparamos com um sujeito que reflete as características típicas de uma classe média intelectual desinteressada e intratável. Na conversa com Sílvia, Paulo acredita que apenas assinando um mero manifesto estará ajudando a causa, mesmo não acreditando na ação efetiva de tal ato, ou, pouco se preocupando com a causa. Carlos Heitor Cony, nesse momento, deixa evidente os traços da penetração capitalista em nossa sociedade - a passividade diante das violências que tiram a humanidade do homem coloca o personagem em uma alienação diante do poder dominante, que, por sua vez, traduz o sentido da vida deste personagem que define a si próprio como inofensivo e covarde. Cony capta aqui um dos traços essenciais do capitalismo: a imobilidade social. Esta determinação em permanecer no estreito mundo alienado, naturalmente, é uma condição também solitária e individualista; ela define os valores que regem a atividade de Paulo Simões: os descompassos de uma pequena burguesia confinada, que no caso deste personagem se traduz em um mundo intelectual do homem de reflexão. Ora, quando aprisionado por este mundo intelectual, Cony representa um personagem que, ao longo de seus 40 anos, se afastou dos elementos de fraternidade e solidariedade; diante desse cenário, a relação de Paulo com os indivíduos e com o contexto da ditadura se torna uma relação de submissão e passividade. Este personagem, portanto, reduz tudo ao seu comodismo pequeno-burguês. A construção de um burguês: eis aí o conteúdo da primeira parte de *Pessach*.

De início, há o perturbador encontro com Sílvia, amigo de um passado que desconhecemos. Esse encontro acaba por precipitar acontecimentos que se sucedem em ritmo eletrizante. Nesse mesmo dia do seu aniversário, Paulo Simões reencontra a ex-mulher, que lhe apresenta

um insólito novo marido e o filho, recém-nascido, um guri que depois urina na sua cama. Em seguida, visita a filha num internato de freiras; mais tarde, acontece a anunciada e enfim cumprida visita aos pais idosos, no subúrbio [...]. Por fim, o rápido diálogo com o editor de seus livros, no centro da cidade. Nesses ambientes, de personagens estranhos uns aos outros, Paulo Simões passa em revista os núcleos familiar e profissional, simultaneamente misturados a figura que, pouco a pouco, o hipnotizam e calcinam, em direção ao outro lado, o da lucidez. E tudo isso se dá com direito aos mais incríveis simbolismos – como aquele, de enxergar no morto da calçada o próprio rosto. (SEFFRIN, 2021, p. 7- 8).

Nota-se que Carlos Heitor Cony, ao contrário dos vanguardistas, não nos apresenta um burguês acabado, isto é, absolutamente definido por seu pessimismo superior. Ao contrário, ele narra, de certa maneira, os pormenores suficientemente necessários à compreensão do desenvolvimento psicológico de Paulo Simões, isto é, o que o levou ao desenvolvimento de seu comodismo em estreita ligação com a totalidade dos objetos que torna possível a realização de seus desejos. Esta imobilidade social, fruto também de um cotidiano alienado, capitalista, é o conteúdo essencial dessa primeira parte que caracteriza o personagem. “- [...] Sílvio tem razão nesse particular: o ceticismo fica bem no século XIX, mas não sou um homem do século XIX, embora seja cético quanto ao movimento de vocês. Luto apenas para ser homem, independente do tempo, sozinho.” (CONY, 2021, p. 174). Sua necessária solidão determina a unilateralização de sua personalidade: ele aliena-se em seu mundo intelectual. A construção do burguês, se dá, portanto, em uma falsa ideia de proteção. A submissão, o comodismo, a passividade, geram a sensação de uma segurança, de proteção.

Semelhante a *Quarup*, romance de Antonio Callado, também o romance de Cony capta, sobretudo, o processo de amadurecimento e a gradual transformação do protagonista rumo ao engajamento social e político, que, no caso do romance em questão, se dá por meio de um completo acaso que acaba arrastando Paulo Simões ao mundo das guerrilhas rurais e da luta armada. Essa construção temática do enredo de Cony se insere naquilo que José Paulo Netto denomina de “politização dos intelectuais” (NETTO, 2014, p. 115). Observado já desde o início da década de 1960, este fenômeno se intensifica ainda mais em uma atmosfera de crescentes lutas armadas pela democratização da sociedade brasileira e do frequente debate, na esquerda intelectual, sobre a importância do papel da cultura popular e do engajamento da arte. José Paulo Netto define da seguinte maneira: “é paradoxal o panorama que o Brasil oferece entre 1964 e 1968: sob uma ditadura reacionária, floresce uma cultura predominantemente de esquerda” (NETTO,

2014, p. 117). Neste âmbito, vemos que a pretensa ideia de segurança advinda da submissão e da passividade se mostra, porém, como uma trágica ilusão. Apesar de o romance, inicialmente, ter como centro de ação este cotidiano pequeno-burguês do protagonista, vemos que são nos personagens secundários e em suas relações sociais que se verifica o estímulo que influencia a “travessia” de Paulo Simões para seguir uma nova vida pessoal e intelectual. Quando Paulo pretende se ausentar da cidade, por algum tempo, para se dedicar à escrita de seu romance, acaba encontrando com Vera, que o força a levar um revolucionário ferido para uma antiga fazenda de café que, o protagonista sequer imaginara, servia de campo de treinamento de guerrilheiros. Este acaso do percurso de Paulo, porém, é transformado por Cony em um momento rigorosamente necessário no desenvolvimento do foco narrativo, isto é, da construção do personagem, que se dá por meio da ação romanesca: colocar um revolucionário ferido em seu banco traseiro e dirigir com Vera rumo a um ambiente desconhecido, revela toda a limitação dos próprios valores egoístas construídos por Paulo Simões. Neste momento, temos destaque em dois personagens: Vera, uma jovem classe média, filha de diplomata, ex-militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e membro de uma organização guerrilheira; e Boneca, militante homossexual, responsável por levar um camarada ferido a Rezende. Ao longo dessa segunda metade do enredo vamos aos poucos tomando conhecimento de vários outros integrantes desse grupo revolucionário, como por exemplo, Macedo, o Capitão, Edmundo, Migo e Débora.

Cada um destes personagens de Cony reflete em si o perfil de militantes que integravam essas organizações, já que, anterior ao golpe de 1964, os militantes de esquerda eram compostos majoritariamente por estudantes, intelectuais ou profissionais liberais, com a forte presença de jornalistas – como veremos, por exemplo, mais a frente com a obra de Ana Maria Machado, que tem particular destaque para esta questão. Após o golpe militar, este perfil é, aos poucos, modificado, sobretudo com a presença de homens de meia idade com formação ou mesmo experiência no âmbito militar. Contudo, essa nova adesão à militância se expandiu também entre aquelas figuras comumente tidas por fragilizadas, como mulheres, homossexuais, trabalhadores do campo e intelectuais. Portanto, ao chegar à fazenda, por razões de segurança, que desconhecia, Paulo tem de permanecer, contra sua vontade, naquele ambiente. Apesar do seu inicial e absoluto ressentimento, vai se envolvendo cada vez mais com a vida e as pessoas na fazenda. É,

portanto, neste cenário que tomamos conhecimento de um indivíduo particular: Macedo, o líder daquela unidade de guerrilheiros e herói de caráter ambíguo:

- [...] O que sei dele [Macedo] é o que ouvi falar. Ele nunca fala da sua vida, nunca diz nada. Mas todos sabemos que Macedo, desde rapaz, entrou na luta. Inicialmente, por meio do Partido. O pai dele era lavrador, em Pernambuco. Deu um duro danado para mandá-lo estudar em Recife. Conseguiu chegar à faculdade de direito, ao segundo ou terceiro ano, mas logo começaram as Ligas Camponesas. Macedo abandonou os estudos e saiu a percorrer os engenhos para formar novas Ligas. Foi preso pela polícia. Sofreu espancamentos e tortura relativamente amena. Quiseram obrigá-lo a dar o nome dos integrantes das Ligas que ele conhecia. Macedo resistiu. Prenderam o pai dele, que era cego. Ao primeiro espancamento, o pai morreu. A irmã dele foi estuprada pelos volantes policiais que davam batidas nos engenhos. A mãe enlouqueceu. Macedo conseguiu fugir e voltou à luta, já na clandestinidade. Até que veio o golpe de abril e ele perdeu as cautelas, liderou o grupo de camponeses que estava disposto a lutar nas ruas de Recife. Preso com arma na mão, na mesma noite foi queimado a maçarico; você viu as marcas. Passou muitos meses na cadeia, quase um ano, até que fugiu de novo. Agora está aqui. Não tem, exatamente, formação ideológica. Mas há muito sabe o que quer, entregou-se inteiramente à causa. (CONY, 2021, p. 241 – 242).

Macedo é, nesse sentido, o oposto radical de Paulo Simões: para ele, uma vida verdadeiramente humana se confunde com a superação do mundo alienado na realização de uma sociedade autenticamente fraterna. O sentido de sua vida, desde a juventude, é buscado no rompimento com o “pequeno mundo”, que se prolonga mesmo após o golpe de 1964. É, nesse contexto, que a guerrilha rural se torna, para este personagem, a perspectiva de abertura para uma autêntica comunidade humana; apesar de seu profundo humanismo não chegar a implicar, ainda que abstratamente, a aceitação do socialismo, o grupo de guerrilheiros divisava no horizonte uma nova ordem social que visava dar fim à ditadura militar e à submissão nacional ao internacionalismo – como podemos verificar através do diálogo do Capitão:

- Vamos com calma! Ninguém vai declarar aqui uma república socialista. Vamos apenas provocar a queda da ditadura, coisa que, no fundo, os Estados Unidos terão de compreender, desde que ofereçamos garantias [...]. O importante é varrer a ditadura, depois marchamos no ritmo que vínhamos seguindo até o golpe de abril. Um dia estaremos suficientemente fortes para diminuir ou mesmo eliminar as garantias que no primeiro estágio teremos de dar. De certa forma, compreendemos a posição do governo norte-americano: ele não podia desprezar o servilismo espontâneo que a ditadura se arrojou a seus pés. (CONY, 2021, p. 291).

Alienado em sua solidão e pelo seu egoísmo, Paulo Simões, inicialmente, não compreende e não se integra à causa de Macedo; chegando até mesmo a desenvolver um sentimento contraditório pelo velho guerrilheiro, uma mistura de admiração e

repugnância. Contudo, são nestes personagens, isto é, em Vera e Macedo que encontramos no romance de Carlos Heitor Cony o núcleo das relações sociais que exerce a influência de transformação no protagonista: a luta contra a repressão da ditadura, em *Pessach*, parece andar de mãos dadas com a paixão amorosa²⁵. Assim, Paulo Simões parece aderir à guerrilha também em virtude do envolvimento amoroso com Vera; envolvimento esse que o personagem resiste contra, em nível racional, por não estar acostumado a esse tipo de sentimento. Eis aí o dilema moral que marca o romance de Cony: o conflito interior de nosso protagonista oscila entre continuar sendo um escritor pequeno-burguês alienado ou se transformar em um militante. Naturalmente, além de apresentar uma crítica à posição que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) teve frente às lutas armadas – não as apoiando – o romance de Cony traz outras importantes questões polêmicas como a censura à imprensa e a desintegração familiar. Contudo, é neste dilema moral de Paulo, que Cony ilumina com bastante sagacidade os nexos de compreensão da classe média burguesa carioca e põe em questão e debate o trabalho intelectual que naquele momento também passava a ser orientado a partir de duas vertentes: as exigências do mercado editorial que a indústria cultural queria atingir e a opção da arte politicamente engajada. Dessa maneira, *Pessach* retrata de modo bastante realista o dilema do artista na época. Isso porque, à medida em que o governo militar buscava reprimir toda e qualquer forma de manifestação política, contraditoriamente, no campo da cultura a sociedade presenciou uma fase de grande desenvolvimento que refletia na arte as próprias tensões políticas. Marcelo Ridenti (2007), nesse sentido, aponta que o gradativo processo de endurecimento da ditadura gerou entre os artistas e intelectuais o famoso “dilema ‘entre a pena e o fuzil’, isto é, uma ‘cisão fãustica’ entre desenvolver sua ocupação específica ou participar do processo de transformação social mais amplo.” (2007, p. 186). *Pessach*, através da representação típica de Paulo Simões, traduz simbolicamente os impasses desse momento histórico. Podemos afirmar que não somente a tônica do romance de Cony, como também da problemática do humanismo de seu personagem protagonista está justamente neste dilema prontamente explicitado por Marcelo Ridenti. Paulo Simões tinha, de fato, três opções de como se engajar na luta contra o regime: através da sua obra artística (que é descrita por Sílvia como um “poço estéril”); participando na luta política

²⁵ Isto, aliás, é um traço predominante de várias obras que tematizaram a resistência contra o regime militar, como é possível verificar, sobretudo, por exemplo, nos romances políticos escritos por Antonio Callado: *Quarup*, *Bar Dom Juan*, *Reflexos do Baile* e *Sempreviva*.

(tal como propunha, por exemplo, o Partido Comunista); ou entrando na luta armada como propagavam as organizações de guerrilha (através do convite de Sílvio e Vera). A desilusão com o debate político e a crescente radicalização da militância de esquerda no Brasil, depois da derrota das tendências democráticas em 1964, são os pontos de compreensão das motivações guerrilheiras de Macedo, Capitão, isto é, a construção simbólica do que levou muitos a optarem justamente pela via da luta. Zuenir Ventura apresenta uma interessante síntese a este respeito:

Essa geração, como lembraria Vladimir, tinha tirado de 64 uma lição: “não se pode confiar na legalidade burguesa. Perdemos em 64 porque os trabalhadores não reagiram”. Raciocinando assim, eles achavam que as transformações sociais só viriam, de fato, pela luta armada. (VENTURA, 2013, p. 65).

E nesse contexto, como Renato Franco bem pontua; “*Quarup e Pessach: a travessia*, sintetizam essa mudança” (1998, p. 50). Ambas as obras representam bem este engajamento do artista e do intelectual de que falamos, uma vez que fizeram-se notar pelo modo como utilizaram a historiografia nacional a favor de uma representação tão verdadeira quanto a vida dos abusos governamentais, ao passo que oferecem uma solução revolucionária. Com o desenrolar da trama, os acontecimentos políticos do país obrigam a unidade de guerrilha da fazenda a abandonar o campo e a deslocar-se para o sul do país, afim de dar suporte a outro grupo de guerrilheiros que planeja iniciar uma ofensiva. Embora, Paulo pudesse, nesse momento, optar por retornar ao seu pequeno mundo burguês alienado, o protagonista decide por seguir Macedo. O plano, porém, dá errado, os guerrilheiros se veem traídos e são dizimados pelo exército. Macedo e Vera, personagens elevados ao mais alto grau dos valores autenticamente humanistas, se sacrificam em nome da vida de seus companheiros, restando apenas Paulo – o único sobrevivente que deve tomar uma árdua decisão: atravessar a fronteira para o Uruguai e sobreviver ou retornar ao campo da luta armada e morrer. Este ato (os sacrifícios de seus companheiros) repercute, na decisão de Paulo Simões, através de uma dolorosa tomada de consciência: seu “pequeno mundo” burguês-intelectual revela-se como o potencializador de sua própria solidão; ele percebe, nos sacrifícios de seus companheiros, a possibilidade de recuperação dos valores verdadeiramente humanistas. O momento trágico encerra o romance: Paulo Simões não consegue retornar ao seu “pequeno mundo”, para se realizar humanamente deve pegar a arma e escolher a luta.

Este desfecho, apesar de sua tragicidade, possui uma natureza social e humana inteiramente contraditória. Esta diversidade decorre das diferentes possibilidades e das atitudes dos guerrilheiros e de Paulo Simões em face da realidade; elemento este que decorre por sua vez da diferente classe social a que pertencem. *Pessach: a travessia* é, como o próprio título sugere, um romance de atravessamento para a redescoberta do valor verdadeiramente humanista. Por um lado, a falsa ideia de que uma vida solitária e o pequeno mundo intelectual possam proporcionar uma realização humana digna e autêntica é posta de lado em face da compreensão verdadeira dos ideais de solidariedade humana que são redescobertos por Paulo em meio aos guerrilheiros, isto é, a existência de um ideal autenticamente humano no interior de um mundo vazio, violento e prosaico. Desta forma, Carlos Heitor Cony – reconhecendo e analisando os amplos aspectos do capitalismo – põe a nu o seu caráter contraditório e autolimitador, a sua incapacidade em aniquilar absolutamente e efetivamente, não apenas aparentemente, a solidão do homem. Contudo, por outro lado, são relativamente abstratas as perspectivas que apontam para uma nova ordem social; na ausência de uma classe social verdadeiramente revolucionária, restam aos guerrilheiros, bem como a Paulo Simões, a permanência em uma solidão e impotência típica aos indivíduos que se opõem ao capitalismo, e a sua superação aparece ainda como uma relativa aspiração subjetiva, apesar de encontrar na realidade as possibilidades concretas de sua execução. É sobretudo por meio do personagem de Sílvio que o autor exprime a convicção, típica de uma parte da esquerda brasileira, sobre a viabilidade e possibilidade concreta do plano da tomada de poder armada no País:

- [...] Estruturamos um programa de resistência e combate à ditadura que, a princípio, parecia romântico, impraticável. Mas os acontecimentos precipitaram-se, surgiram acasos, alianças imprevistas, cooperações inesperadas, principalmente no que diz respeito a recursos financeiros. Temos condições que agora já podemos considerar objetivas. Resta apenas ultimar os preparativos e convocar alguns elementos. Já temos teóricos suficientes, até demais, economistas, estrategistas, gente treinada no exterior. (CONY, 2021, p. 38).

Esse fragmento traduz o importante debate da esquerda brasileira acerca do projeto revolucionário que era encarado por muitos como a via única de resolução das injustiças cometidas no contexto da ditadura. Em outra passagem do romance, este mesmo otimismo acerca das lutas armadas é retomado por um líder guerrilheiro, já na missão ofensiva no Rio Grande do Sul. O personagem, ao explicar todo um plano envolvendo a tomada de regiões estratégicas, cuja intenção era forçar não somente o recuo das forças militares como força-los a estabelecer um diálogo com a oposição, repercute,

em determinada medida, a utopia revolucionária da época, baseada em uma convicção de que a luta armada tinha o apoio da maioria da sociedade brasileira. Por outro lado, Macedo traz uma visão antagônica; marcada por inseguranças e dúvidas quanto à eficiência da luta armada, o líder guerrilheiro apresenta uma série de razões, tais como a baixa efetividade e a divergências entre as diversas organizações de apoio aos guerrilheiros, organizações estas que em sua maioria surgiram como dissidentes do Partido Comunista – que não apoiou a luta armada. Como podemos ver, o humanismo relativamente abstrato proposto em *Pessach*, típico dos setores progressistas de nossa classe média urbana, apesar de apontar para um futuro melhor, revela-se igualmente incapaz de romper as barreiras do pequeno mundo do cotidiano cinzento e alienado da sociedade brasileira. O romance de Cony, nesse sentido, capta a luta armada no Brasil em fase de transição, quando os valores verdadeiramente humanos se nutriam da esperança pela utopia revolucionária, mas já enfrentava uma perda de ilusões e tragicidades, que veio com o golpe de 64, e em breve se agravaria com a potencialização do regime militar em 1968.

O caráter excepcional de Paulo Simões, entre outras coisas, expressa-se na complexidade da integração dos valores contraditórios de um autêntico humanismo e dos valores capitalistas que formam a sua personalidade. Movido por uma descrença para com os movimentos sociais e com uma alienação que é própria do capitalismo, nosso protagonista de *Pessach* é, no essencial, um burguês típico; mas permanecem em sua mentalidade certos aspectos do humanismo, como, por exemplo, o seu apego à vida (que se dá, contraditoriamente, na própria consciência de sua finitude) e a ânsia de se tornar um “herói” – elementos esses que são expostos por Sílvia ao lembrar Paulo de seus antigos escritos, quando jovem, que deixavam notórios as pistas de que havia ali, naquele homem alienado, rastros de uma vontade verdadeiramente humana adormecida:

- “A única certeza que possuo é esta: a da minha morte. Não sei se acabo de dar o laço desta gravata, não sei se chego ao fim deste dia, não sei se amanhã estou na cama com a rainha da Inglaterra ou se tomo conta dos cachorros do dalai-lama. Só de uma coisa sei: vou morrer. Aceito a morte, seria burrice fugir dela, ou não assimilá-la. Se é a minha única certeza, tenho de preparar-me para ela, ou, se possível, de prepará-la para mim. Não quero morrer de velhice ou de moléstia. Os samurais japoneses consideravam a morte natural, a morte por moléstia, como nódoa infame, abominável. Tampouco terei motivos para o suicídio. Mas não suportarei a morte na cama, a próstata inflamada, urinas presas ou soltas, sondas, algodões embebidos em éter, escarros, a repugnante liturgia da morte. Não vou esperar pelo câncer do reto ou do piloro, nem o insulto cerebral. Antes que a vida me insulte, eu insultarei a vida: me engajo numa luta – não há cruzadas para defender o túmulo do Salvador, é pena – e a ela me entrego com ferocidade. Talvez consiga ser herói.” (CONY, 2021, p. 42).

Ora, limitado pela estreiteza do mundo intelectual, ainda essencialmente dominado pelas relações de poder do capitalismo internacionalista, Paulo Simões fica impedido de dirigir sua ambição heroica para horizontes mais amplos, tão amplos quanto pudesse permitir o capitalismo urbano aliado ao regime militar. Por isso, mais ainda se acentuam os limites de seu pequeno mundo e de sua solidão. Mas, precisamente por causa desta permanência de valores humanistas, Paulo Simões se torna um representante típico de uma parcela da burguesia brasileira, de uma burguesia que apesar de ter se ligado organicamente à mesquinhez da sociedade controlada, típica da ditadura, e que renunciou, talvez definitivamente, aos princípios democráticos, guarda ainda no fundo de seu espírito os valores humanistas do seu período de ascensão revolucionária nos países hoje desenvolvidos. No foco narrativo que dá a ver a construção dos homens em *Pessach: a travessia*, Paulo Simões representa – se visto do ângulo de Macedo e de seus guerrilheiros – o mundo convencional, alienado e vazio, aquela espessa realidade que condena o homem ao fracasso de suas melhores aspirações e potencialidades. Ao mesmo tempo, porém, ele é também um “homem problemático”, precisamente na medida em que os elementos capitalistas que formaram a sua personalidade condicionam também o cenário favorável para a redescoberta de um sentido novo para a sua vida. Ao longo da narrativa, tudo o que aconteceu com Paulo Simões foi escolha dele. Sílvio incute o pensamento revolucionário, mas é Paulo quem toma as decisões: ele deu carona para Vera, ele quem decide parar o carro e ajudar a levar o homem torturado para a fazenda, é Paulo quem decide acompanhar os guerrilheiros para o sul e compra as passagens para Porto Alegre; em suma, toda essa construção romanesca leva Paulo a chocar-se com seu próprio mundo estagnado e em sua tomada de consciência reconhecer a necessidade de se engajar na luta armada, isto é, a adotar uma atitude diversa da média cotidiana dos pequenos burgueses intelectuais.

