

EM BUSCA DE UM ESTILO: NARRATIVAS LITERÁRIAS BRASILEIRAE HISPANO-AMERICANA NOS ANOS 1990

*Júlio Pimentel Pinto**

Resumo

O artigo identifica tendência na nova narrativa hispano-americana e brasileira das duas últimas décadas do XX e analisa a possibilidade de existência de uma “geração literária dos anos 1990”.

Palavras-chave

Narrativa; literatura brasileira; literatura hispano-americana; geração literária, anos 1990.

Abstract

The article identifies some tendencies in new Brazilian and Hispano-American narrative of the two last decades of 20th Century and analyzes the possibility of a “1990s’ literary generation”.

Key-words

Narrative; Brazilian literature; Hispano-American literature; literary generation, 1990s’.

Quatro cenas hispano-americanas e uma breve cena brasileira

1. No “Manifesto Crack”, lançado no final da década de 1990 por escritores mexicanos – Ignacio Padilla, Jorge Volpi e Eloy Urroz, entre outros –, faz-se uma contundente defesa do livro contra a externalidade na motivação estética:

Se um manifesto é, na maioria dos casos, um mapa para contornar o que é óbvio a uma olhada medianamente atenta aos denominadores comuns, as obras representam os verdadeiros reinos do compromisso, da postura, da reivindicação. (...) Os livros são o único local de resposta.¹

2. Numa entrevista recente, o colombiano Efraim Medina Reyes dispara em defesa da absoluta subjetividade do texto literário: “A literatura (e a arte em geral) é um meio, não um fim. Sirvo-me desse meio para refletir sobre o que me preocupa, o que me dói”.² Especialista em frases de impacto, na velha tradição vanguardista de *épater le bourgeois*, de atingir pela violência e pelo inesperado da metáfora, arremata: “Não é raro um homem ter um diálogo mais íntimo com um aquecedor quebrado que com sua mulher”. Ao avaliar, em outra entrevista, a atual literatura colombiana, sentencia:

Boom da literatura colombiana? É uma brincadeira? Os chamados novos escritores colombianos não passam de um bando de pentelhos. O que escrevem Héctor Abad (Faciolince), Jorge Franco e o resto é tão sem graça quanto seus traseiros. Não me sinto parte de nenhum boom, nem sequer me sinto colombiano. Prefiro ser argentino. Certamente há [um ponto de contato entre ele e seus contemporâneos], pois pertencemos a um mesmo tempo e a um mesmo país. Entretanto me sinto muito distante de qualquer escritor colombiano. Eles se levam muito a sério, inclusive os mais jovens, que já parecem mumificados.³

3. Em 1996, o chileno Alberto Fuguet propõe o coletivo literário McOndo, que alude na palavra-síntese-sátira ao McDonald’s, a Macintosh e, claro, à famosa Macondo de *Cem anos de solidão*. Em inúmeras entrevistas, Fuguet reage duramente à tradição do chamado realismo mágico hispano-americano e o denuncia como uma grife, responsável pelos desvãos políticos e intelectuais em que caiu a literatura hispano-americana das últimas três ou quatro décadas.

4. Em outra entrevista recente, o escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, 75 anos, resume as tendências atuais na literatura hispano-americana:

Seguramente o caminho do realismo mágico se fechou completamente. A partir de certo momento, inclusive autores que o cultivavam, como o próprio García Márquez, o abandonaram. Penso que o realismo urbano é uma situação que responde a elementos-

muito concretos da realidade de cada país. Enquanto o realismo mágico se pretendia uma espécie de escola literária, o realismo urbano tende a ser algo particular, e não um movimento.⁴

5. Em dezembro de 2003, num debate sobre a “Geração de 1990”, promovido pela Libre (Liga Brasileira de Editoras), em São Paulo, o escritor Marcelo Mirisola responde a uma pergunta sobre suas influências literárias dizendo que sua literatura não vem de livros, mas de “Guerra nas estrelas”, “Jeannie é um gênio” e correlatos.

