

## ASPECTOS DA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Fábio Lucas

Se observarmos atentamente a ficção brasileira contemporânea, poderemos surpreender vários fatores de analogia com a ficção dos outros países ao lado de alguns aspectos genuinamente nacionais. Assim, do ponto de vista técnico, poderíamos agrupar uma série de elementos que se denominariam "conquistas modernas", incorporadas à narrativa em razão de seu comércio com outras áreas do conhecimento (por exemplo, a Psicologia post-freudiana, a Linguística pós-saussureana, as filosofias Marxista e Existencialista) e do desenvolvimento de alguns meios de comunicação: o cinema, o rádio, a TV. Conquistamos uma linguagem mais direta, mais afetuosa, combinamos mais desenvoltamente o discurso direto ao discurso indireto livre e ao monólogo interior, utilizamos a montagem, a colagem, o estilo telegráfico, as composições descontínuas.

Ao mesmo tempo, pode-se notar na ficção brasileira a influência da mesma "crise de civilização" que afeta as outras literaturas: as personagens destituídas a vagar dentro de uma sociedade degradada e a refletir os mesmos sintomas: o vazio, a solidão, a ânsia de perfectibilidade, o fracasso, o solipsismo, a dúvida, o impasse existencial e metafísico.

Mesmo projetada dentro de um grupo de literaturas que apresentam indisfarçáveis afinidades - como as latinoamericanas, por exemplo, cuja narrativa ganha notável relevo entre as demais -, a literatura brasileira de nossos dias tanto re-

vela similitudes quanto entre mostra singularidades.

Tentaremos, em seguida, analisar algumas tendências da ficção brasileira contemporânea. A própria natureza do trabalho obriga que sejam apresentadas esquematicamente e, portanto, sujeitas aos perigos da generalização. Os estudiosos de literatura bem sabem que, num grupo de escritores, sempre haveremos de encontrar alguns que rompem com os códigos e superam as gramáticas de sua época e de seu gênero. Fazem emergir o novo e instauram uma instância da criação que se denominará originalidade. Nem sempre nos será possível determinar precisamente esse campo.

### 1. Situação do romance coletivo

O romance moderno, como se sabe, constitui a depuração de uma série de manifestações literárias que vão sendo apropriadas e adaptadas pela burguesia: a novela picaresca, o idílio pastoral, a crônica histórica e os primeiros relatos jornalísticos. Muito representativa, por exemplo, é a novela picaresca, com o seu herói-trapalhão a se mover freneticamente num quadro social pontilhado de barreiras e a tentar, por meios oblíquos, promover a própria ascensão social. Ferindo o decôro e a moral vigente, êsse herói retratará as aspirações da nascente burguesia, a buscar espaço e mobilidade social. A velha sociedade bloqueada vai-se abrindo para a ação individual, vai absorvendo e estimulando os ímpetos da aventura pessoal.

Pode-se observar, por exemplo, como o protagonista típico do romance do século XIX está preocupado em pôr à prova a sua potencialidade, chocando-se com a remanescente aristocracia e

os valores, já sólidos, da nova era do comércio e da indústria, que impunha uma ética que feria a sua sensibilidade.

São conhecidas, na história da literatura brasileira, inúmeras tentativas de elaborar um conjunto de obras narrativas que constituam "um retrato da sociedade". Já o romântico José de Alencar classificava os próprios romances, no plano geral de sua obra, em: urbanos, históricos, indianistas e regionalistas. Sob a influência do estilo naturalista, Aluísio Azevedo projetou escrever o que seria a comédia humana do Segundo Reinado, *Brasileiros Antigos e Modernos*, embora tenha ficado apenas no primeiro volume da série, *O Cortiço*. Durante o Modernismo, José Lins do Rego publicou o que se convencionou chamar o "ciclo da cana de açúcar", Oswald de Andrade lançou dois volumes de *Marco Zero* com pretensões a ser um "afresco social", Otávio de Faria continua a produzir romances sob o título geral de *A Tragédia Burguesa* e Marques Rebêlo tenta um retrato fiel da sociedade contemporânea com *O Espelho Partido*. A mais recente tentativa de estabelecimento de um largo quadro social, na ficção brasileira, pertence a Macedo Miranda, cujo conjunto de obras leva o título de *A Pequena Comédia*.