Experimento a sensação nova, inédita em minha vida: pela primeira vez há sentido em meus passos, pela primeira vez cumpro uma ordem e repilo instantaneamente a palavra ordem, ninguém me ordenou nada, eu estou indo à agência porque preciso comprar duas passagens para Porto Alegre no avião das onze e meia. Não sei bem o que vou fazer em Porto Alegre, mas meu destino – eu tenho um destino finalmente -, meu futuro, minha missão é ir à agência e é nela que eu entro [...]. Uma carneirada que nem sequer fedia. Homens de testículos inteiros – e passivos na rotina incolor, na cadeia imbecil de compromissos ridículos, mesquinhos. Aquela gente andando na cidade, parando nos cruzamentos, atravessando as ruas nas faixas de segurança – ah, a segurança! -, pedindo desculpas quando esbarra em outras pessoas. Aquela gente com ideias assentadas e tranquilas nas cabeças penteadas e dignas é justamente a humanidade de meus romances. Sou cúmplice daquela

humanidade, cúmplice e escravo ao mesmo tempo: parava nos cruzamentos, ia sempre a algum lugar fazer alguma coisa que eu não queria nem precisava realmente fazer. A última vez que estive em São Paulo, há sete meses, compareci ao jantar em homenagem a um poeta que eu desprezava e todos desprezavam mas que era bom homem, pagava os impostos, penteava-se escovava os dentes, enviava cartões de boas-festas pelo fim do ano – um homem digno, merecia ser jantado. (CONY, 2021, p. 264).

Esta originalidade estrutural de Carlos Heitor Cony – a saber, que um mesmo personagem seja simultaneamente elemento do “mundo convencional”, controlado, e “homem problemático”, que cultiva em seu âmago os valores humanistas – tem as suas raízes na própria realidade brasileira. Tal relação decorre, a nosso ver, do duplo caráter de nossa burguesia e do capitalismo internacionalista no contexto da ditadura militar: ao mesmo tempo que representa um papel progressista, criando condições para o inconformismo em face de um mundo estagnado e violento, nosso capitalismo – justamente em razão de sua incapacidade de organizar a inteira sociedade a partir de um ponto de vista globalmente inovador – é obrigado a perpetuar os elementos que caracterizam o antigo mundo, isto é, com as forças que mantem o nosso atraso secular, e, dessa maneira, se opondo, conseqüentemente, a toda e qualquer perspectiva de nova força verdadeiramente renovadora. Em suma, o contexto do capitalismo no Brasil, desde o seu surgimento, e também no pós-64, apresenta manifestações de crise estrutural, condicionando a abertura de perspectivas que promovam a sua própria superação. György Lukács ao tratar do realismo em diversos ensaios críticos sobre literatura, sempre aponta o herói do romance europeu da época de consolidação da burguesia como um indivíduo que podia se basear – em sua luta contra os costumes, os hábitos e caráter do antigo mundo e a vacuidade do mundo burguês triunfante – nos valores de um humanismo individualista, típico da burguesia revolucionária. Nós, como vemos ao longo da análise de *Pessach: a travessia* (e que será possível perceber mais adiante em *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade*), não reconhecemos os traços forjadores deste mesmo humanismo. Mesmo os mais conseqüentes entre os nossos burgueses, aqueles que encarnam a mais alta possibilidade de progresso contida em sua classe, são obrigados a conciliar com os impasses de seu “pequeno mundo”, a limitar os seus esforços ao restrito campo permitido pelo desenvolvimento de sua classe: tanto Paulo Simões, quanto Jeremias e Maria Helena, embora personagens excepcionais, eles mantêm-se, sempre em determinada medida, no interior das possibilidades típicas de sua burguesia, sem romper radicalmente com esta classe e buscar horizontes mais amplos fora dela. Assim, a força

que se opõe e derrota Paulo Simões não é apenas, como no romance realista europeu do início do século XIX, a realidade circundante: é a própria limitação interior, isto é, a dificuldade (que é a da sua classe) de superar absolutamente o que neles existe de convencional, prosaico e vazio, ou seja, o “pequeno mundo” da solidão, da mesquinhez, do egoísmo. Contudo, tal possibilidade de superação, como vemos neste romance (e que se mostrará também em *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil), somente é possível, em determinada medida, através da tragicidade do encontro do homem com a sua própria morte. Este destino típico de Paulo Simões traduz a conciliação interior com o atraso social.

Aliás, o próprio Paulo Simões – que é o narrador ficcional de *Pessach: a travessia* – adquire no final, já em meio à ofensiva no Rio Grande do Sul, uma rigorosa tomada de consciência de sua condição e de sua problemática (consciência essa que é a determinante direta do status de transformação do personagem, isto é, da redescoberta não só dos valores autenticamente humanistas de fraternidade e solidariedade, mas a redescoberta de sua ambição quando jovem). Ele nos diz: “Eu mudara, agora fazia parte de um mundo que aceitava o pacto com a morte, com a aventura, o mundo que eu sempre recusara, que sempre negara à minha vida”. (CONY, 2021, p. 320). Em outras palavras, a consequência desta transformação que simboliza, no protagonista, uma relativa elevação acima da própria classe – a ambição de seu heroísmo – é a condenação a um destino trágico, a própria morte. A tragicidade de Paulo Simões, portanto, é a elevação simbólica da representação realista do destino típico de uma determinada burguesia brasileira, que apesar de, na maioria das vezes, incapaz (pelas próprias limitações sociais e humanas) de superar por completo o seu “pequeno mundo” da solidão, quando é possível encontrar e abrir-se para as possibilidades de valores verdadeiramente humanos, estes somente são possíveis de se concretizar na tragicidade da morte. Nesse sentido, Paulo somente consegue de fato conectar-se com os valores autenticamente comunitários quando se entrega à missão, pega a metralhadora e retorna ao campo de batalha para sacrificar-se, da mesma forma que Macedo se sacrificara por Vera, e Vera se sacrificara por Paulo.

Macedo, ao contrário, carrega uma outra construção simbólica ao apresentar uma problemática humana inteiramente diversa. Na guerrilha, este personagem se opõe radicalmente ao mundo alienado; é no confronto direto para com os valores decadentes da ditadura militar que Macedo busca um sentido para a vida, uma verdadeira realização

humana, na fraternidade e na solidariedade com os seus camaradas semelhantes. Este personagem, é, naturalmente um tipo inaugural na história da evolução da estrutura romanesca brasileira pós-64: a do homem problemático individual que procura um valor autêntico comunitário e transcendente – busca essa que irá se repetir de maneira mais ou menos semelhante em nosso romance realista da década de 70, e Assis Brasil é um exemplo disso que veremos mais a frente. Se tratando de realismo, dessa categoria crítica e filosófica de György Lukács, os heróis individualistas dos grandes romances realistas franceses do século XIX são problemáticos na medida em que centram o sentido de suas vidas, e de sua oposição ao mundo alienado e prosaico, na aspiração de progresso pessoal, isto é, na realização individual. Contudo, quando tratamos do romance brasileiro pós-64, toda e qualquer possibilidade de realização individual autêntica nesse mundo burguês, onde inexistente a comunidade humana e onde as violentas diretrizes sociais, políticas e econômicas do governo militar instauram a alienação como modelo de realidade imediata, essa aspiração de progresso pessoal se torna impossível, estando a luta por ela condenada necessariamente ao fracasso. Com as novas particularidades do modelo de governo da ditadura militar em nossa sociedade burguesa, aliada com a estabilização sempre maior do capitalismo, este individualismo vai se transformar cada vez mais em egoísmo, perdendo assim aquela grandeza e autenticidade tão exaltada por Lukács nos grandes romances de Balzac e Stendhal, por exemplo. Esta modificação da estrutura romanesca do século XIX para o século XX, que é notadamente uma característica de nossos romances pós-64, corresponde ao que Lukács denomina pontualmente de período de crise radical dos valões burgueses, notadamente os do humanismo.

Em nossa leitura, tanto Paulo Simões quanto Macedo são personagens simbolicamente representativos de uma categoria de “homem problemático”, sendo Macedo de um tipo completamente diverso. Sua tragicidade decorre, igualmente, de sua solidão; mas de uma solidão socialmente diferente da de Paulo Simões. Nosso personagem guerrilheiro sente este peso apenas na medida em que no contexto histórico a qual pertence ainda não é possível, como fato objetivo e histórico, a comunidade humana autêntica. Em outras palavras, sua solidão decorre da inexistência, na sociedade brasileira pós-64, das classes sociais que tornariam possíveis, se não o estabelecimento, mas pelo menos a possibilidade concreta da criação imediata de uma nova sociedade, de um verdadeiro mundo humanista e democrático. Nesse sentido, basta lembrarmos a passagem do diálogo já, anteriormente, citado do Capitão, no qual, apesar de não

manifestar um interesse em estabelecer uma sociedade socialista, deixa bastante evidente o direcionamento para uma nova perspectiva, isto é, um horizonte novo que aponta para uma nova ordem social que visava dar fim à ditadura militar e à submissão nacional ao internacionalismo (CONY, 2021, p. 291). Em Macedo, portanto, a solidão decorre de seu caráter pioneiro: do fato de ter ele recuperado os valores que ainda permaneciam implícitos na classe social (ou conjunto de classes) a que se ligava. Sua tragédia é a tragédia típica do revolucionário – no caso, do revolucionário possível – que tenta modificar a história. Por outro lado, ao contrário de Paulo Simões, Macedo não aceita o compromisso com a realidade vigente, a adequação – mesmo que momentânea e apenas tática – à vacuidade e à imoralidade da ditadura militar. Em *Pessach: a travessia*, Carlos Heitor Cony, em determinada medida, recupera alguns dos critérios filosóficos do realismo dos grandes heróis da tragédia, tal como foram estudados pelo jovem Lukács e por Goldmann; ora, na figura de Macedo temos a reposição simbólica dos valores verdadeiramente humanistas. Isso porque, uma autenticidade meramente parcial, pela metade, é para o líder guerrilheiro o sinônimo de uma total inautenticidade. Pela perspectiva de Paulo Simões conseguimos depreender que o universo dos valores de Macedo é regido pela categoria do “tudo ou nada”; este radicalismo que se revela impotente em seu sacrifício no final da narrativa é a expressão, ao que nos parece, de uma das atitudes típicas de parcela da classe média, isto é, de indivíduos solitários que, desligados da história concreta, não compreendem as suas mediações dialéticas.

Paulo Simões em seu reencontro com Sílvio já na fazenda dos guerrilheiros parece por os termos de compreensão de seu engajamento na luta armada; razões essas que, de certa maneira, no teor da narrativa, parecem dialogar com as mesmas razões de Macedo:

- [...] Em geral, quando tentamos convencer alguém a entrar em nossa luta, usamos outros argumentos. Falamos da liberdade, da injustiça social, da reforma agrária, das violências policiais, enfim, usamos argumentos tirados de fora. A você, sujeito razoavelmente informado, esses argumentos não convenceriam. Já os conhece, e se decidiu não entrar na luta é porque não os considera importantes. Todo o seu universo oscila em termos antigos: ódio e amor [...]

- Olha, Sílvio, há analogia entre o seu esquema tático e o meu esquema interior. Você disse que é preciso um detonador, uma força, uma situação preexistente que faça explodir o ódio que todos sentimos pela ditadura. Detonando essa força, o ódio ativado, obtém-se a unidade de combate, a simultaneidade. (CONY, 2021, p. 229)

Seria bastante problemático, no entanto, a partir de uma tal caracterização, a criação de personagens romanescos realistas, não-românticos. A profundidade de Carlos Heitor Cony, sua fidelidade simultânea aos princípios da arte realista que pretende expressar, afasta esse problema. Em primeiro lugar, fazendo de Macedo um dos personagens centrais do enredo, mas secundário com relação a Paulo Simões; e, principalmente, em segundo lugar, apresentando-o inicialmente como um indivíduo inspirador, porém contraditório, Macedo é, em determinada medida, portador de uma esperança – e, como tal, de uma ilusão – qual seja a de poder viver autenticamente, transformando as bases interiores de um mundo alienado e inautêntico. Por isso, inclui-se na caracterização de sua problemática uma dimensão dialética contraditória. Trata-se de um movimento que vai da esperança e da ilusão que os guerrilheiros alimentam, da investida contra a ditadura no Rio Grande do Sul e do apoio popular à guerrilha rural, à compreensão da vacuidade de suas esperanças. Cony figura aqui, como grande realista, o triunfo das forças sociais objetivas da ditadura militar sobre as aspirações e os sonhos meramente subjetivos. Ao tomarem consciência do caráter ilusório de suas buscas de realização humana, os guerrilheiros vão, aos poucos, tomando consciência também de suas tragicidades. Macedo e Vera preferem o sacrifício à conciliação com a inautenticidade, da mesma maneira Paulo Simões repete essa mesma escolha, o que denota, como em todo grande romance, há também aqui, na prosa brasileira pós-64, uma evolução que conduz os personagens, da falsa consciência inicial, à consciência de si como personagens trágicos em um momento histórico que não abre outro precedente.

Macedo, como já dissemos anteriormente, é, em *Pessach: a travessia*, uma das vias de compreensão de expressão máxima das possibilidades contidas em uma facção da classe média urbana, que tinha como ideologia um humanismo sincero, mas abstrato, e que – por sua própria condição de classe média e pelas especificidades da ditadura militar – permanecia relativamente isolada e acreditava na ação de guerrilha a única possibilidade concreta de levar à prática os seus ideais de solidariedade e de fraternidade. Nesse sentido, o auto sacrifício de Macedo e Vera pela missão fracassada, se torna uma forma de tentativa de emprestar um sentido à vida, não somente à deles, mas também à vida de Paulo. Assim, dois conflitos dialeticamente interrelacionados, o conflito entre Paulo Simões e os guerrilheiros e o conflito entre as forças da reação e do progresso tal como se apresentavam em nossa realidade a partir de 1964, formam o núcleo de *Pessach: a travessia*. O desenvolvimento desigual e duplamente contraditório do nosso capitalismo

internacionalista, determinando uma especificidade nas contradições humanas e sociais, leva Carlos Heitor Cony à criação de uma estrutura romanesca original, na qual, em orgânica síntese dialética, coexistem elementos de níveis diversos da evolução da forma romanesca no Brasil pós-64; como a elaboração do homem, que se dá em níveis contraditórios, a partir de seu individualismo, mas também daquele que busca os valores comunitários, ainda que de uma forma equivocada e fatalista. Apesar disso, ou exatamente por essas razões, *Pessach: a travessia* marca no início da ditadura militar, em 1967, a constituição de uma tendência estética que soube encontrar – para expressar a contraditória realidade brasileira do pós-64 – uma estrutura orgânica e profundamente realista-humanista.

O contexto ditatorial brasileiro, em seus anos iniciais, abordado em *Pessach: a travessia*, deixa evidente um espaço nacional marcadamente caracterizado pela ocorrência de manifestações e conflitos populares contrários ao regime militar. Contudo, no ano subsequente à publicação do romance de Carlos Heitor Cony, nos deparamos com uma nova especificidade que mudaria toda a dimensão organizacional do Estado, em nível político, social, econômico e cultural; a implementação do AI-5:

No interior do regime, porém, muitos se inquietavam. Aquela nebulosa – opositorista [as manifestações populares e as ações de guerrilha] – podia eventualmente se condensar e oferecer perigo real de desestabilização da ordem, ameaçando a ditadura. Foi tomada, assim, a decisão de passar à ofensiva, aquela história de “almoçar os inimigos antes que eles nos jantem”. Tendo como pretexto a recusa da maioria do Congresso em autorizar o processo judicial do deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, acusado de haver proferido no plenário da Câmara um discurso ultrajante às Forças Armadas, Costa e Silva relançou a dinâmica do arbítrio, decretando, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional n. 5 (AI-5), fechando os parlamentos por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários e reinstaurando, de modo inaudito, o estado de exceção, a ditadura.

Um golpe dentro do golpe.

A ditadura sem disfarces, escancarada. (REIS, 2014, p. 73).

Com ele, não se alteram apenas os parâmetros sociais, políticos e econômicos do governo brasileiro, mas altera, principalmente, a percepção humana do homem sobre a própria realidade, que se torna, nesse momento, marcada pelas experiências do medo e do silenciamento. Nessa nova conjuntura determinada pelo AI-5, as margens de liberdade individuais e de crítica políticas passaram a ser reduzidas drasticamente, o que mobilizou no cenário brasileiro aquilo que Daniel Aarão Reis denomina de “utopia do impasse”:

O advento do tudo ou nada. Ou, como se diziam entre os revolucionários, socialismo ou barbárie, sem nuances nem meios-termos. Assim, entre 1969 e 1972, desdobraram-se ações de guerrilha urbana: expropriações de armas e fundos; ataques de surpresa a quartéis ou a postos policiais; propaganda armada. (REIS, 2014, p. 74).

Neste cenário, a mobilização política popular nos centros urbanos sofreria abalos profundos, culminando nas desarticulações dos movimentos estudantis e na perseguição de seus integrantes, então considerados naquele momento como subversivos. No âmbito da cultura, a literatura sofreria um ataque drástico, tornando-se um dos alvos principais da censura. Em vista disso, os escritores brasileiros passaram a buscar novas formas de burlar o procedimento censório, o que acarretou, na década de 70, em um grande aumento do experimentalismo e de novas propostas estéticas que abordavam o contexto político de forma enviesada. A literatura precisou lançar mão de certa “renovação estética”, o que fez com que muitas obras se aproximassem das estratégias estilísticas das narrativas fantásticas, Érico Veríssimo com sua famosa obra *Incidente em Antares* (1970), e *Sombras de reis barbudos* (1972), de José J. Veiga, são, sem dúvidas, os exemplos mais conhecidos desse tipo de romance brasileiro no pós-64, que recorreu ao fantástico para sugerir o que não se podia dizer e insinuar o que não se poderia revelar. Os romances desses escritores, carregados de metáforas, construções alegóricas, elipses, eufemismos, antíteses, ambiguidades e tantas outras figuras de linguagem, utilizaram desses recursos como atenuador que permitia dizer sem afirmar e informar sem se comprometer²⁶.

Após a estrutura clássica do romance realista *Pessach: a travessia*, pode parecer estranho, ao leitor desatento, que nos romances brasileiros pós-64, sobretudo na segunda metade da década de 70, tenham surgido romances bastante diversos, do ponto de vista técnico, no qual são mais evidentes as afinidades com a chamada vanguarda literária. Estamos, naturalmente, nos referindo ao romance *Os que bebem como os cães* (1975), do escritor piauiense, Francisco de Assis Almeida Brasil, ou como é mais conhecido, Assis Brasil. Na realidade, o romance supracitado é uma narrativa tecnicamente “vanguardista”,

²⁶ Naturalmente, não ignoramos o fato de que essa “renovação estética” não foi uma premissa absoluta adotada por todos os autores desse momento, já que algumas obras optaram por seguir um caminho contrário dessa estratégia. Um caso exemplar disso, que vale a nota, foi o aumento considerável dos romances-reportagem. Um tipo literário que, apesar dos limites impostos pela censura sobre as produções culturais, mesclou os traços do romance policial e do registro histórico-documental em meados da década de 1970, tornando-se obras bastante aclamadas pela indústria cultural da época, os famosos *best-sellers*. Escritores como Lúcio Flávio, com a obra *O passageiro da agonia* (1975); e José Louzeiro, *Aracelli, meu amor* (1976) e *Pixote: infância dos mortos* (1977), foram grandes exemplos desses tipos de romances.

isso porque, além do uso de um relativo monólogo interior em sua forma da livre associação de ideias, encontramos nele uma radical fragmentação do tempo, o que o aproxima dos mais audaciosos experimentalismos do romance decadente, para utilizar a expressão de György Lukács. Contudo, como iremos aprofundar a nossa análise, superando o nível imediato dos processos técnicos, reencontramos em *Os que bebem como os cães* a estrutura possível do profundo realismo que Assis Brasil dará continuidade no romance brasileiro pós-64. Lukács, em *Realismo Crítico Hoje*, deixa implícito em sua análise sobre Franz Kafka e Thomas Mann, que nenhuma inovação formal importante, em um verdadeiro artista, é pura experimentação, ela, por outro lado, decorre da necessidade de expressar um conteúdo novo, de concretizar artisticamente o enfoque de um novo ângulo da realidade.

