

Viviane Monteiro Maroca

NOS RASTROS DOS NOVOS:

O fazer crítico e literário dos contistas do Suplemento Literário do
Minas Gerais (1966-1975)

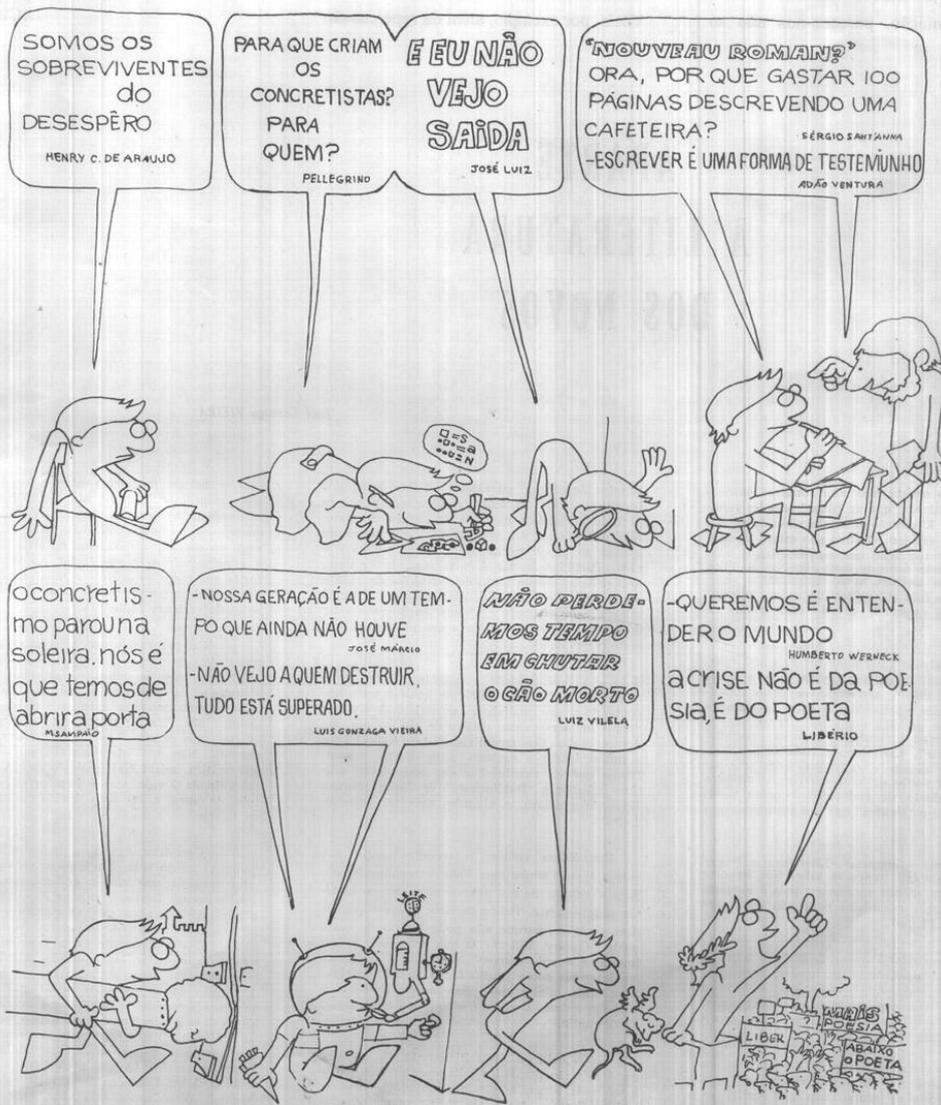
Belo Horizonte
2009

LITERATURA E
ARTE:
OS NOVOS (I)

MINAS GERAIS

suplemento
literário

BELO HORIZONTE — SÁBADO, 27 DE JANEIRO DE 1968
Av. Augusto de Lima, 270 — ANO III — Nº 74 — Preço NCr\$ 2,00



Literatura e arte: Os novos (1). Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 74, jan. 1968, p.1.

Viviane Monteiro Maroca

NOS RASTROS DOS NOVOS:

O fazer crítico e literário dos contistas do Suplemento Literário do *Minas Gerais* (1966-1975)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Dissertação intitulada “*Nos rastros dos Novos: O fazer crítico e literário dos contistas do Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-1975)*”, de autoria da mestranda Viviane Monteiro Maroca, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Haydée Ribeiro Coelho – FALE/UFMG-Orientadora

Prof. Dr. Luiz Claudio Vieira de Oliveira – FUMEC

Prof^a. Dr^a. Constância Lima Duarte – FALE/UFMG

Prof^a. Dr^a. Dilma Castelo Branco Diniz – FALE/ UFMG - Suplente

Belo Horizonte, 24 de agosto de 2009.

Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte, MG – 31.270 - 901 – Brasil –
tel.: (031) 3499-5106 – fax (031) 3409-5120

Para meus pais.

AGRADECIMENTOS

A Haydée Ribeiro Coelho, pelo *Suplemento*; por ter me trazido de volta todas as vezes que me perdi em meu texto e por ter me inspirado as idéias mais fascinantes quando algo de obscuro surgia; agradeço ainda pela confiança e pela orientação em seis, dos sete anos de vida acadêmica, que são grande parte do que sou.

A Sérgio Sant'Anna, Jaime Prado Gouvêa, Luis Gonzaga Vieira, pela atenção, paciência, troca de idéias, material fornecido, pelos encontros; por terem, enfim, tornado tudo um pouco mais real. A Luiz Vilela e Humberto Werneck, pela solicitude em cooperar com minha pesquisa.

A minha família: Meus pais, Waldivino e Ana, que fazem de tudo para que eu tenha a melhor formação, provendo todo o necessário para que possa me dedicar aos meus estudos e, sobretudo, por serem pais presentes e carinhosos, mostrando-me, diariamente, que posso ser uma pessoa melhor. Meus irmãos, Vivino, Dudu e Dani, pelo companheirismo em **todas** as horas, mesmo à distância; pelo carinho e cuidado; por trazerem sentido à palavra incondicional, quando subordinada a amor, provando-me que, mesmo se não tivéssemos nascido irmãos, eu os teria escolhido como amigos. Minhas cunhadas, Carla, Kátia e Elisane, por cuidarem dos meninos quando não pude ficar; pelo apoio de sempre. Minha sobrinha Valentina que torna nossas vidas mais divertidas, leves e doces.

A minha família maior: Wá e Eliana, Terezinha e Marino, André e Cida, tios mais próximos, que me proporcionaram encontros prazerosos; Nina, Nanda, Sandra, Ju, Vítor, primos-irmãos, cuja amizade me fez sentir viva e querida nos momentos de reclusão; Raissa e Angelina, que não foram só primas e amigas, mas trouxeram alegria e leveza à tensão cotidiana. Agradeço as duas pela paciência e companhia.

Aos meus queridos amigos:

Davidson Diniz, Rogério Brittes, Leonel Coutinho, Bruno Paes, Pedro Coutinho, Luísa Ribeiro, Paulo Scarpa, Geraldo Dantas, Fernanda Cimini, Carolina Macedo, Juliana Ferreira, Rafael Belúzio, pela presença, atenção e inestimável ajuda.

Juliana Chalub, por ler e discutir este trabalho, e por ter me proporcionado com seu olhar de lingüista, em meio aos cigarros queimados e longuíssimos cafés proibidos, um retorno ao prazer do meu texto quando era hora de voltar.

Pedro Kalil e Maraíza Labanca, pela delicadeza da leitura e pelo afeto de toda hora. Ruth Beirigo e Alexandra Montes, por me lembrarem a todo tempo de quem sou. Pelo imenso amor.

Ainda, a Elaine Pimentel, Cláudia Lins e Dee, por terem me mostrado que o retorno a mim mesma pôde ser menos assustador e mais bonito que imaginava.

Aos funcionários e professores do Pós-Lit, em especial à professora Constância Lima Duarte, pela leitura de meu projeto.

Ao professor Pablo Rocca, da Universidad de la Republica, pelos cursos, conversas e trocas intelectuais, que foram essenciais para trilhar meu caminho acadêmico.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivos: refletir sobre o conto nos anos 60 e 70; enfocar o conceito de conto que circulou no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, entre os anos de 1966 a 1975; relacionar os aspectos mencionados com alguns contos publicados no *Suplemento*, tendo em vista a teoria e a prática ficcional dos *Novos*.

O primeiro capítulo situa o *Suplemento*, no qual foi divulgado o fazer crítico e literário dos contistas brasileiros (1966-1975). O segundo é dedicado ao estudo do conto. Para tanto, foram realizadas uma revisão da teoria do gênero e um estudo de algumas séries sobre contos e contistas, publicadas no periódico mineiro. No terceiro capítulo, foram selecionados, para estudo, alguns dos contos publicados no Suplemento Literário do *Minas Gerais*.

Poder-se-á notar que o momento histórico impulsiona o desenvolvimento de uma crítica que milita contra o prescritivismo nas questões atinentes ao conto. Esta ânsia pela liberdade, que reverbera através dos artigos, entrevistas e ensaios críticos da geração dos *novos*, estende-se à literatura.

Palavras-chave: Suplemento Literário do *Minas Gerais*, Contos Brasileiros (1960-1970), História e Crítica, Literatura e História.

ABSTRACT

The purposes of this dissertation are to discuss the short story in the 1960's and the 1970's, to address the concept of short story found in the literary section of the *Diário Oficial de Minas Gerais* newspaper between 1966 and 1975, and to confront these topics with a few short stories published in that section, bearing in mind the theory and practice of the *Novos*.