Também data do século passado a tendência de criar personagens esmagadas pela sociedade adversa, heróis descontentes, sem espaço para a ação. São personagens que refletem mais do que agem, os "heróis da consciência" mutilados pela pressão social, impotentes diante das forças externas da natureza e da sociedade. O tempo e o espaço da narrativa, por isso vão-se encolhendo e tendem, hoje, para zero. Já Stendhal anunciava o fim do heroísmo individual, pois a seu tempo já despontava a era da ideologia de massa.

É preciso acrescentar, ainda, que o romance coletivo e de ação comporta algumas gradações que podem ir do mero retrato da sociedade até à reivindicação mais extrema de práticas revolucionárias. Muitos autores modernos consideram circunstâncias puramente extraliterárias os elementos de "mensagem" inerentes às obras: estas não são feitas para representar uma verdade primeira, o mundo em que vivemos e os seus episódios cotidianos, pois elas, na verdade, instauram uma realidade própria, um sistema de significados literários. Mas outros entendem que os valores literários estão sempre vinculados aos valores fundamentais do homem em regime de permanente intercâmbio e de mútua influência. Estes não sabem separar, por exemplo, o "estilo de época" da "visão do mundo" de um autor, de uma classe ou de uma sociedade. Além do mais, certos autores acentuam voluntariamente as intenções políticas das próprias obras, tornando inevitável o dimensionamento desses atributos.

O que ocorreu no Brasil, conforme veremos, é que a literatura de após-guerra se encontrou saturada dos esquemas de elaboração dentro do horizonte realista-naturalista, em que os problemas sociais se repetiam exaustivamente em manifestações formais que se tornavam monótonas. A visão realista, às escâncaras, já não oferecia o sabor da novidade.

### 1.1 - A Obra Literária como Verdade Explícita

Sentiu-se que o Modernismo já havia esgotado as possibilidades da obra literária como agente transmissor de experiências humanas no mundo moral, acentuando injustiças sociais, que fazem parte dos próprios mecanismos de organização da so-

cidade. Haviam ficado patentes as lutas contra as forças contrárias ao espírito criador do homem, os costumes, os preconceitos, as superstições. A sociedade rural, com os seus valores patriarcais, a sua atividade monocultora, com os seus trabalhadores vivendo ao sofrido nível da subsistência, com os seus senhores e fazendeiros prepotentes havia sido refletida sob quase todos os ângulos. A ficção havia fixado com nitidez o predomínio do quadro, do ambiente sôbre o protagonista, além de prolongar a tradição do pitoresco rural. Traduzira tanto as estruturas econômicas quanto as geológicas do País: a produção do açúcar, do cacau, da borracha, do chá, do café, e a aridez nordestina, a planície pampiana, a caudal amazônica, as montanhas mineiras. Havia tentado fixar o caráter brasileiro, estudara o índio, o negro, o imigrante, o caboclo, o sertanejo, o matuto, os costumes da alta sociedade nas cidades, os pequenos e médios burgueses, os marginais.

O chamado "romance social do Nordeste", cuja emergência é principalmente assinalada na década de 30, assimilou admiravelmente e incorporou à literatura brasileira o drama coletivo da atividade agrícola francamente desfavorável aos não possuidores de terra, praticamente a única riqueza. Os nomes de então se tornaram bem conhecidos: José Lins do Rêgo, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Amando Fontes, Ranulfo Prata, Jorge de Lima, José Américo de Almeida. Em grande parte das obras se pode notar, misturada à matéria literária, a reivindicação ostensiva, sem disfarce.