Em *Os que bebem como os cães*²⁷, este novo conteúdo possui um caráter particular, expressa-se por uma acentuação dramática dos limites e das restrições do contexto histórico dos anos 70 no Brasil, isto é, do cárcere (literal) da solidão e da impotência em que aprisiona o homem brasileiro. Tânia Pellegrini (1987), ao realizar uma aproximação dos romances da década de 70 aos princípios estéticos do naturalismo, deixa implícito a perspectiva – ainda que tênue e mal esboçada – de que tais narrativas, ao apresentarem a vida em uma grande cidade, poderiam propiciar uma realização humana, uma expansão das potencialidades no embate com a ditadura militar. Tipos cotidianos e médios, poucos romances dos anos 70 dispuseram-se a apresentar os nexos contraditórios em torno dessa experiência do embate e de suas consequências. O humanismo dos guerrilheiros e a eclosão de um movimento revolucionário, em *Pessach: a travessia*, podem fazer crer que, embora a ação de guerra contra o regime militar esteja necessariamente condenada ao fracasso e ao estancamento, é no ato de revolta, de onde vem Macedo e onde se inicia a “revolução”, que está a ação fundamental de alguma

²⁷ Apesar de ser um escritor que não alcançou o devido reconhecimento literário pela crítica especializada, Assis Brasil foi um dos mais engajados escritores brasileiros a buscar, em suas obras, desenhar um panorama do contexto político repressor dos anos 70 no país. Nessa empreitada, entre os anos de 1975 e 1980, publicou uma tetralogia intitulada “Ciclo do terror”, formada pelos romances: *Os que bebem como os cães* (1975); *O aprendizado da morte* (1976); *Deus, o sol, Shakespeare* (1978) e *Os crocodilos* (1980). Apesar desses romances constituírem um conjunto temático em torno dos “anos de terror” e dos “anos de chumbo”, retratando temas como a perda da liberdade (1975); o medo da morte (1976); o absurdo e a irracionalidade no cotidiano prosaico (1978) e as injustiças em torno dos destinos dos homens (1980), estas narrativas são obras independentes que admitem, cada um à sua maneira, novas concepções de mundo e técnicas narrativas próprias, exaltando assim a capacidade múltipla do autor em explorar as potencialidades do gênero romanesco dentro de um contexto artístico marcado pela repressão, mas que foi, como afirma Antonio Candido em seu ensaio “A nova narrativa”, um período marcado pela “legitimação da pluralidade” (1987, p. 209).

esperança, de alguma perspectiva de abertura para uma vida mais digna. Vemos, por exemplo, que o universo de *Pessach: a travessia* impulsiona esta crença: é evidente que o golpe ao Rio Grande do Sul nada alterou concretamente as bases da ditadura militar e que Macedo, ainda que dentro da organização de guerrilha, era um solitário, movido por seu ódio ao regime. Contudo, o romance de Cony oferece as bases necessárias para se firmar como uma narrativa das contradições que o capitalismo traz à vida do homem que decide enfrentá-lo, dos problemas específicos de nossa classe média urbana, de nossos homens que foram humilhados e ofendidos. *Os que bebem como os cães* é um romance que avança nessas questões. Situando os problemas em um nível mais avançado do desenvolvimento capitalista do regime militar brasileiro, para isso não somente realizando um avanço no tempo, mas também deslocando no espaço sócio geográfico, este romance de Assis Brasil consegue nos dar a dimensão da impossibilidade do embate solitário e individual, que também não fora possível no caso de Paulo Simões.

Os que bebem como os cães narra os infortúnios de Jeremias, um suposto preso político que vive em condições subumanas dentro da prisão. Mantido em cativo com as mãos algemadas para trás, é obrigado a se alimentar como um cão, sorvendo a comida, vive em meio aos próprios dejetos, e só encontra o mínimo de conforto na companhia dos ratos de sua cela. Drogado por meio da comida e da bebida, Jeremias perde não somente a orientação temporal, como também a memória remota e recente, além de ter uma imensa dificuldade em conseguir formular raciocínios complexos que vão para além das sensações físicas mais imediatas – daí o monólogo interior que leva o nosso protagonista a não saber onde está, e a se questionar o porquê de sua condição. Seu único contato com o mundo externo à cela dá-se quando, a partir de períodos esparsos, Jeremias é levado a um pátio para se banhar e lavar as roupas imundas, situação essa na qual se depara com vários outros indivíduos que estão em situação semelhante à sua: homens sujos, fracos, desorientados e amordaçados, que encontravam no grito a única ação possível de revolta e de protesto, uma tentativa de se autoafirmar. É, nesse contexto, que Jeremias conhece a violência mais extrema, a forma de alienação gerada pela repressão que apaga o próprio homem: “O grito era a única realidade ali – um desabafo, um reequilíbrio de emoções, uma esperança, o sinal de uma vida já vivida. Podia sentir isso: e passou também a viver em função dos gritos, assim como tinha até então vivido em função do prato quente de sopa.” (BRASIL, 1975, p. 26).

Trata-se de um novo elemento no romance realista brasileiros pós-64, este da violência alienadora; nem em *Pessach: a travessia* (já que Paulo Simões ainda pôde superar a sua inicial condição de alienação, aderindo ao embate contra o regime militar), esse tipo de violência desempenha um papel tão decisivo na tragédia dos personagens centrais. No caso do romance de Assis Brasil, aqui as deformações sobre a percepção do próprio homem têm base nas próprias frustrações agressivas e na incapacidade de equilíbrio que estão todas centradas sobre esse artifício da violência extrema gerada pela repressão na ditadura militar. Apesar de sua condição, na medida em que Jeremias vai aos poucos, de forma lente e progressiva, procurando as razões de seu entorpecimento, vemos que o personagem não abandona aqueles valores que Macedo, por exemplo, por estar toda sua vida inserido no contexto de embate contra o sistema político, pudera conservar: a solidariedade humana, a honra e, principalmente, a dignidade pessoal; vemos notadamente estes elementos na afirmação do personagem: “gritei porque os homens não gritaram” (BRASIL, 1975, p. 34). Contudo, em toda a parcela inicial do romance nos deparamos com um foco narrativo que dá a ver a construção de Jeremias a partir das paredes daquele “pequeno mundo” de sua cela:

COMEÇAVA A PENSAR, muito mais além de suas limitadas necessidades imediatas – a natureza cruel permitia isso, seu equilíbrio físico e emocional se enquadrava no cubículo escuro como a roupa sob medida desce sobre o corpo.

E sabia que o pensamento mais forte, construído e sublinhado pelos seus poros e pela sua solidão, estava relacionado com a sua existência ali, na cela, no pátio, no tanque, no meio de sua humilhação e ofensa. (BRASIL, 1975, p. 29).

Sobre essa condição, Jeremias chega mesmo a agir como um “bicho”, uma “coisa”, como o próprio título da obra sugere. Sujeitado a uma condição de extrema alienação (desprovido até mesmo de um sentido existencial, um apagamento quase que total do homem), o personagem é obrigado a renunciar seu passado anterior à prisão e suas esperanças são esmagadas pelo modelo de repressão que tenta extinguir as supostas motivações do antigo professor de 42 anos que fora levado a interrogatório sob a acusação de conspirar contra a ditadura militar. É nesta acomodação conflituosa e confusa da alienação imposta, que encontramos Jeremias antes dos gritos de esperança. Assis Brasil, através do seu foco narrativo, descreve com exatidão os pormenores da desumanização dos homens submetidos à repressão, divididos entre a cela, o pátio, o tanque e o muro branco, não sem conflitos íntimos. Um fato novo, contudo, surge neste marasmo ao qual são submetidos os homens: uma relativa consciência da importância dos gritos no pátio;

neles a representação da esperança e do amor. “Aqueles homens, os companheiros, teriam seguido o seu mesmo itinerário na busca e na descoberta: primeiro o pátio lhes revelara a liberdade, o grito a esperança, o nome da mulher, o amor. Não importava quão reduzidos eram os sentimentos primeiros.” (BRASIL, 1975, p. 37). É um fato importante, digno de nota, que tanto em *Pessach: a travessia* como em *Os que bebem como os cães* tenha sido a tentativa mais imediata de superar a solidão e o isolamento, a ligação amorosa individual, uma das causas que levaria Paulo Simões a seu destino trágico (já que seu amor por Vera foi uma das razões que levou o personagem a seguir Macedo rumo à investida no Rio Grande do Sul), e certamente uma condição de despertar de Jeremias, que mais tarde também o levaria a um destino trágico. Evidentemente, Assis Brasil não nos quer dizer que foi a lembrança amorosa em si o agente determinante da tragédia de seu personagem; ela não faz senão vir a consciência o que já era a realidade implícita, a saber, a dificuldade de superar a solidão, de romper com as paredes do cárcere, do egoísmo, da violência brutal, descobrindo a verdadeira comunidade com os outros homens.

Com o surgimento dos gritos desesperados, contraditoriamente, Jeremias volta a experimentar uma esperança, superando o marasmo em que se encontrava: “Já sabia que o próprio gesto do grito representava a esperança. E podia sussurrar entre os lábios a palavra liberdade, a palavra amor. E vinha tentando construir sua vida a partir desses leves sentimentos, erigindo pedra sobre pedra, ou célula sobre célula” (BRASIL, 1975, p. 42). Durante algum tempo, a ideia do grito domina seus pensamentos. Reduzido a não poder ambicionar senão a próxima ida ao pátio, ao tanque, avistar o muro branco, Jeremias aprende que nem mesmo estas lhe são sempre permitidas; já que por meio do entorpecimento o homem não somente perde a noção do tempo, como também a intensificação do isolamento se torna uma das estratégias de punição para os homens que ousam gritar. Eis aí a importância de compreender os recursos técnicos empregados na formalização estética das condições de terror ao qual os homens foram submetidos na ditadura militar. Nesse sentido, mais do que haver a problematização conceitual e temática da repressão militar, Assis Brasil elabora um projeto estético que traduz uma tentativa de tornar sensível tal situação, comovendo no leitor a experiência, por meio da estruturação das categorias narrativas, das sensações típicas de repressão semelhantes àquelas sofridas por Jeremias. Andrey Pereira de Oliveira sintetiza que essas:

[...] estruturas narrativas assumem o mesmo papel repressor das estruturas ditatoriais. Tornar sensível ao leitor o enclausuramento, a confusão mental, a miopia, a angústia, a monotonia, a alienação etc. da personagem é, em grande parte, resultado da combinação entre a natureza redundante e cíclica da estrutura principal do romance, o foco narrativo adotado e as configurações do tempo e espaço. (OLIVEIRA, 2016, p. 13- 14).

Portanto, divido em seções que são ciclicamente intituladas “A cela”, “O pátio” e “O grito”; Assis Brasil dá a ver uma estrutura romanesca que aparenta não progredir, isto é, as situações são postas, quase que integralmente, de forma repetitiva, adicionando poucos detalhes, novidades e pormenores que correspondem à gradativa e lenta tomada de consciência do personagem protagonista. Essa estruturação cíclica, evidentemente, não é gratuita e possui uma função muito importante para a fatura realista da obra – já que atrelado a esta estrutura temos o foco narrativo em Jeremias. É nele que a narração concentra seu ângulo principal, limitando-se sempre a suas percepções daquele mundo desconhecido e, a partir disso, em seus sentimentos e pensamentos. Para que toda a obra pudesse nos aparecer como uma brusca irrupção do mundo paradoxal e absurdo da ditadura militar, foi preciso que Assis Brasil adotasse, em primeiro lugar, uma maneira de apresentar os pormenores de seu universo ficcional. Nesse sentido, são bastante raros os momentos em que o narrador se distancia do ponto de vista do personagem para, por exemplo, descrever uma cena, isso porque até mesmo a mínima descrição ou comentários do narrador são estratégias formais para encaminhar o mundo como ele se apresenta ao personagem: confuso, violento e absurdo. Esse recurso é precisamente o instrumento por meio do qual Assis Brasil eleva à símbolo estético a essência do período histórico da ditadura militar, isto é, de um momento no qual já estão em ruínas, esvaziadas de qualquer conteúdo concreto, as ilusões humanistas geradas na etapa revolucionária do início da ditadura militar.

A escolha por esse foco narrativo, reduzido a uma visão unilateral do prisioneiro, é fundamental para a compreensão realista do romance. Veja, Jeremias é um prisioneiro em uma condição de alienação forçada, sem memória ou mesmo consciência do próprio estado, com a razão entorpecida pela repressão; e ao se limitar nas percepções, sentimentos e pensamentos do personagem, a narrativa conseqüentemente adquire um tom problemático, confuso e fragmentado, semelhante aos romances típicos da vanguarda literária – embora seja também um reflexo do estado da personagem. Nesse conjunto, o narrador assume uma visão limitada da trama, não conseguindo traçar amplos panoramas das situações, uma vez que, sabendo somente o mesmo que o protagonista, só consegue

fornecer informações e explicações sobre aquele violento mundo na medida em que Jeremias as encontra. O narrador, portanto, ao invés de meramente descrever o mundo dizendo sobre as coisas que nele ocorrem, ele as mostra, isto é, os infortúnios do protagonista são narrados em sua representação cênica, na ação do personagem: Jeremias descobre esse “novo mundo” despertando em sua cela; vai aos poucos tomando conhecimento de sua condição de prisioneiro, de suas amarras e do prato de sopa; confuso e angustiado pela violência dessa realidade, ele é apresentado ao “mundo externo”, o pátio no qual deve se limpar, onde toma conhecimento da presença de outros homens e mais do que isso, do muro branco e dos gritos. Toda aquela confusão e angústia recalcada na cela de sua prisão, agora volta à tona: os gritos dos homens lhe aparece, em uma contraditória dialética psicológica, como algo que ele despreza e, ao mesmo tempo, como algo do qual ele deseja participar – em outras palavras, os gritos despertam em Jeremias a consciência do sofrimento dos homens, mas também a possibilidade de uma esperança. Nesta sua atitude, Assis Brasil retrata magistralmente a psicologia típica de outra parcela do pequeno burguês que se opõe ao regime militar: a última esperança de conservar e fruir esse núcleo da própria individualidade; uma ação que possibilite uma fuga do real, buscando uma autofruição em um tempo antigo, perdido, conservado na memória do sujeito e, por essa razão, supostamente capaz de impedir a desumanização da alienação objetiva.

Sabia agora que estava embrutecido – pela tortura, por alguma droga: a cadência arrítmica das saídas ao pátio, a aparição estranha da sopa quando menos esperava, tudo o levava a saber que algumas sensações do corpo falhavam.

Só aqueles nomes gritados eram concretos: o pátio era concreto porque sentia o ar em torno de si, embora aquele céu azul pudesse ser uma farsa. Os nomes das mulheres, gritados à beira do tanque, representavam toda uma vida: Maria, Margarida, Dulce. Os homens reconstruíam, aos poucos, o seu passado – a luta era breve e dura, podia sentir em seus gestos, em sua natureza. Mas eles continuavam, vacilantes, com o seu fardo.

Eu gritei por Dulce, gritei por minha mãe – sua presença, seu rosto, ainda estão confusos, assim como ainda está confusa a presença, a silhueta de Deus – o último apelo, o último grito de esperança, a unidade pressentida dos gritos comovidos. (BRASIL, 1975, p. 42 – 43).

Esta revolta se acentua no embate que o personagem empreende na tentativa de não cair nas esferas mais degradantes, por não se desumanizar inteiramente: o seu passado (os nomes das mulheres que vêm à sua mente) e a sua condição decadente estão em face dele, permanentemente, como possibilidades que o atormentam. Vemos na historiografia

brasileira, de uma forma geral, que da economia à vida cultural, a ditadura militar associada às características do capital desencadeia um processo que se orienta no sentido de converter os homens em objetos de manipulação. A necessidade da “força objetiva” repressora que nega a liberdade individual não abre mais seu caminho apenas como uma medida em última instância, mas se impõe cada vez mais, sobretudo na década de 70 como uma ação em primeira instância, como uma experiência típica e imediata no seio da vida cotidiana. Para elucidar essa situação, José Paulo Netto (2014) observa a presença do capitalismo na ditadura militar brasileira como um modelo econômico que representa um aumento do endurecimento do ambiente social, isto é, a expansão da potência capital sobre todos os âmbitos da vida acaba por gerar um modelo estatal de domínio e controle dos menores movimentos através de um governo de tipo fascista. Essa característica mobiliza no homem a percepção, na própria existência, das pressões e das violências das categorias sociais de um modo mais duro e doloroso do que nas formas de sociedade anteriores ao golpe militar. Com efeito, vivendo precisamente essa época de transição dos ideais libertários revolucionários das guerrilhas para o modelo de repressão absoluta do AI-5, Assis Brasil figura em sua obra esse endurecimento crescente do ambiente social, esse paulatino estreitamente carcerário dos espaços individuais. E, como um autêntico realista, tal qual Carlos Heitor Cony em *Pessach: a travessia*, Assis Brasil em *Os que bebem como os cães* dá forma a esses nexos históricos através de destinos humanos, de situações concretas vividas por homens concretos. Ele nos mostra, por exemplo, como Jeremias, seu mais importante personagem realista, experimenta o poder esmagador dessa força objetiva sem que para isso mova um só dedo.

Jeremias, após a tomada de consciência do grito dos homens, agarra-se a uma ideia fixa: esta ação torna-se o seu ato de revolta. Compreende, porém, que o grito era uma revolta pacífica, apesar da força opressora da violência que promove a alienação. Chegando, até mesmo, a serem comparados com obedientes cordeiros, o confinamento e a escuridão trazem a memória do passado e Jeremias personifica toda a possibilidade de transformação no cerne do homem, tudo aquilo que poderia representar o resgate dos autênticos valores do humanismo de revolta: “eles se revoltavam porque tinham um espírito livre, imorredouro, mas não trocariam a liberdade pelo assassinio.” No que ainda confirma posteriormente o narrador ao afirmar sobre a possibilidade de transformação, na qual afirma-se como homem autêntico, supera a sua condição de coisa inerte e animalésca, ao dizer: “Simplesmente renascia aos poucos, com novas palavras, novos

lábios, novos sentidos, novas ideias – o homem precisava se despir e sofrer, para redescobrir as coisas. A dor. O infortúnio. (BRASIL, 1975, p. 50 -51). Vemos ao longo da narrativa que o assassinio não lhe ocorre como uma possibilidade de ação; para o personagem protagonista está não é uma atitude capaz de afirmar a humanidade e a liberdade sempre desejada e jamais alcançada, na realidade, ao contrário, o assassinato é, aos olhos de Jeremias, a forma de potencialização de sua degradação enquanto homem:

Não por este caminho – a sua revolta era apenas resistir, sobreviver, como sobrevivia o pequenino rato em sua vida adversa. Haviam-lhe dado uma natureza de rato e ele sobrevivia. Deram-me uma natureza de homem e eu devo sobreviver como um homem, não como um ódio vivo. Podia aprender, estava aprendendo ali, descobrindo, apalpando o vazio, o nada – queria saber mais, mais sobre a natureza do homem e a sua destinação. (BRASIL, 1975, p. 62).

Aqui, como um traço particular do realismo crítico no romance brasileiro pós-64, manifesta-se um caráter ambíguo, simultaneamente humanista e degradado, do valor humano de nosso personagem protagonista problemático. Veja, notadamente em uma realidade na qual não são mais possíveis os valores objetivos de uma comunidade verdadeiramente autêntica – Deus é reencontrado simbolicamente no sentimento de esperança que os prisioneiros nutriam em seus momentos mais íntimos de desespero, isto é, marcado pela degradação, pelo caráter essencialmente negativo da repressão da ditadura. Esta condição, todavia, decorre da solidão absoluta à qual são submetidos os homens no universo desconhecido da tortura, da opressão e da violência, as quais geram a própria impotência da ação. Nesse sentido, a luta contra o mundo hostil aqui já não adquire mais aquele tom revolucionário, que adquirira em *Pessach: a travessia*, isto é, de uma revolta coletiva, mas sim a manifestação de uma revolta individual, marginal e necessariamente problemática.

O grito despertava para a esperança e para a perda dignidade. Uma nova palavra e um novo conceito para o ressurgimento, a ressurreição, a passividade. Não poderiam perder a dignidade em meio à lama, aos baixos instintos da revolta.

Os homens de farda não querem que os homens de farrapos se levistem – o retorno a seu caminho, a seu destino de homens. Por isso têm tanto medo do grito e os amordaçam. O grito traz lembranças, os mantém de pé, olhando para a frente. O grito é o esteio, o apoio. Ninguém pode renunciar ao grito.

Os homens de farrapos têm que ser mantidos ali como um rebanho, de cabeça baixa em cima de sua refeição pobre. Nada de um se destacar entre os outros, ou tentar levá-los aos perdidos valores da sua condição.

Mas era necessário despertar, necessário continuar com o grito, um após outro, outro e mais outro, num mesmo momento ou em vários momentos: os homens estão morrendo, mas ainda se sustentam de pé e gritam por alguém, têm

esperança e um rastilho de dignidade. E é por isso que os guardas querem destruir.

Trocam a posição dos presos no pátio, nada de familiaridade com os vizinhos, dificultam ao máximo um apoio geral, uma liderança. E sabia agora por que amordaçavam primeiro alguns homens e deixavam outros para mais tarde: eles marcavam o que havia gritado antes, para que o som de sua voz não se repetisse, para que os homens não esperassem exatamente por aquele timbre, aquele tom, a ressonância de sílabas confortadoras.

O que gritava hoje não podia gritar amanhã. Acontecera isso com ele próprio. Deixaram-me gritar e depois me amordaçaram antes do tempo, sem que houvesse sequer lavado a minha roupa.

Eles temiam que alguém liderasse os homens embrutecidos, que alguém os despertasse. E apenas conseguiam os gritos à esmo, a espaços irregulares, numa sucessão de pátios e de banhos que não se repetiam em horas determinadas – não o grito da unidade, da harmonia, da coesão. (BRASIL, 1975, p. 63 – 64).

Como podemos perceber, apesar das formas degradadas que assume, esta luta é uma manifestação do que há de mais humano no homem: sua insatisfação em face do real alienado, não compactuar com os princípios desumanizadores daquela realidade se torna a busca de Jeremias por sua realização individual autêntica. Contudo, o pressuposto da objetivação estética de Assis Brasil é essa nova especificidade histórica da intensificação dos processos de desumanização da ditadura militar. O problema evocado em *Os que bebem como os cães* pode ser assim entendido: após a instituição do AI-5 e com a intensificação das medidas de segurança propostas pelo Estado militar, nem o homem médio, ou mesmo aquele carregado de impulso no sentido de uma autofruição verdadeiramente humana da própria personalidade como um indivíduo inconformista, pode se julgar a salvo dessa força objetiva repressiva da ditadura militar personificada nos soldados – que à falsa consciência dos homens que sofrem, pode aparecer como um destino fatal. Nesta nova constelação de nossa história nacional, o choque trágico com a realidade alienada não é mais o resultado de um embate, um conflito no qual a iniciativa pertence ao indivíduo e que, por isso mesmo, atinge apenas algumas figuras excepcionais (ainda que típicas no sentido lukacsiano da expressão, como é o caso de Paulo Simões). Assis Brasil, ao contrário, tenta dar a ver em seu romance que tal situação pode ocorrer até mesmo aos mais ocos e medíocres conformistas. Jeremias, em seu cárcere, parece encontrar inúmeros desses indivíduos, todavia, apesar de uma temática relativamente marginal na obra, determina, uma problemática estética muito importante para a fatura realista do romance: o problema da irrupção da manipulação na vida privada de homens médios e passivos. Nesse sentido, portanto, um traço essencial do capitalismo no pós-64

é a problemática das noções de segurança postas como valores objetivos da vida. Ora, a ditadura militar brasileira de 1964 é também um movimento ideológico do período da manipulação, e, portanto, funda-se precisamente no sentimento da segurança. O capitalismo internacionalista justifica-se como a tentativa de instaurar o bem-estar, através de um consumo quantitativamente ampliado – dessa maneira, acabamos temos a renúncia a uma vida criadora e autônoma. Resulta daí, que a condição para a obtenção da segurança está na adequação passiva dos papéis prescritos pelo próprio modelo governamental vigente, a saber: aceitar passivamente a divisão burocrática do trabalho, tornar um consumidor obediente, seja de mercadorias, de opiniões ou mesmo de modos de vida. Tais noções são simbolicamente transpostas até mesmo no modo de tortura dos cárceres da repressão: para manter-se em “segurança” ali, o indivíduo deve assim se tornar um conformista, um indivíduo padronizado, que não se desvia das normas impostas pelas autoridades fetichizadas. Mas essa segurança, como Assis Brasil nos revela em sua obra, não é apenas insensata e desumana: é, também, no final das contas, um mito ideológico, uma máscara que recobre a própria insegurança objetiva gerada pelo capitalismo e por suas inerentes e necessárias crises: os homens não podiam gritar, pois os soldados tinham medo que o grito de dor despertasse a consciência dos oprimidos.

