

DE GRACILIANO A MURILO: OUTRAS ROTAS, NOVAS HISTÓRIAS.

Hermenegildo José Bastos

“Essa história espectral está grávida de acontecimentos. Fantasmas que voltam, que deslizam pelo interstício dos tempos desajustados, nos contratempos de uma época desagregada, anunciam precisamente o seu advento.” (Daniel Bansaïd. *Marx, o intempestivo*.)

Interessa-nos aqui reexaminar a posição da obra de Murilo Rubião, comumente tida como um caso isolado na ficção brasileira, como ponto de partida para repensar alguns pontos de história da literatura. Apesar da singularidade da sua narrativa fantástica, proporemos uma leitura capaz de revelar identidades aí mesmo onde o trabalho do fantasma borra e apaga os sinais e vestígios. Procuraremos assinalar nas obras de Graciliano e Murilo, tão diversas sob muitos aspectos, uma identidade relacionada com a luta que o escritor trava com a palavra para projetar e desconstruir a história, ou mais especificamente, a nossa história colonial.

Cabe ressaltar que nada há em Murilo que possa ser apontado como “filiação” ou “influência” de Graciliano. A sua originalidade é inegável. Mas não nos parece que, nele, aquela luta tenha sido considerada com a atenção que merece. A crítica tem acentuado a sua maestria na construção da narrativa fantástica, no trabalho com o onírico, na criação de situações inverossímeis perante as quais o leitor nada pode fazer senão compactuar. Nada a discordar.

Contudo, aproximar Graciliano e Murilo, para além dos registros, um “realista” e outro “fantástico”, poderá revelar a existência de uma continuidade de problemas e questões trabalhados pela literatura, no nosso caso, a questão da derrocada dos projetos de modernização nacional. Poderá também nos auxiliar na revisão da periodização da história da literatura brasileira.

A busca da essência ou substrato nacional, que foi dominante na obra de Mário de Andrade e continuou presente em romancistas como José Lins do Rego e Jorge Amado (como de resto também nas ciências sociais –vide os casos clássicos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, entre outros), já não tem lugar na escrita de Graciliano Ramos.

Caetés, para começar, narra a impossibilidade de narrar o Brasil, ou simplesmente a impossibilidade de narrar. O passado é irrecuperável. João Valério é mais do que um homem sem identidade, é o homem para o qual a questão da identidade já não faz sentido. Ele sabe que não há nada a procurar. Não tem destino. Defronta-se com o vazio ou com o niilismo.

José Paulo Paes, comparando *Caetés* com *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós, observa que, apesar das grandes semelhanças, uma diferença é fundamental entre os dois livros: enquanto em *A ilustre casa de Ramires* o protagonista está empenhado em recuperar a grandeza da história nacional, em *Caetés* o narrador-protagonista apenas dá notícia da ausência de qualquer passado a ser recuperado. Ele se pergunta se, em vez de tentar “fabricar um romance histórico sem conhecer história”, não deveria escrever sobre as pessoas que conhecia.¹

O apelo realista (escrever sobre o que se conhece) também não chega a bom termo no caso do livro de João Valério. Teria se realizado no romance de Graciliano, que seria, assim, o *substituto* do romance de João Valério, mas um falso substituto, alguma coisa que, pretendendo ocupar o lugar de outra, não preenche o vazio deixado pela sua ausência

e termina por reduplicá-la.² É uma construção em abismo ou em espelho, em que a duplicação é marca do inacabamento.³

A dificuldade ou impossibilidade de escrever (a crise da representação) decorre de que o tema canônico da ficção brasileira –a procura da nacionalidade- furta-se à experiência do narrador. Já não temos o Brasil, mas este ou aquele pedaço de rua ou cidade, um quarto na pensão, uma sala na redação da revista ou jornal, uma fazenda, um chão de terra batido, um nome –Palmeira dos Índios, um porão fétido de navio, uma casa de detenção etc. Além disso, apenas a desmemória.

Os personagens de Graciliano convivem com os destroços que o mar da modernidade jogou nas praias do país periférico. Contemplam os estragos deixados pelos vagões da modernização. Seu Ribeiro é de todos o mais representativo da galeria desses personagens fantasmas.

O tempo e o espaço são percebidos de modo difuso, sem consistência. Assim também a história, e mais especificamente a história nacional. Em *Memórias do cárcere*, que é uma “página do fascismo tupinambá”, entretanto é o ponto de vista do personagem-narrador que predomina. Isso possibilita a Graciliano sair dos limites estreitos dos temas nacionais e penetrar nos temas políticos e éticos universais. Nesse sentido, o destino dos presos comuns interessa mais ao narrador do que o dos políticos. Afinal, são todos políticos, mas aqueles noutra dimensão, que o nacionalismo, opondo imperialismo a burguesia nacional, tendeu a escamotear.