As quatro cenas hispano-americanas sintetizam o cenário literário presente na Hispano-América e as principais questões – literárias, geracionais ou intelectuais – que o movem. Nelas encontramos a defesa de uma proposta estética, o apreço ao subjetivismo e ao sarcasmo como marcas narrativas e estilísticas, a recusa da idéia de “geração” literária, o confronto com a tradição vigente – ou com o cânone –, a recepção das novas propostas por autores consagrados. Nem todas as questões, claro, estão em todos os autores mencionados ou em outros tantos que se associam a essas novas tendências. Tampouco recebem as mesmas respostas de todos.

A breve cena brasileira repete e amplia o cenário: nela aparece a questão das influências – derivação do tema do cânone e da tradição. Entre a Hispano-América e o Brasil dos anos 1990, para além da simultaneidade cronológica, há evidentes simetrias estéticas e intelectuais. Falemos, portanto e a princípio, de América Latina.

Uma geração literária? Uma proposta estética?

Costumamos falar em *geração* quando apontamos para uma espécie de programa literário comum, alardeado em manifestos ou movimentos que mobilizam (ou tentam mobilizar ou, mais comum, tentam provocar/incomodar) a cena literária-artística. Mas *geração* também sugere que determinadas temáticas ou certas preocupações formais e estilísticas movem autores que produzem simultaneamente. Nos dois casos, a noção pode, mas não deve sugerir homogeneidade nem plena identidade entre autores/obras que pertencem a ela ou que a ela se vinculam; deve, antes, referir-se a certas tendências ou vocações coletivas.

Preocupada com a perda da especificidade de cada intervenção, a suposta Geração 1990 evita ser tomada como tal: seus autores apressam-se em afirmar as dissonâncias e a repudiar uma suposta organicidade do(s) movimento(s). Já vimos Medina Reyes rejeitando qualquer identidade com seus contemporâneos. Também Ignacio Padilla segue o mesmo caminho:

A Crack não é uma geração, nem mesmo um grupo de pessoas. Em seu sentido original, se trata de um grupo de romances com características mais ou menos similares

que foram apresentados, e acompanhados, de um antimanifesto, em 1996. A academia e a imprensa, sobretudo, é que transformaram a Crack em uma geração de escritores latino-americanos, um erro que nos envaidece, mas que é sempre necessário esclarecer. Acredito que nenhum dos seis autores reunidos na Crack, cujo maior valor é a amizade literária, deseja ou pretende ser considerado de outra forma.⁵

Igualmente, o brasileiro Nelson de Oliveira, ao reunir contos de vários autores numa interessante e irregular coletânea, faz a devida ressalva:

O cosmo não é democrático, não aceita opiniões contrárias e muito menos dissidentes. Não está interessado na própria cotação no Ibope. Quer mais é continuar girando em torno do próprio umbigo, o resto que se dane, os insatisfeitos que se mudem. É em torno desse dilema que gira o novo conto brasileiro. A prosa curta da Geração 90 ora aceita, ora rejeita a relação sublime e absurda que há entre o homem e a natureza. Razão pela qual para muitos destes contistas a rubrica Geração 90 chega a causar asco.⁶

Além da preocupação de recusar a homogeneidade, há outros sentidos na rejeição. A perspectiva de Padilla, por exemplo, visa afirmar o primado do livro sobre autores ou sobre qualquer hipotética proposta genérica. Padilla lembra que o Manifesto Crack veio das obras, não as determinou; que foi uma espécie de contingência, de inevitabilidade diante de um cenário literário e intelectual que amadurecera certas concepções, que as traduzira em livros e que apenas as sintetizou no manifesto, talvez com intenção didática ou com a disposição de formular um protocolo de leitura.