Nesta “segurança” manipulada dos cárceres está na verdade um mundo endurecido, que provoca nos homens médios – aqueles incapazes de compreender as concretas leis históricos-sociais que regem o funcionamento deste mundo – uma angústia absolutamente dissolutora, ou, mais precisamente, uma oscilação entre os afetos do desespero e da esperança, que são postos em evidência pela tomada de consciência de Jeremias. Assim, o personagem vai aos poucos compreendendo uma ação distinta: os homens estão se suicidando no muro branco, cortando os pulsos. A ação, contudo, revela, com evidência, uma ambiguidade. Ela desperta no protagonista aquilo que de melhor existe: a sua aspiração à liberdade e à autonomia, o seu embate contra a opressão e a indignidade na persistência da revolta individual dos gritos. Mas, ao mesmo tempo, revela um aspecto negativo: a compreensão da solidão do personagem – os homens estão desistindo de revoltar-se contra o sistema:

Talvez fossem eles os veteranos da prisão, os desnorteados ou submissos, os que tinham ido ao extremo de suas forças, de sua revolta – mas a revolta assim [o suicídio] era um erro, era a morte. Era preciso enfrentar tudo com moderação – dar, às vezes, um passo para trás, não era trair, recuar. Não era covardia. (BRASIL, 1975, p. 68).

Nesse contexto, para Jeremias, inicialmente o suicídio se torna o ato de desistência maior, “a única maneira de sair dali, mas não a maneira de salvar a sua própria dignidade, a sua própria condição de homem.” (BRASIL, 1975, p. 81). Assim, aquela possibilidade de revolta, de libertação e de realização, que havia consumido as energias existentes em Jeremias, revela-se uma possibilidade abstrata, falsa e inconsistente. Nesta distinção entre possibilidade concreta e possibilidade abstrata reside uma das características mais profundas do realismo de Assis Brasil. Ao contrário do romance essencialmente vanguardista - que, desligando o personagem da concreta realidade humana e social, possui apenas critérios subjetivos de hierarquização das ações humanas, pelo seu confronto com o real – Assis Brasil mostra que sabe relacionar a aspiração com a dura realidade histórica daquele momento de nossa história nacional, distinguindo entre a possibilidade puramente subjetiva e abstrata e a possibilidade objetiva e concreta, ainda que fatalista. Assim, ele nos mostra que, longe de conduzir a uma solução, os gritos puramente individuais de Jeremias não alteram em nada a realidade, nem sequer a sua própria realidade individual. Os prisioneiros, enquanto indivíduos alienados, são impotentes. Na perspectiva marxista do realismo de György Lukács, a possibilidade de mudar o curso das coisas, de intervir sobre a realidade e sobre si mesmo, está intimamente ligada à participação na vida social, ao fato de o indivíduo não ser mais um sujeito isolado, mas também um ser histórico. Contudo, as particularidades do agravamento do modelo de governo fascistizante da ditadura militar após o AI-5 arrastam, de modo geral, a literatura produzida na década de 70 para uma concepção do mundo subjacente à vanguarda, fazendo da violência, da solidão e do isolamento do indivíduo uma realidade metafísica com um aspecto “eterno”, ou seja, eleva igualmente o desespero e a impotência à condição de realidades ontológicas, retirando os seus nexos históricos e sociais. De maneira semelhante ao que vimos em *Pessach: a travessia*, em *Os que bebem como os cães* esta solidão e a derrota que sofre Jeremias – embora socialmente necessárias a partir da situação concreta em que está determinado o personagem – não são transformadas em uma condição humana metafísica; elas decorrem das próprias condições objetivas e históricas da repressão da ditadura militar, notadamente da posição de classe dos tipos representados e da alienação do mundo ao qual é submetido.

Desta forma, como nos é afirmado ao final do romance, Jeremias é a representação típica do pequeno-burguês e, enquanto tal, não consegue se libertar da limitação de seu pequeno mundo. Historicamente solitário, ele está socialmente

condenado à impotência e a uma liberdade fatalista. E Jeremias é um típico representante de nossa classe média:

Hoje é dia de meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, me chamo Jeremias, sou professor de literatura, tenho uma mulher e uma filha, minha mãe está viva, a casa em que moramos é alugada, tem um jardim onde cultivo flores, hortênsias, margaridas, tem um quintal cheio de mangueiras, todo dia saio de casa pela manhã e vou para a escola, não tenho carro, pego o ônibus das nove horas [...]. (BRASIL, 1975, p. 148).

Típico, inclusive, na medida em que – transcendendo com sua ação a média cotidiana de sua classe – encarna uma possibilidade máxima de manifestação contida na revolta individualista: Jeremias, assim como seus companheiros de cárcere, adere à ação de revolta máxima e fatalista - decide cortar seus próprios pulsos no muro branco; “O gesto em seu significado ancestral. A liberdade como um gesto individual, um gesto suicida” (BRASIL, 1975, p. 132). Seu ódio à ditadura militar, à indignidade e desumanização, não o conduz a uma atitude verdadeiramente revolucionária, mas sim à revolta vazia e à frustração agressiva do gesto suicida. A condição de revolucionário – de efetivo transformador da realidade e, como tal, de homem verdadeiramente livre – é própria dos homens que, transcendendo a solidão e o individualismo, colocam-se do ângulo de uma comunidade revolucionária (semelhante aos intentos do grupo de guerrilha de Macedo), isto é, de uma consciência de classe que leva à *práxis*, uma vez que somente o sujeito enquanto totalidade consegue penetrar e transformar a totalidade do real; *Pessach: a travessia* esboça a ideia de que somente enquanto participante de uma comunidade o homem pode se realizar integralmente, abrindo livre curso à manifestação da totalidade, de suas possibilidades e potencialidades. Como Paulo Simões, ainda que por razões diversas, Jeremias permanece solitário – e a solidão, determinando a radical impotência, equivale a um inapelável fracasso diante das circunstâncias históricas da ditadura militar, que não autoriza ao homem uma vitória.

Diferentemente de *Pessach: a travessia*, o romance *Os que bebem como os cães* é narrado com um relativo distanciamento da terceira pessoa. Uma vez que no romance de Carlos Heitor Cony o narrador-personagem jamais perde de vista a objetividade, apesar de tratar de sua própria vida. O fato de a narração ocorrer simultaneamente ao desenrolar dos acontecimentos, contudo, retira de Paulo Simões a onisciência épica tradicional dos processos de hierarquização e seleção da realidade. Isso, porém, não prejudica a fatura realista do romance, uma vez que essa relação imediata da ocorrência dos eventos e o da

narração têm por finalidade não só garantir a “aproximação” do narrador-personagem para com os fatos históricos, como também ressaltar a transformação final no cerne de Paulo Simões.

Os que bebem como os cães, de Assis Brasil, por sua vez, é um caso inteiramente diverso: aqui a narração distanciada faz sugerir, em diversos momentos, a presença de um monólogo interior por parte do personagem-protagonista. Apesar de não transcrito e apenas sugestionado, esse recurso substitui frequentemente, como técnica narrativa, a narração épica tradicional. Ademais, esse monólogo denota uma repartição do tempo – o da narração do próprio presente, o da tentativa de recordação do passado e o dos devaneios subjetivos, o tempo subjetivo interior de Jeremias – que nos introduz em um desconhecido universo de fragmentação e estilhaçamento da consciência e do homem. A substituição do tempo real pelo tempo subjetivo, contudo, não é um processo novo e original do romance brasileiro pós-64 da década de 70, é, na verdade, um recurso já antigo no romance, sendo uma das características essenciais da narrativa de vanguarda. Nessa perspectiva, György Lukács em *Realismo crítico hoje* (1969), chama atenção para essa tendência do romance vanguardista. Ao citar uma gama de escritores dessa chamada “vanguarda histórica”, tais como Franz Kafka, Marcel Proust e James Joyce, por exemplo, Lukács diz que a partir do momento em que o romance de vanguarda coloca-se passivamente em face da alienação do indivíduo com relação ao mundo histórico (evidenciando somente a alienação que é o nível mais imediato da realidade no capitalismo em decadência), transforma a subjetividade individual fetichizada do homem na única matéria de suas análises, faz desaparecer também, nesta realidade representada, o tempo histórico no qual se inserem as verdadeiras ações dos homens – tempo do qual o tempo subjetivo é apenas um momento subordinado. Por essa razão, toda e qualquer forma de fragmentação – que é apenas a expressão de um ponto de vista subjetivo sobre o real – acaba se fazendo a própria realidade. Em outras palavras, a limitação do indivíduo à sua estreita subjetividade torna-se não apenas o tema central, como também o princípio de composição estrutural, a visão do mundo artística e ideológica, e, por essas razões, problemáticas. Naturalmente, o resultado de tal procedimento estético só poderia resultar em uma total dissolução da objetividade épica, da relação entre a ação do sujeito e a totalidade dos objetos do mundo exterior histórico; ainda que não seja mais possível de forma orgânica e se dê apenas de forma fragmentado e fatalista. Como consequência temos a perda daquelas condições formais que permitem o surgimento do realismo

verdadeiro e tão profundo quanto a vida. Nesta perspectiva, se fosse o caso, o romance de Assis Brasil se confundiria com um mero depoimento pessoal.

Não é o que ocorre em *Os que bebem como os cães*. Nosso escritor piauiense não confunde as técnicas da vanguarda – o monólogo interior, a fragmentação do tempo e da realidade – com o conteúdo essencial, tornando-os a sua visão de mundo artística e ideológica. Apesar de possuir uma forma estrutural caracterizada pela fragmentação, o foco narrativo do romance de Assis Brasil se funda sobre a dialética do homem problemático, contraditório, e de um mundo alienado. Por isso, neste romance, as técnicas de vanguarda são englobadas por uma narrativa que, apesar de não seguir as linhas da épica tradicional, busca representar as ações humanas como uma dialética de sujeito e de objeto, de consciência e de realidade. Assim, Assis Brasil relaciona com a realidade todas as reflexões existenciais e as evasões subjetivas do tempo interior de Jeremias. Essas reflexões decorrem da aspiração, objetivamente explicada, do personagem de superar – ainda que apenas subjetivamente – os limites daquela realidade bruta e miserável à qual foi submetido:

O tempo custava agora a passar. Estava sentindo isso pela primeira vez: o tempo custava a passar. Comera pouco, bebera pouco, e o entorpecimento cedera à consciência – o real se manifestava mais nítido, e iria sofrer por isso, sabia, mas sofreria o passar dos minutos e das horas que poderia alcançar. A espera, enervante ou não, mas sem aqueles saltos no espaço, no vazio. (BRASIL, 1975, p. 93 – 94).

Por outro lado, Jeremias sofre o crivo do confronto com a realidade, o que mostra a sua natureza brutal, violenta e pesada à própria consciência do homem:

O pátio. As botas, por que não vinham? Nunca esperara tanto em sua vida de cela. Nunca o seu tempo consciente fora tão estirado, e sofria, como sabia que sofreria se tentasse enfrentar a realidade. A natureza por vezes o ajudava, a droga na água – os guardas sabiam, também seus chefes e chefetes, que não resistiria por muito se tivesse consciência da passagem real do tempo. Mas queria a realidade, mesmo que fosse absurda. (BRASIL, 1975, p. 121).

Os recuos na consciência de Jeremias, a narração interpolada por uma tentativa de rememorar o passado do personagem, têm como finalidade a ampliação da objetividade desse universo ficcional, isto é, o fornecimento, ainda que precário, da pré-história do personagem, das razões e dos condicionamentos que justificariam algumas de suas ações no cárcere. Vemos isso claramente exemplificado no ato final do personagem; pois, decidido ao ato de suicídio no muro branco, Jeremias se entrega também a um

fragmentado e turbulento fluxo de consciência, isto é, a radicalização máxima do monólogo interior para traduzir os pensamentos e as emoções do personagem não somente sobre sua própria identidade, mas sobre as razões que o fizeram chegar até aquela condição degradada:

[...] mas por que agitou os estudantes?

[...] não queremos saber de seus amigos ou de sua família. Diga de uma vez: agitou ou não os estudantes?

[...] é verdade que está escrevendo um livro? O que está escrevendo?

[...] sou um professor, falo sobre arte, sobre a utilidade da arte num mundo de inúteis, tudo não é economia, professor?

[...] enfim uma resposta direta. O que contém esse livro?

[...] meu livro é sobre a arte e a arte não pode ser um monólogo, mas todos estão surdos ou distraídos, quer dizer que agita os estudantes dessa maneira?

[...] não é crime pensar, o artista tem que falar sobre o que todos conhecem, a realidade é uma pátria comum, a luta contra o sofrimento nos mantém juntos, professor, o realismo é possível na arte?

[...] O real da vida de um homem não está onde ele está, encontra-se em outras vidas, que dão forma à sua, isso foi o que disse um filósofo, então é também um filósofo?

[...] o diretor quer falar no gabinete.

[...] a porta imensa rangendo nos trilhos, aqui é seu lugar, a escuridão é ampla e envolvente, o silêncio total, cortado apenas por aquele velho barulho que partia de seus ouvidos, deixa as mãos dele algemadas (BRASIL, 1975, p. 148 – 150).

Além disso, tais recuos se fundamentam também no desejo da evasão do presente fatalista, que é uma das componentes psíquicas mais profundas de Jeremias. Também aqui, porém, Assis Brasil está consciente do caráter subjetivo e abstrato desta evasão, de sua impossibilidade em modificar a realidade presente e sobretudo o seu trágico destino:

Mas era preciso dar o seu tributo, quer para o vazio ou para o nada, ou para um pátio novamente povoado, com homens sãos e resolutos.

Experimenta as palmas das mãos na pedra áspera. Encosta os pulsos nas saliências mais cortantes – lembra-se de casa, do sorriso de sua mãe.

Esfrega com certo fervor os pulsos no muro, uma, duas, dez vezes, e vê o sangue saltar para suas mãos e respingar em seu rosto. O sangue generoso como a água do tanque, continua a tingir o muro, mais e mais, o trabalho se realiza, sua tarefa.

Descobre-se de joelhos e suas mãos não mais alcançam a última mancha, mas a sua cor rubra está ali, esmaecida ou por fenecer, completa e uniforme – para os que saberão vê-la e senti-la: o esforço dos homens, o seu tributo [...] lembra-se das cenas repetidas, as macas, o sangue, a água generosa, um desfilar contínuo de homens que haviam escolhido o próprio destino. (BRASIL, 1975, p. 156).

Compreendemos, portanto, que o monólogo interior jamais é aqui um fetiche, um objetivo final. Assis Brasil não visa à mera reprodução vanguardista de uma associação de ideias, dos mecanismos psíquicos de um homem essencialmente isolado, sem nenhuma relação orgânica com a realidade objetiva; muito menos busca, através dos indícios dos monólogos interiores de Jeremias, constituir uma “revelação” alegórica de abstrações vazias e pseudopfundas. Ao contrário; Assis Brasil busca precisamente, com o auxílio do fluxo de consciência (da cena final mencionada), elevar a símbolo e tornar imediatamente evidente, uma realidade concreta e essencial: o desequilíbrio e a dissolução psíquica dos homens submetidos aos procedimentos de tortura da repressão militar, reproduzindo com maior intensidade dramática os seus questionamentos, os seus desesperos e, sobretudo, a derrota condicionada ao sistema. Trata-se, portanto, do emprego de um recurso técnico visando a elevação simbólica da realidade para melhor narrá-la, para melhor reproduzi-la artisticamente, e não da substituição da realidade concreta e essencial por uma reprodução mecânica de associações mentais alienadas ou por alegorias transcendentais. Em suma, *Os que bebem como os cães* é um romance que se utiliza de elementos técnicos vanguardistas, tais como a fragmentação e o monólogo interior como um instrumento de afirmação do realismo. Nesta perspectiva, nos momentos em que se acentua a dissolução interior do personagem protagonista, Assis Brasil – para evitar a perda da objetividade – recorre ao sentimento de revolta: em face de suas próprias indagações e aspirações, Jeremias nunca perde de vista uma atitude de revolta e um sentimento de repulsa para com aquela realidade, que lhe garante, enquanto personagem, o necessário humanismo.

Assim, através de técnicas vanguardistas, Assis Brasil constrói um dos romances mais realistas da literatura brasileira pós-64, cuja estrutura muito se assemelha das dos romances que tratam do homem como um herói individualista. Ao invés da mera descrição naturalista (defendido por Tânia Pellegrini como a tendência-chave da estética dos romances brasileiros da década de 70) ou mesmo da mera construção alegórica da solidão e do desespero de homens abstratos, como o são grande porte dos romances da chamada vanguarda histórica subjetivista, Assis Brasil, ganha mérito ao nos apresentar uma interpretação tão verdadeira quanto a vida, que implica no conjunto de fatos e elementos que contribuíram para a compreensão do *modus operandi* de um momento histórico muito importante de nossa história nacional, bem como as suas consequências

humanas, da solidão e do desespero de um homem concreto, típico: um pequeno burguês brasileiro que se coloca contra a ditadura militar. Só no realismo, aliás, estes temas encontram um tratamento que não restringe a arte, como na vanguarda, ao pretexto de um experimentalismo vazio que torna a narrativa um mero depoimento pessoal.

Pessach: a travessia e *Os que bebem como os cães*, que compõem parte do quadro de nosso *corpus* que nós viemos de analisar, carregam em sua estética o conteúdo temático da contradição, que se estabelece no Brasil pós-golpe militar de 1964, entre uma sociedade de homens pretensamente humanistas já em decadência e o desenvolvimento de elementos capitalistas em solo nacional com o seu internacionalismo; também estes elementos capitalistas – por força da especificidade de nossa formação histórica e da natureza geral do próprio capitalismo – como afirma José Paulo Netto (1974), revelavam desde logo a sua interior ambiguidade e contraditoriedade. Observamos já, ao falar de *Pessach: a travessia*, como esta complexa estrutura dialética da realidade determinou, logo nos anos iniciais da ditadura militar, o surgimento de uma complexa estrutura romanesca que, à sua maneira, resgatou características do romance realista tradicional. Em *Tropical sol da liberdade* (1988), último romance de nosso *corpus*, Ana Maria Machado apresenta um setor daquela realidade brasileira do pós-64 que ainda não fora (ou o foi apenas em proporções mínimas) amplamente repercutido nas elaborações estéticas realistas dos romances a tratar dos “anos de chumbo”: a história recente do país vista sobre uma ótica que trata da realidade a partir da periferia dos fatos. Se em *Pessach: a travessia*, o engajamento contra a ditadura militar é uma ação de Paulo Simões ocasionada pelo contato mais íntimo com os movimentos de revolta das lutas armadas dos guerrilheiros; em *Tropical sol da liberdade*, ao contrário, Ana Maria Machado nos apresenta um quadro evidente dos homens que ficaram à margem do embate direto contra o sistema, iluminando, em determinada medida, uma decadência da ação. Daí o papel preponderante do exilado, isto é, dos homens concretos que escolheram outra maneira de enfrentar a ditadura militar. A baixa adesão aos embates diretos contra esse regime é causa e efeito das próprias especificidades de sua forma governamental de teor fascista, isto é, da perseguição ideológica e da violência exagerada nas medidas de manutenção do capitalismo; essas formas administrativas no Brasil pós-64 fazem do homem um indivíduo disposto a abandonar a própria terra no momento em que a ditadura toma seu teor mais violento. Em suma, como veremos adiante, a protagonista Helena Maria (Lena), mesmo diante do engajamento político, da militância e da clandestinidade do irmão, não

consegue encontrar as condições sociais favoráveis de resistir ativamente, em luta, contra a ditadura militar e acaba optando por outros meios de resistência. Esta decadência da ação constitui no romance um importante nexos de compreensão daquela realidade social que nos é apresentada: os homens então tornam-se condenados a uma vida expatriada e solitária. Como veremos mais adiante, embora em um foco narrativo bastante distinto ao de *Pessach: a travessia* e de *Os que bebem como os cães*, ressurgem aqui, em *Tropical sol da liberdade*, a problemática central que parece marcar um traço típico do realismo dos romances brasileiros pós-64: o modo como a ditadura militar mobiliza no homem a solidão como determinante de sua impotência trágica em face dos problemas que a vida lhe coloca, como obstáculos que se opõem à realização humana e a uma vida verdadeiramente humana e autenticamente vivida.