A perda de sentido da vida, a neurose, a condição infra-humana, o absurdo da prisão entretanto esperada, tudo isso permitiu a esse escritor, de esquerda, fugir aos chavões e clichês do realismo socialista. O sonho de nacionalidade não tem vez nem mesmo na sua versão de esquerda, como fica claro em *Memórias do cárcere*. Tudo está personalizado, mesmo que as pessoas tenham perdido sua identidade, tenham virado peças de uma engrenagem diabólica, como Paulo Honório enfim pôde descobrir: ele não é senão um instrumento dos reajustes do capital, de mais um processo de modernização.

O cronotopo da ficção muriliana, por sua vez, é o das pequenas cidadezinhas mineiras⁴ em época de modernização tardia.⁵ A origem nacional é uma farsa, como se pode ver em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, por exemplo. O presente é já passado, posto que tornado obsoleto pela modernização. Passado e presente se confundem num contratempo. E o futuro, o tempo que chega, em outras plagas já é o presente.

Murilo, recepcionado inicialmente como escritor de vanguarda, é um escritor que se valeu, de modo paródico, de uma forma literária do século XIX, o fantástico tradicional. O narrador muriliano, quando não o protagonista, faz questão de lembrar que são velhas as situações aí vividas, inclusive a escrita das situações.

Já o fantástico tradicional (séculos XVIII e XIX) encenava um contratempo: ali coexistiam um tempo antigo, que ainda persistia (como fantasma) e um presente que, entretanto, ainda não atingira toda a Europa, isto é, que ainda não era presente de todo e que, como tal, podia revestir-se de forma fantasmática também. Em Murilo, temos a paródia desse fantástico, quer dizer, o reaproveitamento intencional de uma forma antiga e envelhecida. A tensão entre velho e novo, pré-moderno e moderno, vê-se internalizada na escrita. O recurso a uma forma passadista é gerador de fantasmas. Por aí o pós-moderno se imiscui e desequilibra o que ainda restava de simetria. O pós-moderno é a desqualificação da idéia de progresso. É aí que a modernidade revela os seus espectros.

A nossa modernidade tardia é a manifestação mais cruel do contratempo.⁶ O fantasma. Fantasma é aquilo que retorna, aquilo que, tido como morto e desaparecido, reaparece e assombra. Em tempos de pós-modernismo, quando tudo parece contemporâneo de si mesmo e do futuro, que já teria chegado, a ficção muriliana é o passado recalçado que retorna, as velhas cidades do interior de Minas, os seus habitantes,

que um dia saíram para a cidade grande e se perderam no meio do caminho. Seguiam os trilhos de um trem fantasma e não sabem aonde foram dar.⁷

Com Graciliano e Murilo temos uma literatura para a qual a aventura da modernidade, e, dentro dela, a busca da essência nacional perderam o significado, ou ainda, revelam o seu significado perverso. Não há também o que construir. É também parte inseparável desse naufrágio a aventura da literatura, tomada como o reino da ilusão ou como uma prática comprometida com o poder. A costura desses três elementos – crise da modernidade, derrocada do projeto nacional, autoquestionamento da literatura ou crise da representação- pode nos dar a pista para um reexame da história da literatura brasileira dos anos 30 e 40.

* *

Unindo Graciliano a Murilo vem uma linha da ficção brasileira não fundacional, em que a questão do passado e da origem é desqualificada. “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, de Murilo, é uma pretensa história familiar, assumida pelo narrador como farsa. Como tal, é uma desconstrução do “irresistible romance” de que fala Doris Sommer. O romance fundacional, segundo Doris Sommer, conjuga sentimento e razão, paixão e produtividade. O amor deve ser produtivo, como em *Iracema*: é produtor de nacionalidade.

Doris Sommer demonstra a relação inextricável entre política e ficção na construção das nações latino-americanas. Há uma erótica da política. A nação-família se legitima através do amor. A sexualidade produtiva é o modelo de consolidação não-violenta das nações. A ficção é o suplemento da história. Preenche as lacunas da história das nações jovens com o suplemento narrativo. Esse foi o modelo dominante do romance latino-americano do século XIX, que também não é estranho ao romance do século XX. O romance latino-americano, segundo Doris Sommer, é a correção de uma história de eventos não produtivos. A família foi a forma ideal para a construção literária das nações porque reúne forma, amor e produtividade. O projeto nacional do romance conjugal é produzir cidadãos, engendrar civilização. A relação incestuosa, por improdutiva, leva a um fim trágico.⁸

“Ofélia, meu cachimbo e o mar” gira em torno de uma história de família. O narrador gosta de contar a Ofélia a história de marinheiros, navios negreiros, piratas, saques e tráfico de escravos. O passado da família fora escrito no mar pelo seu ancestral. No presente da narração, as moles d’água encobrem algo no mar, sepultam o que não é para ser visto. Já as sirenes das naves cortam as noites como “gemidos de homens que se perderam em águas distantes”.⁹