Deu-se efetivamente a *dessacralização da vida rural*. Os elementos primordiais da observação literária não eram mais o cenário agreste, o pitoresco da vida do campo e dos costumes

primitivos, herança persistente da prosa romântica, cuja narrativa se caracterizava por apresentar um repositório de relatos curiosos e interessantes. Mas os autores, em grande parte, procuraram destacar a intrincada rede de relações humanas que forma uma autêntica prisão social para os trabalhadores destituídos de posses. A angústia dos decadentes fazendeiros está na obra de José Lins do Rêgo, enquanto a sátira do *homo-aeconomicus* do campo está em *S. Bernardo* de Graciliano Ramos, cuja personagem, movida pela cobiça e vitoriosa na ética burguesa, ao transformar tudo em propriedade sua, vai esbarrar, com o sacrifício de sua mulher, no problema existencial. De homem de ação, retrai-se na reflexão. As suas preocupações com o "ter" voltam-se para o "ser". O romance de Graciliano Ramos é um símbolo da própria narrativa contemporânea, que tende ao relato dos dramas da consciência.

Mas o símbolo da vida rural, do ponto de vista do trabalhador, está em *Vidas Secas*, onde, além de identificarmos as lesões que a sociedade produz na pessoa humana, podemos situar o herói que encarna o mito da fuga e da aspiração da liberdade. A personagem, Fabiano, segue com a sua família em busca do sul.

Na década de 40, os modelos do romance nordestino já nada ofereciam de novo. O "romance-tese" e o "romance-documento" se repetiam exaustivamente, virando uma taxinomia nem seletiva nem ordenada de fatos do cotidiano. O interesse literário estava mergulhado na paráfrase e no pleonasma cansativo. A tarefa explícita da literatura, parece, havia acabado.

## 1.2 - A Obra Literária como Verdade Implícita

Sentimos, de modo geral, que o cenário se apaga e que a personagem, como indivíduo, ganha relêvo. Mas, ao acompanharmos o drama existencial de uma personagem, podemos sentir o seu conflito com o mundo e a natureza deste conflito. De qualquer forma, quando as obras se inserem no processo geral da História, pré-figuram as inibições e aspirações que, de outro modo, teriam permanecido reprimidas ou mudas.

Na verdade, o mundo a que qualquer escritor dá nascimento, sob a forma de um sistema coerente de significados, tem ligações diretas ou secretas com o mundo que o precede - aquele que nós habitamos. O que faz o criador é tornar conhecidas certas áreas desconhecidas, é trazer ao sol algo adormecido numa noite muito longa, onde repousam os segredos da vida como desafio perpétuo à capacidade realizadora do homem.

A descrição direta do mundo e a obra como mensagem decaíram de interêsse na ficção brasileira contemporânea. Hoje se diz que esse tipo de elaboração artística pertence mais ao campo da Ética do que ao da Estética. A narrativa assim considerada pertence mais à Filosofia pragmático-racional da Civilização Ocidental, hoje em fase de contestação. Via de regra, dá prevalência à linguagem lógica sobre a linguagem simbólica, é antes metonímica que metafórica.

Podemos dizer que o principal problema não consiste na experiência em si, mas está em dar significação a ela. O que se observa na ficção das últimas décadas, especialmente a latino americana, é que se tem afastado da representação direta dos

dados da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo simbólico e mágico.

No Brasil, muitos autores tentaram explorar o campo da supra-realidade. Um dos mais representativos foi Murilo Rubião, com o livro de contos *O Ex-Mágico* (1946): era a instauração do maravilhoso e do fantástico. Mas não chegamos a produzir em abundância e em qualidade o tipo de narrativa que está fazendo a glória dos romancistas latinoamericanos de língua espanhola, isto é, o misto de tragédia, de picaresca e de magia que, sendo ao mesmo tempo de ação e de reflexão, constitui também uma metáfora pungente do mundo real. Poucos, no Brasil, estão produzindo essa metáfora. Talvez o autor mais preocupado com esse tipo de realização seja Antônio Callado, que publicou *Quarup* em 1967.