O enredo de *Tropical sol da liberdade*, correspondendo a esta realidade complexa e densa, apresenta-se dessa maneira: aderindo a um amplo desdobramento dos acontecimentos da ditadura militar já no final dos anos 60 até o momento da Lei da Anistia de 1979 – momento no qual foi marcado pelo retorno dos exilados ao Brasil –, temos aqui uma realidade presente localizada na década de 80, nos anos que seguiram ao período de redemocratização do país, que é perpassada pelas memórias dos turbulentos anos de ditadura militar no Brasil, com conflitos dramáticos intensos e que abrange os mais de 20 anos desse período. Tangida pela ditadura militar, Lena é uma jornalista recém-chegada do exílio na Europa, que tenta refazer a sua vida, recuperando as perdas, inclusive a saúde, durante o tempo em que permaneceu fora do país. Nesse contexto, a personagem protagonista se reúne à sua mãe, Amália, na antiga casa de praia da família, a pretexto de repouso. Contudo, é justamente neste cenário que filha e mãe revivem, em memórias, alguns dos episódios mais marcantes da dramática história do Brasil no final dos anos 60, mesclando-os aos fatos acontecidos na infância. As lembranças de Lena e de Amália são reavivadas por fotos, cartas, objetos e recortes de notícias de jornais que guardam não somente recordações, como também importantes informações daquela época traumática, e que funcionam, na narrativa de Ana Maria Machado, como desencadeador de uma catarse em Lena. O romance, portanto, situa a ação entre estas duas realidades, isto é, no período da ditadura militar brasileira. A profundidade de Ana Maria Machado, entre outras coisas, revela-se no fato de que – neste amplo período de tempo – tenha ela afluído e reproduzido a totalidade dos problemas implícitos no desdobramento das ações, apresentando, ainda, um interessante panorama e ações paralelas aos acontecimentos

daquele período, correspondendo a um alto nível de elaboração psicológica das personagens e apresentando a densa realidade na qual eles atuam. Temos assim, relacionados em uma estrutura coerente, os vários problemas que generalizam e tipificam o universo brasileiro no período da ditadura militar, representados em situações e destinos humanos concretos: a perseguição ideológica, a violência, as ações de resistência contra o regime militar, a solidão dos personagens, a consciência contraditória (entre passividade, humanismo e revolta) dos pequeno-burgueses brasileiros, a frustração das mais íntimas aspirações, as possibilidades (concretas e abstratas) de superação das condições impostas, etc.

O foco narrativo em *Tropical sol da liberdade* recai sobre Lena, tomando-a como a manifestação típica da condição da mulher na sociedade brasileira nos anos que se seguiram ao golpe militar de 1964, mostrando valiosos detalhes do seu cotidiano durante o período. Como dissemos anteriormente, o exílio se torna elemento chave do romance sobre o período da ditadura militar, ele, contudo, não decorre de um fenômeno social natural: ele se liga, em primeira instância, ao fato de não ser Lena uma das pessoas que se encontravam na primeira linha de resistência contra o regime. O governo militar se desenvolve, sobretudo, em função de uma nova ordem instituída que tinha por características típicas o objetivo de garantir a supremacia ideológica do capital em detrimento das forças sociais humanas e democráticas, oprimindo os cidadãos.

As mulheres, das classes mais baixas, foram as mais atingidas pelo Golpe, em detrimento daquelas pertencentes a grupos mais elitizados, que embora também tenham sofrido a repressão, acreditavam na ordem e no progresso do país, nos mecanismos capitalistas que geraram o milagre econômico da época e na garantia de uma economia estável no futuro. (JACOMEL, 2008, p. 104).

Neste sentido, logo no início do romance ocorre uma conversa entre Lena e Honório - um amigo e ex-militante - na qual anuncia-se explicitamente algumas características determinantes da personagem. Na ocasião, Honório propõem à Lena que escreva um depoimento pessoal sobre os sofrimentos e dificuldades vivenciadas no período da ditadura militar a partir da sua experiência de “Garotinha classe média, universitária, Zona Sul do Rio”, para iluminar os nexos históricos contraditórios da ditadura, isto é, evidenciando uma visão periférica dos acontecimentos que revela “Em que medida uma ação que você [Lena] não escolheu afetou a sua vida” (MACHADO, 2012, p. 34 – 35). A narrativa, portanto, traz como protagonista a representação da mulher burguesa intelectual que optou por não se envolver diretamente na luta armada, preferindo

outros meios de resistência. Ela própria, que tomara a escolha de se engajar através das denúncias em seu trabalho como jornalista, diz a esse respeito:

Porque eu não tinha escolhido aquilo [o embate direto contra o regime]. E cada vez mais descobria que não tinha escolha, tinha que continuar, seguir em frente, porque também tinha certeza de não ter escolhido a neutralidade, de jeito nenhum, eu estava o tempo todo supersolidária com vocês. Mas era mesmo a única coisa que me restava, a solidariedade... Porque eu não queria andar pelo caminho de vocês. Só que não havia outro. (MACHADO, 2012, p. 34 – 35).

A fala de Lena alude, evidentemente, ao dilema vivido por intelectuais e artistas em relação ao modo de participação na resistência contra a ditadura, isto é, a luta armada, que se observava com bastante frequência na classe média brasileira após o Golpe. Este dilema, contudo, não deixou de ser amplamente representado nas produções culturais da época. Renato Franco, chama atenção para os anos iniciais da ditadura militar nos quais a cultura brasileira radicalizou-se politicamente, passando “a tematizar aquela que seria a questão básica: a revisão do papel do intelectual e do artista que, por sua vez, implicava a tematização da sua própria conversão – ou a do escritor – em militante político revolucionário” (FRANCO, 1998, p. 46). Se o dilema entre “a pena e o fuzil”, do qual falamos anteriormente na análise da jornada de Paulo Simões, traduz os impasses do engajamento do intelectual brasileiro na resistência armada que foram amplamente captados em várias obras da segunda metade dos anos 60 – como pudemos ver através da análise de *Pessach: a travessia* -, é nas narrativas da segunda metade dos anos 70 para os anos 80 que começa a aparecer cada vez mais no cenário cultural brasileiro não apenas a denúncia das barbáries e arbitrariedades do regime (como vimos em *Os que bebem como os cães*), mas principalmente o questionamento da própria luta armada, que, em muitos casos, se manifestou na literatura na forma de um processo de autocrítica que ocorria no interior das próprias organizações de esquerda²⁸. Em suma, a problemática de Lena decorre do caráter ambíguo e contraditório da própria classe média brasileira: de que por um lado, rejeitou o caminho da resistência armada, pelo perigo que trazia e a violência que representava, mas por outro lado, simpatizava com as causas dos militantes, ao ponto de muitas vezes oferecer apoio logístico e admitindo a luta armada como uma resposta necessária à violência do Estado. Essa contraditoriedade no cerne da classe média aparece, também, de forma bastante evocativa no personagem Barros, um colega de

²⁸ As obras *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira e *Stella Manhattan* (1985), de Silvano Santiago são os romances mais populares que evidenciam essas tendências.

trabalho do jornal, que tenta explicar à Lena como é capaz de, por um lado, ajudar os guerrilheiros e, por outro lado, manter laços de amizade extremamente estreitos com um torturador:

- Isso mesmo. Se você parar um pouco para pensar, sem ser radical, sem bancar a garotinha maniqueísta, sem achar que o mundo está dividido entre bandidos e mocinhos, vai ver que tenho razão. Tanto ele como o Honório são patriotas, cada um à sua moda. Todos dois querem o bem do Brasil e o progresso do nosso povo. Todos dois acham que não é possível perder tempo esperando que as coisas se consertem sozinhas. Todos dois ficam impacientes para dar um jeito no que está errado em nossa terra. Um achou que o terrorismo cortava caminho. Outro achou que a tortura era um jeito de salvar vidas. (MACHADO, 2012, p. 41).

Ora, essa contradição decorre diretamente do caráter retrógrado e desumanizado das nossas estruturas sociais. Obstaculizando o avanço das forças progressistas e dispersando os homens uns contra os outros, as ideologias deformadoras do capitalismo tornam-se a causa do esvaziamento ideológico humanista e da alienação no ser social brasileiro; ele – juntamente com o regime ditatorial – têm efeitos sociais catastróficos por causa da estrutura social de dominação implementada pela ditadura, que tem no capitalismo a sua peça central. Assim, este modelo econômico transforma o modo de dominação de ditadura em uma representação simbólica do próprio mundo convencional e vazio que impede os homens de levarem uma vida autêntica, digna e humana. A tortura e o terrorismo tornam-se elementos comuns do cotidiano, passíveis de compreensão e debate, ao invés de coisas a serem combatidas e rejeitadas. Nesta mesma conversa de Lena com Barros, a protagonista reflete sobre o uso da violência por parte das organizações militantes de esquerda – fato este causou, e continua a causar, grande debate e muita controvérsia na opinião pública.

- Barros, nada justifica a tortura. Nada mesmo. Nenhum raciocínio, por mais tortuoso que seja. E o que você está chamando de terrorismo, para começar, não é terrorismo, é luta armada, guerrilha urbana, sei lá... Terrorismo é espalhar o terror, atingir inocentes, gente indefesa, partir para a violência enquanto existem outras formas de protesto, imprensa livre, parlamento funcionando, liberdade de reunião e manifestação, direito de greve, um monte de coisas... Terrorismo é o que as Brigadas Vermelhas andaram fazendo na Itália, ou aqueles grupos alemães, os separatistas bascos, esses grupos do Oriente Médio. Ou, por aqui, essas bombas na ABI, por exemplo, na OAB, nas bancas de jornais, na CNBB... Não tem absolutamente nada a ver com o que esses homens que foram torturados andaram fazendo. Pô, você tem o exemplo do Mateus, teu compadre e amigo querido, que eu sei, essa pessoa maravilhosa e doce, que foi preso, torturado, arrebatado, sem ter nada a ver com nada, só porque um dia foi fiador de um apartamento onde acabou dormindo um cara que a polícia queria... (MACHADO, 2012, p. 41 – 42).

Ao destacar essa diferença de compreensão da violência usada pelos grupos de resistência e aquelas praticadas pelas forças da repressão, Ana Maria Machado parece recuperar os nexos apresentados por Jacob Gorender, em seus estudos sobre a ação dos grupos armados de esquerda no período entre 1968 e 1975, vemos:

Organizações de esquerda praticaram atos aqui expostos sem subterfúgios: atentados e bombas e armas de fogo, assaltos a bancos, sequestros de diplomatas e de aviões, matança de vigilantes, policiais e elementos das Forças Armadas, justicamento de inimigos, guerrilha urbana e rural.

Se quiser compreendê-la na perspectiva da sua história, a esquerda deve assumir a violência que praticou. O que em absoluto fundamenta a conclusão enganosa e vulgar de que houve violência de parte a parte e, uns pelos outros, as culpas se compensam [...] A violência original é a do opressor, porque inexistente opressão sem violência cotidiana incessante. A ditadura militar deu forma extremada à violência do opressor. A violência do oprimido veio como resposta (GORENDER, 1987, p. 235).

Nesta perspectiva o romance de Ana Maria Machado, ao focar a narrativa em Lena, ganha mérito ao iluminar as pessoas que se encontravam “na margem do furacão”, isto é, aqueles indivíduos que ao recusarem o ingresso na resistência armada, acabaram por não fazer parte de nenhuma organização militante e, conseqüentemente, tornaram-se indivíduos solitários e ainda mais vulneráveis à repressão. Isto, em certa medida, se dá devido ao desconhecimento dos próprios mecanismos de funcionamento da estrutura repressiva, o que acaba ocasionando uma certa ingenuidade diante do regime; como quando, por exemplo, Marcelo (irmão de Lena) tem de explicar a ela a gravidade da situação após a proclamação do AI-5, para convencê-la a agir e esconder os materiais comprometedores. Contudo, a solidão decorre e é intensificada, ao mesmo tempo, pelo motivo de não pertencer a nenhuma rede de apoio, como a própria protagonista diz: “Eu tinha a impressão de que estava na periferia de tudo o que acontecia de mais arriscado. Eu corria os mesmos perigos de quem estava no centro. Talvez até mais. Porque eu não tinha nenhum esquema de proteção.” (MACHADO, 2012, p. 34). Solitária, conseqüentemente impotente, Lena é presa fácil da opressão gerada pela repressão, impossibilitada de reagir não só às artimanhas do regime dentro de seu próprio ambiente de trabalho (nos quais as arbitrariedades se fazem evidentes e imediatas), como de reagir ao sistema, de uma forma geral e direta.

Por isso, apesar das devidas proporções para com Paulo Simões e Jeremias, Lena também sente, de maneira forte e direta, algumas das conseqüências diversas da ditadura

militar. Opondo-lhe resistência, mas recusando ao embate direto, acaba sendo obrigada a aceitar e transigir com as diversas condições que aquele mundo lhe impõe – daí futuramente o seu exílio. Apesar disso, anterior a este momento, vemos ao longo da narrativa que a juventude de Lena é constantemente regida não somente pelas relações de poder, mas marcada também por discussões políticas. Na época da universidade, engajada em movimentos empreendidos por estudantes secundaristas e universitários - a morte de Édson Luís²⁹, A Passeata dos Cem Mil, a prisão dos participantes do congresso clandestino da UNE -, deixam bastante evidentes, já em meados dos anos finais da década de 60, o empenho da personagem em fazer frente ao discurso autoritário, patriarcal e ao conservadorismo histórico das relações de poder, que constituíam características típicas do regime militar e que se intensificariam ainda mais após o pronunciamento do AI-5. Estes episódios, como tantos outros (a própria proclamação do AI-5, a detenção de estudantes no estádio do Botafogo e o sequestro do embaixador norte americano), vão surgindo ao longo do enredo como pequenos acontecimentos do cotidiano histórico que captam e ilustram a atmosfera de medo e insegurança em que viviam os homens e, sobretudo, a família dos jovens engajados nos movimentos de enfrentamento à ditadura. Dessa maneira, o romance vai ambientando os acontecimentos de modo a dar a ver o impacto do clima de terror sobre os homens, perturbados e amedrontados pelas cenas de violência que presenciavam.

Assim, diante desse contexto, no momento em que as discussões sobre a possibilidade do próximo Golpe (a proclamação do AI-5) chegam para a sociedade, Lena, já então funcionária da redação de um jornal carioca, demonstra por meio de suas opiniões e discursos enviesados, tratar-se de uma mulher politizada e preocupada com os problemas do país, isto é, com as consequências do regime militar à frente do Estado. Contudo, apesar de sua resistência, que se dava no âmbito pessoal, ideológico e profissional, Lena opta por não realizar uma ação direta contra o regime militar, única aspiração de seu irmão Marcelo, descrito até mesmo como um homem “bem aventurado e com sede de justiça”. Diferentemente do irmão, ao qual as lideranças estudantis e guerrilheiras tornam-se as marcas do personagem, Lena não consegue realizar oposição efetiva à censura e aos desmandos, manifestação imediata da ação de um governo do qual não participa e que lhe aparece como um fetiche exterior. A censura, as perseguições

²⁹ A título ilustrativo o leitor pode consultar a descrição deste episódio do assassinato de um estudante em um restaurante universitário em março de 1968, o qual Lena descreve pormenorizadamente nas páginas de 71 a 74.

ideológicas e a intensificação da violência tornam-se a absurda prisão, daquela kafkiana irrupção em sua vida de um ordenamento social que ela não tem condições de confrontar.

Que merda, morar num lugar onde as menores coisas do seu cotidiano estão ligadas a uma situação geral de subdesenvolvimento, corrupção, impunidade, má administração, exploração...Um lugar onde qualquer reflexão que se quisesse mais honesta e consciente acaba desembocando nessa sensação de impotência e desespero, de ficar se perguntando o que é que a gente pode fazer, afinal, se mais ninguém faz nada? Ou, se os que fazem são tão poucos, cada um só pensa em si...Desde o tempo da resistência à ditadura tinha sido assim, como se a gente estivesse eternamente condenada a oscilar nesse pêndulo entre o heroísmo e o desânimo, a bravata e o desbunde... (MACHADO, 2012, p. 174).

Daí resulta sua solidão radical, o exílio físico e existencial de sua marginalização voluntária ao exterior e sua marginalização involuntária da comunidade humana, isto é, da integração com os seus patriotas semelhantes. Isto resulta, a priori e em determinada medida, em uma postura impotente e passiva da personagem, obrigada a aceitar e a capitular em face das diretrizes de uma realidade absurda. Desligada dos “grandes acontecimentos” da história, isto é, da participação criadora e modificadora da vida pública, os exilados brasileiros – do qual Helena Maria é uma típica representante – estão igualmente condenados (socialmente condenados) ao restrito mundo da solidão. Contudo, a passividade se combina em Lena, e em tantas outras personagens femininas, com um profundo sentimento de revolta, de reação a um mundo desumanizado, que lhe é hostil por razões que ela tem consciência. O sentimento de insatisfação revela-se frequentemente: nas constantes possibilidades de apoiar individualmente a luta armada de Marcelo, nas possibilidades de sabotar os esquemas de censura dentro dos jornais, na ação de elaborar, no estrangeiro, um esquema de compartilhamento e divulgação clandestina de jornais que continham informações sobre as situações dos militantes brasileiros, no seu desejo irrealizado de abandonar aquela vida de desconfianças e humilhações do exílio e retornar antecipadamente ao Brasil, etc. Todas essas atitudes revelam, certamente, possibilidades de reação ao mundo hostil e desumano; contudo, ainda que Lena não execute nenhuma delas, sabemos – como também Ana Maria Machado – que elas não passam de possibilidades abstratas, formuladas em decorrência de um projeto estritamente individual e que, exatamente por essa razão, são impotentes para modificar a realidade. A execução de qualquer uma dessas aspirações revelaria, portanto, a sua qualidade abstrata, contribuindo assim para tornar insolúvel a problemática de nossa personagem protagonista.

Apesar da passividade exterior, isto é, da não execução desses “planos”, em nenhum momento Lena desiste de resistir ao mundo hostil e de buscar uma realização humana que a conduza a um mínimo de dignidade que torne possível uma vida realmente humana. O conteúdo de seu inconformismo que a impele para a frente, mantendo sempre viva a esperança – não é a complexa busca de valores individualistas ou comunitários que caracteriza, em certa medida, *Pessach: a travessia* e *Os que bebem como os cães*: é a manifestação imediata do que há de mais elementar no homem, o seu desejo de viver. “Uma artéria ou veia pulsava forte, compassada. Mas o coração continua, continua, continua”. (MACHADO, 2012, p. 330). E é este simples desejo de viver, de autoconservar-se, que a opõe decisivamente ao mundo brutalizado e desumanizado da ditadura militar, a um sistema de morte e destruição – já que a acomodação ao sistema militarizado da ditadura significa, para o homem brasileiro, a perda dos próprios valores humanos. A passividade absoluta, a adequação àquele mundo violento, desumanizado, brutal, é uma opção – consciente ou não (para ilustrarmos com o exemplo de Barros) – pela autodestruição. Para viver, isto é, para garantir as condições mínimas, ainda que precárias, que possibilitem a manutenção de uma vida humana digna, o humanismo, é preciso se opor à realidade e buscar uma via que aponte para fora daquele universo de morte e decadência. Portanto, o valor buscado por Lena, que a leva a contrapor-se àquele mundo alienado é simplesmente a possibilidade de vida, obtida no exílio como realidade imediata. Este, por sua vez, acaba por desligar Lena da classe social à qual pertence, promovendo uma relativa incompreensão dos meios através dos quais é possível a realização do seu desejo de viver – uma vez que o romance deixa implícito que o exílio é uma das principais razões pela desestruturação de sua vida pessoal, o casamento e sua saúde. Por isso, este desejo se apresenta nela como uma aspiração problemática, se torna também uma busca solitária.

Não levando à prática nenhuma das possibilidades abstratas de reação anteriormente mencionadas, Lena permanece disponível para se engajar na única possibilidade de resolução dos seus problemas que, no universo ficcional do romance, se apresenta como concreta: a fuga da própria realidade do Brasil pelo exílio. Naturalmente, a longo prazo, esta integração no exterior se torna a fonte de novos problemas, que Lena ainda não percebia - a potencialização de sua solidão:

Sabia que, passado algum tempo, Lena e Arnaldo foram começando a ficar isolados, todo mundo evitava os dois, parecia que fugiam deles. Ninguém mais os convidava para nada. Quando eles se aproximavam, havia silêncios, ou as

pessoas mudavam de assunto. Daí a mais algum tempo, Lena tinha perdido o emprego na biblioteca e Arnaldo ficara sabendo que a célebre bolsa, tão aguardada e já confirmada, tinha sido cortada, sem maiores explicações. E tanto o emprego como a bolsa tinham sido conseguidos graças à ajuda de outros brasileiros exilados que já estavam lá há mais tempo, tinham contatos com muita gente, pertenciam a organizações bem estruturadas. (MACHADO, 2012, p. 239 – 240).

Contudo, dentro do universo do romance, isto é, em face do valor buscado – a vida - esta perspectiva representa uma possibilidade concreta de solução, ou seja, de superação dos problemas inerentes à conjuntura brasileira no período da ditadura militar, tais como a perseguição, silenciamento, tortura, morte, etc., (ainda que os substitua por outros), pela criação das condições que permitam a Lena e Arnaldo, ainda que de maneira problemática, manterem uma vida digna e humana. Deve-se frisar que esta perspectiva não é justa apenas do ponto de vista da estrutura formal de *Tropical sol da liberdade*, isto é, da coerência interna da obra; ela representa o próprio movimento essencial da realidade brasileira, isto é, durante a ditadura militar, munida das especificidades do capitalismo internacionalista, o exílio tornou-se muito mais do que uma possibilidade de elevar o nível de dignidade da vida de nossa classe média brasileira, mas tornou-se também uma estratégia de sobrevivência para muitos artistas e intelectuais que se opunham à repressão e à censura imposta pelo governo. Isto porque ao se afastarem do Brasil, esses indivíduos não buscam apenas a proteção, mas também mantinham viva, de certa maneira, a resistência ao regime, utilizando o espaço estrangeiro como uma plataforma para denunciar, com segurança, as violências, arbitrariedades e limitações impostas pelo autoritarismo. A forma, em Ana Maria Machado, não é senão uma maneira justa de representar artisticamente o movimento e a estrutura daquela realidade brasileira em meados dos anos 60 e 70. É o que percebemos com a trajetória de exílio de Lena e a realidade daqueles brasileiros com que ela se depara em Paris:

E além do mais, eles [Lena e Arnaldo] não pertenciam a nenhum partido, nenhuma organização, não tinham ninguém que os garantisse, o que era muito suspeito no meio daquela comunidade de exilados, em que todo mundo era mais ou menos ligado a algum tipo de movimento. (MACHADO, 2012, p. 240).