A história explora uma duplicidade que se manifesta como dois registros conflitantes da voz do narrador: de um lado, a expressão da nostalgia pelo passado, que assume um contorno lírico (o mar, a varanda etc.), de outro, a narrativa da crueldade (os saques, o tráfico de escravos, a coisificação da mulher). É como se fossem dois narradores, ou um narrador e o seu duplo. Além disso, a duplicidade se dá no tempo: enquanto a nostalgia domina o presente da narração (registro 1), a crueldade está no passado (registro 2). Paradoxalmente, o lirismo da nostalgia convive com o mundo prosaico do presente, um mundo pobre de aventuras, enquanto a crueldade convive com a “riqueza” do passado. O que as moles d’água encobrem, o que há no mar que não é para ser visto?

Com a abolição da escravatura, para os descendentes de José Henrique Ruivães, restam as lembranças do passado de ação. Tornaram-se meros colecionadores. Selos e estampas, e lirismo. O diabólico e o perverso da antiga ação quase não se deixam ver nas coleções. O gesto do colecionador é só estético.

O prazer do narrador em falar, não com, mas para Ofélia, eis o princípio da estesia. Continua no olhar do narrador, que vê as moles d’água ocultando o passado de

crimes. Por fim, termina, ou melhor, é constringida a parar e a rever-se, com a audição das sirenes-das-naves-gemidos-de-homens. O som que o mar lhe devolve.

O ato de colecionar e também a coleção (a obra de arte) são ainda mais diabólicos do que o passado de ação. Mesmo porque o passado é fantasmático. Ninguém acredita em sua existência. O delírio, sim, este é palpável. Mas não há diferença entre o delírio e o passado que é o seu objeto. Tudo o que temos é o delírio. A questão não está, portanto, na dúvida de se é ou não real.¹⁰ O narrador não esconde que delira. A questão está em que o delírio revela uma realidade maior que qualquer outra, palpável ou factual.

O narrador, quando criança, colecionava pequenas embarcações que fazia navegar na banheira. O estético do gesto está na pretensa ausência de sentido prático. Digo pretensa, porque, em Murilo, a reflexão sobre a arte inclui o questionamento da sua perda de função no mundo. Sentido prático quer dizer ético-político.

Com a idade adulta, após a morte do pai, foi morar no litoral. Mas tendo fraturado um dos pés, ficou inutilizado para os trabalhos marítimos. “Sempre apoiado em muletas”, divide-se entre a dor e a culpa pela morte do pai.

As muletas são a coleção, ou o arquivo. Sem elas, o narrador não pode andar. Com a sua vocação de navegante, onde e como procurar emprego? No entanto, ele precisa sobreviver. O seu grande sonho é que “aquele meu bisavô marinheiro tivesse existido”. Não o ser, mas o ter sido, isto é, o fantasma. Ele herdara do bisavô a vocação de marinheiro, de traficante de escravos.

A importância e significado do bisavô estão em ele não ter existido. Não existe como personagem. Existe no desejo do narrador, como um fantasma. A ausência dá corpo (fantasmático) à narrativa. Como os mortos-vivos da narrativa fantástica tradicional, o bisavô é um ser de papel. Dir-se-ia: apenas existe no texto. Mas o autor nos diz que aí está o princípio do horror. A supressão da realidade. Se o espectro é aquilo que retorna, ou o que é impossível de ser sepultado, em princípio a única evidência é o seu desaparecimento. Em “Bárbara”, por exemplo, há uma palavra que a tudo devora e suprime. Mas o fantasma tem o seu corpo, ao menos um corpo artefactual, um corpo protético, ou ainda, um corpo afísico, como pensa Derrida.¹¹

Na farsa da genealogia talvez então possamos rastrear essa existência maligna, identificando nela o projeto de uma nação de piratas, saqueadores e traficantes de escravos. No final percebe-se que escravos somos todos (incluídos os leitores). Estamos todos escravizados ao mar, ao comércio. Somos todos objetos de compra e venda.

Na verdade, não apenas Ofélia se desumaniza, mas todos os personagens. A relação amorosa é pura objectualização. As mulheres fazem os velhos marinheiros recordarem o mar, porque, por um privilégio às avessas, trazem em si, no seu corpo, o mundo dos negócios e da alienação. Tatuagens, coisas de marinheiros. É assim que Ofélia perde a sua condição humana e se reduz a um animal. Alzira, ainda mais que Ofélia, é metonímia do mar-mercadoria, concentra no seu corpo tudo aquilo que o mar contém ou projeta – a dominação, a exploração, a escravidão.

Um dos elementos que o texto nos faculta é, como já dissemos, o jogo entre passado e presente, registros 1 e 2 da voz do narrador, lirismo e crueldade. Continuemos nessa linha.