Outro sentido da recusa da idéia de geração é a afirmação, especialmente importante dentro da proposta estética em jogo, da individualidade, da subjetividade. Daí o “asco” que, segundo Nelson de Oliveira, a expressão pode gerar. Apesar, porém, de sua intenção de evitar a identificação como geração literária, os autores oferecem argumentos que nos permitem considerá-los como tal. Afinal, a insistência na subjetividade como marca narrativa remete à idéia de representação da temporalidade vivida, à qual a noção de geração literária deve ser atrelada, gerando o sentido de contexto cognitivo: o que é possível escrever ou pensar numa dada experiência histórica, suas regras e seus desvios, suas pertenças intelectuais. Ou, em outras palavras, mais do que supor *geração* como identidade de autores e obras ou de respeito estrito a um programa comum, ela indica uma experiência radical de colocar-se no seu tempo (mesmo quando se reage a ele) e de inquirir sobre seus impasses. É isso que nos permite caracterizar, por exemplo, as próprias vanguardas latino-americanas do início do século XX como geração: ali havia um sentimento forte de ruptura com a tradição e a disposição de referir-se estética e politicamente ao tempo que se vivia.

Por isso podemos, sim, dizer que existe uma Geração 1990. Nela, algumas tensões manifestam-se por trás da diversidade de autores ou de enfoques. Na prosa, por exemplo, recusa-se regularmente a linearidade da narrativa, privilegia-se o incomum e o insólito – tanto no plano temático quanto nas opções narrativas –, faz-se prevalecer a tendência à divagação contra as aproximações filosóficas e, como já dito, exacerba-se o subjetivismo do narrador, pela visão peculiar, irônica e cínica do mundo que revela, sem necessariamente empenhar-se em argumentar ou sustentar, para além das motivações ocasionais ou pessoais, uma mitologia pessoal, suas impressões do mundo ou suas oscilações narrativas.

Vale a pena observar ainda que, embora os movimentos citados e suas características gerais refiram-se geralmente à prosa, também na poesia os anos 1990 trouxeram – sobretudo no contexto brasileiro – disposição renovadora. É notável, nessa poesia dos 1990, a reflexão intensa sobre a linguagem, herança de Oswald de Andrade, de Cabral ou do concretismo, sem que se descarte o apelo lírico, por exemplo, de Drummond; ou a ausência de posições rígidas (mesmo quando alguns textos ou manifestos, lançados em ore-lhas, prefácios ou posfácios dos livros o sugerem) e a capacidade de confundir posições. Igualmente o privilégio dado ao rigor e ao experimentalismo, sem recair na repetição das propostas da vanguarda dos anos 1950, aproxima poetas e prosadores. É interessante, por exemplo, como ressoam de forma semelhante as falas do Manifesto Crack e do poeta brasileiro Frederico Barbosa. No Crack, reivindica-se, junto com a prioridade do livro, uma literatura “profunda”, relativa ao “momento atual de seus escritores”, e apresenta-se a proposta de forma sucinta: “Os romances Crack compartilham essencialmente o risco, a exigência, o rigor (...), uma polifonia, um estilo barroco necessário, uma experimentação, o rigor livre das complacências e dos pretextos”.⁷

Frederico Barbosa, num texto breve, defende posição bastante semelhante:

Um, dois, três, quatro... Quatro nomes, três palavras, duas indagações e uma afirmação categórica. (...). Os nomes: Gregório de Matos, João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. As palavras: critério, rigor e exigência. As indagações: como continuar a “tradição do rigor” estabelecida na literatura brasileira por esses poetas? E, ainda mais, como fazê-lo procurando ampliar o exíguo público leitor hoje dedicado à poesia? A afirmação: arte é norma, poesia é palavra em ordem.⁸

Independentemente da forma – poesia ou prosa – e da nacionalidade, a mesma defesa do rigor, da multiplicidade de vozes ou posições narrativas; a evocação do literário em si, isento de compromissos externos à constituição da obra. Cada um busca o universal cantando sua aldeia – para usar a célebre conclamação de Octavio Paz – e atualiza a cria-

ção literária por meio do reconhecimento dos mecanismos internos do texto. Coincidentemente, também, é a eleição, nos dois casos, de um mesmo passado estético, de uma mesma tradição, a do barroco.

Claro que o barroco não é unanimidade na leitura da tradição processada pela Geração 1990, mas em todos os autores e em todas as obras – acentuando o caráter geracional – há a disposição de reinventar o cânone, realizar julgamentos estéticos e políticos e estabelecer filiações intelectuais: redesenhar o passado e definir um lugar no presente.

