

PROSA EXPERIMENTAL NO BRASIL¹

ROBERTO VENTURA

A prosa de ficção pós-64

Em artigo de 1980, pergunta-se Haroldo de Campos acerca da possibilidade de existência de uma literatura experimental, de vanguarda, em um país subdesenvolvido. Partindo da reflexão de Oswald de Andrade nos anos 1920, propõe-se Campos a pensar o nacional em relação dialógica e dialética com o universal, recorrendo à “antropofagia” oswaldiana como “pensamento da devoração crítica do legado cultural universal”.² Ao focar o nacional como “movimento dialógico da diferença”, procura Campos descentrar a questão da origem da literatura brasileira e latino-americana a partir de uma “razão antropofágica”, a partir da qual escritores de culturas supostamente periféricos se apropriaram da tradição ocidental, provocando uma redefinição da relação cultural entre a Europa e a América Latina.

Os anos 1970 foram caracterizados, em termos de produção literária no Brasil, por um “boom editorial”, correspondente sobretudo à prosa de ficção.³ O “boom” da ficção traz um predomínio de obras de tendência mimética, próximas do realismo, em que se procura denunciar as contradições da sociedade brasileira no período posterior ao golpe militar de 1964. Surge uma prosa de ficção próxima da verossimilhança realista, em uma espécie de neonaturalismo ou neo-realismo, relacionado às formas de representação do jornal, seja pela adoção do molde do romance-reportagem seja pela imitação de técnicas jornalísticas, como a montagem.⁴ Configura-se a opção por uma literatura orientada pela referencialidade e marcada pela vontade de representar, através da alegoria, a realidade política do país. Essa opção por uma “literatura-verdade” se faz em detrimento de uma linguagem menos figurada e mais ficcional.⁵

¹ Inédito no Brasil. Extraído de Dietrich Briesemeister, Helmut Feldmann, Silvano Santiago (Org.) *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964-1984)*, Sonderdruck, Vervuert Verlag, 1992, p. 119-128.

² H. de Campos, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 44, n. 1/4, p. 109, jan./dez. 1983.

³ H. Buarque de Hollanda; M. A. Gonçalves, “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira”, in *Anos 70*, Rio de Janeiro, v. 2, Europa, 1979/1980.

⁴ Davi Arrigucci Jr., “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, in *Acachos e perdidas*. Ensaios de crítica, São Paulo, Polis, 1979.

⁵ Flora Süssekind, *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & relatos, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p. 10.

Ao lado dessa literatura de tendência mimética desponta uma outra vertente, em que se enfatiza a construção literária e ficcional que chega, por vezes, à adoção de uma escrita *experimental*. Essa literatura experimental se encontra menos comprometida com o mercado editorial e com as exigências do público de romances, cuja expansão se relaciona ao processo de modernização econômica e de expansão urbana do Brasil nas décadas de 1960 e 1970. A literatura experimental se afasta do padrão realista, recorrendo à estética do fragmento, à dissolução de gêneros, à contaminação entre prosa de ficção e escrita ensaística, à tensão dos limites entre prosa e poesia, à incorporação da linguagem e das técnicas do cinema e das mídias eletrônicas, como a televisão e o rádio.

Serão abordados alguns textos que se destacam pela escrita experimental: *Galáxias*, de Haroldo de Campos; *Três mulheres de três pppês*, de Paulo Emilio Salles Gomes; *Catatau*, de Paulo Leminski; e *Em liberdade*, de Silvano Santiago. Neles aparecem com certa frequência os temas de “viagem” e “prisão”. Em *Galáxias* e *Catatau*, constitui a viagem princípio organizador da escrita, em que o deslocamento geográfico-cultural se articula ao experimentalismo. Em contraparte à viagem, irrompe o tema da prisão, confinamento espacial, pelo qual se exercem a violência e a repressão, como no *Em liberdade*, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, *Quatro olhos* (1976), de Renato Pompeu, *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós. Outra variante da prisão são as instituições psiquiátricas em *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos & Carlos Süssekind, *Quatro olhos*, de Renato Pompeu e *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, em que a loucura se apresenta como forma de resistência contra o autoritarismo.

A viagem textual de *Galáxias*

Em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, realiza-se uma viagem no território da linguagem e da escrita: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem”.⁶ Afirma-se uma literatura com estatuto metalinguístico, em que se abolem as distinções entre ficção e ensaísmo, tornando a reflexão sobre o fazer literário parte do processo criativo: “por isso começo a escrever mil páginas escrever miluma páginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabar-começar com a escritura”.