No presente da narração tudo é nebuloso. Nas névoas e moles d’água só a muito custo o leitor pode visualizar o passado de crueldade. O leitor tem pela frente uma história de sonhos de poder. O narrador, um marinheiro de navio negreiro, lamenta ter passado o tempo em que poderia realizar a sua vocação. Ele está preso à fantasia como um escravo ao seu navio negreiro. José Henrique ainda sonha em retornar à velha vida. Procura os seus comandados, compulsa mapas, simula ordens de comando.

Há também uma imensa auto-piedade materializada no pé fraturado e na condição de inútil do narrador: “O que poderia fazer um aleijado com a vocação de navegante, depois que lhe roubaram o mar?” (p. 115)

Somam-se a isto as notícias de morte, primeiro a do marido de Alzira e, depois, a dela própria. A narrativa beira o romance policial, com crime, assassino e cadáver. O marido de Alzira, que teria se suicidado, enriquecera no contrabando de bebidas. Quanto a ela, morre intoxicada por sardinhas deterioradas. Já no início o narrador asseverara que os seus familiares só levantaram a arma para exterminar animais humanos.

Os dois registros da narração, a duplicidade da voz do narrador, como também do olhar, é de fato duplicidade da literatura. É no tom lírico, às vezes fantasioso, das referências ao mar e à mulher, temas emblemáticos do romantismo, que se encontra a maior carga de violência para com a literatura, tomada aqui como culpada ou conivente com os projetos de dominação e colonialismo.

O trabalho de construção da genealogia, objetivado no ato de narrar, revela-se uma farsa, embora seja a única verdade disponível. O narrador lamenta não só a farsa como também não dispor de qualquer outra forma de vida a que possa chamar de realidade. Se o narrado é farsa, entretanto não há nada que a ele se contraponha, o que é outra manifestação da duplicidade.

Na escrita, detecta-se uma sensação de perda, que se coloca (de maneira irônica, claro) como nostalgia do realismo, isto é, do modelo de representação que contaria com fundamento ontológico. Como não há nada a ser narrado que se possa tomar como realidade, a narrativa se dá como representação de um fantasma: “Perdoe-me, Ofélia, não sei por que insisto em proceder desta maneira. Mas gostaria tanto se aquele meu bisavô marinheiro tivesse existido!”. (p. 118)

Nostálgico é também o olhar de Pedro Inácio, preocupado em explicar a origem da sua calvície: será ou não hereditária? Em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, o narrador lamenta não conhecer “suficientemente a minha família”. (p. 105) É Dora, a personagem feminina, quem lhe revela “o motivo da minha irresistível atração pelo amor e pela contabilidade”. A sua mania de escrever deve-se a um antepassado beberrão. Os bisavós morreram de cirrose hepática. Mas todos da família, exceto José Antonio da Câmara Bulhões e Couto, desapareceram vitimados pelo amor. Aí também há viagens de descobrimentos. Piratas raptam os passageiros e os levam para a China. Exotismo. O amor romântico outra vez não pode faltar. O tio padre apaixonou-se pela exótica, paganíssima Lu-chu-tzè. As viagens são de roubo e pilhagens.

O tataravô Pedro Inácio, de quem o narrador herdou o nome, era um lírico. Amante das artes. Recita os clássicos franceses, dá nome de pintor, músico ou poeta a seus escravos. As memórias são do passado colonial, da escravidão, da convivência entre o alto mundo da razão ocidental e o mundo abjeto da escravidão. O tio Paulo, a quem coube as escravas como parte da herança, dedica sua vida exclusivamente ao prazer sexual. No final da vida, é sustentado pelas escravas. Elas são agora libertas, mas é como prostitutas que podem angariar meios para sustentá-lo.

Confundem-se a escrita literária e a contábil. Narrar o que passou é contabilizar perdas e ganhos. Mas não há ganhos. Há só tentativas de resgate das perdas. A escrita, enquanto sinônimo de civilização, é fundamentalmente a perda da inocência. Escrever é desencontrar-se, o que se manifesta na estrutura mesma da narrativa: narra-se a história do que não aconteceu, e este é o único evento memorável.

Antes de passar adiante, devo voltar ainda a “Ofélia...”. Ofélia é nome de mulher, mas remete a algo diferente do que fazem Alzira, Dora etc. Não apenas pela sua condição infra-humana mais patente do que em Alzira. Mas Alzira e Dora têm existência própria. Ofélia, sendo a má-consciência do narrador, é apenas uma projeção (ainda que incômoda) sua.

O incômodo está em que ela impõe obstáculos à narrativa, e o faz com o silêncio. O narrador deve contorná-los. A sua narrativa depende de que ele a convença. Do contrário, será apenas fantasia (o que não é o mesmo que fantástico).