The first chapter contextualizes the literary section of the *Diário Oficial de Minas Gerais*, which publicized the critic and literary works of Brazilian short story authors (1966-1975). The second chapter is dedicated to the study of short story. To accomplish this task we revisit the genre theory and study a few series of articles on short stories and short story authors published in that newspaper. The third chapter analyses a few selected short stories published in the literary section.

We shall see that the historical context boosts the development of a critic which fights prescriptivistic approaches to matters concerning short stories. This yearning for freedom, which echoes through articles, interviews and critic essays of the *Novos* generation, also reaches their literature.

Key words: Suplemento Literário do *Minas Gerais*, Brazilian short-stories (1960-1970), History and Criticism, Literature and History.

“Uma literatura nova busca e inquire, a tentativa sendo tudo. Nada queremos com a simples erudição, mas com a cultura, erudição é o conhecimento livresco, cultura é a vida e tudo o que a vida implica. Somos escritores conscientes e não brincamos de literatura. Nosso critério não é julgar (julgamento exala esterilidade) mas ser, fazer, inquietar, lançar idéias, sugerir. Nossos erros são uma forma de atingir a criação artística. Não somos modestos nem humildes: e de que nos serviriam a modéstia e a humildade? Nosso desafio é o tempo, esse tempo que dissolve ou confirma. O que nos interessa é o mundo e não apenas a província. [...] Escolhemos esta vida, esta literatura, forjamos este tempo. Nosso futuro é hoje, a imortalidade é agora.”

Luís Gonzaga Vieira – *Aparte à literatura dos Novos*

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>12</u>
<u>CAPÍTULO 1 – O DISCURSO DA RUPTURA NO SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS</u>	<u>21</u>
1.1 - “Saudades de antigamente”	22
1.2 - “Essa gente nova acha que ‘tem alguma coisa a dizer’. Que a digam, portanto.”	27
1.2.1 - “Um instante captado de uma coisa em movimento”	30
1.3 - Ruptura com a tradição	33
<u>CAPÍTULO 2 – OS NOVOS E OS DESLIMITES DA FORMA.....</u>	<u>45</u>
2.1 - O conto no Brasil nos anos 60	46
2.1.1 - As teorias do conto em perspectiva	48
2.2 - A reflexão sobre o conto nas séries do Suplemento Literário do Minas Gerais	55
2.2.1 - O escritor mineiro quando jovem	56
2.2.2 - Os novos de toda parte.....	60
2.2.3 - O conto atual	64
2.2.4 - Situação do conto brasileiro moderno.....	64
2.2.5 - Outras duas séries.....	74
2.3 - Receita para o conto: O conto atual	75
<u>CAPÍTULO 3 – OS NOVOS CONTISTAS NO SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS</u>	<u>80</u>
3.1 - Anamnese e diagnóstico.....	81
3.2 - Os novos do <i>Suplemento</i> e a representação do sujeito	85
3.2.1 - Os conflitos do eu.....	85
3.2.1.1 - Infância e conflito	95
3.2.2 - “Emoção sob controle”	96
3.3 - Não há mais regras no jogo	101
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>109</u>
<u>BIBLIOGRAFIA.....</u>	<u>113</u>
Bibliografia dos contos	122
<u>ANEXOS.....</u>	<u>125</u>
ENTREVISTAS	126
Entrevista com Jaime Prado Gouvêa	126
Entrevista com Luís Gonzaga Vieira.....	130
Entrevista com Sérgio Sant’Anna	137

Introdução

A crítica recupera o relato, lutando contra sua cristalização, e consegue trazê-lo de volta do que parece inerte, dando, então, ânimo à sua pulsão de vida. Recontar uma das muitas histórias de um tempo exige, sobretudo, um olhar distanciado – mas nunca distante-, isento do furor da paixão daquele que a experimenta, - que não sabe ser lúcido – livre de parcialidades, que só apenas depois de passado o tempo, poder-se-á lançar-se em sua busca.

Valho-me das palavras de Afrânio Coutinho, que afirma ser a história literária – e acrescento ainda, toda a história – “um *work in progress*, uma tarefa sempre em andamento, cabendo a cada geração refazê-la e completá-la”.¹ Urge agora que se recontar uma história, que tem seu início há mais de quatro décadas, e que se firmou como *sendo* a partir das páginas de um suplemento literário.

Esta dissertação de mestrado é fruto de uma pesquisa de três anos desenvolvida sob a orientação da professora Haydée Ribeiro Coelho², com quem tenho trabalhado há quase seis anos, e foi quem me possibilitou o contato com o Suplemento Literário do *Minas Gerais*.³ Este jornal é a fonte de minhas investigações.

Quando ingressei neste programa de pós-graduação, meu projeto intitulava-se *Nos rastros de “os novos”*: o fazer crítico e literário de uma possível geração. Em um primeiro momento, a idéia deste estudo era a de analisar a pertinência de se tratar esse grupo de escritores, *Os novos*, como uma geração literária, partindo-se das afinidades que suas obras trariam, circunscrevendo-os em um tempo e espaço. Contudo, antes mesmo que meus estudos atingissem a metade dos textos críticos selecionados para o primeiro capítulo, notei que, a partir do discurso dos *novos*, eles já se consideravam

¹ COUTINHO, 1968, p. XIII.

² Pesquisadora do CNPq, estudou este jornal sob uma perspectiva comparatista com outro jornal uruguaio, *Marcha*. Como bolsista de Iniciação Científica (CNPq), durante minha graduação em Letras na UFMG, e, tendo em vista que desenvolvi um subprojeto relacionado ao da professora, também estudei *Marcha*, o qual também foi fonte de minha pesquisa de iniciação científica durante a graduação em Letras, na Universidade Federal de Minas Gerais. Nesta pesquisa, estudei os artigos de crítica literária do escritor Juan Carlos Onetti e como esses preceitos críticos ressoaram nos primeiros anos de sua obra. O contato com a ficção do uruguaio foi também possível através de um curso de extensão, *Un siglo de cuentos uruguayos*, ministrado pelo Professor Pablo Rocca da Universidad de la Republica, em 2003.

³ Doravante SLMG ou *Suplemento*.

como uma geração. Assim, ao enviar o projeto final para avaliação, a palavra *possível* foi suprimida de seu título.

Através do caminho que será percorrido, ao longo desta dissertação, e das entrevistas realizadas com alguns desses escritores, tornar-se-á patente esta circunscrição, não só pelas razões espaço-temporais que os envolveram e pelo discurso crítico por eles criado - a partir do Suplemento Literário do *Minas Gerais*-, mas por afinidades que foram notadas através do estudo da amostragem selecionada de contos.

No entanto, a dissolução do *grupo* não impediu que talentos individuais suplantassem o espaço das páginas do jornal. Logo, a idéia de tratá-lo como uma *geração* não foi deixada de lado, mas tratar teoricamente a noção de *geração*, aplicada a este grupo, deixou de ser uma questão de primeira ordem no momento em que foi constatado, a partir do trabalho com a crítica dos *novos*, que nem sequer eles mesmos se questionavam acerca deste tema, por já terem-no tomado como certo.

No diálogo com alguns contistas, como se poderá constatar nas entrevistas anexadas a esta dissertação, o aspecto atinente à geração persistiu em minhas indagações. Todos os escritores entrevistados concordaram que *Geração Suplemento* teria sido uma classificação suficientemente satisfatória ao tratá-los, mas concluí que seria uma estratégia reducionista, tendo em vista outros colaboradores que vinham de outras localidades, além das fronteiras do estado.

Alguns escritores ainda apontam que começaram a publicar em *Estória*, uma revista literária que contou com seis números e sobre a qual se falou no *Suplemento*. Há de se concordar que grande parte de seu corpo editorial era também colaboradora do SLMG, mas, sem a intenção de diminuir sua importância, a revista não foi muito longeva e sua circulação não era ampla. Logo, adotar este nome seria uma atitude ainda mais reducionista.

Os novos foi uma expressão largamente utilizada, naquela época, para se falar dos jovens escritores que surgiam, não se referindo apenas aos escritores mineiros ou àqueles que publicaram no SLMG. No segundo capítulo, isso será explicitado, já que tratarei de uma série de entrevistas, publicadas neste mesmo suplemento literário, de nome *Os novos de toda parte*, mostrando que o empenho de ruptura, presente naquele momento, foi um fator ocorrido no âmbito da literatura nacional.

É interessante notar que a expressão era adotada para além das páginas do SLMG, como no caso do crítico e escritor Assis Brasil, quem lançou, no princípio da década de 1970, uma série de livros sobre a nova literatura, abrangendo a poesia, o

romance, o conto e a crítica. Nesta obra, o adjetivo *novo* também é substantivado para se referir aos escritores, e o crítico aborda o tema como um fenômeno nacional. Embora os autores estudados não apreciem este nome para tratá-los como um grupo, já que não se vêem jovens hoje, mais de quarenta anos depois do início da publicação do jornal, chamá-los de *novos* não é apenas uma referência à sua faixa etária, mas ao caráter de sua literatura.

O Suplemento Literário do *Minas Gerais* foi objeto de alguns estudos sob perspectivas diversas. Logo, não pretendo alegar que este jornal tenha sido *esquecido* e agora *relembrado*. Busco transitar por uma outra história, a história literária, e refletir sobre como os contistas que surgiram com o *Suplemento* ou ali colaboraram se relacionam com a literatura pregressa no cenário da literatura nacional e com as teorias tradicionais do *conto*, e como a influência do momento histórico do país toca e transforma sua escrita, possibilitando o surgimento de uma literatura renovada.