Dissolve-se distinção entre poesia e prosa em uma escritura não linear, que coloca em questão a trama e a verossimilhança realistas. O livro se aproxima do *ensaio* no duplo sentido de ensaísmo e de tentativa, tateio, recomeço do livro: “todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro”. Esse caráter de “ensaio” explica o traço circular e recorrente de *Galáxias*. O projeto do livro de Mallarmé, com sua escrita circular, ao mesmo tempo fragmento e totalidade, aqui se manifesta: “um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundo-livro um umbigodolivromundo”.

⁶ H. de Campos, *Galáxias*, São Paulo, Ex Libris, 1984, sem referência de página.

Caracteriza-se H. de Campos *Galáxias* como “livro-viagem” concebido como “epifania”:

texto imaginado no extremar dos limites da poesia e da prosa, pulsão bioescritural em expansão galáctica entre esses dois formantes cambiáveis ou cambiantes (tendo por ímã temático a viagem como livro ou livro como viagem, e por isso mesmo entendido também como um “livro de ensaios”), hoje, retrospectivamente, eu tenderia a vê-lo como uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica.

O projeto épico teria levado o autor a uma solução epifânica. *Epifania* designa, na concepção de Joyce, uma súbita manifestação espiritual, captada pelo escritor e concebida como *imagem estética*. A respeito da noção joyceana de “epifania”, observa Umberto Eco: “Para Joyce, o que caracteriza a epifania é a sensação que o artista experimenta quando a imaginação começa a conceber uma aparição enquanto imagem estética”.⁷

As “galáxias” se referem ao conjunto e multiplicidade de espaços urbanos em que se desenrola o percurso do turista intertextual: Granada, Stuttgart, Genebra, João Pessoa, Roma, San Sebastián, Paris, Colônia, Madri, Toledo, Tübingen, Nova York, Cidade do México, San Francisco, Veneza, Washington, Mariana, são alguns dos referentes urbanos dos ensaios textuais de *Galáxias*. As “galáxias” designam ainda os ensaios textuais, em que essas marcas urbanas aparecem de forma multifacetada, colocando em xeque a idéia de referencialidade. O caráter galáctico e multiespacial do livro-viagem se manifesta na pluralidade lingüística do texto, com interferências do espanhol, alemão, japonês, inglês, italiano, latim, grego.

Em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), observa H. de Campos que a irrupção da temática metalingüística produziu, na literatura latino-americana, a contaminação da prosa de ficção pelo ensaio crítico, abalando a “pureza” dos gêneros. Considera que a poesia concreta teria surgido de uma meditação crítica de formas, realizando um “entrecruzamento de media” pela incorporação das técnicas de montagem do cinema, da teoria ideogramática de Eisenstein, de princípios da música e da pintura e de recursos do jornal, do cartaz e da propaganda.⁸

A orientação modernizante do projeto literário de H. de Campos se relaciona à ênfase entre os teóricos e praticantes do concretismo na “poesia de exportação”. A “redução estética” e a “síntese” de formas da poesia internacional e nacional teriam permitido, segundo Campos, superar a *dependência* cultural, substituindo uma “poesia de importação” por uma de “exportação” e eliminando a defasagem entre os movimentos literários brasileiros e os europeus. Localiza-se *Galáxias* nos limites de uma concepção moderna de literatura. A poesia concreta defende uma modernidade

cultural, recorrendo ao discurso da modernização social no programa de uma “poesia de exportação”: “O movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira ... No plano internacional, exportou idéias e formas”.⁹

A obra textual de Haroldo de Campos, englobando poesia, prosa, crítica e tradução, enfatiza o caráter experimental e construtivo da linguagem. Destaca assim obras como as de Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings como “eixos radiais” do “campo vetorial da arte poética” contemporânea.¹⁰ O *paudeuma* concreto se orienta por um crítico valorativo, que determina a seleção de autores marcados pelo experimentalismo. A partir dessa ênfase empreende Campos uma “revisão” da literatura brasileira, redescobrendo escritores, como Gregório de Matos, Qorpo Santo, Sousândrade ou Oswald de Andrade, não privilegiados pela história literária tradicional.¹¹ Estabelece a partir da poesia de Oswald de Andrade uma “linha de poética substantiva”, “de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos”, que passaria por Drummond na década de 1930 e enformaria a obra de J. Cabral de Melo Neto, projetando-se na poesia moderna.¹²