Uma geração de iconoclastas?

Em primeiro lugar, é preciso que se lembre algo sabido, mas muitas vezes esquecido: tradição é algo que se inventa e reinventa, se faz e se refaz; precursores são eleitos por seus intitulados sucessores mais do que os determinam. Em segundo lugar, relembremos também o fato de sermos, em medida mais ou menos acentuada, herdeiros do espírito moderno e de sua vocação iconoclasta e novolátrica; cultores de uma tradição, já disse Paz, que se faz pela seqüência de rupturas, e não pela continuidade.

No contexto brasileiro e no hispano-americano, encontra-se tanto a disposição de alardear a ruptura com a tradição quanto a opção antônima de relê-la e de estabelecer laços com o passado. Marcelo Mirisola, no debate mencionado no início, preocupa-se em situar sua literatura como tributária essencialmente de uma cultura pop, do universo do entretenimento e da circulação midiática, tudo mesclado a experiências íntimas. Nelson de Oliveira observa, na já citada apresentação de Manuscritos de computador, que: “Vale a pena observar que esta é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão.”⁹

Na mesma linha, ecoam algumas declarações igualmente contundentes de Medina Reyes, quando perguntado sobre as influências sobre sua obra:

[Minhas influências são] as canções de Prince e os livros de Truman Capote, filmes como “Paris, Texas”, de Win Wenders, a música de Pixies e Nirvana, as propostas de John Galliano, a comida de minha mãe, as lutas de Cassius Clay e Sugar Ray Leonard. As mulheres que me despedaçaram o coração quando tudo parecia perfeito. Os medos da minha infância, que ainda me assolam certas noites. A poesia de Emily Dickinson e Cesare Pavese. As feridas de bala que tenho na perna direita e na barriga, a de faca que tenho no lábio e as milhares que não se vêem por estarem lá dentro.¹⁰

Fora a concessão a Emily Dickinson e a Cesare Pavese, únicos representantes de uma cultura mais sofisticada – e essa concessão parece ser motivada menos pela escritura de ambos, e mais pela leitura quiçá dilacerante que Medina fez deles –, a vida é apresentada

como a grande influência literária: marcas de uma experiência urbana, de uma condição que ele próprio define como “à deriva”. Claro que há, na autodefinição, muito de artifício, de propaganda e de construção de um personagem literário que procura diluir as fronteiras entre o autor e os narradores de seus livros. Há também um evidente esforço de provocar um efeito de realidade no ocasional leitor. Daí, inclusive, o título de “realismo urbano” que se costuma atribuir a ele e a outros de sua geração.

Mais do que as referências pop a que atribui a origem de sua escritura, é a produção dessa ilusão de realidade por trás do texto, é essa sugestão de que algo vibra em cada página ou palavra, de que a representação é um espelho-palavra da vida sem mistificação que estabelece o corte na tradição, que rejeita um passado literário cujo nome é realismo mágico. Gabriel García Márquez, como se vê, está na linha de tiro. E Medina Reyes reage violentamente a ele: de trocadilhos com seu nome a acusações pessoais graves. E a recusa mais importante: a negação da capacidade do chamado realismo mágico de se referir à experiência histórica colombiana:

A magia colombiana é um produto de García Marqueting. Macondo lhe deu muito dinheiro e atraiu muitos turistas europeus. Nós que vivemos na Colômbia sabemos que as pessoas aqui não voam pelos ares vítimas de um esconjuro, mas, sim, de uma bomba.¹¹

Claro que nem todas as críticas ao realismo mágico têm a virulência da de Medina Reyes. Como também nem toda leitura da tradição, pela Geração 1990, desemboca na rejeição de qualquer linha de influência da literatura latino-americana passada. Muitas vezes, a iconoclastia inconseqüente e a falsa defesa da despreocupação estética são apenas aparentes. Ainda que os textos de antologias, revistas ou mesmo de alguns livros sugiram um aparente despreço às regras formais de construção literária e ao rigor estético, esse desleixo, na geração 90, é parte compositora de um estilo e de uma atitude literária.