### 1.3 - A Obra Literária como campo de Magia

Alguns escritores poderiam ser classificados como *visionários*, na medida em que se distanciam do elemento histórico para criar um cenário de dimensões transcendentais. Citemos, por exemplo, Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Autran Dourado. Os três últimos talvez sejam mais característicos, pois se manifestaram com maior folgo no romance (todos são contistas).

Enquanto uma grande quantidade de ficcionistas brasileiros se encontram inapelavelmente constringida pelos traços da época e pelos horizontes da vida coletiva - especialmente a notável geração de contistas da década de 60 -, esses escritores

mergulham no terreno dos mitos e da fantasia, procurando completar um discurso ontológico que a Razão deixou interrompido.

Os "visionários" diferem daqueles que fazem da experiência acumulada a fonte de inspiração e que elaboram a sua narrativa em permuta permanente com a História e a Biografia, pois reestruturam o vivido sob uma forte tendência à mitopéia. Daí o profundo valor poético de suas composições. Enquanto os outros organizam o caos de reminiscências históricas e biográficas, o mundo dos "visionários" tem sua raiz nos sertões da mente humana, evocam uma era prehumana ou superhumana, mergulhada no caos e nos sonhos.

Observa-se na sociedade industrial um declínio da narrativa centralizada na "crônica dos costumes urbanos" e a ascensão daquela que cria a personagem dividida interiormente, mutilada e impotente, em choque com os valores que a esmagam.

Mas os "visionários" sentem frequentemente a atração do campo, não para a descrição da vida rural ou para traduzir o primitivismo ou a injustiça ali existentes, mas para frequentar as suas áreas de mistério, em busca de um passado glorioso ou da restauração de uma infância desestruturada. Assim, Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956), edificou um universo legendário no agreste mineiro; Clarice Lispector utiliza uma fazenda em *Maçã no Escuro* (1961) para analisar alguns casos de consciência e de culpa, dentro de uma atmosfera de pavor, de desafio e de descobertas; Autran Dourado reedifica, em *O Risco do Bordado* (1970), a vida provinciana da pequena cidade, cercada de sítios e de fazendas, onde vai buscar a verdade e os mitos sepultados pelo tempo. A verdade é que, para englobar a totalidade da fic-

ção brasileira contemporânea, temos de estabelecer a distinção entre *logos e mythos*, entre a gramática da experiência e a gramática do mito.

#### 1.4 - Breve intervalo Épico

Não é fácil designar com precisão o que seja, hoje, uma verdadeira epopéia. O estreitamento da área de ação e a incapacidade do homem contemporâneo de executar individualmente feitos heróicos, grandiosos e memoráveis foram tornando difícil à imaginação criadora desenhar os grandes quadros em que a sociedade se visse orgulhosamente espelhada. E dentro desses quadros deveriam mover-se as personagens semidivinas.

Mas bem se sabe que o relato épico se abastece na memória coletiva, na tradição culta ou popular. Em termos resumidos, diríamos que a epopéia consiste numa narrativa em que as personagens e a ação assumem proporções heróicas. Se fôssemos observar as características-padrão da épica ocidental, teríamos de exigir outros elementos: um assunto subjacente, que traduzisse os básicos e eternos problemas humanos; a narrativa exprimiria uma síntese complexa das experiências de toda uma época da História ou da Civilização humana; o herói deveria encarnar ideais culturais, nacionais ou religiosos; o estilo seria solene, soberbo, fervoroso e dignificante.

No Brasil contemporâneo, podemos apontar pelo menos duas tentativas de canto heróico na prosa de ficção: a primeira está na obra *O Tempo e o Vento*, em três volumes (I - *O Continente*, 1949; II - *O Retrato*, 1951; III - *O Arquipélago*, 1961) do escritor gaúcho Érico Veríssimo. O autor dá intensidade herói-

ca a episódios que colheu na História, relatando a bravura indômita do homem das fronteiras e fixando uma análise psico-social das velhas famílias em conflito.