Alguns trabalhos tomaram-no como fonte primária de pesquisa; dentre eles, resalto os estudos de: E. M. de Melo e Castro⁴, Luiz Claudio Vieira de Oliveira⁵, Haydée Ribeiro Coelho⁶, Eliana da Conceição Tolentino⁷, e Humberto Werneck⁸.

⁴ Cf. MELO E CASTRO, 1995, p. 65-71. Neste artigo, *Memória, fragmentos e recomposição*, o poeta português constata a presença de autores portugueses no jornal, seja através de entrevistas e textos literários ou críticos.

⁵ Cf. OLIVEIRA, 2002. Em *Guimarães Rosa no Suplemento – A recepção crítica da obra de Guimarães Rosa no Suplemento Literário do Minas Gerais*, o autor, sob a perspectiva da semiótica, entrecruza os textos metalingüísticos de Rosa com os textos críticos produzidos sobre sua obra no SLMG.

⁶ Em *A diversidade crítica e literária no Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-1973): ruptura de fronteiras*, a autora explora de que modo tal periódico extrapola os limites do *local/nacional*. Cf. COELHO, 2003/2004, p. 85-96. A mesma pesquisadora ainda estudou o referido jornal em *A América Latina no Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-1973)*, abordando a tentativa de quebra do isolamento do Brasil pela América Hispânica através da publicação de literatura e crítica hispano-americanas no SLMG até o ano de 1973. Cf. COELHO, 2007, p.119-131. Esta reflexão prossegue em *Diálogo e comparativismo: Brasil e países hispano-americanos no Suplemento Literário do Minas Gerais, 1974-1985*, desta vez com o recorte histórico 1974-1985. Cf. COELHO, 2008, p.57-67. Nesses ensaios, a autora traz apontamentos sobre a coluna *Roda Gigante*, de Laís Corrêa de Araújo, quem também refletiu sobre o diálogo do Brasil com outros países da América Latina, sob os aspectos culturais, dando um foco maior à literatura. Coelho publicou, ainda, *Suplemento, Marcha e Margens/Márgenes*, relacionando, com base na articulação dos conceitos de fronteira, *frontería* e *margens*, os três periódicos em questão. Cf. COELHO, 2009, p.471-491. Além desses ensaios, a autora também trouxe contribuições para o próprio jornal, escrevendo *Suplemento Literário do Minas Gerais: apontamentos para uma história em processo*, onde também delinea o perfil do jornal, reflete sobre o local e o global a partir de suas páginas, dando um maior enfoque a *Roda Gigante*. Cf. COELHO, 2005, p. 14-19.

Em 2006, foi lançada uma edição comemorativa dos 40 anos do *Suplemento* juntamente com seu número regular de dezembro. Nessa edição, contribuíram: Humberto Werneck, Haydée Ribeiro Coelho e Jacyntho Lins Brandão. O primeiro, com *Meu Suplemento Inesquecível*⁹, fez a história dos três primeiros anos do SLMG; a segunda, além de ter dado seqüência ao texto de Werneck, tratando da história do periódico entre 69 e 81, com *Suplemento Literário: 1969-1981*¹⁰, trouxe *Roda Gigante-um texto paradigmático*¹¹, em que torna patente a diversidade do jornal com base na coluna de Laís; o terceiro concluiu a história do semanário com *Anos Suplemento*¹², texto que compreende o período de 1981 a 1992, ano no qual o caderno interrompeu suas atividades para ser retomado dois anos depois, já não mais vinculado ao jornal *Minas Gerais*, mas à Secretária de Cultura do Estado. O número especial trouxe também uma poesia de Laís Corrêa de Araújo, *Elegia da Maturidade*.

O *Suplemento*, concebido por Murilo Rubião, também seu primeiro secretário, foi lançado em 1966¹³. Ali, publicaram-se contos, poemas, crítica de arte, cinema e literatura. O *Suplemento* dava voz à crítica acadêmica, assim como acolhia os novos escritores que surgiam, a partir de meados da década de 1960, que desejavam publicar sua literatura e sua crítica. Alguns desses escritores foram: Duílio Gomes, Adão Ventura, Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Jaime Prado Gouvêa, Márcio Sampaio, Henry Corrêa de Araújo, José Márcio Penido, Libério Neves, Luiz Vilela, Sérgio Sant'Anna, Lucienne Samôr, Luís Márcio Vianna, Carlos Roberto Pellegrino, João Paulo Gonçalves, Luis Gonzaga Vieira, Wander Piroli. A partir de dois números especiais, dedicados a estes escritores, organizados pela poetisa e crítica Laís Corrêa de Araújo, figura de grande importância naquele suplemento literário, passou-se a chamar aquela nascente geração de escritores de *Os novos*.

⁷ *Literatura Portuguesa no Suplemento Literário do Minas Gerais: relações Brasil/Portugal*. tese de doutorado defendida na FALE – UFMG, em 2006, sob a orientação de Paulo Fernando de Motta Oliveira

⁸ Cf. WERNECK, 1992. Nesta obra, *O desatino da rapaziada*, o autor relata a trajetória dos escritores-jornalistas de Minas Gerais, tendo início o relato com Carlos Drummond de Andrade, na década de 10 do século XX, e fim com os jovens escritores do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, na década de 60 daquele mesmo século.

⁹ Cf. WERNECK, 2006, p.3-5.

¹⁰ Cf. COELHO, 2006, p. 6-9.

¹¹ Cf. COELHO, 2006, p. 14-15.

¹² Cf. BRANDÃO, 2006, p.10-13.

¹³ A primeira seção do Capítulo 1 se dedicará, brevemente, a recontar a história deste suplemento literário.

O conto foi o gênero literário sobre o qual mais se refletiu ali. Assim justifico o recorte para este trabalho. Em cada número do SLMG, havia um conto novo e é enorme a lista de contistas que estavam ligados a este jornal. Alguns atingiram reconhecimento nacional, outros permaneceram no anonimato. Para listar alguns, destaco os nomes de Duílio Gomes, Jaime Prado Gouvêa, Wander Piroli, Lucienne Samôr, Sérgio Sant'Anna, Luis Gonzaga Vieira, Humberto Werneck, Luiz Vilela. Em meus levantamentos, estes foram os contistas *novos* que publicaram mais freqüentemente no jornal e sobre os quais mais se falou ali. Somam-se, ainda, àqueles nomes, aproximadamente outros 185, que publicaram poucas ou apenas uma vez no semanário, dado que reitera a acessibilidade que aquele jornal provia aos novos escritores. Sem mencionar os poetas que lá colaboraram ou os romancistas sobre os quais se falaram em resenhas de seus livros ou ensaios sobre suas obras.

Assim, esta dissertação buscará traçar o percurso dos escritores, em especial os contistas, que publicaram no aludido semanário, reconstituindo suas propostas estéticas e elucidando como a literatura produzida por eles dialogava com a tradição do gênero conto e, em certa medida, com a ficção pregressa no âmbito da literatura brasileira. Ainda, procurarei mostrar a íntima relação da literatura desses *novos* escritores com o cenário político brasileiro da década de 1960, que impunha novas condições criativas para esta geração de escritores.

Este estudo se estabeleceu a partir de um recorte histórico que parte de seu primeiro número, de setembro de 1966, quando Murilo Rubião ainda era o secretário da redação, concluindo-se em meados do mês de maio de 1975, quando o secretário Wander Piroli deixou seu cargo, após uma intervenção do governo militar, levando este jornal a uma queda qualitativa. Esta pesquisa não vai além deste período, pois o que me interessa, justamente, é mostrar os anos de *efervescência cultural* do SLMG.

Foi mencionado, anteriormente, que um vasto número de ficcionistas passou pelo SLMG. Dentre os que participaram mais ativamente do periódico foram selecionados quatro, cujos contos serão estudados: Luiz Vilela, Humberto Werneck, Jaime Prado Gouvêa e Sérgio Sant'Anna. Este recorte foi necessário, já que, devido ao tempo, seria impossível passar por todos os contos ou contistas que ali publicaram. Muitos dos *novos* não deram continuidade à produção literária, crítica ou ensaística, o que não ocorreu com os quatro autores mencionados acima. Nesse sentido, este também foi um critério no qual se baseou minha escolha. Além disso, é possível aproximar, tematicamente, a obra destes escritores.

Luiz Vilela publicou pela primeira vez no Suplemento Literário do *Minas Gerais* em setembro de 1966, mesmo mês em que o jornal veio ao público. O lançamento de seu primeiro livro, *Tremor de Terra*, publicado em 1967, custeado pelo autor, veio junto com o Prêmio Nacional de Ficção, causando, como aponta Duílio Gomes¹⁴, espanto e indignação nos escritores mais experientes. Neste artigo de 1971, publicado no *Suplemento*, Gomes aponta que o mineiro de Ituiutaba, então aos 29 anos, acabara de lançar a terceira edição de seu primeiro livro, feito raro na literatura nacional. Nos anos 60 ainda, o autor conseguiu premiações nas duas primeiras edições do Concurso Nacional de Contos do Paraná.

Humberto Werneck, jornalista de renome nacional, começou sua carreira no fim dos anos 60. O autor fez parte da redação do jornal, publicando contos, resenhas, artigos, tendo sido, ainda, o responsável por algumas séries de entrevistas do jornal. Deixou Minas no início dos anos 70 para trabalhar em outro jornal em São Paulo. Entre 1967 e 1969, publicou cinco contos no SLMG. Só recentemente Werneck reuniu em livro os contos lançados no SLMG na década de 1960.