Ele quer convencer, mas quem? O leitor, naturalmente. De modo que Ofélia, estabelecendo um contraponto para o narrador, ocupa o lugar de uma função narrativa, ou seja, a instância narrativa por intermédio da qual o leitor pode oferecer resistência aos embustes do narrador. O silêncio é a possibilidade de mil palavras, que se oferecem ao leitor real.

A má-consciência do narrador encontra um lugar no texto, ganha um papel na estrutura narrativa. É assim lançada para fora da consciência do narrador. Evita dessa maneira que o narrador-protagonista perca totalmente o sentido da realidade.

Em outros contos, encontramos a mesma angústia pela origem familiar e nacional. Em “Epidólia”, por exemplo, Pavão é uma reencarnação de José Henrique Ruivães ou de Pedro. É pai-amante de Epidólia. Por sua vez, Manfredo, o protagonista, não consegue encontrar sua origem. O nome de sua tia, Sadade, traz na imperfeição da grafia a ruína da história: até a saudade tornou-se inviável, porque já não há nada de que se possa ter saudade.

Filha de marinheiro, nascida nas docas, é também Galimene de “A fila”. No presente é prostituta, mas envolve-se com o protagonista e insiste em que ele venha conhecer o mar. Funciona à primeira vista como antídoto para o mundo burocratizado, mas de fato é o seu complemento, é a parte “romântica”, o lirismo, sem o qual a crueldade não é plena. Quando acabam as reservas financeiras de Pererico, é ela quem o socorre e o alimenta, como faz Alzira com o narrador de “Ofélia...”, como fazem as escravas em “Memórias...”.

Nesses contos narra-se a aventura colonial. O mundo evocado é uma colônia agrícola sustentada pelo trabalho escravo. Tudo isso reaparece em “A casa do girassol vermelho”. Mas daí ausentou-se o mar. Além disso, o narrador já não é aí o proprietário. É apenas o filho adotado pelos donos da fazenda. Já em “O ex-mágico da Taberna Minhota” o passado fantasmagórico se mostra na sua maior radicalidade, porque é pura ausência: “Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude”, diz o protagonista.

Também em “O ex-mágico...” o passado é ausência. Mas nos contos anteriores o passado, dado como forjado, é, entretanto, objeto da narrativa. Em “O ex-mágico...” ele é simplesmente suprimido. A diferença é substancial. Enquanto seqüência de acontecimentos narrados, o passado é “real” e o leitor, ainda que o passado só exista no texto, não pode desconhecê-lo. Ele se impõe à nossa consideração. Como já foi dito, narra-se a história do que não aconteceu, e este é o único evento memorável.

A farsa é a única realidade. É a literatura. Temos então a literatura posta em questão, a crítica da literatura enquanto elemento do colonialismo e da dominação. Paródias da literatura de viagens e descobrimentos e, por extensão, da literatura brasileira ou latino-americana, sempre voltada para a busca das origens e da especificidade cultural.

* * *

Em países como o nosso, de passado colonial, em que a história tem sido escrita sob a ótica do colonizador, coube à literatura inventar o passado nacional como contribuição para a hegemonia burguesa. Só muito raramente a obra literária se constitui em questionamento da história oficial. Essa foi sempre uma tarefa que exigiu mais força e energia do que podíamos dispor como povo. A imaginação também trabalha com modelos, e os nossos foram produzidos pelo colonizador. Nossos modelos foram (e são) os do eldorado, os do maravilhoso. A literatura de questionamento também não pôde evitar

contaminar-se por estes modelos. Brotou do mesmo solo. A sua força esteve e está em tematizar o sistema literário de que faz parte, e tentar desconstruí-lo.

Em “Escrevendo a nação”, Lúcia Helena observa que a ficção brasileira idealiza a nação ao mesmo tempo que propõe um projeto de conciliação nacional a ser conduzido pelo branco europeu. A narrativa funda, assim, uma nação que se forma para servir aos interesses do colonizador. Machado de Assis inaugura uma “série dissonante”, produz um “estranhamento na visão do brasileiro de superfície”.¹² Entendemos que Graciliano e Murilo (este, machadiano confesso) são também dissonantes.

A delimitação de um corpus de textos a que se deu o nome de literatura brasileira antecedeu ao estabelecimento de uma unidade territorial, política e jurídica chamada Brasil. O trabalho dos nossos primeiros historiadores literários consistiu em forjar uma identidade para os descendentes dos colonizadores que se fixaram na nova terra. A história da literatura projetou um espelho no qual os senhores da terra podiam ver o fantasma da sua imagem. A cada dia vivido na nova terra corresponderia uma linha que serviria de memória como também de projeção futura.