A viagem aos trópicos e a escritura barroca

Catatau (1975), de Paulo Leminski, constrói-se a partir da possibilidade imaginária de que Descartes, freqüentador da Corte de Maurício de Nassau em Haia, tivesse vindo ao Brasil na expedição holandesa do século XVII. O livro mostra as reflexões de “Renato Cartesius”, “tropicalizado” em termos de pensamento e linguagem pelo meio brasileiro. Como resultado do abalo do seu sistema perceptivo ante uma realidade que desafia o método científico, confundem-se e se embaralham seus pensamentos, o que se manifesta na escrita barroca do filósofo: “Meus pensamentos leva-os e me deixa com calor. Nada me lembra nada. Eloqüência, e ninguém comigo”.¹³

Se Descartes, no *Discours de la methode* (1937), trata da busca do conhecimento pelo indivíduo, enfatizando a universalidade do espírito humano e a importância da utilização do “método para reconhecer a verdade”, a realidade encontrada pelo Cartesius de *Catatau* se afasta da “geometria”, configurando um mundo “torto”: “ah! Brasília, foras exata e não foras! ... o mundo saiu da cabeça de Deus geometria vista sob a água, começou a ficar tonto”.¹⁴

⁹ A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, *Teoria da poesia concreta*, São Paulo, Duas Cidades, 1975, p. 7.

¹⁰ H. de Campos, “A obra de arte aberta”, in A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, *Teoria da poesia concreta*, São Paulo, Duas Cidades, 1975, p. 30.

¹¹ H. de Campos, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *op. cit.*

¹² H. de Campos, “Uma poética da radicalidade”, in O. de Andrade, *Poesias reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. xi.

¹³ P. Leminski, *Catatau*, Curitiba, s. n., 1975, p. 50.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁷ Umberto Eco, “Sobre uma noção joyceana”, in *Joyce e o estudo do romance moderno*, São Paulo, Mayo, 1974, p. 55-6.

⁸ H. de Campos, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 46.

Cartesius se exercita na busca do conhecimento observando a natureza brasileira: “Do parque do príncipe, a lentes de luneta, *contemplo a considerar o cais, o mar, as nuvens, os enigmas e prodígios de Brasília*”. Detém-se nas estranhas fauna e flora locais, que passam a povoar os sonhos e pensamentos: “Palmilho os dias entre essas bestas estranhas, meus sonhos se populam da estranha fauna e flora: o estalo de coisas o estalido dos bichos, o estar interessante; a flora fagulha e a fauna floresce... Singulares excessos...”.¹⁵ Os naturalistas da expedição holandesa colecionam bichos e flores, em esforço classificatório de redução da realidade local à nomenclatura científica latina: “Viveiro? Isso está tudo morto. Por eles, as árvores já nasciam com o nome em latim na casca, os animais com o nome na testa”.¹⁶

Assim como em *Galáxias*, reflete-se em *Catatau* sobre a escrita. Trata P. Leminski da transplantação do livro e do letrado da Europa para o Brasil através da figura de Cartesius, cujo espírito lógico e geométrico se desarticula ante o contato com uma realidade estranha. O deslocamento físico-espacial instaura uma *diferença* em termos de escrita, fazendo que o tratado filosófico ou científico dê lugar ao “catatau”, em que se reúnem reflexões díspares através de uma linguagem barroca.

Catatau pode ser aproximado de outro texto ficcional que trata da transposição do método cartesiano à América Latina, *El recurso del método* (1974), de Alejandro Carpentier. No romance de Carpentier é discutida a passagem de um país imaginário, espécie de suma dos regimes ditatoriais do continente. A transplantação do “método” e de modelos, como o liberalismo e a Ilustração, se daria por deslocamento e inversão.

A adaptação do “método” cartesiano é personificada pelo “Primer magistrado”, tirano ilustrado que recorre à repressão violenta contra seus oponentes políticos. A ausência de “espírito cartesiano” nos países latino-americanos explicaria, na opinião do Ilustrado Acadêmico visitado pelo Primeiro Magistrado em Paris, o gosto pela eloquência e pompa romântica: “por carecer de espírito cartesiano ... somos hartos aficionados a la elocuencia desbordada, al *pathos*, a la pompa tibunicia com resonancia de fanfarria romântica...”.¹⁷

Haveria, na América Latina imaginária de Carpentier, lugar não para o “espírito cartesiano” e o “discurso do método”, mas antes para o “recurso ao método” da repressão e violência, através dos quais se teria imposto o lado obscuro da razão no continente. Quanto ao Cartesius de P. Leminski, a desarticulação de sua lógica se eleva ao nível de uma escrita fortemente marcada por um experimentalismo barroco.