A segunda está em *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, obra na qual alguns intérpretes encontram mais substância lírica do que épica. Mas a ação está ligada a um passado mítico e glorioso, pois o protagonista-narrador se volta respeitosa-mente para os grandes chefes jagunços que o precederam nas lutas pelo sertão a fora. Além disso, a obra é um vertiginoso desdobramento de questões acêrca dos eternos problemas humanos e o autor faz nascer constantemente uma caudal de mitos, tornando audível, pela fôrça poética e pelos feitos grandiosos, a voz coletiva adormecida, o poder secreto de verdades primevas, sem data. Por cima dos conflitos humanos, sobrepaira ali um conflito entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Demônio, o que sugere que a narrativa sobrepassa a dimensão terrena. Enquanto Érico Veríssimo parte do quadro histórico e procura nos dar a imagem tensa de aventuras realistas, Guimarães Rosa une a experiência real do sertão com a experiência humana de tôdas as épocas e a capacidade geradora de mitos verdadeiramente invulgar.

## 2. O Romance da Personagem

A angústia de espaço para a ação, o esmagamento da personagem pela pressão estrutural, a crise do herói levaram boa parte dos ficcionistas a exilarem os seus escassos protagonistas em cenários circunscritos, a fim de analisarem os conflitos de

consciência e os dramas existenciais. Observa-se, por exemplo, em Clarice Lispector - um dos maiores nomes da ficção contemporânea brasileira - que a ação vai-se tornando cada vez mais impossível a cada novo livro e que a narrativa se transforma mais e mais numa charada metafísica. Constrói uma atmosfera de espanto, náusea, medo e perplexidade, explora líricamente as mais sutis variações da psicologia de cada personagem e põe esta a vagar como sombra desesperada num mundo estranho. É o que se nota em *A Paixão Segundo G.H.* (1968) e *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969). Um clima assim abafado e místico já se observava em Cornélio Pena, autor de *Repouso* (1948), em que surpreendemos um conflito com a sombria presença dos gênios do mal e uma ânsia de alcançar o domínio definitivo da verdade.

A verdade é que por vezes se teve a impressão de estarmos assistindo à morte do enredo, tão pesado vinha sendo o tributo que a narrativa pagava à reflexão especulativa. A personagem dilemática num mundo de alternativas indesejáveis começou a ser vista, por muitos analistas, como o "anti-herói", isto é, o herói desclassificado pela sociedade.

Pensou-se, então, na *esferidade* da obra, com a redução do ambiente e a utilização do estilo coloquial, intimista e doméstico, que convida ao leitor a participar da trama e a envolver-se numa atmosfera exclusiva, distante do mundo e das pessoas. Cria-se uma pequena comunidade, um conventículo que por vezes se dá ao luxo de possuir um dialeto. O conjunto transmite a impressão de um cenário indevassável, onde se pratica às ocultas o ritual do impasse metafísico.

A consciência do mundo como uma casa dividida e a emergên-

cia da personagem dilemática levaram os ficcionistas a tematizar, numa constância nunca vista igual, a solidão, que se tornou como a substância irredutível da obra moderna. A solidão quer dizer a tendência para o grau zero da comunicação, pois induz o isolamento e reproduz o ambiente burguês e racionalista de fragmentação analítica do real. Daí a frustração e a incomunicabilidade serem tão buscadas pela ficção contemporânea, refletindo a crise de adaptação do homem à sociedade de consumo.

Como consequência, temos que o *rebelde*, tantas vezes erigido em herói nas obras de ficção, foi-se convertendo no estranho, o alienado, o indeciso insatisfeito, o ser humano desiludido que se recusa a participar da aventura cotidiana porque esta se tornou uma batalha vencida por antecipação. Além do mais, na sociedade burguesa de consumo, qualquer vitória será em proveito de algum ser invisível e distante. É interessante observar como as personagens de *A Maçã no Escuro* de Clarice Lispector e de *Ópera dos Mortos* (1967) de Autran Dourado parecem sombras exiladas do mundo e como Martim, do primeiro livro, e José Feliciano, do segundo, surgem na narrativa como estranhos peregrinos, destinados a povoar de inquietação o mundo fantástico e arcaico das mulheres que habitam um e outro ambiente.