Mas a questão do recorte nunca deixou de incomodar. Quando começa a literatura brasileira, ou ainda, a partir de quando a literatura é também brasileira? Como observa Regina Zilberman:

“Se a região acabava de conquistar sua autonomia política, somente a partir de então seus produtos culturais traduziriam alguma independência ideológica ou estética; nesse caso, não haveria o que contar. Se, pelo contrário, possui produção artística, poderia ela responder pelo país que, à época em que aparecera, ainda não existia?”¹³

A soma das narrativas dos romances ou poemas que desde então foram feitos é uma metanarrativa –a da nacionalidade brasileira. Soma de mininarrativas a que Antonio Candido deu o nome de “desejo dos brasileiros de terem uma literatura”.¹⁴ Do que houve de ilusório nesse desejo já dava conta o próprio Antonio Candido, pois refere-se a ele como “uma velha concepção cheia de equívocos”.¹⁵ Em que medida, porém, os equívocos fazem parte do equívoco maior dos nossos desencontros como nação, isso ainda me parece justo considerar. Além disso, é preciso, creio, tomar a palavra desejo pelo seu sentido mais forte e significativo.

Quanto ao primeiro aspecto, o próprio Antonio Candido chamou a literatura praticada no Brasil de arma ou “peça eficiente do processo colonizador”, ou ainda, “uma literatura diretamente ligada aos mecanismos de dominação”.¹⁶ Ao lado disso, tem que se considerar que, se o processo de formação da literatura se completou, os sonhos de independência e soberania nacional se perderam.

Agora, inviabilizada a idéia de essência nacional, que deu substrato à velha história da literatura, quais os termos de uma nova história da literatura na era do capitalismo global?

A questão nos leva ainda a Antonio Candido e a *Formação da Literatura Brasileira*. Como observa João Cezar de Castro Rocha, a obra de Candido, “embora pensada no âmbito da idéia de nação, no entanto, abriu caminho para a hipótese de uma história literária resistente à idéia de nacionalidade”.¹⁷

Em Candido a literatura não é um universal cultural. É uma prática discursiva da cultura européia, trazida para o território recém-apropriado como parte integrante da vida do colonizador. Nesse, como em vários outros pontos, Antonio Candido se antecipa aos teóricos do pós-colonialismo. Veja-se o que diz a propósito um ensaísta como Walter Mignolo:

“A negação de qualidade “literária” à produção discursiva ameríndia não é um julgamento de valor negativo, nem uma sugestão de sua inferioridade cultural. É o reconhecimento de que literatura é uma conceptualização regional e culturalmente dependente de um tipo de prática discursiva e não um universal da cultura”.¹⁸

A perspectiva comum da historiografia literária, porém, sempre foi outra: 1ª- a literatura considerada como uma essência comum a toda humanidade; 2ª- os países colonizados tomados como pouco (ou nada) desenvolvidos em literatura (como em tudo o mais) e com os quais o colonizador deveria ter paciência para que atingissem (lentamente, claro) o nível das nações européias, porque a Europa é a encarnação do Espírito Universal; 3ª- a nacionalidade literária como uma variante da essência literária universal.

Já em *Candido* a precariedade da literatura dependente, como observa ainda Rocha, é incorporada como dado criativo, no sentido de que pode estimular uma incorporação ativa e crítica do que de melhor se produziu na cultura ocidental. Ressalve-se que a precariedade é relativa ao padrão europeu concreto, o padrão imposto do colonizador, do qual o colonizado não teve como escapar, não relativa a uma essência universal.

* * * *

Tomemos agora, para finalizar, as sugestões de *Candido* sobre periodização em “Literatura e subdesenvolvimento” e “A nova narrativa”. O eixo é a consciência da condição colonial. À primeira etapa, que *Candido* classifica como “consciência amena de atraso”, corresponde o regionalismo pitoresco ou ingênuo. Domina a cena a ideologia de “país novo”, voltado para a ilusão de futuro. A segunda etapa é a fase da “consciência catastrófica de atraso”. É o momento do regionalismo problemático, que se chamou, nos diferentes países latino-americanos, de “romance social”, “indigenismo” ou “romance do Nordeste”. Nessa fase a situação de miséria e exploração não é apenas um objeto externo ao texto, mas também um elemento internalizado pela escrita. Quanto a *Graciliano*, que se inclui nessa segunda fase, diz *Candido*:

“Em *Vidas Secas*, *Graciliano Ramos* leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência”.¹⁹

“Literatura e subdesenvolvimento” foi publicado originalmente em 1970. *Candido* registra, então, o aparecimento de uma nova escrita cujas características permitem falar de uma terceira fase, que ele chama de super-regionalista. Essas marcas são:

“refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”. E ainda: elementos não-realistas, como o absurdo e a magia das situações; ou técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse.

O nome super-regionalismo deve-se a que, nessa ficção, temos a universalidade da região. É forte a presença da região, embora estejam ultrapassados o pitoresco e o documentário.