Em outro texto próximo do experimentalismo, *Três mulheres de três pppês* (1977), adota Paulo Emilio Salles Gomes uma prosa de ficção próxima do ensaísmo. A partir da imitação e do pastiche da prosa solene sob a pena de personagens com traços grotescos, produz-se, na observação de R. Schwarz, um desacordo total que

a limitação dessas figuras e a inteligência da escrita.¹⁸ As três novelas conjugais que compõem o livro se baseiam na revisão dos acontecimentos a partir de revelações posteriores que tudo modificam. O experimentalismo de *Três mulheres...* se manifesta menos no nível da escrita, mas na falsidade encoberta pela seriedade aparente, construindo-se um enredo em que as certezas conjugais de Polydoro são colocadas em questão por descobertas que lançam luz grotesca sobre sua vida afetiva. Na primeira novela, o adultério cometido com a mulher de seu antigo professor deixa Polydoro com remorso, ao descobrir, após 25 anos, ter sido parte de plano do casal para gerar um filho. Em outra novela, a relação com a mulher é reconsiderada a partir da leitura de duas versões conflitantes do diário, deixado por esta após sua morte acidental.

Viaja Polydoro com a bolsa de estudos à Europa, seguindo uma metódica “lista de visitas indispensáveis”: “a quadra do cemitério de Montparnasse onde está enterrado Baudelaire, o número exato da Rue Monsieur Le Prince onde morou Auguste Comte e o endereço da Biblioteca Vaticana de Milão que conserva desenhos pouco conhecidos de Leonardo”.¹⁹ Seu roteiro cultural tem um caráter caricato, relacionando-se à fluência ensaística de sua escrita, marcada pela “permanente disposição de tudo relacionar e explicar, com os meios próprios da *cultura geral*” (Schwarz). Recorre assim a um amálgama de conhecimentos amadorísticos, esquemas científicos, convicções ocultistas e formação humanística, cuja modernidade está precisamente na nota falsa.²⁰

A prisão vista por dentro e por fora

Me segura qu'eu vou dar um troço (1972), de Waly Salomão (ou Sailormoon) se insere em uma lista de literatura *pop*, em que se fazem presentes o cinema e a música. É adotada uma escrita de traços cinematográficos, com cortes rápidos, através dos quais se juntam elementos díspares. Esse estilo se manifesta no “Roteiro turístico do Rio”, em que se descortina a cidade do Rio de Janeiro, através de *take up* planos. Revela Salomão sua opção experimental: “Morte às linguagens existentes morte às linguagens exigentes. Experimento livremente”.²¹ Essa opção se mescla a um tom confessional, que não exclui a auto-ironia, ao comentar o estilo pouco tradicional do livro: “A pontuação delirante e a construção atomizante (por certo procedimentos suspeitadamente ‘vanguardistas’, atrasados e repetidos) não escondem que o autor derrapa no mito colonializador do grande artista”.²²

¹⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 1-2.

¹⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 21-23.

¹⁷ A. Carpentier, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1984, p. 22.

¹⁸ R. Schwarz, “Sobre as três mulheres de três pppês”, in *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 130.

¹⁹ P. E. Salles Gomes, *Três mulheres de três pppês*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 10.

²⁰ R. Schwarz, “Sobre as três mulheres de três pppês”, *op. cit.*, p. 137.

²¹ W. Sailormoon, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, Rio de Janeiro, José Álvaro, 1972, p. 45. Republicação em W. Salomão, *Gigolô de bibelôs*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 11.

²² W. Sailormoon, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, *op. cit.*, p. 100.

Em *Maciste no inferno* (1983), utiliza Valêncio Xavier recursos do cinema mudo, alternando a narrativa com imagens de cenas, letreiros dos diálogos, partituras de música. Assiste o narrador à película “Maciste no inferno”, da qual são reproduzidas imagens, letreiros e partitura. Enquanto na tela se assiste à luta de Maciste contra o demônio que corrompera sua irmã, procura o espectador seduzir mulher sentada ao seu lado.²³

Em *Me segura qu'eu vou dar um troço* encontra-se presente a experiência da prisão e do confinamento, tema recorrente na literatura da década de 1970, como em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. *Zero* (1975) se passa em um “país da América Latíndia”, que se encontra unificado pelos mídias eletrônicos, transmitindo mensagens oficiais grotescas e arbitrarias: são proibidos beijos e abraços em público e músicas profanas, determina-se o tipo de sapato a ser usado ou se ordena o suicídio coletivo da população. Recorre Loyola Brandão à montagem e ao aproveitamento do espaço tipográfico, incorporando a linguagem do jornalismo, dos relatórios secretos e interrogatórios policiais, dos comunicados governamentais e da publicidade.²⁴

Em meio à literatura que trata da prisão, surge a imagem da prisão vista “de fora” de *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. O romance-ensaio de Santiago é um diário fictício de Graciliano Ramos, após a sua saída da prisão em 1937, constituindo uma suposta continuação das *Memórias do cárcere*. Nesse jogo de espelhos, aparece Santiago como “editor” do diário “em liberdade” no Rio de Janeiro; o “suicídio” do poeta Cláudio Manuel da Costa em Minas Gerais, em fins do século XVII e a morte do jornalista Wladimir Herzog em uma prisão de São Paulo, na década de 1970.