Assim, na obra de Ana Maria Machado, as mulheres são representadas como os únicos indivíduos positivos e Lena assume o centro dessa representação – não no sentido de que se realize humanamente, triunfando na luta contra o mundo hostil à sua vida, sua humanidade (como é a tentativa de Paulo Simões, por exemplo); mas no sentido de que é

a única que tem a possibilidade concreta de fazê-la, ou seja, a única cuja a solidão – mesmo no interior de sua situação concreta pós-exílio – não é necessariamente trágica, podendo ser superada. E isso decorre, naturalmente, não de Lena enquanto indivíduo, mas de uma outra faceta da classe social à qual pertence, uma vez que, todo indivíduo, enquanto indivíduo, possui uma ampla margem de liberdade para escolher e adotar este ou aquele ponto de vista de classe. Aí se firma também o notório realismo de *Tropical sol da liberdade*, pois ao contrário do que determina o pessimismo ontológico – típico do vanguardismo – a participação do indivíduo em uma determinada classe social não é um fato transcendente, determinado e estabelecido de uma vez por todas sem possibilidade de alteração. György Lukács, em *Realismo crítico hoje*, em síntese, deixa bastante claro a qualidade da obra realista enquanto evocadora de símbolos ao representar esta participação do homem na sua própria realidade social. Esta participação, revela-se, precisamente, nos momentos decisivos da vida de um homem, na atitude e na maneira de reagir em face dos problemas vitais apresentados pela realidade, atitudes e reações que podem diferir das assumidas normalmente na vida cotidiana. Desta maneira, Paulo Simões e Jeremias, enquanto indivíduos, não são aprioristicamente condenados à tragédia; mas são figuras simbólicas evocadoras de possibilidades distintas dentro de uma mesma classe social, isto é, suas tragicidades se tornam necessárias no momento em que, diante de seus problemas, eles assumem a posição de determinada classe – e esta classe, enquanto classe, não traz consigo, necessariamente, nenhuma perspectiva ou possibilidade concreta de solução para o problema em questão. Paulo Simões não consegue superar o seu idealismo burguês, Jeremias, por mais que tente alcançar o coletivo, permanece em seu radicalismo solitário pequeno-burguês e não transcende a revolta marginal, inconsequente e fatalista que o seu isolamento permite: daí a tragicidade de suas vidas.

Lena, tomada isoladamente, individualmente, pode por certo fracassar, não conseguindo se adaptar ao período de pós-anistia e à transição democrática que resulta na constituição de 1988. Mas sua condição enquanto indivíduo participante de uma classe conseguirá – ou pelo menos tem a possibilidade concreta de fazê-la – alterar os estatutos desse sistema social opressor, atingindo um nível de vida com condições mínimas de dignidade, valores verdadeiramente humanos. Na medida em que o verdadeiro tipo realista é uma fusão dialética de indivíduo e classe, de singular e universal, Lena – mesmo enquanto indivíduo – possui a possibilidade de realizar objetivamente os valores mínimos

a que se propõe: restaurar sua estrutura familiar, aproximar-se da mãe, restaurar o casamento, lidar com a própria solidão e melhorar sua saúde. E por isso, em *Tropical sol da liberdade*, seu futuro é um futuro aberto, contendo a possibilidade de realização ou de fracasso. E esta abertura para o futuro, ao contrário da necessária tragicidade de Paulo Simões e de Jeremias, é dada – em ambos os casos – pela própria realidade brasileira: ao passo que no enfrentamento direto para com a ditadura militar, a burguesia militante e a classe média são impedidas de transcender, enquanto classes, este mundo de violência e decadência da realidade brasileira – sendo necessariamente trágicas ou grotescas em sua tentativa de fazê-lo – o romance de Ana Maria Machado nos apresenta o exílio como vertente possível de uma ação potencialmente revolucionária, semelhante às guerrilhas urbanas e rurais presentes aqui no país durante este período, que participa do conjunto de classes sociais que têm real interesse na destruição da ditadura brasileira e na criação de um novo grande mundo democrático, de uma nova sociedade. Naturalmente, Lena – e mesmo, momentaneamente, toda a classe a que pertence – podem fracassar em sua busca de realização humana, tendo as suas (ainda incertas e confusas) esperanças convertidas em trágicas ilusões. Entretanto, há a possibilidade concreta de que isto não ocorra. Esta possibilidade, assim, é suficiente para permitir a Ana Maria Machado esboçar uma perspectiva claramente otimista em seu romance, sem com isto sair dos amplos limites do verdadeiro e autêntico realismo. É o que podemos verificar através da extensa passagem de Amélia sobre o início dessa transição democrática:

A nova fase da vida deles começou de repente, brusca, como um pesadelo, e ia se prolongar por dez anos, até aquela anistia fajuta e mentirosa que no começo não atingiu quase ninguém, só servia mesmo de garantia prévia para que nenhum torturador ou terrorista impune pudesse ser castigado um dia. Ainda bem que era um decreto tão malfeito que começou a deixar brechas e, de batalha em batalha na justiça, acabou sendo estendido a quase todo mundo. E ela tinha sonhado tanto com um dia marcante, de festa nacional coletiva celebrando o fim daquele terror todo, com a abertura das prisões para saída de todos os presos políticos, com revoadas de aviões ou chegada de navios trazendo todos os exilados no meio de muita alegria, como tinha assistido na juventude à volta dos pracinhas que haviam lutado na Segunda Guerra Mundial e desfilaram pelo centro da cidade em carro aberto debaixo de uma chuva de papel picado. Amália achava que o fim da ditadura ia ser algo assim como o 14 de Julho na França ou o 25 de Abril em Portugal, a instituição de um feriado novo para marcar um tempo novo. Mesmo que não tivesse um evento tão nítido quanto a queda da Bastilha ou o levante que assinalou a Revolução dos Cravos. Mas não. Foi tão lento, gradual e gradativo que não acabava nunca e, se no seu calendário particular ela podia assinalar em vermelho o dia da volta do filho, finalmente anistiado, não conseguia esquecer que ainda havia gente que não tivera uma anistia plena. Ou que o governo ainda estava cheio de gente, em postos de mando, que servira com o mesmo empenho ao regime anterior. Ou que ainda não se sabia a data das próximas eleições para presidente, coisa que não acontecia há cerca de trinta anos. E, principalmente, não dava para esquecer que todos aqueles que reprimiram, bateram, prenderam, torturaram,

soltaram bombas e mataram durante os anos de terror continuavam soltos e dispersos pelo meio da população, sem nunca terem sido punidos de uma forma qualquer e, muitas vezes, sem nunca ao menos terem sido identificados e expostos à opinião pública. Juntando com todos os ladrões e corruptos que deram todo tipo de trambique e se meteram em todo tipo de roubalheira até o país chegar à calamidade econômica em que estava, era bastante gente gozando da mais total impunidade. Por isso é que às vezes Amália sentia um desânimo profundo quando pensava no Brasil. Dizia para si mesma que agora as coisas estavam melhores, porque a imprensa podia noticiar esses escândalos financeiros, os deputados podiam denunciar (mas, em sua maioria, não denunciavam nada, só se metiam em novos escândalos), os partidos podiam existir livremente, todo mundo podia ter sua opinião sem ser perseguido por isso, enfim, era uma situação muito mais democrática, sem qualquer dúvida. Mas enquanto não visse a justiça ser feita, ela não conseguia acreditar em um tempo novo para valer. A não ser que tivesse uma reação um pouco egoísta, mas a que ela também tinha direito, ora essa: seus filhos estavam bem, vivos, em liberdade, em casa. Graças a Deus! Ia tudo muito bem... (MACHADO, 2012, p. 243 – 244).

Quando voltamos nossos olhos para a produção cultural nacional no período do pós-64, trata-se de um caso raro, não muito comum entre os romances brasileiros desse período, a criação de tipos humanos “positivos”, isto é, que realizem os valores implícitos na sua ação, não triunfando sobre o mundo hostil, mas apresentando uma possibilidade concreta de superação, não tendo a sua jornada um caráter necessariamente trágico. Isso porque, quando a sociedade brasileira se solidifica em meio ao contexto da ditadura militar, revelando a sua própria limitação e vacuidade, este triunfo do indivíduo contra o mundo, contra as formas vigentes da alienação e da opressão, tornou-se cada vez mais problemática, mais impossível. O individualismo, no romance pós-64, se faz trágico e revela o seu caráter ilusório (que se pense em Paulo Simões e Jeremias). Ana Maria Machado, em *Tropical sol da liberdade*, se eleva em um mérito particular em nossa tese ao reencontrar, em seu romance realista, a seguinte forma de composição estrutural: aqui não se trata, certamente, da concretização de um triunfo sobre a ditadura militar em si, mas de sua possibilidade de superação da barbárie ao não apresentar o capitalismo, e suas deformidades, como realidade efetiva e triunfante, mas sugerindo com a Lei da Anistia e a nova Constituição de 1988, por exemplo, um novo horizonte, como perspectiva de abertura e de solução.

Esta estrutura e este universo determinam, em *Tropical sol da liberdade*, novas diversidades técnicas, estilísticas: a típica concentração do foco novelístico e dramático, própria dos romances em que fracassam as tentativas do homem sobre o mundo hostil, cede lugar a uma composição mais aberta, com múltiplas perspectivas, digressiva, onde as partes possuem uma maior autonomia relativa, embora se mantenha a organicidade

sobre os momentos históricos em nosso pós-64. A possível “positividade” das personagens femininas, de Lena, sobretudo, torna esta composição aberta mais adequada, já que mais próxima do páthos positivo da epopeia (na qual esse caráter positivo do herói é absoluta): ora, a atuação das mulheres durante o período da ditadura militar brasileira desempenhou um papel de grande importância não somente na resistência, mas também na manutenção da luta por direitos humanos, liberdade e justiça social. Apesar de vivenciarem um contexto de repressão intensa muitas vezes de maneira indireta ou periférica, como o romance bem retrata, muitas mulheres se engajaram ativamente nas frentes de combate ao regime, seja por meio da militância política, do apoio às famílias de desaparecidos políticos ou da atuação em movimentos clandestinos. Neste cenário, como muito bem destaca toda a dissertação de mestrado de Mirele Carolina Werneque Jacomel (2008), as mulheres não apenas foram vítimas do regime, mas também agentes de resistência, desafiando as limitações impostas pela sociedade patriarcal com sua segregação de gênero e contribuindo de maneira decisiva para a construção de vários segmentos de contestação e de afirmação da democracia. Essa ação não se restringiu apenas à militância política, mas também se expressou em suas vivências cotidianas, como mães, esposas, filhas de militantes e de desaparecidos, que se tornaram símbolos de coragem e persistência diante da opressão, isto é:

[...] o amor mútuo, a coragem de proteger os seus próximos, a fé na liberdade e na justiça. O romance [Tropical sol da liberdade] destaca não só a energia vital destas e de outras mulheres, sejam de idades, educação e vivências diferentes, como também a sua força de resistir às vicissitudes da vida. (BURIANOVÁ, 2022, p. 34).

No caso das mulheres mais velhas, a maioria, donas de casa como Amália ou Carlota (esposa de Luís Cesário, grande amigo de Lena), o romance sublinha a importância do invisível trabalho cotidiano, normalmente ofuscado pela História, com o qual essas personagens contribuem, ao longo dos tempos, para a construção de uma sociedade mais humana:

E entraram, para um daqueles inesquecíveis chás de Carlota, com sua mistura de folhas tão pessoal, sua geleia de jabuticaba feita em casa, toalha bordada a ponto de cruz com linha matizada, seus guardanapos bem passados, seu bolo de frutas de receita familiar, sua porcelana fina, muda celebração a séculos de trabalho feminino na surdina do cotidiano, ajudando a compor uma civilização capaz de reunir em volta de uma mesa alguns seres humanos em comunhão. (MACHADO, 2012, p. 110).

Além disso, para que a personagem contivesse em si as várias possibilidades, isto é, para que fosse um personagem “aberto” (no sentido de possibilidades possíveis), Ana Maria Machado aproxima Lena – mais do que qualquer outro de seus personagens realistas – do universal, da “média”. Lena não realiza nenhuma das possibilidades extremas contidas em sua classe (por exemplo: o engajamento nas lutas armadas e nas guerrilhas urbanas ou a resignação completa e absoluta); mas, com isso, não perde a sua singularidade, a sua individualidade, ainda que não seja – como Paulo Simões, Vera, Macedo, Barros ou até mesmo Jeremias – um tipo excepcional. Por isso, de modo algum a personagem de Lena é uma alegoria, uma encarnação transcendental representativa de princípios abstratos, ao contrário, ela é, definitivamente, uma elevação simbólica de princípios humanos concretos. Ao lado da exigência formal, estrutural, a própria realidade permitia essa caracterização: ela se baseia, sobretudo, no afloramento da alta complexidade da psicologia de nossa burguesia e classe média, o que torna coerente, porém não menos problemático, ainda que também não impossível, uma caracterização mais singularizada e individualizada, embora não caricatural. Mesmo como tipo médio – e, no caso, talvez precisamente por isto – Lena é um tipo autêntico e realista, um tipo particular, ainda que mais voltado para a universalidade do que para a singularidade. Que se recorde as interpretações de Celso Frederico acerca do pensamento estético de György Lukács, segundo a qual a particularidade – também denominada tipicidade – é um ponto cuja fixação varia no interior de um campo, o qual tem por limites extremos a universalidade abstrata e a singularidade extrema caricatural.

Trabalhando sobre uma realidade social e humana extremamente complexa – que comporta em si, simultaneamente contraditórios e integrados, sistemas sociais bastantes diversos e em fases distintas do período do pós-64 – Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado recorrem, cada um à sua maneira na tentativa de captá-la artisticamente, a diversas formas da estrutura romanesca. Em outras palavras, eles recriam, ao reproduzir a totalidade brasileira em seus distintos momentos do recorte histórico, algumas das formas básicas e também experimentais que a estrutura romanesca assumiu em seu processo histórico-sistemático de desenvolvimento. A necessária tragédia do individualismo burguês determina, em *Pessach: a travessia* e em *Os que bebem como os cães*, a recuperação de uma estrutura relativamente clássica que aborda o homem problemático, isto é, aquele indivíduo que busca a realização humana a partir da própria individualidade, sendo derrotado no embate direto com o mundo alienado, desumanizado,

brutalizado e prosaico, e tomando consciência, no final, da inutilidade de seus esforços. Esta mesma problemática, intensificada ao ponto da dissolução interior do indivíduo, determina em *Os que bebem como os cães* a utilização de recursos técnicos desenvolvidos pela vanguarda histórica. A crise do individualismo, a luta por encontrar um sentido transindividual para a vida – expressão típica do período do pós-64 no qual o indivíduo, enquanto indivíduo, já não é mais um valor em si – encarna-se no tipo problemático que aparece representado, em determinada medida, em inúmeras personagens como Paulo Simões, Vera, Macedo, os quais buscam um valor comunitário, mas que, dada a inexistência objetiva da comunidade e o caráter individual das buscas, se revela como uma ação impotente em face da realidade alienada e fracassa igualmente. A complexa dialética que relaciona, em *Pessach: a travessia*, os dois tipos problemáticos de Paulo Simões e Macedo, por exemplo, fundamenta a criação de uma estrutura romanesca original, que expressa simbolicamente a especificidade da contraditória realidade daqueles anos de ditadura: o intelectual desesperançoso e o militante guerrilheiro idealista. Em *Tropical sol da liberdade*, por outro lado, publicado já no ano final deste período, traz consigo o esboço de um personagem mais “positivo” – cuja problemática pode se tornar acidental, deixando de ser necessária – com a consequente criação de um enredo marcado por uma estrutura de perspectivas abertas, talvez mais distante da concentração novelística típica do romance clássico do século XIX.

Em todos esses casos, esses autores de nosso *corpus* procuraram transcreever artisticamente aspectos de nossa realidade, daquela complexa realidade do pós-64 na qual o capitalismo internacionalista surge como limitação e como fator de redobramento da alienação (determinando assim, ainda que abstratamente e contraditoriamente, uma aspiração e uma tendência para o socialismo); e, em outros casos, com uma prerrogativa de progresso, libertação e renovação de nossa sociedade brasileira. O fato de que estas reposições estéticas tenham sido coroadas com êxito – graças ao reencontro da estrutura formal dos grandes clássicos aliados ao experimentalismo típicos da época, não como forma vazia e mecanicamente aplicada, isto é, da arte pela arte, mas como forma concreta de um conteúdo concreto, como reflexo artístico da realidade brasileira – este fato faz de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado, ao mesmo tempo, clássicos e realistas, construtores de obras nas quais os princípios artísticos universais e a reprodução

da realidade não estão em contradição, mas em orgânica e viva unidade de representação do momento histórico.

A relação entre a estrutura romanesca e a realidade, contudo, não é uma relação direta, fundamentada apenas sobre uma correspondência acidental, mas, conforme vimos no segundo capítulo desta tese, uma relação dialética mediatizada por uma visão de mundo. Esta visão não pode nunca, no caso da literatura realista, se tornar uma perspectiva puramente individual: para György Lukács, de maneira geral em seu pensamento estético realista, o verdadeiro sujeito da criação literária é o gênero humano, que por sua vez é determinado por sua classe e pela história, ou seja, é um sujeito-totalidade cujo ponto de vista permite uma visão totalizante das relações humanas globais de modo a garantir a universalidade necessária à criação do objeto artístico verdadeiramente autêntico. O conteúdo mais geral da visão do mundo que se expressa sensivelmente na criação das obras literárias realistas é o humanismo: a potencialização de um valor inerente à arte de realizar a defesa da *humanitas* – da dignidade e da unidade do homem – contra a alienação e as formas de mutilação do indivíduo, bem como de sua comunidade. No caso concreto dos romances brasileiros pós-64, este humanismo expressa-se sobretudo, salvo algumas exceções, em sua forma negativa: em uma crítica radical dos fundamentos do governo militar que alienam, obstaculizam e impedem as melhores e mais sinceras aspirações do homem, condenando-os à solidão e muitas vezes à impotência trágica. No entanto, ao lado deste aspecto negativo e crítico, a defesa da *humanitas* expressa-se também em uma forma relativamente mais positiva na criação de personagens problemáticos, complexos e contraditórios, isto é, na representação da práxis criadora do homem inconformado, que não se submete passivamente à alienação e luta por encontrar um sentido autêntico para a vida, mesmo que, em muitos casos, seja este embate igualmente alienado – porque está fundado em seus próprios recursos individuais – e, por isso, impotente e trágico. Em síntese, os embates desse personagem problemático, sua busca desesperada por autênticos valores e sua conflituosa oposição ao mundo hostil constituem um violento protesto contra a alienação e a barbárie capitalista resultando em uma afirmação, ainda que por vezes igualmente alienada e abstrata, das profundas aspirações do homem a uma vida autêntica.

Não foram poucos os interpretes brasileiros de György Lukács que, compreendendo em sua generalidade, apontaram o humanismo como fundamento

ideológico da estrutura romanesca. Carlos Nelson Coutinho, ao abordar este tema traz uma importante luz de compreensão:

[...] com a evolução da vida social, tal humanismo adquire formas concretas e diversas, em relação com a classe social e com a época histórica que constitui sua infra-estrutura. Em outras palavras: o humanismo implícito na forma romanesca como gênero literário está sujeito a variações históricas, que determinam dialeticamente as variações no interior da própria estrutura romanesca, ou seja, as diversidades históricas tanto da natureza do herói quanto da sua relação com o mundo e com os valores implícitos em sua ação. Desde logo, devemos advertir que a visão do mundo humanista quase nunca é a expressão da consciência real de uma classe, mas de sua consciência possível; isto é, o escritor (ou o artista, ou o pensador) tornam coerente e orgânica, levando às suas últimas consequências, a visão do mundo apenas esboçada ou intuída – e sempre heterogeneamente, em composições não orgânicas com outras visões do mundo – pelas classes sociais das quais são os representantes ideológicos. Daí porque o romance realista burguês, ou crítico, é o oposto radical da visão do mundo real da burguesia: ele se fundamenta ideologicamente no humanismo burguês clássico, que é o máximo de consciência possível do gênero humano em dada etapa de sua evolução histórica. Da mesma forma, o romance socialista – que se baseia no humanismo militante do proletariado – fundamenta-se, em muitos casos, na consciência possível da classe operária, sempre que esta classe, por condições históricas determinadas, aliena-se à ideologia burguesa vulgar e trai o humanismo militante que é a sua verdadeira expressão ideológica. (COUTINHO, 1967, p. 182 – 183).