### 3. A Geração de Contistas

O maior surto de renovação na técnica e na temática da narrativa pode ser encontrado num grande grupo de contistas que, especialmente na década de 60, vem ocupando as atenções da crí

tica. Qualquer referência a autores será meramente exemplificativa, tão grande é o número deles e tão variadas são as experiências.

Parece que a diversificação da sociedade, em plena mudança social, trouxe um número mais variado de personagens à ficção. Hoje há menos cenas domésticas, menos documentários sobre a vida no campo e, nas cidades, menos relatos de anedotas das classes ociosas. As modificações globais produziram um grande número de situações novas, parcelas de um relacionamento cada vez mais vasto de uma sociedade que se industrializa e procura despregar-se da atividade monocultora.

Ao mesmo tempo, as narrativas foram ficando cada vez menores, em busca do menor espaço e do menor tempo possíveis, dentro dos quais a ação dramática se desenha. Tudo em benefício da comunicação rápida de um modo de vida que se modifica velozmente na sociedade em transição. As novas situações e a urgência de transmitir a emoção produzida pelo impacto das novidades inspiraram o surgimento de contistas em profusão.

As marcas da época se imprimem na preferência dos caracteres solitários, do mecanismo dos desencontros (de que os contos de Lygia Fagundes Telles são exemplares), da busca de algo inatingível ou impreciso (o tema da busca se distribui nos contos de *Festa* de Mário Garcia de Paiva, em muitos trabalhos de Rubem Fonseca, especialmente em "O Inimigo" de *Os Prisioneiros* e "O Relatório de Carlos" de *A Coleira do Cão* e se manifesta de modo original em "Perdidos e Achados" de *Nove, Novena*, obra de Osman Lins), da exploração do absurdo e do vazio (como nas obras de Dalton Trevisan, Luiz Vilela e Rubem Fonseca) e da análise das enganadoras aparências e máscaras que o homem

tende a assumir em sociedade.

Do ponto de vista estilístico, poderíamos falar de uma influência muito grande do Expressionismo. Como se sabe, êsse movimento, de origem alemã, partiu do princípio de que a exatidão não é a verdade. Tal princípio se choca, no Brasil, com a tradição naturalista e documental da prosa de ficção. Sob o Expressionismo se manifesta uma pronunciada inclinação para se individualizar e fragmentar. Assim, o indivíduo deixa de ser observado pelos seus valores sociais, torna-se consciente de seu isolamento e deve intensificar isso a um estado de auto-denúncia ou de auto-desprezo. A ansiedade metafísica passa a ser uma condição global da humanidade (por exemplo, na ficção de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa) e o Expressionismo se tornou uma deliberada revelação dessa ansiedade. Virou uma tendência a oferecer o pensar e o sentir subjetivos sobre as coisas presentes na consciência especulativa. Por isso, o artista não narra o que vê e o que ocorre, mas descreve a experiência pessoal diante do acontecido. Temos o *eu* que deforma o ambiente. Assim, o Expressionismo pode tanto estar em Murilo Rubião, Lygia Fagundes Teles, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Autran Dourado, como em Dalton Trevisan, Osman Lins, José J. Veiga, Mário Garcia de Paiva, Luiz Vilela, Manoel Lobato, Moacyr Scliar, José Edson Gomes e tantos outros.

#### 4. A Mensagem Cifrada

Não se pode falar, entretanto, na morte do enredo *lato sensu*. Com Rubem Fonseca, por exemplo, já se observa uma combinação da trama bem urdida com a análise psicológica. A persona

gem dilemática de Autran Dourado se move dentro de uma intriga que não prescinde da ação. Além disso, a visão crítica da sociedade não se perdeu nos inúmeros pequenos relatos da sociedade, tão espantosos na apresentação de cenas de sadismo e da dor que se segue aos prazeres fortuitos, temas frequentes nos livros de Dalton Trevisan e de Rubem Fonseca.