Jaime Prado Gouvêa colaborara com contos no *Suplemento* em 1968, mas foi a partir de 1969 que passou a integrar o corpo editorial do jornal. Venceu alguns concursos universitários de contos e, em 1969, foi um dos ganhadores do Concurso Nacional de Contos do Estado do Paraná. Dentre outros prêmios importantes, foi um dos vencedores do Prêmio Jabuti de Literatura, do ano de 2008, com a reedição de seu livro *Fichas de Vitrola*, prêmio Guimarães Rosa de 1986. Seu primeiro livro, *Areia tornando em pedra*, foi publicado em 1969.

O escritor Sérgio Sant'Anna também marcou passagem pela revista *Estória*. Estabeleceu contato com os jovens escritores que compunham o corpo de redação do *Suplemento* e, em 1968, publicou seu primeiro conto no *Suplemento*, *Lassidão*. Este número do SLMG chegou às mãos de uma brasilianista na Alemanha e, um ano depois, foi traduzido e publicado no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*¹⁵. Sant'Anna também venceu concursos universitários de contos, estudou em Paris entre 1967 e 1968, de onde enviou contribuições ao SLMG, e, assim como Luiz Vilela, foi selecionado para o *International Writing Program*, em Iowa City, entre 1970 e 1971, com uma bolsa de estudos patrocinada pela Fundação Ford. Sant'Anna já foi agraciado com alguns prêmios literários importantes, dentre eles o Jabuti.

¹⁴ GOMES, 1972, p.12..

¹⁵ Cf. no apêndice dessa dissertação a entrevista com Sérgio Sant'Anna.

Alguns dos escritores cujos nomes foram citados acima se empenharam em elaborar, ali nas páginas do SLMG, uma crítica da literatura com a qual vinham tentando romper, no intuito de se firmarem como uma geração. O primeiro capítulo desta dissertação, *O discurso da ruptura no Suplemento Literário do Minas Gerais*, conta com três seções. A primeira delas recompõe brevemente a história do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, buscando-se enfatizar, sobretudo, a abertura que o semanário dava aos jovens escritores que ali publicaram. Seu título, “*Saudades de antigamente*”, foi tomado emprestado da obra *O desatino da rapaziada*, de Humberto Werneck, especificamente do capítulo que o escritor dedica a esse mesmo suplemento literário. Para sua confecção, analisarei alguns números do *Suplemento* valendo-me do aparato teórico de algumas obras mencionadas anteriormente nesta introdução, como a obra de Luiz Claudio Vieira de Oliveira e os ensaios de Haydée Ribeiro Coelho, além de *O desatino da rapaziada*, de Humberto Werneck, e vários ensaios publicados naquele jornal. Sua listagem seria exaustiva.

A segunda seção, do mesmo capítulo, “Essa gente nova acha que ‘tem alguma coisa a dizer’. Que a digam, portanto.”, introduz o fazer crítico dos *novos* e o diálogo que estabeleciam com a literatura pregressa, e traz uma sub-seção: “*Um instante captado de uma coisa em movimento*”. Aí, será estabelecido um diálogo entre o discurso dos *novos*, e de outros autores que pensaram a mesma questão, dentre eles: José Ortega y Gasset, Ángel Rama e T.S. Eliot. Esta reflexão estabelecerá uma ligação com a seção seguinte, *Ruptura com a tradição*, na qual a questão anunciada no título será discutida no âmbito da literatura brasileira. Assim, para estabelecer nexos entre as propostas estéticas dos *novos* e a literatura com a qual visavam romper, amparei-me na crítica de Alfredo Bosi, Heloísa Buarque de Hollanda, Silviano Santiago e Assis Brasil. Esta análise vem permeada pela contextualização histórica do período a ser estudado.

O segundo capítulo, *Os novos do Suplemento e os deslîmites da forma*, também conta com três seções: a primeira delas, *O conto no Brasil nos anos 60*, recupera, brevemente, o trajeto e a recepção do gênero em questão na década de 1960. Sua sub-seção, *As teorias do conto em perspectiva*, traz uma revisão da teoria do conto, enfatizando-se os principais aspectos do conto como um gênero literário. Para tanto, baseei-me na leitura de *Teoria do conto*, de Nádîa Battella Gotlib, *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, *Valise de cronópio*, de Julio Cortázar e *Formas breves*, de Ricardo Piglia.

Foi dito que muito se teorizou sobre o conto nas páginas do *Suplemento*. Além de resenhas e de ensaios esparsos, foram publicadas séries de ensaios sobre o conto e entrevistas com contistas, através das quais é possível rastrear o caminho crítico e expor a concepção de conto dos escritores que publicavam, no Brasil, a partir de 1965. Esta é a matéria da segunda seção do segundo capítulo, *A reflexão sobre o conto nas séries do Suplemento Literário do Minas Gerais*. Dividida em cinco sub-seções, *O escritor mineiro quando jovem*, *Os novos de toda parte*, *O conto atual*, *Situação do conto brasileiro moderno* e *Outras duas séries*, cada uma traz a análise das séries, exceto pela última e por *O conto atual*. A quinta sub-seção apenas reporta a existência de duas outras séries de menor teor de conteúdo, por se tratarem de panoramas (*O fantástico no conto brasileiro contemporâneo* e *O conto brasileiro contemporâneo*), e *O conto atual* apresenta a série, mas sua análise se dará apenas na terceira seção do capítulo, *Receita para o conto: O conto atual*. Nesta série de ensaios, seu autor apresenta uma espécie de manifesto para a nova literatura, ou plataforma para a confecção de contos, refletindo sobre o caráter da literatura da década de 1960 em diante. A partir dela, será analisada a pertinência de suas propostas para uma nova estética do conto.

O capítulo 3, *Os novos contistas no Suplemento Literário do Minas Gerais*, se organiza, também, em três seções: *Anamnese e diagnóstico*, que trata de apresentar a visão crítica sobre os *novos* do *Suplemento* e o conto dos anos 60, já com um certo distanciamento ou olhar revisionista. As outras duas seções trazem o estudo dos contos de Luiz Vilela, Humberto Werneck, Jaime Prado Gouvêa e Sérgio Sant'Anna, buscando-se, sempre que possível, trazer a fortuna crítica destes escritores, também encontradas no SLMG, para se estabelecer umnexo entre a teoria e a prática ficcional dos *novos*.

Parte dos contos dos escritores mencionados voltava-se para a representação do sujeito da narrativa. Assim, a sub-seção *Os novos do Suplemento e a representação do sujeito* se dividirá em duas: *Os conflitos do eu* (que, por sua parte, ganhará a subdivisão *Infância e conflito*) e *“Emoção sob controle”*. A outra parte da amostragem de contos selecionada tinha uma forte verve experimentalista. Assim, a terceira seção do último capítulo foi intitulada de *“Não há mais regras no jogo”*. O terceiro capítulo buscará ver como se dá, a partir das duas temáticas, o diálogo teórico dos *novos* com a tradição da teoria do conto, de forma geral, e com suas concepções, de forma específica, instaurando o processo da criação literária.

Foram realizadas entrevistas com três dos escritores de que trata esta dissertação: Jaime Prado Gouvêa, Luis Gonzaga Vieira e Sérgio Sant'Anna. Embora elas tenham partido de um mesmo questionário, encontram-se em formatos diferentes. Gouvêa e Vieira responderam às questões por escrito, sendo que o primeiro optou por responder às questões diretamente, enquanto o segundo, com um texto corrido. A entrevista com Sérgio Sant'Anna foi realizada pessoalmente, o que possibilitou que as perguntas fossem extrapoladas e tivessem um tom um pouco mais informal. As entrevistas estão anexadas a este volume.

Capítulo 1

O discurso da ruptura no Suplemento

Literário do Minas Gerais

“O que se quer agora de uma revista ou jornal literário é que não reflita apenas um pensamento dirigido de grupo, mas que mostre as várias tendências que vão surgindo. E saber, principalmente, o que a literatura incorpora à vida de todo dia. Não se concebe literatura como simples jogo lúcido ou catarse ou isso ou aquilo: literatura é vida”¹

Luis Gonzaga Vieira

¹ VIEIRA, 1968, p. 2.

1.1 - “Saudades de antigamente”²

De dentro do diário oficial do estado de Minas Gerais, o jornal *Minas Gerais*, surgiu a idéia, atribuída ao então governador do estado, Israel Pinheiro, de que se publicasse semanalmente uma página especial, que acabou por tornar-se um caderno “que amenizasse a prosa burocrática com algum noticiário, colunas e um pouco de literatura.”³ A tarefa de dirigi-lo caberia ao já consagrado escritor Murilo Rubião.

Rubião e outros dois escritores, Bueno de Rivera e Ayres da Mata Machado Filho, elaboraram um suplemento no qual se discorria sobre teatro, cinema, artes plásticas e, sobretudo, literatura. Em 3 de setembro de 1966, o *Suplemento Literário do Minas Gerais* é lançado. Em 1968, Ayres seria substituído pelo crítico e romancista Rui Mourão⁴. Humberto Werneck assim descreve a comissão de redação do *Suplemento*:

Além de Márcio Sampaio, Murilo arrebanhou José Márcio Penido, contista em quem detectou talento também de jornalista (embora o conhecesse apenas como caixa do banco onde tinha conta...), e o diagramador Lucas Raposo. Mais adiante, em 1968, engordou o grupo com os escritores João Paulo Alves da Costa, Vladimir Diniz e Adão Ventura, além do contista Carlos Roberto Pellegrino.⁵

O poeta Affonso Ávila, a poetisa e crítica de literatura Laís Corrêa de Araújo e o também crítico e escritor Rui Mourão estavam intimamente ligados à concepção e elaboração do periódico, sendo, assim, possível inferir a dimensão qualitativa deste suplemento literário. Julgo ser conveniente reproduzir um trecho do editorial do primeiro número, onde se torna explícita a plataforma do periódico:

Na sua simplicidade, o título escolhido para esta nova secção do “Minas Gerais” contém o essencial de um programa consciente. Deliberamos reivindicar a importância da literatura, freqüentemente negada ou discutida. Para começar, tomamos o termo na acepção mais ampla.