Ao tratar dos romances brasileiros da década de 70, Tânia Pellegrini defendia a ideia de tratar-se de um movimento cultural cuja visão do mundo expressava-se em um pessimismo impotente que negava a ação do homem sobre aquele mundo. Por esta razão, defendia a incapacidade de surgir, naquele contexto, uma verdadeira estrutura romanesca realista: daí os retratos do Brasil, a reaproximação de nossa literatura com o naturalismo, e a conseqüente dissolução da forma, defendida por Pellegrini através de uma leitura alegórica de Érico Verissimo em *Incidente em Antares*. Contudo, a verdadeira criação romanesca no pós-64 corresponde às obras que conseguiram assimilar e defender os valores do humanismo. Esta defesa, contudo, só se tornou possível porque escritores como Carlos Heitor Cony, Assis Brasil, Ana Maria Machado e tantos outros, se colocaram do ponto de vista de um grupo social que criticava e denunciava a sociedade, que expressava em sua prática artística uma potencial subversão da ordem vigente, do mundo administrado, violento e alienado. O que defendemos, portanto, em nossa tese, é que o humanismo desses escritores, suas visões do mundo, são o máximo de consciência possível do povo brasileiro, isto é, do conjunto de classes sociais que se opõem àquela realidade violenta do período da ditadura militar e que lutam pelo desenvolvimento nacional e democrático de nosso País, não hesitando, neste embate, em formular uma

perspectiva de superação, ainda que abstrata (tal como as próprias condições permitiam). Acreditamos e defendemos que só a adesão ao ponto de vista deste conjunto de classes poderia permitir, a esses escritores brasileiros no período da ditadura militar, a criação de uma estrutura romanesca realista. A predileção e definição por esta ou aquela classe no interior do contexto da ditadura militar traria consequências estéticas bastante problemáticas. A partir da consciência, mesmo possível, da burguesia e da classe média urbana era bastante difícil a criação de uma obra realista: estas classes, vistas de uma forma restrita, não possuíam um ponto de vista global, universal, sobre a ditadura militar, já que estavam interessadas apenas em transformações parciais e em reformas (a classe média, por exemplo, não tinha condições de formular claramente, pelo menos não de imediato, uma perspectiva de superação; uma vez que os seus interesses se confundiam com acesso a bens de consumo e acúmulo de capital, com uma reforma econômica tipicamente capitalista). O proletariado também era, naquele contexto, uma classe inteiramente desorganizada, impotente, marginalizada e violentada; a adesão explícita aos seus pontos de vista – à sua possível consciência – poderia levar quase necessariamente, no plano da criação artística, a uma queda na utopia revolucionária da esquerda, à uma negação radical da realidade e, conseqüentemente, ao romantismo “revolucionário”, isto é, um antirrealismo. A adesão à burguesia, em seu sentido estrito, certamente condicionaria limitações não menos evidentes, já que a nossa burguesia jamais formulara, e nem tinha condições potenciais de fazê-lo, uma visão do mundo humanista, visto que a burguesia desempenhou papel crucial na sustentação do golpe militar e na consolidação da ditadura, sobretudo ao alavancar políticas econômicas favoráveis à expansão da industrialização, ao fortalecimento do agronegócio e à manutenção do *status quo* da ordem capitalista. Em suma, principalmente a classe empresarial, tanto nas suas vertentes industrial quanto financeira e agrária, viu no regime militar uma oportunidade para garantir seus interesses econômicos e políticos, ao mesmo tempo que se beneficiava da repressão às organizações populares e à oposição de esquerda, reforçando a concentração de poder e a centralização do capital no Brasil. Nesse sentido, Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado transcendem o humanismo burguês possível à burguesia brasileira – e isto na medida em que rejeitam qualquer compromisso de fidelidade com o mundo decadente, com a afirmação da ditadura militar, com o estreito mundo da solidão e do egoísmo, e em que aceita, ainda que abstratamente, uma perspectiva de superação; mas também não atinge, em seus romances, a concreticidade do humanismo proletário (aquele mencionado por Coutinho); já que era impossível, a partir de um ponto de vista

inteiramente crítico do capitalismo internacionalista, a formação de uma perspectiva globalizante e fiel ao real. É, precisamente na medida em que se apoia sobre um conjunto de classes realmente revolucionário – e que não se isola da sociedade, não se marginaliza de uma práxis concreta, nem concilia com o mundo degradado – que nossos *corpus* atinge uma perspectiva ambivalente e contraditória, isto é, simultaneamente positiva e negativa, sem a qual o romance realista é impossível de se realizar. Isso porque, é preciso criticar o mundo em sua degradação, em sua vacuidade e imoralidade alienada; mas é necessário reconhecer também que, apesar de tudo, ele é ainda suficientemente positivo para condicionar o surgimento de homens revoltados, problemáticos, isto é, para manter um mínimo de valores que fundamentem o inconformismo de alguns indivíduos.

É preciso, no entanto, esclarecer que não é o romance realista pós-64 o primeiro movimento literário no Brasil a fundar uma visão do mundo coerente sobre um conjunto de classes. Conforme Antonio Candido já chamava atenção, a nova literatura do pós-64 não deixava de ter seus valores já arraigados em movimentos literários anteriores. Este é o caso, por exemplo, do romance de 30. Impulsionado por uma geração de escritores que buscavam retratar o Brasil de forma realista, abordando as complexidades sociais, políticas e econômicas da realidade brasileira, o movimento contou com autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado, José Lins do Rego e tanto outros escritores, que construíram uma visão crítica das condições de vida, das injustiças sociais no que se diz respeito às desigualdades regionais e das transformações do Brasil em seu impacto de modernização. Podemos concluir, sobretudo com a tese de Luís Bueno (2001), que a ideologia democrática contida nos escritores desse movimento literário era o máximo de consciência possível de todo o povo brasileiro, no que diz respeito ao contexto da intensificação dos processos de urbanização e industrialização. Nesse sentido, esses escritores voltaram-se para os dramas sociais do Brasil rural e urbano, buscando retratar, de forma crítica e tão realista quanto a vida, a luta pela sobrevivência, as injustiças sociais e a crise das formas de poder tradicionais nas regiões periféricas do País, constituindo assim, com suas obras e em seu tempo, um dos pontos de vista mais elevados e profundos que a literatura brasileira havia alcançado, isto é, o máximo de consciência possível no interior da sociedade brasileira de então. O caráter humanista dos romances de 30, portanto, está profundamente ligado ao desejo de iluminar as condições de vida dos setores marginalizados da sociedade brasileira. Não descrevendo essa realidade de

maneira mecânica, artificial, mas dando a ver os nexos fundamentais dessa realidade, por meio de suas ambiguidades e contradições que dão a ver o homem. As obras, sobretudo de Graciliano Ramos, ganham bastante destaque ao abordar temas como a exploração do trabalho rural, o coronelismo e a seca, mas que vão para além de uma descrição objetiva, explorando também a formação histórica em sua determinação da interioridade dos personagens em suas lutas individuais e coletivas. Apesar desse humanismo, conforme Luís Bueno suscita ao longo de sua tese (2001), os romances de 30 não adotam, em sua maioria, um tom explicitamente utópico ou programático de superação das problemáticas daquela realidade. Embora alguns críticos brasileiros, como Antonio Candido, chegaram a sugerir que esses romances carregavam consigo um forte impulso de transformação social, os autores dessa década frequentemente evitavam propor soluções objetivas e concretas para os problemas apresentados. Em contrapartida, o foco estava em promover uma consciência crítica sobre as injustiças sociais e as limitações do sistema político e econômico por qual atravessa o Brasil naquele momento de modernização. Contudo, a crítica social presente nessas obras não anula, absolutamente, a presença de um caráter relativamente politicamente utópico, isto é, um utopismo indireto, na medida em que instiga o leitor a desejar uma sociedade mais justa, sem, no entanto, delinear modelos concretos de superação, cumprindo assim a sua missão histórica. Podemos, dado as proporções, dizer algo semelhante sobre a visão do mundo democrática e humanista dos romances brasileiros realistas do pós-64. Também a realidade brasileira no contexto da ditadura militar, em suas especificidades, certamente há de demonstrar suas ambivalências, ambiguidades, contradições nas relações das forças imperialistas, anti-imperialistas e democráticas; nem por isto, contudo, o ponto de vista do humanismo democrático suscitado em *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade* deixa de ser o mais adequado, artisticamente, para a consolidação dessas obras realistas nesta complexa e contraditória sociedade brasileira.

Assim, encaminhando nossa tese para o fim, aqui se coloca um problema fundamental na análise de nosso *corpus*: qual o lugar que os romances de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado ocupam na história da evolução do realismo? Podemos concluir, objetivamente, com base em nossa análise, que são eles romances do realismo crítico? Ou haveria a possibilidade de abertura para uma leitura na qual os colocariam na classificação de um realismo de viés socialista? Esta distinção, contudo, não é, de modo algum, um problema estritamente estilístico, relativo ao tema, ou mesmo

de caráter metodológico. Trata-se de um problema de estrutura. Ora, György Lukács, em *Realismo Crítico Hoje*, recupera e aprofunda esta discussão sobre as distinções do realismo crítico e do realismo socialista, ao delinear-los como vertentes literárias cujo objetivo é refletir a realidade social em sua totalidade complexa, de modo a engajar o leitor na compreensão dos nexos fundamentais, ambíguos e contraditórios, relativos aos conflitos históricos que constituem a sociedade. Para Lukács, ao longo de seu último capítulo intitulado “O realismo crítico na sociedade socialista”, esse realismo de viés socialista não se limita a uma simples representação objetiva da realidade; ele envolve uma abordagem dialética que revela as relações sociais subjacentes e os movimentos históricos que alteram o estatuto das condições de vida dos indivíduos – contextualizando a realidade em um quadro maior de lutas de classe e desenvolvimento histórico, promovendo uma visão de mundo orientada pela perspectiva revolucionária do proletariado. Ele salienta:

Aparece deste modo um dos fatores essenciais que permite distinguir entre si as duas formas de realismo: a perspectiva socialista é fundamentalmente concreta; é de dentro e não de fora que o escritor encara o socialismo e as forças que podem contribuir para a sua realização. Ao falar de uma consideração concreta, queremos dizer que a sociedade deve ser encarada em si mesma, e não simplesmente do único ponto de vista acessível aos realistas críticos mais simpáticos ao socialismo, isto é, como uma sociedade que, diferindo da sociedade capitalista, nascerá das contradições desta última. (LUKÁCS, 1969, p. 136).

No caso do romance, como deixa claro Lukács, a passagem do realismo crítico ao realismo socialista teria como principal característica a substituição do personagem problemático, inconformado e individual por um homem comunitário, coletivo. Isto é, no realismo socialista, a representação do homem inconformado com as forças desumanizantes e que busca valores autênticos, entrando em conflito direto com o mundo vazio e alienado, não seria mais o indivíduo tipicamente solitário, mas aquele inserido no mundo comunitário, que é, por sua vez, problemático. Nesse sentido, enquanto indivíduos, os principais personagens do romance realista socialista não são mais problemáticos, e quando o são, são somente na medida em que a sua problematidade decorra do caráter problemático coletivo da comunidade da qual participam – os seus valores individuais, não são mais confusos e indefinidos, como geralmente o são no homem individual do realismo crítico, mas se tornam claros, definidos pela atuação na comunidade. Esta comunidade, entretanto, manifesta a sua problemática na medida em que são ambíguos e contraditórios, os meios pelos quais os valores autenticamente

socialistas, isto é, a revolução e o humanismo do proletariado, devem ser objetivamente, concretamente conquistados na realidade. Ademais, a problemática também se manifesta, contraditoriamente, na medida em que a própria formação da comunidade é problemática, estando ela, dessa maneira, constantemente ameaçada de dissolução pelas forças decadentes do mundo. Contudo, não nos interessa aqui, nesta tese, ampliar e aprofundar a discussão em torno das variações interiores e das características complexas mais profundas sobre a estrutura do romance socialista. Dado que nossa tese se propôs a se atem às análises de elementos formais relativos à categoria do foco narrativo da construção dos personagens em nosso *corpus*, nos interessa, portanto, apenas apresentar essa característica diferenciadora essencial: o caráter comunitário, em detrimento do individual, na representação de personagens inconformados com o mundo.

Excluindo dessa consideração o romance de Assis Brasil, por razões óbvias das especificidades de sua narrativa, certamente podemos afirmar que inexistem em *Pessach: a travessia* e *Tropical sol da liberdade*, este tipo de representação do “personagem problemático comunitário”. Seria até mesmo exagero afirmar a possibilidade de um personagem individual que esteja ligado organicamente a uma comunidade. Embora, sem dúvidas, esses dois romances possuam uma clara, ainda que abstrata, perspectiva socialista: o grupo de guerrilheiros de Macedo e personagens como Marcelo, apontam para um universo novo, para uma comunidade humana mais autêntica. Entretanto, em nenhum dos dois romances esta perspectiva se concretiza ao ponto de alterar o inteiro universo da obra, transformando os homens inconformados com a ditadura militar em uma comunidade e o socialismo em um valor concreto e efetivo. Para tomarmos apenas um exemplo, o humanismo de Macedo, é abstratamente socialista, contém a revolução como uma possibilidade, como uma tendência; mas Macedo permanece um personagem individual, buscando uma realização humana individual motivada por seu ódio ao regime militar (ainda que aspirando à comunidade). Ele é um solitário, um impotente, necessariamente condenado à tragédia. Carlos Heitor Cony e Ana Maria Machado, por certo, criticam a sociedade capitalista, denunciam a alienação que lhe é inerente, pondo a nu as suas insolúveis contradições (embora evitando, como realista, qualquer anticapitalismo romântico). Esta crítica, no entanto, como é o caso dos romances brasileiros realistas críticos, permanece no interior do universo da ditadura militar, isto é, no interior do universo do capitalismo: a comunidade humana autêntica e o homem de

caráter positivo são apenas possibilidades, aspirações subjetivas que marcam a perspectiva de alguns personagens, e não são, contudo, a realidade efetiva.

A resposta para nossa questão, isto é, este pertencimento de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado a um realismo crítico, tão verdadeiro quanto a vida, todavia, não implica em uma diminuição de seus valores artísticos ou ideológicos. Enquanto realistas, cada um deles reproduz a essência de um dado recorte histórico do que foram os mais de 20 anos de ditadura militar em nosso País, atravessando a ditadura desde seu início, contemplando o seu acirramento (no qual se intensificaram as perseguições ideológicas, os sequestros, as torturas, no qual as características decadentes se potencializaram) até o seu momento de transição democrática, com a Lei da Anistia; tudo isso através da representação de destinos e situações típicas, criando uma estrutura romanesca que, mesclada ao experimentalismo da época, se tornou adequado para reproduzir estas realidades. Seria um equívoco, em nossa empreitada, colocarmos, por exemplo, Fernando Gabeira acima de Carlos Heitor Cony, pela simples razão de ser o primeiro um comunista militante (participante do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, em 1969) e o último um indivíduo da classe média humanista e consciente. Certamente, a perspectiva marxista fornece a Fernando Gabeira um ponto de vista correto sobre o real, uma crítica contundente sobre as participações na luta armada e a autocrítica dos dogmas e práticas da própria esquerda revolucionária no interior da própria ideologia, possibilitando-lhe mais facilmente superar a alienação e descobrir as relações humanas essenciais; mas isto pode ocorrer, de maneira igualmente justa, em determinadas condições históricas, também com o humanismo crítico e democrático que se fundamenta em uma concepção burguesa do mundo. Em suma, a evolução histórico-sistemática da estrutura romanesca no pós-64 – do realismo e da adesão experimentalista do vanguardismo – não implica em uma correspondente evolução dos valores artísticos: cada uma dessas estruturas representam a forma coerente e orgânica de reproduzir artisticamente – através de uma visão do mundo universal – um determinado e específico estado geral da realidade brasileira. Desta maneira, é o universo da obra, em sua coerência interna fundada no reflexo da realidade essencial, e não a posição ideológica do escritor – a qual pode estar em contradição com a visão do mundo subjacente à obra – que define o seu valor artístico.

Mantendo-nos, portanto, no interior das estruturas do romance, analisando o foco narrativo na construção dos personagens, centradas sobre a construção de

personagens problemáticos e individuais, Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado ganham destaque como notórios escritores do realismo crítico em nossa literatura brasileira. A abordagem de um relativo otimismo problemático, que compreende os infortúnios como um dos momentos dialéticos, é a componente fundamental de seus humanismos, de suas visões do mundo literária; visão esta, que como vimos, é o máximo de consciência possível do povo brasileiro, isto é, daquele conjunto de classes que, passando pelo guerrilheiro, o proletariado e pelas classes médias progressistas, estão realmente interessados em acabar com a ditadura militar brasileira, substituindo a desumanização do homem por uma renovação democrática, na qual seja possível uma verdadeira comunidade brasileira autêntica. É esta visão do mundo que permite ao nosso *corpus* representar os conflitos humanos típicos de uma sociedade marcada por contradições, já que dilacerada não só pela contradição entre o velho mundo autoritário e o capitalismo moderno, como também pelas novas contradições internas que o capitalismo internacionalista traz necessariamente consigo.

Daí a perenidade desses romances, isto é, a atualidade permanente, a grandeza de um realismo que é vigoroso e profundo. O esmagamento dos melhores anseios e das melhores esperanças de Lena, a derrota trágica de Paulo Simões e Jeremias, daqueles que lutam por superar um mundo violento e alienado e por encontrar o caminho humanamente mais justo e democrático, são constantes em nossa história. Apesar disso, por sobre as tragédias momentâneas e individuais, embora socialmente necessárias, *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade* trazem consigo o horizonte de uma perspectiva de um futuro melhor, ainda que em alguns casos de maneira abstrata, mas sem, no entanto, romantizar os obstáculos e as dificuldades na luta por alcançar esse objetivo. Apesar dos momentos trágicos, que permanecem em toda a sua obscura tristeza, quando esses romances são observados do ponto de vista do desenvolvimento da humanidade, eles se tornam tão pouco pessimistas quanto as possibilidades de superação que eles apresentam rumo a uma sociedade mais digna e humanamente mais autêntica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o percurso da pesquisa aqui apresentada fica evidente que nossa proposta foi a de trabalhar, de maneira geral, com as obras *Pessach: a travessia* (1967), *Os que bebem como os cães* (1975) e *Tropical sol da liberdade* (1988), dos escritores Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado, respectivamente; observando como uma parcela da crítica literária brasileira estruturou leituras sobre os romances brasileiros pós-64, destacando interpretações de Antonio Candido (1987), Janete Gaspar Machado (1981), Tânia Pellegrini (1987) e outros críticos brasileiros. Com base em nossas linhas de força, compreendemos que o romance brasileiro pós-64, marcado pelo impacto histórico do regime militar, se tornou um movimento artístico caracterizado pela busca por novas formas de expressão diante da censura e da repressão cultural e ideológica. Nesse sentido, em função de nosso conjunto crítico, o diálogo proposto por nós exigiu mais do que encontrar pontos de contato entre as críticas. Tratava-se de tomar posição acerca de alguns aspectos constitutivos dessa interação, aceitando ou propondo uma nova visada de determinados posicionamentos críticos sobre o romance brasileiro pós-64, trazendo nosso *corpus* de análise como dado ilustrativo da defesa de um posicionamento ideológico sobre os romances de então. Como pudemos discutir, de maneira geral, em nosso primeiro capítulo, houve uma confluência do pensamento crítico que identificou, de um lado, um caráter inovador nas narrativas, refletindo tanto as contradições do momento quanto a tentativa de superação estética por meio da adesão dos elementos técnicos e estilísticos da vanguarda histórica. Por outro lado, observamos também como a recepção crítica desses romances os situou em um contínuo dialético entre a denúncia social e a excessiva experimentação formal, na qual sobressaíram-se questões como a fragmentação narrativa e o uso da alegoria e da memória como ferramentas para confrontar o silenciamento imposto pela censura do Estado autoritário. Estamos falando, por exemplo, da crítica de Tânia Pellegrini que vincula os romances brasileiros do pós-64 a um movimento irracionalista do século XIX que é marcado fortemente por uma perspectiva apologética do capitalismo. Nesse espaço de discussão, trouxemos à luz algumas outras correntes críticas para, então, mostrar como o romance

brasileiro pós-64 pode ser compreendido também como uma expressão artística que, apesar de estar localizada no interior de um movimento estético conflituoso, ganha bastante êxito ao conseguir iluminar as contradições do momento histórico, conseguindo se utilizar das ferramentas vanguardistas como uma estratégia para assumir a possibilidade de uma categoria filosófica que consegue captar e narrar a própria vida, desmistificando as ideologias decadentes e anti-humanas próprias da ditadura militar e do período capitalista, revelando assim uma capacidade de realismo tão profundo e verdadeiro quanto a vida.

Para tanto, no percurso de nossa tese procuramos percorrer um caminho a contrapelo de importantes estudos sobre esse denominado romance pós-64, tais como de Tânia Pellegrini (1987), Regina Dalcastagnè (1996) e Renato Franco (1998). No que tange a esse propósito, é importante pontuar que não se trata de uma decisão indiscriminada ou pautada por uma necessidade de tomar partido de uma ou outra corrente crítica. Já antes, foi percebido por críticos como Janete Gaspar Machado (1981) e Antonio Candido (1987) que a recepção crítica dos romances brasileiros do período da ditadura militar comporta certas problemáticas de caráter estético. O maior desses problemas, para essa crítica, é, sem dúvidas, o de uma atitude demasiadamente conservadora em face da arte de tendência estética vanguardista. Nessa chave de leitura podemos argumentar, tendo como base o conjunto de nossas linhas de força, que há um relativo consenso acerca da adesão da vanguarda, por parte desses romances, favorecendo assim uma caracterização menos precisa sobre o realismo. Nesse sentido, os grandes críticos sobre esse conjunto narrativo do pós-64 são levados, de uma maneira geral, a exaltar esse movimento artístico em função de uma inclinação e simpatia ao aparecimento das técnicas experimentalistas de montagem da vanguarda; descaracterizando totalmente algumas obras que, embora carreguem algumas problemáticas em seu cerne, não deixam de carregar também uma evidente potencialidade no que tange às novas possibilidades para o desenvolvimento e o avanço do realismo enquanto categoria filosófica. Por outro lado, Antonio Candido (1987) e Silviano Santiago (1988) são exemplos de outros importantes críticos que souberam reconhecer uma exaltação exagerada do experimentalismo na crítica sobre os romances pós-64, advertindo sobre os perigos que esse comportamento poderia acarretar, sobretudo no problema da desconexão entre forma e contexto social, apontando os riscos do experimentalismo como um distanciamento da crítica política e da objetividade histórica. Apesar de abordarem diferentes aspectos das

tensões entre estética e empenho político, eles oferecem perspectivas complementares sobre a tendência dessa exaltação do experimentalismo. Embora seja uma resposta cultural ao contexto da ditadura militar, isto é, das especificidades políticas e culturais, ambos os críticos reconhecem o valor subversivo da experimentação formal no enfrentamento às imposições ideológicas e à censura. No entanto, eles também criticam a tendência do romance pós-64 ao “excesso formal” que poderia resultar em uma literatura alienada. Daí o termo “nova narrativa”, que apresentamos e discutimos ao longo do primeiro capítulo, cunhada por Antonio Candido.