Em liberdade faz pouca alusão à experiência da prisão, voltando-se para os dilemas políticos existenciais do G. Ramos ficcional e à sua posição quanto ao papel do escritor e do intelectual. O pouco destaque da experiência da prisão no romance de Santiago se deve à crítica do *martírio* como base de sustentação da luta política. Rebelar-se o personagem Graciliano contra aqueles que querem transformar a sua condição de perseguido político em fator de mobilização contra o regime de Getúlio Vargas:

Receio ... é que queiram – no fundo – reduzir-me à condição de eterno enjaulado, de vítima para todo o sempre ... Toda e qualquer luta política que se repousa sobre a prisão e o ressentimento conduz ao nada, no máximo a uma ideologia de crucificados e mártires, que terminaram por serem os fracassados heróis da causa.²⁵

Na recusa a converter a experiência da prisão em bandeira política irrompe o ficcional no interior de *Em liberdade*, levando à interpretação dos fatos históricos

²³ V. Xavier, *Maciste no inferno*, Curitiba, Criar, 1983.

²⁴ I. de Loyola Brandão, *Zero*, Rio de Janeiro, Ed. Brasília, 1976, p. 147.

²⁵ S. Santiago, *Em liberdade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 59.

via ficção. Em viagem a São Paulo, sonha Graciliano, de acordo com seu “diário”, com o suicídio do poeta Cláudio Manoel da Costa em Vila Rica, cidade de minas de ouro. Segundo a versão oficial das autoridades portuguesas, teria C. M. da Costa se suicidado na cela em que se encontrava detido após o fracasso da rebelião contra o regime colonial em 1789. No sonho de Graciliano, o poeta é asfixiado por alta figura da administração portuguesa, que a seguir simula o seu “suicídio”. Procura G. Ramos reunir a partir daí informações sobre a rebelião de Vila Rica, de modo a repensar em termos ficcionais a morte de C. M. da Costa:

Não quero uma ficção que seja por demais desgarrada do dia-a-dia dos rebeldes e poderosos. Quero repensar, sem preconceitos, toda a trama urdida por isso a que chamamos tradição histórica.²⁶

Em “ficção dentro da ficção” apresenta uma significação alegórica, ao traçar paralelos entre C. M. da Costa e o “suicídio” no Brasil recente do jornalista Wladimir Herzog. Discute assim Santiago a posição do intelectual no processo de abertura política e transição democrática dos últimos anos. A partir de uma composição complexa, o romance constrói-se em três movimentos históricos, apresentados através de diversos tipos de discursos: o autobiográfico, correspondente ao diário fictício de G. Ramos; o onírico, o sonho em que se encena o “suicídio” de C. M. da Costa; o alegórico, sugerindo paralelos entre essa morte e a de W. Herzog; o ficcional, que funda a “falsa verossimilhança” de *Em liberdade* e abordagem da Inconfidência Mineira pelo personagem G. Ramos.

Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, analisa J. L. Borges a obra de um escritor fictício, cujo feito mais singular teria sido a tentativa de reescrever *El Quijote*, de Cervantes. O Quixote fragmentário de Menard, cujo texto coincide linha por linha com o de Cervantes, é elogiado por Borges como obra mais rica e sutil do que a sua fonte de inspiração pela tarefa quase impossível de recriar, em pleno século XX, o tema.²⁷

A “técnica do anacronismo” do Menard de Borges pressupõe uma história literária como jogo de espelhos, em que as relações entre autores e obras ultrapassem as regras da cronologia ou os mecanismos das fontes e influências. A ficção de Silviano Santiago parte, em uma possível filiação borgiana, de um anacronismo deliberado, que busca iluminar o presente pelo cruzamento de referentes históricos e formas de enunciação. Se os temas de “prisão” são frequentes na literatura brasileira da década de 1970, *Em liberdade* realiza um interessante deslocamento no romance político, dando ao diário confessional um tom falso e construindo uma narrativa que vai além da lógica histórica.

²⁶ *Idem*, *Ibidem*, p. 206.

²⁷ J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecê, 1974, p. 448.