Nessa ordem de idéias, o “Suplemento Literário” vai inserir não só poesia, ensaio e ficção em prosa, mas também a crítica literária, a de artes plásticas, a de música. Sem negligenciarmos os aspectos universais da cultura, queremos imprimir a estas colunas feição predominantemente mineira, assim no estilo de julgar e escrever,

² Este título foi tomado emprestado do antepenúltimo capítulo da obra *O desatino da rapaziada*, de Humberto Werneck, dedicado ao Suplemento Literário do *Minas Gerais*.

³ WERNECK, 1992, p.178.

⁴ WERNECK, 2006, p.3.

⁵ WERNECK, 2006, p.3.

como na escolha da matéria publicável. A fidelidade à Província nos termos que situamos até conjura o perigo do provincianismo.

O anseio de atingir a esquiva perfeição configura a chamada mineiridade, na opinião de alguns. Porque cientes e conscientes dos lados positivo e negativo de semelhante intenção, permitimo-nos a coragem de aspirar ao melhor que nos seja possível.⁶

Além do editorial, encontram-se, na capa de seu primeiro número, um desenho do artista mineiro Álvaro Apocalypse e uma poesia de Bueno de Rivera. De suas páginas falam o crítico de literatura Fábio Lucas (*A função da poesia renovadora*), João Camillo de Oliveira Torres, que versa sobre política (*Missão de Minas*), Laís Corrêa de Araújo, com sua coluna *Roda Gigante* (que naquele número trouxe *Reexame de Alencar*) e a seção *Informais*⁷, com pequenas resenhas de livros e sugestões de leitura, Paulo Saraiva (*O alienista de Cosme Velho*), Affonso Ávila (*Sousândrade: O poeta e a consciência crítica*), M. Procópio (que trouxe uma reportagem sobre o compositor mineiro Arthur Bosmans, que acabava “de conquistar o mundo”⁸), Zilah Corrêa de Araújo (*Eduardo Frieiro no depoimento de sua esposa*), Aires da Mata Machado Filho (*O escritor Euclides da Cunha*), Flávio Márcio (*Godard: Carta de Princípios*) e Luiz Gonzaga Vieira (*Franz Kafka*). Ademais, foi publicado o conto *Na rodoviária*, de Ildeu Brandão, ilustrado por Eduardo de Paula. Havia ainda uma nota pela qual se saberiam os livros mais vendidos da semana.

As contribuições de poetas e ficcionistas eram presentes em todos os números do *Suplemento*, e deve-se frisar que, a partir deste jornal, vários artistas se projetaram, negando qualquer feição provinciana que aquele periódico que exaltava a “mineiridade” pudesse ter. Portanto, Luiz Claudio Vieira de Oliveira aponta que:

Pode-se dizer que o *Suplemento* esconjurou o perigo do provincianismo. Os ‘novos’, designação dada à geração de jovens que ali publicou nos anos sessenta e setenta, vieram a constituir um elemento de renovação da literatura brasileira de então, tornando-se autores de repercussão nacional. Duílio Gomes, Ivan Ângelo, Luiz Vilela, Murilo Rubião, Adão Ventura, Luiz Gonzaga Vieira, Sebastião Nunes, Sérgio Sant’Anna, Henry Correa de Araújo e vários outros foram alguns dos autores

⁶ Suplemento Literário do *Minas Gerais*, 1966, n.1, p.1.

⁷ Vale observar que a escritora indicava, ao fim da seção, um endereço para o qual poderiam ser remetidos livros para leitura e posterior resenha. Cf. COELHO, 2003/2004. Para maiores informações acerca de *Roda Gigante*, consultar os ensaios de Haydée Ribeiro Coelho listados na introdução.

⁸ PROCÓPIO, 1966, p.5

mineiros que saíram das páginas do *Suplemento* para a literatura nacional. Ao lado dessa preocupação com a publicação dos ‘novos’, houve um resgate da literatura mineira, sob a forma de textos esparsos sobre autores como Alphonsus de Guimaraens, Afonso Arinos. O *Suplemento* funcionou como uma síntese da cultura mineira, ponto de confluência para que convergiram autores antigos, consagrados ou não, e autores novos.⁹

É importante notar que, mesmo estando encartado ao diário oficial do estado de Minas e trazendo assumidamente como princípio um ideal de *mineiridade*, há uma transgressão do local, conforme se lê no trecho:

O universal e o local suscitam uma relação binária. No entanto, o *Suplemento* converte-se em um lugar de passagem, onde transitam homens, idéias e saberes. A geografia cultural mescla o local, o regional e o nacional e outras regionalidades, além do estado-nação. Esse feixe de relações permite que o leitor acompanhe toda movimentação cultural de Minas, do Brasil e das capitais culturais. Vive-se em Minas, lê-se em Minas, lê-se de Minas, recebe-se o outro em Minas. Essa voz das gerais, no entanto, não se fixa.¹⁰

Eis o *Suplemento Literário do Minas Gerais*: um mosaico no qual se vêem passado e presente, ruptura e continuidade. Cede lugar ao novo (os lançamentos de livros em *Informais*; a música de Arthur Bosmans; o cinema de Godard) – ainda que este seja velho, tal como ocorre com Sôsândrade relido pelos irmãos Campos, sob a ótica da crítica estruturalista - e revisita a tradição (a literatura de Euclides da Cunha, José de Alencar e Machado de Assis); tem cores locais (Eduardo Frieiro) e matizes universais (Franz Kafka). Mas lanço agora meu olhar para a coexistência de dois fenômenos paradoxais na segunda página do jornal: a continuidade que se reitera na política mineira e a proposta de renovação para as letras. Ao passo que, na política, João Camillo de Oliveira Torres afirma ser Minas “a permanência da continuidade nas transformações do momento histórico¹¹”, atestando que os mesmos dirigentes políticos que vêm governando o estado há séculos mantinham-se no poder, Fábio Lucas

⁹ OLIVEIRA, 2002, p.12.

¹⁰ COELHO, 2006, p.7. Ainda a respeito da diversidade de sistemas literários acolhidos pelo SLMG, a professora e pesquisadora Haydée Ribeiro Coelho e a bibliotecária da Faculdade de Letras da UFMG, Junia Lessa, realizaram um levantamento no qual se pôde comprovar que “no *Suplemento*, havia textos das mais variadas literaturas como: hispano-americana, belga, tcheca, norte-americana, inglesa, italiana, espanhola, portuguesa, russa, africana, francesa, alemã, irlandesa, japonesa, sueca, polonesa, húngara, vietnamita, grega, libanesa, romena e persa.” Cf. COELHO, 2005, p.15.

¹¹ TORRES, 1966, p.2. Haydée Ribeiro Coelho atenta para esta questão em *Suplemento, Marcha e Margens/Margens*. Cf. COELHO, 2009, p.471-491.

apresenta uma reflexão acerca da *poesia* renovadora, e amplio a capa que reveste o gênero *poema* para qualquer manifestação artística que se pretenda proeminente¹².

Lucas aponta para a necessidade de se renovar o campo das letras nacionais e de se deixar de lado o “importado”, quando se almeja o original, e o passado, que se opõe ao avanço, sendo apenas um elo “da cadeia de adaptações humanas às fugitivas contingências do mundo em perpétua transformação”¹³, e demarca a linha fronteira espaço-temporal a partir da qual deverá configurar-se o novo:

A tradição é útil como ponto de partida, marco de um processo que se desdobra e continua; a arte estrangeira é importante para o conhecimento das etapas no terreno da expressão artística. De qualquer forma, o importante é tentar e conseguir a conquista de um estilo próprio, a agregação de um produto novo aos já existentes.

Assim, o passado não pode ser considerado um depósito no tempo, sobre o qual se fazem retiradas para o êxito atual, assim como a contribuição estrangeira não pode constituir um depósito no espaço, sobre o qual se fazem retiradas para a contemplação deslumbrada dos inocentes.¹⁴

O espaço do jornal, como se pode notar, propiciava a contemplação de autores já consagrados através de análises críticas, mas este elemento novo que aponta Lucas é predominante quando se analisa a feição dos contos e poemas que são publicados no *Suplemento*. O escritor Jaime Prado Gouvêa, que também publicava regularmente naquele periódico, relembra que “por ocasião de um de seus aniversários, o *Suplemento* deixa de receber um voto de louvor da Academia Mineira de Letras sob a insólita alegação, feita por um de seus imortais, de que ele ‘não dava vez aos velhos’¹⁵.” Tal como nota Luiz Claudio Vieira de Oliveira:

A importância do *Suplemento* reside em seu ecletismo. Durante anos publicou o que havia de mais respeitável na crítica nacional, ao mesmo tempo em que abria espaço para os novos autores mineiros que vinham surgindo, e para a novidade, àquela época um tanto hermética, da crítica universitária dos anos setenta, então no auge do Estruturalismo. Além de sua vocação literária, o *Suplemento* captou o crescimento do cinema e das artes plásticas mineiras. Vários artistas colaboraram, seja sob a forma de ilustrações aos textos publicados, seja através de artigos em que

¹² Cf. COELHO, 2009, onde a autora também estuda este ensaio de Fábio Lucas, elucidando a questão do *nacional* presente no discurso de Lucas.