A obra de *Graciliano*, a nosso ver, tem um pé na fase do regionalismo problemático e outro no super-regionalismo. A pensar diferente, onde situaríamos *Angústia*? As marcas assinaladas por *Candido* –monólogo interior, visão simultânea etc.– são próprias a esse romance de *Graciliano*. Entendemos que é por aí que passa a linha que o liga a *Murilo Rubião*.

Murilo situa-se na fase do super-regionalismo.²⁰ De fato, o mundo evocado pela ficção muriliana é o das cidadezinhas de interior de um país periférico qualquer, distante dos centros onde se decidem os destinos dos homens. Os personagens nunca têm uma percepção da situação que são obrigados a viver, porque seus caminhos foram traçados em outros lugares por outras pessoas.

Aí está o fantástico dos contos de Murilo: na narração de um mundo colocado fora dos eixos, prisioneiro de um contratempo. O que parecia real e palpável, o velho mundo das pequenas comunidades, está em vias de desaparecimento. No seu lugar a incerteza. Assim acontece em “A diáspora”, por exemplo, em que se confrontam duas formas de sociedade –uma, pré-moderna, ágrafa, coletivista, mágica, que repousa sobre a autoridade dos sábios; outra, o grupo social moderno, desenvolvido, possuidor de máquinas e tecnologias, cuja autoridade baseia-se na lei escrita, no documento. A vitória do segundo não se dá pelas armas, mas pela infiltração de hábitos e valores. A autoridade de Hebron é batida pela autoridade do documento escrito, no momento em que ele reconhece a sua legitimidade:

“À vista das certidões, os mais exaltados emudeceram. Hebron, ainda que consciente da inutilidade do seu gesto, adiantou-se para apanhar os papéis:

- Não há dúvida – murmurou decepcionado -, os títulos de propriedade são legítimos”. (p. 269)

Os habitantes de Mangora permitiram que os forasteiros se apossassem das terras, porque os forasteiros traziam consigo uma outra narrativa com valor de verdade. Escrita por outros narradores, em outros lugares, essa narrativa é vivida pelos mangorenses, que, a contragosto, são seus personagens.

A ficção muriliana tematiza o progresso –“progresso”, antes de mais nada, da forma e procedimentos literários, mas também das organizações sociais e das relações humanas. A evolução da forma e o progresso social são duas faces de uma mesma moeda (e a palavra moeda aqui vem muito a propósito). O narrador e os demais personagens são prisioneiros do progresso, que é vivido como inevitável, mas, ao mesmo tempo, como uma corrida que já não tem ponto de chegada.

O afastamento do modelo realista –que se dá no momento em que Murilo estréia (no fim dos 40)- não é um fenômeno apenas de estilo literário, corresponde a um momento da história. Esse momento é o da crise do estado nacional-popular. A corrida que não tem ponto de chegada e o caminho que leva ao controle absoluto dos habitantes da cidade podem ser traduzidos como perda de “fundamento ontológico”. Já não há mais nada como o ser ou a identidade nacional. A percepção desregrou-se ou não há mundo a ser percebido. Nenhum nexos essencial, nenhuma realidade disponível. Ao mesmo tempo, entretanto, uma fantasia, espessa e pesada, imposta com extrema violência como realidade.

Notas

¹ Paes, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. *Transleituras. Ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Ática, 1995, p. 20 ss.

² Este fenômeno se repete em *Memórias do cárcere*, como procurei demonstrar. Cf. Bastos, Hermenegildo. Narração da identidade, cap. 4 de *Memórias do cárcere. Literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998.

³ Para Bakhtin, o inacabamento da prosa literária moderna decorre de seu contato vivo com sua época em devir, seu presente inacabado. Cf. *Récit épique et roman. Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1975.

⁴ Davi Arrigucci Jr. assinala que “O cenário muriliano por excelência forma um continuum com o tempo: encerrado em si mesmo, congelado como uma sala de visitas mineira recoberta de pó, teia e rendas da memória, mas a uma só vez eco ou reflexo ruinoso da

sociedade industrial, da metrópole capitalista”. O seqüestro do espanto. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 310.

⁵ O conceito de “modernidade tardia” como aqui emprego está de acordo com as pesquisas publicadas em Souza, Maria Eneida (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. Cf. p. 29: “Pensar o conceito de modernidades tardias é observar a superposição de temporalidades distintas, captar as vacilações do novo, reler a permanência e a mudança da tradição moderna”. Ver mais adiante o conceito de contratempo.

⁶ Contratempo significa na tradição marxista não-contemporaneidade entre esferas econômicas, jurídicas, estéticas. Quer dizer também discordância dos tempos, desenvolvimento desigual, ou ainda, coexistência de passado e presente como resultado dos entrecosques dos processos de modernização. No prefácio à primeira edição do *Capital*, Marx afirma que “Além dos males da época atual, temos de suportar uma longa série de males hereditários, provenientes da vegetação das relações políticas e sociais a contratempo que elas engendram. Temos de sofrer não apenas da parte dos vivos, mas também da parte dos mortos.” *Apud* Bensaïd, Daniel. *Marx, o intempestivo. Grandezas e misérias de uma aventura crítica (séculos XIX e XX)*. Tradução de Luiz Cavalcanti de M. Guerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 41.