Na poesia brasileira, há um esforço de diálogo ainda mais intenso (ou mais regular ou mais obrigatório) de visitar a tradição do que na prosa. O caráter laboratorial e a dimensão de “oficina” da poesia implicam ler e reler, forçam a construção de diálogos com outras temporalidades e com os projetos literários em jogo naquele tempo. Esse, inclusive, talvez seja um dos grandes méritos da poesia dos 1990. Autores como Heitor Ferraz ou Fabrício Carpinejar, sempre guardadas as peculiaridades de cada obra, revalorizam a metáfora, recorrendo à tradição de 22, mas igualmente reiteram o apreço pela concisão ou pela segura de Cabral. Destacam a posição do sujeito narrador e privilegiam os jogos de memória, ao sabor de Bandeira, e ao mesmo tempo insistem no coloquialismo de Oswald. Josely Vianna Baptista recupera o barroco, mas não o faz pelo atrelamento

direto de sua poesia a outras formulações de busca do barroco no século XX brasileiro; ao contrário, incorpora sobretudo a tradição hispano-americana, estabelecendo diálogo forte com Lezama Lima, de cuja poesia e romanesca, inclusive, é a melhor tradutora no Brasil. Frederico Barbosa, Régis Bonvicino ou Nelson Ascher, independentemente de suas disposições ocasionalmente semelhantes ou distintas, partilham, por exemplo, a disposição de conciliar tradições literárias variadas do século XX, recusam posições rígidas e permitem uma revisitação da história literária ou da produção poética não marcada por eleição exclusiva de escolas ou de filiações (mesmo quando alguns textos ou manifestos, lançados em orelhas, prefácios ou posfácios dos livros o sugerem; o que já foi, inclusive, observado, com argúcia, por Viviana Bosi, numa resenha de *Contracorrente*, de Frederico Barbosa). São capazes de celebrar Oswald, mas reconhecer Mário; de associar Leminski e Rosa; de compor diálogos entre os concretistas e Drummond.¹²

De qualquer forma, a literatura brasileira não é assombrada por um fantasma do porte do realismo mágico. No cenário hispano-americano, a força desse passado – força literária, de difusão e de mercado – torna inevitável o sentido ruptural que a Geração 1990 assume: ela precisa reagir para definir seu lugar, para respirar. Por isso, mesmo longe da posição belicosa de Medina Reyes e de Alberto Fuguet, o tema é revisitado em todos os autores ou obras. Ignacio Padilla, por exemplo, é mais sofisticado ao abordar a relação dessa geração com a tradição do realismo mágico. Falando de autores que influenciaram a Geração Crack, como o chileno Roberto Bolaño ou o espanhol Enrique Vila-Matas, resume o momento do corte:

[Tais autores] são efetivamente os mestres indiscutíveis não apenas daqueles que compõem a Crack, mas de qualquer autor latino-americano nascido na década de 1960. Diferentemente de seus discípulos, eles quase nunca anunciaram de maneira explícita sua frustração diante da quimera, da invenção, da aberração do realismo mágico. Simplesmente demonstraram com seus livros que a boa literatura nasce e se faz distante dos cenários bananeiros e da fantasia desaforada que pretende vender exotismo fáceis.¹³

A Geração Crack, de resto, poupa García Márquez, reconhece a maestria de suas obras e acusa seus diluidores de degradarem a literatura latino-americana por meio da repetição exaustiva de um modelo artificial, mas de mercado garantido. Coloca-o em seu cânone, ao lado de Julio Cortázar, Borges – evidentemente –, Carlos Fuentes e Ricardo Piglia – os dois últimos, inclusive, foram dos primeiros a celebrar e a elogiar, juntamente com Cabrera Infante, os livros da Crack. Refaz, dessa forma, o cânone, estabelecendo, à semelhança do que ocorre na poesia brasileira, mais pontos de influência do que uma única linha.