O que está ocorrendo é que os dramas psicológicos das personagens degradadas transmitem uma disfarçada e sutil censura aos bloqueios, põem em questão o sistema incapaz de tecer uma rede de relações baseadas na justiça e no amor. A mensagem se cifra na própria negação, elemento ativo de um jogo dialético. O grito de protesto dos romances realistas foi abafado ou se apagou. Mas a massificação não foi capaz de extirpar a capacidade crítica, que agora renasce sob uma forma elíptica.

A obra de arte quase sempre representa uma discussão entre o autor e a sociedade. No fundo, cada personagem de uma narrativa, ao se problematizar, põe em questão a própria cultura. A obra não deixa de ser uma imitação ardente e sensual da vida.

Assim como os momentos mais expressivos do "romance social do Nordeste" contribuíam para dessacralizar a vida rural, os variados recantos da moderna vida urbana vão sendo penetrados pelos contistas contemporâneos. Por exemplo, os valores da baixa classe média são satirizados por Jorge Amado, quando postos em confronto com o mundo irrestrito dos marginais, na pequena novela "A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água" (*Os Velhos Marinheiros*, 1961). A ética e a visão do mundo dos marginais do Rio de Janeiro entram astuciosamente nos contos de Rubem Fonseca que, ao mesmo tempo, se mostra um crítico mordaz dos

valores da alta burguesia.

Os problemas existenciais do homem no mundo contemporâneo são tão envolventes que alguns autores não poupam meios para desmistificar certos comportamentos econômicos, políticos, religiosos e sexuais, dos quais as classes dominantes se mostram muito ciosas. Mas a sonda crítica vai mais além e procede a uma reconsideração sistemática de algumas fases da vida humana. Sem falarmos da vacuidade do êxito profissional na sociedade de consumo, assunto que tem desafiado tantos escritores modernos, mencionemos, por exemplo, a *dessacralização da infância*, objeto de especial penetração dramática por parte de contistas como Otto Lara Resende (*Bôca do Inferno*, 1957) e Luiz Vilela (*Tremor de Terra*, 1967, *No Bar*, 1968 e *Tarde da Noite*, 1970). Ambos revelam que entre as crianças, na verdade se encontram os mesmos estigmas que acompanham a existência do adulto. Otto Lara Resende imaginou um conjunto de meninos sãdicos, enquanto Luiz Vilela fixa a solidão, os desajustes e os sofrimentos dos menores no interior das famílias problematizadas de hoje. Sob êsse ponto de vista, é exemplar o conto "Meus Oito Anos" que abre o livro *No Bar*; trata-se de uma verdadeira montagem de cenas de uma infância promissora e infeliz. O Título é tomado de um poema romântico de Casemiro de Abreu, muito popular, que exalta as doçuras dos primeiros anos. Mas o conto e a obra dizem o contrário.

Ao mesmo tempo, é interessante assinalar o processo de *des*sacralização da velhice que encontraremos em vários contos de *Os Outros são Diferentes* (1971) de Manoel Lobato, de modo singular na novela "Números", em que o desespero sexual simboliza

justamente a impotência humana diante da condição de mortal que limita o homem. As personagens se mostram de tal forma coisificadas que nenhuma tem nome, a não ser uma criança que nasceu morta e que paradoxalmente deveria chamar-se Emanuel. Os "números" são as etiquetas que identificam as pessoas num mundo de convenções.

Em síntese, recordando tudo o que ficou dito acima, vemos que a ficção contemporânea do Brasil, país de dimensão continental e em franca mudança social, não oferece uma ruptura radical com o passado nem se desliga das tendências que se manifestam no cenário internacional. Mas tem sido capaz de fazer uma redução dos variados elementos que inspiram a capacidade criadora contemporânea a um marco histórico dentro do qual se podem ouvir algumas vozes originais e alguns sinais proféticos.