¹³ LUCAS, 1966, p.2.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ GOUVÊA, 1985, p.3.

se fazia crítica de arte da melhor qualidade, como se pode ver nas colunas de Maurício Gomes Leite e de Márcio Sampaio, ao longo de vários anos.¹⁶

Em seus primeiros anos, o periódico foi lugar de reflexão crítica e cuidadosa acerca da literatura e das artes, espaço de divulgação de diversas manifestações artísticas, palco onde se apresentaram novos escritores; projetou-se num salto e transpôs sua função de veículo de comunicação: concretizou transformações efetivas na história literária e cultural. Ironicamente, segundo Humberto Werneck, a idéia inicial do jornal foi recebida com “ceticismo”, “indiferença” e “desdém”¹⁷, e acreditava-se que seria necessário recorrer a traduções, já que não seria possível “encher tantas páginas do jornal”.¹⁸

Murilo Rubião permaneceu como secretário do SLMG até fins de 1969, acreditando que o *Suplemento* já estava “maduro o suficiente para seguir sem ele”¹⁹, e designou Rui Mourão para substituí-lo. Laís Corrêa de Araújo e Libério Neves comporiam a nova comissão. Contudo, alegações de subversão política impediram que Mourão assumisse o cargo e, a partir de então, Libério Neves era o novo secretário do *Suplemento*, sendo sucedido por Ildeu Brandão, a partir de junho de 1970, que contava com o auxílio de Garcia de Paiva. Em maio de 1971 foi empossado o mais jovem secretário do SLMG, Ângelo Oswaldo, que exerceu suas funções até setembro de 1973, quando partiu para Paris para estudar. Alguns escritores descrevem este período como o de maior ousadia da história do *Suplemento*²⁰. Assume, então, Garcia de Paiva, como secretário, e Maria Luíza Ramos, como membro da comissão. Neste período elaborou-se um suplemento especial, que seria dedicado ao conto brasileiro de então, que foi “mutilado pela censura. Seriam dois números, cada um com 16 páginas. O primeiro saiu perfeito, mas o segundo teve apenas oito páginas”.²¹

O período que se sucedeu a este episódio foi marcado pela cautela, o que acabou levando a uma queda de qualidade do periódico. Para trazer novas cores ao jornal, assumiu o escritor e jornalista Wander Piroli em janeiro de 1975. Segundo Jaime Prado Gouvêa, “Piroli trouxe o dinamismo do jornal diário a que estava acostumado, inovou

¹⁶ OLIVEIRA, 2002, p.11-12.

¹⁷ Cf. WERNECK, 2006, p.4.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ GOUVÊA, 1985, p.3.

²⁰ Cf. em anexo a entrevista com o escritor Sérgio Sant’Anna.

²¹ GOUVÊA, 1985, p.3. Cf. números 378 e 379 do SLMG.

na parte gráfica, publicou cordel, abriu espaço aos escritores que quisessem desabafar, agilizou o setor editorial e irritou os conservadores em geral.²² O *Minas Gerais* publicou, em maio de 1975, uma nota que declarava que seu suplemento literário seria reformulado, decisão que não havia sido previamente comunicada a Piroli. Este se demitiu e partiram com ele a maior parte de seus colaboradores. O jornal foi interrompido em 17 de maio e voltou às suas atividades após um mês, com um secretário designado pela diretoria do *Minas Gerais*, Wilson Castelo Branco²³; o jornal acabou por ceder às pressões dos censores. Humberto Werneck afirma: “Foi nesse momento preciso que, para Affonso Ávila, o jornal criado por Murilo Rubião deixou de ser relevante.”²⁴

1.2 - “Essa gente nova acha que ‘tem alguma coisa a dizer’. Que a digam, portanto.”

Assim Laís Corrêa de Araújo encerra a apresentação do número 74 do *Suplemento*, inteiramente dedicado aos novos escritores. Ele trazia uma charge, que sintetizava o discurso dos *Novos*²⁵, um ensaio de Luis Gonzaga Vieira, *Aparte à literatura dos Novos*, seis contos, quatro poemas, e duas matérias: uma sobre o cinema novo de Minas, *Cinema Mineiro, a última safra*, e *Os caminhos e descaminhos da literatura: falam os novos de Minas*. Esta última, um debate com os escritores Luis Gonzaga Vieira, Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela, Adão Ventura, José Márcio Penido, Humberto Werneck, Márcio Sampaio, Henry Corrêa de Araújo, Carlos Roberto Pellegrino, José Luiz Andrade e Libério Neves, que discutiam as razões pelas quais um escritor produz, reconhecimento público do escritor, literatura participativa/participante, Poesia Concreta, *Nouveau Roman*, a crise da poesia, a necessidade de uma nova literatura.

O número seguinte obedece à mesma proposta: traz cinco contos, quinze poemas, dos quais quatro estão em uma página reservada aos jovens escritores de

²² GOUVÊA, 1985, p.3. Cf. números 378 e 379 do SLMG.

²³ Para uma história mais detalhada da sucessão de diretores do SLMG recomendo a leitura de GOUVÊA, 1985, “Suplemento, ano XX: Mil números de história”, de Jaime Prado Gouvêa, no Suplemento de número 1000.

²⁴ WERNECK, 2006, p.184.

²⁵ Cf. números 74 e 75 do SLMG.

Cataguases, um ensaio sobre o Surrealismo, uma matéria sobre *os novos* das artes plásticas, e uma síntese da biografia dos *novos* que colaboraram para aquelas duas edições do SLMG.

No entanto, a abordagem da literatura que emergia ali, nos fins dos anos de 1960, não se restringiu a esses dois números especiais organizados por Laís. Ao me debruçar sobre as páginas do *Suplemento*, algumas palavras que sugerissem algo *novo* sobre literatura ou criação ficcional, sobre escritores que surgiam, sobre a situação da literatura brasileira, elas vinham em abundância: *O anticonto por excelência*, *Escritores: o princípio de uma consciência profissional*, *A experiência nova no conto*, *A criação literária*, *Situações da ficção brasileira*, *Variações sobre o conto*. Em todos os números encontravam-se contos e poesias, resenhas, ensaios que abordavam o tema confecção *de novos contos*, entrevistas ou séries de reportagens, e citavam um nome recorrente: *Os Novos*, *Os Novos de Minas*, *Os Novos de toda parte*, *Aparte à literatura dos Novos*. Seus nomes se repetiam e, a cada número percorrido do *Suplemento*, surgia-me diante dos olhos um novo *Novo*: Wander Piroli, Jaime Prado Gouvêa, Sérgio Sant'Anna, Lucienne Samôr, Humberto Werneck, Luiz Vilela, Duílio Gomes, Luiz Gonzaga Vieira, outras dezenas de nomes. Havia também os poetas, mas estes que mencionei eram, sobretudo, contistas. Era natural também que seu idealizador, Murilo Rubião, tivesse seus contos estampando as páginas do semanário.

Alguns desses nomes repetiam-se em outras seções do jornal: crítica de cinema, música, teatro. A crítica literária era, por vezes, guiada pelas tendências críticas em voga em fins dos anos 60 e início dos anos 70²⁶. Eles discutiam novas formas para o conto, falavam de outros *novos*, resenhavam livros. Considerando-se a abrangência do *Suplemento*, que era lido em outros estados e países, *Os novos* também praticaram o ofício de difusores da nova literatura, não só mineira, mas nacional. Na ocasião do lançamento de duas antologias de contos goianos, Jaime Prado Gouvêa, em 21 de março de 1970, reflete acerca da situação dos escritores brasileiros de então e exalta o empenho dos governos de estados brasileiros que ocorreu no sentido de difundir a literatura :

Agora, depois que a Europa nos mostrou que existe boa literatura na América Latina, começa-se a notar uma certa movimentação, ainda que pouca e relutante, no

²⁶ Este aspecto do SLMG foi notado por Luiz Claudio Vieira de Oliveira e Haydée Ribeiro Coelho nos trabalhos apontados na Introdução.

sentido de incentivar e dar uma posição mais digna para o maltratado escritor brasileiro. E mesmo assim, por causa da paridez cansada e desacreditada dos grandes centros, essa movimentação tem ocorrido esparsamente, tendo ainda como base o Concurso Nacional de Contos do Estado do Paraná, atualmente o único de respeitável importância. Minas Gerais continua o mesmo, e parece que vai continuar por muito tempo a ser o principal abastecedor de Rio e São Paulo. Por isso [...] é que registramos com alegria o esforço do governo goiano, que vem de fazer um levantamento sério de sua reserva intelectual.²⁷

Ainda que fossem esparsos os concursos de contos, tal como ressalta Gouvêa, o SLMG empenhava-se em divulgar seus resultados. Assim, a ficção destes novos escritores era publicada no espaço do jornal e ganhava também novos tons através do trabalho interpretativo da equipe do *Suplemento*. As reflexões em torno do conto extrapolaram o território da contemplação e ocuparam o universo da teoria, não apenas no âmbito da divulgação de trabalhos teóricos sobre o gênero, feito que se deu, ora através de artigos isolados, ora por séries de ensaios publicados, que colocaram em evidência o conto mineiro, brasileiro, a situação do conto, os *novos* contistas, e propiciaram a elaboração de uma espécie de *plataforma* que conduziria a confecção do conto no fim dos anos 60 e nos anos 70. O jornal ofereceu “uma abertura que nenhuma outra publicação oferece[u] no Brasil”²⁸ naquelas condições, atesta Sérgio Sant’Anna em um artigo de nome *O conto não existe*.