⁷ Essas questões foram objeto de dois outros trabalhos que publiquei recentemente. São eles: História, determinismo e violência em Murilo Rubião. *Universa*, v. 7, nº 3, set./99, pp: 381-398; O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. Para uma leitura de “Epidólia” de Murilo Rubião. *Cerrados*, ano 9, nº 8, 1999, pp: 93-106.

⁸ Sommer, Doris. Irresistible romance. In: Bhabha, Homi (ed.). *Nation and narration*. London and New York: Routledge, 1993, pp: 71-98.

⁹ Rubião, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998, p. 114. Doravante registrarei no texto os números das páginas deste livro.

¹⁰ Ana Maria Barrenechea sugere substituir a famosa definição do fantástico por Todorov como narrativa duvidosa (em que o leitor e o personagem hesitam entre a interpretação natural e a sobrenatural dos acontecimentos) por narrativa problemática: “Por *problemática* entiendo suscitadora de problemas, conflitiva para o leitor (y a veces también para los personajes)...” *La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso*. In: Sosnowski, Saul (selección, prólogo y notas). *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996, pp: 30-39.

¹¹ Derrida, Jacques. Espectros de Marx. *O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 170 e ss.

¹² Cf. Escrevendo a nação. IN: ANAIS DO IV CONGRESSO ABRALIC, LITERATURA E DIFERENÇA, São Paulo, 1995, pp: 525-530; Nação, narração e fundação: José de Alencar e Machado de Assis. ANAIS DO V CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC. CÂNONES E CONTEXTOS, Rio de Janeiro, 1997, vol. 1, pp: 493-496. Ver também as obras de Roberto Schwarz, com as quais a autora estabelece um diálogo: *Ao vencedor as batatas e Um mestre na periferia do capitalismo*.

¹³ Zilberman, Regina. História da literatura e identidade nacional. Em: Jobim, José Luís (org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999, p. 25.

¹⁴ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira (movimentos decisivos)*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969, 1º vol., p. 25.

¹⁴ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Op. cit., p. 25.

¹⁶ Candido, Antonio. *Literatura de dois gumes. A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 165/6.

¹⁷ Rocha, João Cezar de Castro. A formação da leitura no Brasil –esboço de releitura de Antonio Candido. In: Jobim, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*, op. cit., p. 62.

¹⁸ Mignolo, Walter. Canon and Corpus: An Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations. *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 1, dez.91, p. 252.

¹⁹ Literatura e subdesenvolvimento. *A educação pela noite & outros ensaios*, op. cit., 161.

²⁰ Em “A nova narrativa” Candido chama Murilo de “discreto precursor local” dos grandes nomes do boom do romance hispano-americano. Cf. *A educação pela noite*, op. cit., 208.

Bibliografia

Arrigucci Jr., Davi. O seqüestro do espanto. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Bakhtin, M. Récit épique et roman. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1975.

Barrenechea, Ana Maria. La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso. In: Sosnowski, Saul (selección, prólogo y notas). *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.

Bastos, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998.

_____. História, determinismo e violência em Murilo Rubião. *Universa*, v. 7, nº 3, set./99, pp: 381-398.

_____. O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. Para uma leitura de “Epidólia” de Murilo Rubião. *Cerrados*, ano 9, nº 8, 1999, pp: 93-106.

Bensaïd, Daniel. Marx, o intempestivo. *Grandezas e misérias de uma aventura crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Candido, Antonio. Literatura de dois gumes. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. *A educação pela noite e outros ensaios*, op. cit.

_____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 2 vols., 3ª ed., São Paulo: Martins, 1969.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

Helena, Lúcia. Escrevendo a nação. *Literatura e diferença*. ANAIS DO IV CONGRESSO ABRALIC. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1995, pp: 525-530.

_____. Nação, narração e fundação: José de Alencar e Machado de Assis. *Cânones e contextos*. ANAIS DO V CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1997, pp: 493-496.

Mignolo, Walter. Canon and Corpus: An Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations. *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 1, dez./91, pp: 219-244.

Paes, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. *Transleituras. Ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Ática, 1995.

Ramos, Graciliano. *Caetés*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

Rocha, João Cezar de Castro. A formação da leitura no Brasil –esboço de releitura de Antonio Candido. In: Jobim, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999.

Rubião, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

Sommer, Doris. Irresistible romance. In: Bhabha, Homi (ed.). *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1993.

Souza, Maria Eneida (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

Zilberman, Regina. História da literatura e identidade nacional. In: Jobim, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*, op. cit.