Importante é reconhecer que as diferentes leituras da tradição e os graus variados de iconoclastia coincidem na recusa sistemática e na busca de superação do realismo mágico, ao demonstrar o esgotamento de um modelo, sua banalização e a confusão que ocorreu dos anos 1960 aos 1990: o que era signo identificador da América Latina, apoiado em considerações e forte significado histórico – a idéia de uma América insólita, em que a diversidade e a antítese se tornam marcas de aproximação e identificação (como em Alejo Carpentier ou em José Lezama Lima) – tornou-se suposto gênero literário e regular bandeira política, com decorrente perda da qualidade estética.

Longe da politização dos anos 1960, longe da urgência na definição da identidade latino-americana (que, afinal, já fôra resolvida bem antes dos 1960, mas ressurgiu então em função da dimensão política que a década lhe atribuiu), os autores da Geração 1990 afirmam o universal, procuram o real e sabem-se provisórios. As experiências hispano-americanas e brasileiras distinguem-se, certamente em função da força tão distinta da geração literária que as precedeu. Mas não é de diferenças que se compõem essa relação e a circulação possível de idéias? Deixemos, então, a última palavra com Ignacio Padilla, que compara o panorama literário mexicano ao do restante da América Hispânica:

O panorama é similar, não idêntico. Basta citar a singularidade do desenvolvimento recente da nova narrativa colombiana. O que une as novas literaturas em espanhol é sua pluralidade, sua diversidade. Na imensidão de vozes surgidas nos últimos anos é possível encontrar de tudo (...) Cada um escreve com absoluta liberdade. A rebelião contra os moldes de exotismo e do realismo mágico, antes exigidos pelo mercado, é o que nos une e nos permite ser diferentes.¹⁴

Nesse panorama similar, podemos incluir o Brasil. E nas similaridades, ecoa a idéia ampla e plural de América Latina.

Quase cinquenta anos depois de *A expressão americana*, Lezama Lima provavelmente gostaria de ouvir isso.

Recebido em março/2006; aprovado em maio/2006.

Notas

*Doutor do Departamento de História da Universidade de São Paulo.

¹ *Cult*, n. 74, nov. 2003, p. 10.

² Efraim Medina Reyes, entrevista a Ubiratan Brasil. *Cultura. O Estado de S. Paulo*, 20/6/2004, p. 1.

- ³ Efraim Medina Reyes, entrevista a Marcos Flaminio Peres. Mais! *Folha de S. Paulo*, 23/5/2004, p. 7.
- ⁴ Guillermo Cabrera Infante, entrevista a Sylvia Colombo. Mais! *Folha de S. Paulo*, 20/6/2004, p. 3.
- ⁵ Ignacio Padilla, entrevista a Marcelo Rezende. *Cult*, n. 74, nov. 2003, p. 10.
- ⁶ OLIVEIRA, Nelson de. “Contistas do fim do mundo”. In: *Manuscritos de computador*. São Paulo, Boitempo, 2001, p. 10.
- ⁷ *Cult*, n. 74, nov. 2003, p. 10.
- ⁸ BARBOSA, Frederico. *A tradição do rigor*. Disponível em: <http://fredbar.sites.uol.com.br/rigor.htm>
- ⁹ OLIVEIRA, op. cit., p. 8.
- ¹⁰ Efraim Medina Reyes, entrevista a Marcos Flaminio Peres. Mais! *Folha de S. Paulo*, 23/5/2004, p. 7.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Nesse sentido, é importante lembrar que, bem antes dos 1990, já havia autores que realizavam esse exercício de revisitação da produção poética e percebiam que os diálogos podiam superar os confrontos. O mais notável deles foi Sebastião Uchoa Leite, precocemente, em *Dez sonetos sem matéria*, de 1960 ou continuamente, a partir da retomada da produção poética nos anos 1980, com *Antilogia* ou *Isto não é aquilo*. Ou, de forma exemplar em seu último livro, *A regra secreta*.
- ¹³ Ignacio Padilla, entrevista a Marcelo Rezende. *Cult*, n. 74, nov. 2003, p. 10.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 11.