Ainda, através da análise de parte da produção crítica dos colaboradores do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, que lá produziram a partir de 1966, permite-se reconhecer que o conto recebeu um tratamento especial no espaço daquele semanário. Ao longo da existência do SLMG, várias séries de artigos sobre o conto mineiro, o conto brasileiro, a situação do conto naquele momento e os *novos* contistas foram publicadas. Resenhavam-se, também, obras teóricas que foram publicadas sobre o conto, como se pode ver através de um trecho de Luis Gonzaga Vieira, sobre o livro *Variações sobre o conto* de Herman Lima:

Herman Lima endossa certas definições e logo entra no assunto que lhe interessa, ou seja, dar uma visão global do conto e sua evolução. A conclusão do autor pode ser essa: ‘Os grandes modelos são, ainda, de um lado, Maupassant, de outro, Tchekhov. Por mais que se procure fugir, são esses os dois pólos e todo conto há de filiar-se, ora a um, ora a outro’. Penso que, mesmo que o conto atual ainda esteja preso a Maupassant e Tchekhov, o que verdadeiramente importa é que os tempos

²⁷ GOUVÊA, 1970b, p.7

²⁸ SANT’ANNA, 1973, p.6.

são outros. Tchekhov e Maupassant ainda podem ser modelos, mas modelos que serão distorcidos a favor de nossa época, quer dizer: reconhecemos o valor dos dois não para imitá-los, mas para levar a influência deles a outras regiões. Apesar de extremamente simplista, concordamos aqui com uma certa definição de conto, ou seja, que o conto geralmente é breve - de acordo com H. G. Wells, citado por Herman Lima.²⁹

Ao fim da resenha da obra de Lima, Vieira começa a traçar esboços que norteariam a produção ficcional de seu grupo, ao afirmar:

Vemos também que os grandes contistas do passado nos ensinaram principalmente a libertar-nos deles, pois nosso tempo é outro: eles foram úteis na medida em que nos ensinaram a ser livres. São grandes contistas, mesmo considerando o tempo de hoje, mas os novos ficcionistas procuram refletir um tempo próprio, com problemas existenciais e literários próprios.³⁰

Simultaneamente espaço de reflexão teórica e elaboração criativa, o *Suplemento* cede lugar às formas curtas. Presumível que se pensasse que apenas as formas curtas poderiam ali encontrar morada, já que uma narrativa longa sequer caberia em seu espaço. Contudo, note-se que nem todos os *novos* eram exclusivamente contistas, mas que se renderam àquele gênero textual que, naquele momento, nas palavras de Laís Corrêa de Araújo, “escapou para tornar-se um texto inventivo, autônomo, tão importante e significativo quanto qualquer obra ficcional de maior contextura.”³¹ Estes escritores intercediam em favor do conto e buscavam efetivar mudanças em sua *forma*.

1.2.1 - “Um instante captado de uma coisa em movimento”

Torna-se claro, a partir do discurso dos *novos*, que eles tinham consciência do papel de mediador do *Suplemento*, não sendo ele apenas um espaço comum que utilizavam para suas publicações, mas o lugar a partir do qual se configuraria uma nova geração:

A principal importância dos recentes números do SLMG, dedicados aos escritores novos de Minas, é, acreditamos, servir como o primeiro ponto de referência para e sobre uma geração que, longe de se prestar a juízos definitivos, dá ainda seus

²⁹ VIEIRA, 1970h, p.7

³⁰ Ibidem.

³¹ ARAÚJO, 1979, p.6.

primeiros passos e se definirá a partir do que for realizando e sendo. Um instante captado de uma coisa em movimento, portanto.³²

Já naquele primeiro instante, 1968, embora Sérgio Sant’Anna não soubesse precisamente definir o que os configurava, a si e a seus contemporâneos, como uma geração, notava ali a ocorrência de um fenômeno que envolvia aqueles jovens escritores por suas similitudes. Em 1997, com um olhar dessa vez retrospectivo, o contista Duílio Gomes percebe que o *Suplemento*

teve, entre outros méritos, o de aglutinar em sua redação uma nascente geração literária. Eram prosadores e poetas mineiros que, capitaneados por Rubião – na verdade, uma espécie de “guru” para aqueles jovens - começavam a publicar seus contos, poemas e textos de pura vanguarda no semanário. A gênese dessa criação coletiva, segundo o próprio Murilo Rubião, trazia instrumental e virtudes suficientes para promover uma ruptura com a geração anterior e estabelecer-se com legitimidade coerente. O que, para cada nova geração, significa estética nova.³³

José Ortega y Gasset³⁴ examina a necessidade de se estar circunscrito a um grupo de idade ou estilo de vida, alegando que pertencer a uma geração – e dar-se conta disto - é pertencer a um modo integral de existência, ou a uma moda que se firma indestrutível sobre o indivíduo. Valer-se do método de gerações permite ao homem reviver o passado convertido virtualmente em presente; por isto a história é reviver o passado; como viver nada mais é que atualidade e presente, olha-se o passado como sendo, não como sido.

Embora uma das acepções da palavra “coetâneo” seja “contemporâneo”, Ortega y Gasset distingue os contemporâneos dos coetâneos: os primeiros vivem em um mesmo espaço e atmosfera, contribuem, contudo, com a formação do mundo de maneira diferente. A partir de um mesmo tempo exterior e cronológico, vários tempos vitais distintos podem conviver; é o que o autor chama de *anacronismo essencial da história*. Para o filósofo, é apenas graças a este desequilíbrio interior que se move a história. Se todos os contemporâneos fossem coetâneos, a história se petrificaria em um gesto definitivo, sem possibilidade de inovação radical alguma; não haveria conflitos de geração. Ortega y Gasset denomina *geração* o conjunto de pessoas que são coetâneas em um círculo social de convivência; elas devem pertencer a uma mesma faixa etária e

³² Cf. SANT’ANNA, 1968a, p. 3.

³³ GOMES, 1997, p. 12

³⁴ Cf. ORTEGA Y GASSET, 1957, p.29-42. Tradução livre do espanhol, adaptação do original.

ter algum contato vital. Grupos de pessoas que vivem isoladas, ainda que tenham a mesma idade, não poderiam, assim, pertencer àquela geração. Para o filósofo, se todas as gerações têm uma dimensão no tempo histórico, elas se sucedem como notas de melodias e não prescindem da anterior; portanto têm também uma dimensão no espaço.

Esse conceito de geração toma outras perspectivas se se pensa na questão da tradição que será revisitado à frente. Para elucidar o conceito de *geração literária*, recorro ao dicionário *online* de termos literários, idealizado por uma equipe de professores da Universidade Nova de Lisboa, onde encontro a seguinte explicação:

Grupo de escritores contemporâneos e coetâneos que comungam dos mesmos ideais, respondem aos mesmos desafios históricos, partilham a mesma estética e que muitas vezes procuram construir uma obra com características comuns. O conceito é naturalmente frágil se atribuído apenas em função do critério da contemporaneidade de um conjunto de escritores; também não é correcto agrupar escritores numa geração literária em função da idade, se não existirem afinidades ideológicas e estéticas e, sobretudo, um desejo colectivo de afirmação literária, condição que nos parece fundamental na canonização de uma geração literária; e ainda pode falhar o critério da familiaridade de opiniões e pensamento para agrupar certos escritores numa geração literária, porque esta admite a inclusão de indivíduos que não concordam com os mesmos ideais, mas que, por razões históricas ou culturais, se encontram ligados a um grupo determinado. O conceito pode ser também de aplicação mais restrita, por exemplo, quando utilizado em expressões do tipo “a geração literária do autor A.”, que diz respeito, normalmente, ao conjunto de escritores revelados no momento histórico em que esse autor se anunciou, sem que necessariamente todos eles se tenham constituído em escola.³⁵

Contrariamente, Ángel Rama, crítico uruguaio, afirma que recorrer ao conceito de geração para se pensar um fenómeno literário é uma tentativa de dissimular as insuficiências artísticas individuais³⁶. O autor, que repreende severamente os críticos que se utilizam desse artifício, opõe-se também à aglutinação de artistas sob o lema “Integramos uma geração³⁷, [...] que tem como substrato a convicção de ser a melhor ou, ao menos, de ter tido as maiores possibilidades”, e prossegue dizendo que “não são as possibilidades o que interessa: Dostoievski, Cervantes ou Shakespeare puderam contar com todas, ou mesmo com nenhuma.”³⁸

³⁵ CEIA, *Dicionário de termos literários*.

³⁶ RAMA, 2008, p.42. O autor suscita essa discussão, ilustrando-a com geração que surgia a partir de meados da década de 1940 no Uruguai.

³⁷ RAMA, 2008, p.33

³⁸ RAMA, 2008, p.33.

Embora reconheça que cada autor represente um talento individual, não creio que o argumento de pensar a obra de autores sob uma perspectiva de geração configure um reducionismo. Ao contrário, essa estratégia possibilita uma ampliação do campo de leitura dos textos literários.