Portanto, ao longo deste trabalho em que escrevemos sobre o romance brasileiro pós-64, tivemos a oportunidade de, seguindo considerações que já foram observadas anteriormente, partir da teoria do realismo de György Lukács para apresentar a possibilidade de um novo olhar para nossa produção cultural nacional no período da ditadura militar. Nossa interpretação das obras *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade* não pretendem, de forma alguma, se passar como absolutas ou totalizadoras. Há, certamente, inúmeras outras questões de vital importância que podem ser abordadas e aprofundadas sobre o conjunto romanesco pós-64, principalmente sobre essas obras que compõe o nosso *corpus*. Por ora, enumero algumas outras questões que, em algum outro momento, podem ser mais bem desenvolvidas e que ainda continuam a merecer nossa atenção. Restrinjo-me à área da estética e da crítica literária. Em primeiro lugar, assinalo a necessidade de um maior desenvolvimento da questão do gênero literário romanesco como forma fundamental para compreender a dualidade estética típica no pós-64 ligadas às novas formas de alienação do capitalismo e da repressão estatal. A necessidade de um maior desdobramento de questões como a representação das minorias e a sua multiplicidade de vozes vistos sobre um olhar marxista histórico-dialético, isto é, como as produções culturais desse momento abordam as vivências de minorias raciais, de gênero e de orientação sexual em um contexto fortemente caracterizado pela repressão dessas categorias. Um olhar mais arguto sobre a representação e o papel histórico do exílio na produção cultural pós-64. Acredito que essas são questões que se desdobrariam em uma outra tese. E, por fim, urge a necessidade de uma maior investigação sobre as questões dos elementos fantásticos e o realismo fantástico nos romances brasileiros pós-64. Penso que aqui pode estar uma relevante chave de leitura para uma outra compreensão do realismo neste recorte histórico.

Contudo, como é próprio do ensaio, o que pretendemos aqui é apenas um esboço, uma tentativa de colocar em discussão algumas polêmicas e problemas mais pontuais que consideremos necessários, neste momento, aos romances brasileiros pós-64, pois, graças aos apontamentos críticos de nossas linhas de força, sobretudo de Janete Gaspar Machado (1981), Antonio Candido (1987) e Renato Franco (1998), sentimo-nos hoje mais fortalecidos em uma convicção da necessidade de lançar um olhar mais profundo sobre os romances pós-64, a partir da perspectiva teórica do realismo filosófico de György Lukács para, assim, reavaliar os julgamentos críticos canonizados sobre essa produção cultural. Ademais, foi Antonio Candido quem se encarregou de fortalecer esta convicção quando, em seu famoso ensaio “A nova narrativa”, já enxergava a semente de um realismo filosófico naquela produção cultural, o que o levou à criação do termo “realismo feroz” para cunhar parte dos romances daquele momento.

Diante do que foi exposto, procuramos dar continuidade e avançar nos estudos críticos que se tem sobre os romances brasileiros no período da ditadura militar, desvelando as obras literárias *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony; *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil e *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, até onde é possível. Portanto, metodologicamente as posições teóricas de György Lukács sobre a estética literária apresentam inúmeras vantagens. Para o que foi abordado em nosso segundo capítulo as vantagens da teoria lukacsiana podem ser percebidas na desmistificação e caracterização da especificidade do conhecimento artístico e nas exigências racionalistas das obras literárias em face do surgimento dos novos conteúdos históricos. No que se refere à especificidade do conhecimento artístico, a teoria do realismo de Lukács nos oferece as ferramentas críticas necessárias para percebermos que o romance pós-64 não se reduz, nas suas possibilidades de maior alcance, a um valor meramente interessante, próprio das vanguardas. Assim, as obras de Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado, se tornam exemplos ilustrativos de objetos artísticos que carregam consigo a captação da essência das experiências da condição histórica da ditadura militar brasileira de 1964 e permite à consciência uma assimilação desta própria experiência. Por outro lado, no que se refere às exigências racionalistas, Lukács sustenta um critério de categorias necessárias à distinção e ao combate da confusão e dos equívocos irracionalistas típicos da vanguarda. Não deixamos, contudo, de reconhecer a legitimidade do surgimento de novas expressões artísticas. Nesse sentido, para a efetiva assimilação e reconhecimento da vanguarda, isto é, desse novo que toma de assalto os

romances brasileiros da segunda metade do século XX, é preciso que ele não seja encarado em termos irracionistas e, portanto, fetichizado. Para que o romance pós-64 possa, de alguma forma, enriquecer a nossa consciência sobre o mundo foi necessário determinar-lhe os aspectos essenciais e não somente atribuir valor à novidade estilística com que ele vem entrelaçado. Somente assim foi possível enxergar o romance brasileiro pós-64 à luz do realismo, isto é, que fosse possível enxergar nesse novo um lugar realmente significativo onde ele está de fato surgindo.

Com sua experiência, com sua aguda sensibilidade, György Lukács se questionou, em *Realismo Crítico Hoje*, se com o surgimento da vanguarda literária no início do século XX ainda haveria espaço e possibilidade para a literatura realista. A indagação é ótima e a dúvida procedente. Amparados pelo mesmo questionamento de Lukács, deslocamos essa indagação para o contexto cultural brasileiro, no qual acabamos de discorrer sobre prosadores em cujas obras a atenção dada às dinâmicas e às contradições da realidade social no período da ditadura militar se manifestaram sensivelmente em um particular e específico realismo. Esse realismo, porém, tal como o encontramos nos romances de Balzac no século XIX, dificilmente poderia ser encontrado na maioria das literárias da vanguarda do século XX. E, sem dúvidas, é impossível de encontrá-lo, à mesma maneira, nos romances brasileiros do pós-64. Qual seria, portanto, o sentido de termos incluído os romances de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado no mesmo movimento estético que participa Balzac, em um ensaio sobre o realismo?

A resposta para essa questão está em recordarmos o conceito de realismo. György Lukács, no conjunto de seu pensamento estético dizia: “toda grande arte é realista”. E o que seria essa grande arte, afinal? Aquela que alcança um nível superior de recriação ao penetrar profundamente na verdadeira essência da natureza humana do homem, mas que também insurge contra as tendências que a atacam, comprometendo-se, assim, a defender a integridade do homem ao passo em que expressa uma contribuição relativamente universal ao conhecimento da própria humanidade. É o que o filósofo húngaro constata ao longo de toda a sua extensa trajetória de elaboração filosófica sobre o realismo em momentos distintos e com exemplos de personalidades também bastante distintas, como por exemplo: na leitura de *Dom Quixote*, nas peças de Shakespeare, nos

romances de Balzac, Stendhal, Dostoiévski, Thomas Mann e até mesmo Franz Kafka³⁰ e de tantos outros escritores e obras literárias. Cada uma das obras desses escritores mencionados remete, cada um à sua maneira, a uma realidade diferente. Nesse sentido, essas obras, determinadas por uma realidade histórica particular, repleta de especificidades, expressam determinada realidade humana como uma totalidade que é revelada em sua essência. Dessa maneira, em toda grande arte há um movimento universalizador que está presente na percepção da realidade histórica e também na expressão artística daquilo que foi percebido. No entanto, a determinação dessa essência da realidade é sempre percebida como um movimento ambivalente: simultaneamente universal e singular. Por essa razão, a essência do real, na grande arte para György Lukács, remete sempre a um ser social amplo e que só pode ser esteticamente evocado através dos princípios do humanismo. Nesse sentido, vimos como alguns dos melhores romances do pós-64, principalmente em *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade*, o realismo assume características por assim dizer relativamente clássicas, uma vez que as representações de seus personagens e o movimento de Paulo Simões, Jeremias e Lena remetem aos movimentos próprios da sociedade brasileira pós-golpe militar em meio à ditadura militar de 1964, com a ascensão do capitalismo internacionalista e o recrudescimento de um Estado autoritário e repressivo, resultando assim nessas narrativas em que os momentos mais marcantes combinam interesse, criatividade e verossimilhança.

Se há, portanto, realismo em meio aos romances brasileiros do pós-64, o sentido do conceito, certamente, não pode ser o mesmo do conceito clássico que encontramos no século XIX. Qual poderia ser então considerada a essência da captação da realidade nas narrativas de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado? Uma resposta possível a essa pergunta, que é uma possibilidade explorada nesta tese, seria a de que esses escritores perceberam em ampla extensão e com alguma profundidade a crise do homem individualista e revoltoso. Parte daí para um nível de coletividade que está nas

³⁰ Dentre os escritores mencionados considero Franz Kafka o mais emblemático devido às reavaliações críticas de György Lukács sobre as obras do escritor tcheco. A saber, na segunda metade da década de 1950, Lukács começa a discutir criticamente Kafka, escrevendo a famosa obra *Realismo Crítico Hoje*, na qual reduz de maneira categórica Kafka à condição de um escritor alegórico e apologeta do capitalismo. Contudo, é na década de 1960 que em sua obra madura intitulada *Estética I* (1963), o filósofo húngaro reformula alguns juízos críticos de valor sobre Kafka, considero-o, então, um escritor que conseguiu superar os limites da vanguarda e encontrar as dimensões do autêntico realismo. Para uma compreensão mais detalhada desta ampla e polêmica mudança crítica de György Lukács sobre Franz Kafka recomendo a leitura da dissertação de mestrado de Thiago Sampaio Pacheco, intitulada *Franz Kafka por uma literatura realista: a vida reverberada em O processo* (2020).

possibilidades de seus personagens protagonistas de se perceberem em uma sociedade em que as ações dos homens não podem se encerrar nas limitações da alienação. Excluída a opção revolucionária socialista, esses escritores perseveraram na postura revoltosa, insubmissa, que lhe serviram de plataforma para a revolta e a rebeldia solitária de seus personagens. O cenário brasileiro a partir de 1964 estava marcado pelo golpe militar. Nos anos iniciais, o Brasil vivia uma crise identitária entre a permanência da democracia e a instauração de uma ditadura. Em 1968, com a decretação do AI-5, dá-se início aos “anos de chumbo”, isto é, o período mais repressivo da história da ditadura brasileira, e a ressaca desse momento terrível de nossa história resultou no governo Geisel e em outros planos de uma nova institucionalização da ditadura, o que, por fim, em 1979, se iniciou a transição democrática que culminou na Constituição de 1988 e a restauração da democracia. Paralelamente a isto estava o crescimento da indústria cultural e processava-se, cada vez mais, a reificação da vida. Na literatura de vanguarda que surgia em meio aos nossos romances do período, verificava-se um discurso elaborado, mas esvaziado de valores éticos. O relativismo das filosofias existenciais levava à superficialidade e o oportunismo do capitalismo intensificava a hipocrisia entre as relações sociais. Esse era o quadro que notáveis romances percebiam. Por essa razão, pode-se dizer que a essência da realidade desses romances realistas pós-64 talvez seja, afinal, efetivamente, a crise ética que na segunda metade do século XX assumiu proporções gigantescas, culminando na maior crise da ideologia burguesa brasileira: a ditadura militar.

Se é possível concluirmos uma unidade típica do conjunto dos romances realistas pós-64 em seu pessimismo ao próprio período histórico, isto é, a uma certa recusa de alimentar quaisquer esperanças em qualquer iniciativa, podemos concluir também que, por mais contraditório que pareça, é justamente a partir da existência desses indivíduos desesperançosos que o romance realista evoca a função da esperança. Lembremos, por exemplo, de Paulo Simões, outrora um homem romântico e idealista, porém completamente desiludido com as possibilidades de mudança no País. É somente quando é sequestrado ao campo de treinamento dos guerrilheiros, vai se aproximando de Vera e Macedo, que vemos se acender a chama de uma esperança. Contudo, é no campo de guerrilha, no Rio Grande do Sul, em que Paulo Simões presencia a completa desesperança dos guerrilheiros que vão aos poucos sendo eliminados, que ele cultiva também a esperança: se a ditadura pudesse, de alguma forma, acabar, ele precisava tomar partido na luta contra essas forças anti-humanas. É o caso também de Jeremias, em *Os que bebem*

como cães, que foi precisamente quando o personagem assiste à completa desesperança e humilhação de seus companheiros de cárcere que ele decide elevar sua voz, fazer do seu próprio grito no pátio um grito de todos, o que o leva, posteriormente, a entregar seu próprio sangue como oferenda ao muro branco, o suicídio como sacrifício simbólico da possibilidade de revolta contra aquele sistema e a perspectiva de dias melhores. Por fim, o mesmo sentimento de desesperança social é o que motiva o exílio de Lena e toda sua trajetória como possibilidade de desenvolvimento de um personagem positivo que justificamos em nossa análise.

Ora, Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado de alguma maneira perceberam que a literatura não podia se limitar à simples constatação da gravidade da crise ética que ocorria entre os indivíduos no período da ditadura militar. A realidade verdadeiramente humana estava invertida, esvaziada de valores autênticos; daí que sua representação artística necessitava também de uma completa inversão estilística, técnica - o que justifica a adesão de inúmeros romances a algumas técnicas típicas da vanguarda. Contudo, esses escritores de um realismo no pós-64, independentemente de suas intenções pessoais, investiram contra a ordem e a desordem do mundo administrado, esvaziado e violento. Declarando o mundo com uma aura de notável verossimilhança, eles captaram e exprimiram a essência daquela realidade manipulada e violenta. Podemos concluir que o humanismo impresso no realismo desses romances brasileiros do pós-64 parece ter internalizado uma máxima: o descontentamento é uma das maiores expressões de humanidade. Em outras palavras: ser inconformado é ser homem. *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como os cães* e *Tropical sol da liberdade*, afinal, possuem um caráter humanista democrático. E com base nessa assertiva, uma coisa é certa: se para György Lukács toda grande arte é realista, então esses romances selecionados por nós são, certamente, realistas. Porque não há como negar, eles são grande arte. Essa conclusão é, porém, quando visto da perspectiva da cultura brasileira, uma situação contraditória. Cony, Assis Brasil e Ana Maria Machado com certeza não podem ser realistas no sentido que Lukács costumava atribuir ao termo tendo em vista os romances europeus do século XIX. Mas sendo grande arte, pelas próprias razões de Lukács que apresentamos e descrevemos, ao longo da tese, e no início desse fechamento, esses romances não deixam de ser realistas.

Ao longo desta tese, procuramos apontar para alguns elementos de continuidade e descompasso que atravessam os romances brasileiros do pós-64 e que acabam por

relativizar a tendência, de parte da crítica, de perceber momentos mais ou menos claros e bem definidos. Ao mesmo tempo, procuramos enfatizar as tensões, as ambivalências e as contradições que também perfazem alguns romances pertencentes à categoria do realismo dentro desse movimento cultural, e que abrem uma dimensão dessa produção que, como vimos, alguns dos mais importantes críticos brasileiros apontaram e reconheceram, ainda que não tenha sido a vertente que mais tenha prosperado na fortuna crítica que se tem sobre os romances brasileiros do período da ditadura militar de 1964. No esforço de análise que empreendemos ao longo desta tese fica evidente que a poética do pós-64 pode preservar, com inegável proveito, a força de numerosos conceitos e categorias filosóficas do marxista György Lukács. O segundo e terceiro capítulo desta tese, dedicado a levantar, discutir e analisar literariamente algumas questões que estão em torno do conceito de realismo, resgata ideias de outros importantes críticos, embora preste uma atenção especial às concepções de Lukács. Em todo caso, a bibliografia lukacsiana foi decisiva para a fatura deste trabalho e precisa ser sempre aproveitada com certo cuidado. Os romances brasileiros do pós-64 ainda que tenham inspirações minimamente marxistas, vão se defrontar, certamente, com situações bastantes complicadas no terreno teórico e com desafios críticos bastante duros. Exigências próprias das esferas político-culturais brasileiras tornam aconselháveis a necessidade de uma flexibilidade teórica maior do que aquela que encontramos nas análises críticas de Lukács sobre o romance realista do século XIX. Convém advertir, entretanto, que essa flexibilidade não significa necessariamente um abandono absoluto dos conceitos ou concessões múltiplas que levariam a crítica a inconsistências. Pode-se, contudo, ser mais tolerante em relação às especificidades dessa literatura, entender as divergências e evitar leituras que se pretendem totais, absolutas ou “punitivas” em relação a essa produção.

Mantendo-nos no interior das estruturas do romance, centradas sobre o foco narrativo que dá a ver a construção dos personagens, mais especificamente nas jornadas de Paulo Simões, Jeremias e Lena, chegamos à conclusão que *Pessach: a travessia*, *Os que bebem como cães* e *Tropical sol da liberdade* são romances realistas críticos da vida, um dos mais autênticos realismos em meio à produção cultural pós-64. O aparente pessimismo que transborda desses romances também se desdobram em um relativo otimismo problemático, que compreende a fatalidade da condição de seus personagens como um dos movimentos dialéticos, é um dos componentes fundamentais desse humanismo, da visão do mundo literária de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil e Ana Maria

Machado que são o máximo de consciência possível de seus presentes históricos. É esta visão do mundo que permite a eles representar os conflitos humanos típicos de uma sociedade marcada por contradições em decorrência do capitalismo moderno, como também pelas novas contradições internas que o Estado autoritário traz necessariamente consigo. Daí a força do realismo e a grandeza da arte desses romances.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Sartre e Brecht – engajamento na literatura. In: *Cadernos de Opinião*. Rio de Janeiro, nº 02, p. 28 – 37, 1975.
- ÂNGELO, Ivan. *A Festa*. São Paulo: Vertente Editora, 1976.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. Notas sobre “A nova narrativa”, de Antonio Candido: experimentalismo na narrativa e impasses do narrador romanesco depois do colapso do populismo. *Revista Letras*, Curitiba: Editora UFPR, nº 74, p. 87 – 100, jan./abr. 2008.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Jornal, realismo, alegoria – O romance brasileiro recente. In: *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BRASIL, Assis. *Os que bebem como os cães*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1975.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 2019.
- BORGES, Kárita; FLORES, Eiliko; MENEZES, Leonardo. Questões de Formação em “A Nova Narrativa”: um olhar sobre a literatura contemporânea brasileira. In: BASTOS, Hermenegildo; CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonseca Castro e; PILATI, Alexandre (org.). *O Brasil ainda se pensa: 50 anos da Formação da Literatura Brasileira*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. p. 99 – 106.
- BURIANOVÁ, Zuzana. Tropical sol da liberdade: resistência a partir da periferia. *Margens: Revista Interdisciplinar*, Pará: Editora UFPA, V. 16, nº 27, p. 23 – 41, dez. 2022.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. 23º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8. São Paulo: USP, 1970.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987a. p. 199 – 216.

_____. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987b. p. 163 – 181.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987c. p. 140 – 163.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2º volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno. *Uma história do romance brasileiro de 30*. 2001. 944F. Tese Doutorado em Teoria e História Literária – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2004.

CONY, Carlos Heitor. *Pilatos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

_____. *Pessach: A travessia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e Humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1996.

DREIFUSS, René Armand. 1964: a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FRANCIS, Paulo. *Cabeça de Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Cabeça de negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

FRANCO, Renato. Censura e Modernização Cultural à Época da Ditadura. In: _____. *Perspectiva*, nº 20/21. São Paulo, 1998, p. 77 – 92.

_____. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. Narrar o socialmente esquecido: o romance de resistência na época do terror estatal no Brasil 1964 – 1985. In: _____. *Constelaciones – Revista de Teoria Crítica*, nº 7. São Paulo, 2015, p. 202 – 221.

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

_____. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: Editora UFRN, 2005.

_____. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. Lukács e a defesa do realismo. *Cerrados*. Brasília, n. 39, p. 108 – 117, 2015.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas a luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HABERT, Nadine. *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70 – Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. *Na contramão da ordem vigente: a mulher no contexto da ditadura militar em Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado. 2008. 178F. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários – Universidade Estadual de Maringá, 2008.

- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. “Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção”. In: Leenhardt, J; Pensavento, S J, orgs. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, FFLCH/USP, 1998.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.
- LUKÁCS, György. *Prolegomenos a una estética marxista: sobre la categoria de la particularidade*. Barcelona: Grijalbo, 1965.
- _____. *Estética*. Tradução: Manuel Sacristan. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A, 1966.
- _____. Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a, p. 13 – 46.
- _____. *Introdução a uma estética marxista: Sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília – Distrito Federal: Coordenada Editora de Brasília, 1969.
- _____. *Sobre a particularidade como categoria da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *Existencialismo ou Marxismo*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- _____. Nota sobre o Romance. In: NETTO, José Paulo (org.). *Georg Lukács*. Tradução: José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. 2º ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 177 – 188.
- _____. O romance como epopeia burguesa. *Ensaio Ad hominem/ Estudos e edições Ad hominem*, nº. 1, tomo 2, 1999, p. 87 – 135.
- _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Marxismo e Teoria da Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. 3º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MIGUEL, Salim. Apresentação. In: MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981, p. 05 – 09.

MELO, Valdirene Rosa da Silva. “As personagens em Sombras de reis barbudos, de José J. Veiga: uma perspectiva alegórica”. In: *Interdisciplinar*. Ano VIII, v. 19, nº 02, jul./dez. 2013, Itabaiana/SE. p. 129 – 140.

MENEZES, Holdemar. *A maçã triangular*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

NETTO, José Paulo. Depois do Modernismo – contribuição à análise sociológica da herança cultural na literatura brasileira contemporânea. In: COUTINHO, Carlos Nelson et al. *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 105 – 138.

_____. *A Teoria do Romance do Jovem Lukács*. Em Revista de Cultura Vozes, vol. LXX, n. 10. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Capitalismo e reificação*. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.

_____. *Georg Lukács, o guerreiro sem repouso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. São Paulo: Cortez, 1996.

_____. *Pequena história da ditadura brasileira (1964 – 1985)*. São Paulo: Cortez, 2014.

NONNENMACHER, José Reinaldo. *A maçã triangular e os romances brasileiros nos anos 70: violência e resistência*. 2004. 117F. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira – Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

OLIVEIRA, Andrey Pereira. Estruturas repressoras em Os que bebem como os cães, de Assis Brasil. In: _____. *A razão embotada: ensaios de crítica literária*. Natal, RN: EDUFRN, 2016, p. 9 – 22.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias?* (Uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70). 1987. 252F. Tese Mestrado em Teoria Literária – Instituto da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época – poesia marginal (anos 70)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

POMPEU, Renato. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1976.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 9, n. 14, Uberlândia, Edufu, CNPq e Capes, jan. – jun. 2007.

SANT’ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura pós-64 – reflexões. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a. p. 11 – 23.

_____. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b. p. 24 – 38.

SANTOS, José Deribaldo Gomes. Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v.26, n.1, pp. 44 – 63, jan./jun. 2020.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978. p. 61 – 92.

_____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCLIAR, Moacyr. *Mês de cães danados: uma aventura nos tempos da Legalidade* (1961). Porto Alegre: L&PM, 2011.

SEFFRIN, André. O Cony de Pessach. In: CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021, p. 5 – 8.

SOUZA, Leonardo de Oliveira. *História e política em Pessach: a travessia de Carlos Heitor Cony*. 2009. 117F. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

SÚSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1977.

VASCONCELOS, Gilberto. Abaixo os anos 70. Folha de São Paulo, de 09/11/1978.

VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.