Os *novos* se diziam, então, pertencentes a uma mesma geração. Eram jovens, tinham pouco mais de 20 anos, habitavam um espaço urbano moderno e, embora possuíssem uma obra bastante heterogênea, eles comungavam de mesmos ideais de criação artística com alto teor vanguardista. Naquele momento, fosse pelo furor revolucionário (isentando dessa palavra, neste contexto, qualquer conotação política, mas antes, estética), no sentido de ir contra uma tradição anterior na literatura brasileira, fosse pela vontade de estarem ligados a um grupo no qual interesses ou visões de mundo semelhantes se encontravam, os *novos* do *Suplemento* criam que conseguiriam amparo sob a égide de uma geração, feito que de fato ocorreu. Mas é interessante notar que hoje, 40 anos depois, eles não têm sentimento algum de pertença a um grupo, feito que se deu apenas em seu início.³⁹

1.3 - Ruptura com a tradição

T. S. Eliot defende que “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho.[...] Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação”⁴⁰. Em fins do século XIX, como aponta Assis Brasil⁴¹, o conto ganhou novas feições no âmbito da literatura brasileira, feito realizado por Machado de Assis. O crítico ainda observa que os escritores Afonso Arinos, Hugo de Carvalho Ramos e Lima Barreto também trouxeram contribuições ao gênero, e que “nos anos próximos a 1922 e nos primeiros subseqüentes, quando surgiram escritores como Adelino Magalhães, Alcântara Machado, João Alphonsus, Mário de Andrade, o gênero passou a ter certa autonomia criativa.”⁴² Após esse período, os contistas detinham-se, sobretudo, no anedótico, deixando um pequeno vão na evolução do gênero conto na literatura

³⁹ Cf. o depoimento dos escritores nas entrevistas em anexo.

⁴⁰ ELIOT, 1989, p.39. É Eliot quem trabalha a questão da tradição no ensaio *Tradição e talento individual*.

⁴¹ Cf. BRASIL, 1975.

⁴² BRASIL, 1975, p.48.

nacional. Contudo, “quando a história curta no Brasil se arrastava moribunda”⁴³, surgem João Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Note-se que o conto se revitaliza a partir do fim da década de 1960, o que poderá ser comprovado pelo trabalho dos contistas do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, mas este processo teve seus primeiros frutos, assim como assinala Assis Brasil, em fins da década de 40 e princípio de 50, quando alguns autores, além de Clarice e Rosa, Samuel Rawet, Breno Accioly, Dalton Trevisan, José J. Veiga, Ivan Ângelo, Rubem Fonseca lançaram suas primeiras obras. Deve-se observar que nem todos eram exclusivamente contistas. O precoce Murilo Rubião também compunha este corpo. Na época áurea do romance regionalista, Rubião lança, em 1947, *O ex-mágico*. O autor atinha-se à confecção de narrativas curtas (o conto foi o único gênero ao qual o autor se dedicou ao longo de sua vida), além de ter trazido a narrativa de cunho fantástico ao horizonte da literatura brasileira, enquanto os grandes escritores nacionais empenhavam-se no feito de retratos da realidade.

Creio ser este um momento tempestivo para, brevemente, chamar ao presente os traços que moldavam a ficção brasileira pós-1930 até o início da década de 1960, como aponta Alfredo Bosi. No período entre 1930 e 1945/50⁴⁴, o autor indica o “Nordeste decadente”, “as agruras da classe média no começo da fase urbanizadora” e “os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita” como as principais condições sócio-econômicas do Brasil, da década de 40, que dão forma à prosa de ficção. O crítico aponta que, a partir do Governo JK, já no período de 1950/55, a ideologia do desenvolvimentismo e do nacionalismo - que deixara de estar ligado ao pensamento de direita e é assumido pela “bandeira esquerdizante”⁴⁵ - tornava-se o “fulcro do pensamento social”. Tinha-se, então, uma ficção de cunho regionalista ora “envolta nas tramas do ensaísmo social ora permeada pela inconstância da lírica moderna – marcada por um fluxo que não se sabe só objetivo ou subjetivo”⁴⁶ –, acabando por culminar no romance introspectivo.

Já ao tratar dos escritores que se situam temporalmente na década de 60 do século XX, Bosi, nas considerações finais da mesma obra referida acima, *História Concisa da Literatura Brasileira*, previne que:

⁴³ BRASIL, 1975, p.48.

⁴⁴ BOSI, 2006, p. 386-387.

⁴⁵ Ibidem, p. 386-387.

⁴⁶ Ibidem, p. 386-387.

O historiador do século XXI que, ajudado pela perspectiva do tempo, puder ver com mais clareza as linhas-de-força que atravessam a ficção brasileira neste fim de milênio, talvez divise, como dado recorrente, certo estilo de narrar brutal se não intencionalmente brutalista, que difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas ainda vigente na “idade de ouro do romance brasileiro” entre os anos 30 e 60.⁴⁷

O período histórico em que ocorrem estas modificações no campo da literatura é assaz delicado no que toca a política brasileira. Como aponta Flora Süssekind, em *Literatura e Vida Literária*, o golpe militar forneceu, inicialmente, apoio às manifestações culturais até 1968, permitindo o engajamento nas artes, contanto que fossem “cortados seus possíveis laços com as camadas populares”⁴⁸.

A respeito da literatura brasileira da década de 1960, Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, aponta que aquela foi uma época de debate “em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética”⁴⁹, embora já se anunciassem algumas cisões “que incomodavam o tom sério e empenhado da ‘produção popular revolucionária’”⁵⁰, mas que só se apresentariam de maneira mais contundente após meados da década. Segundo a autora, o CPC dividia a postura dos artistas e intelectuais brasileiros de então em três: o conformismo, no qual o artista alienado “estaria perdido em seu transviamento ideológico”⁵¹, o inconformismo, que o levava a fazer parte “daquele grupo de intelectuais movido por um ‘vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes’, por uma ‘revolta dispersiva’ e uma ‘insatisfação inconseqüente’”⁵², mas sem adotar uma postura de adesão ou cumplicidade com “ ‘os propósitos ostensivos dos inimigos do povo’ ”⁵³, e a atitude revolucionária conseqüente, que “o CPC toma como sua: ‘os membros do CPC optaram *por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamento do seu exército no front cultural.*’ ”⁵⁴

⁴⁷ BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 434-435.

⁴⁸ SÜSSEKIND, 2004, p.22. Cf. COELHO, 2003/2004, que também contextualiza, em *Diversidade crítica e literária no Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-73): ruptura de fronteiras, o período histórico em questão com base na obra de Flora Süssekind*.

⁴⁹ HOLLANDA, 1980, p.15.

⁵⁰ *Ibidem*, p.15.

⁵¹ *Ibidem*. p.17.

⁵² *Ibidem*, p.18.

⁵³ *Ibidem*, p.18.

⁵⁴ *Ibidem*, p.18.

Problemas surgem quanto a esta concepção de “arte como instrumento de tomada de poder”⁵⁵, que recusa qualquer manifestação artística que não seja empenhada em agir para um *bem maior*, por uma coletividade, que não vislumbre o operário como “a expressão mais moderna das sociedades industriais”⁵⁶, já que “dele depende, e a ele está ligado o que pode haver de novo, o que pode haver de transformação”⁵⁷.

A vanguarda concretista se rende, em um momento, a esta temática, tentando “justificar a pertinência de sua produção: ‘O operário quer um poema racional, que lhe ensine a pensar como a máquina lhe ensina – e se gosta de rosas há de preferi-las reais, que as alegóricas já estão felizmente mortas em sua sensibilidade positiva.’”⁵⁸ Assim, a autora afirma que:

Caía então a vanguarda na armadilha desenvolvimentista: a crença de que o país estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para ingressar numa nova era de país desenvolvido. A modernização que de fato ocorria – mas para adequar a economia brasileira a uma nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista – era mal avaliada e mitificada. Nesse sentido, podemos dizer que a revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção. Seu equívoco a colocava numa posição colonizada e colonizadora. Suas declarações de intenção revolucionária caíam por terra em sua práxis cultural que se mostrava completamente integrada às relações de produção do sistema, cujo movimento de modernização e integração a uma nova etapa de dependência o concretismo acompanhava. O poema concreto lançava mão da linguagem do sistema mas mostrava-se incapaz de tocá-lo criticamente.⁵⁹

Nesse sentido, novas manifestações artísticas surgem, opondo-se às manifestações engajadas de princípios da década de 1960. Hollanda ressalta que “a contracultura, o desbunde, o rock, o *underground*, as drogas, e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear”⁶⁰, e novos temas como a “liberdade”, a “desrepressão”, a “procura de ‘autenticidade’ ”⁶¹ vão, pouco a pouco, delineando as bases da criação artística :

⁵⁵ Ibidem, p.19.

⁵⁶ Ibidem, p.38.

⁵⁷ Ibidem, p.38.

⁵⁸ HOLLANDA, 1980, p. 38.

⁵⁹ Ibidem, p. 42.

⁶⁰ Ibidem, p.65.

⁶¹ Ibidem, p.65.

Ser marxista, no fim de algum tempo, passa a ser visto como um enigma, principalmente se vem acompanhado de alguma preocupação de participação política mais efetiva, constituindo-se em demonstração insofismável de ‘carece’. É nessa linha que aparece uma noção fundamental – não existe a possibilidade de uma revolução ou transformações sociais sem que haja uma revolução ou transformação individuais.⁶²

Após 1968, com a instauração do AI-5 que, dentre outras coisas, proibia manifestações de natureza política e vetava o *habeas corpus* àqueles que praticaram crimes contra a segurança nacional, segundo Mendonça e Fontes, em sua maioria crimes políticos, viu-se o poder dos militares levado ao extremo em detrimento das liberdades individuais e coletiva:

O novo Ato Institucional [AI-5] veio, como vimos, a pôr fim aos movimentos de ‘rebeldia’ que se tinham organizado em vários níveis, desde a Frente Ampla até o movimento estudantil e as greves de trabalhadores em Contagem e Osasco. Decretado em dezembro de 1968, ele suspendia todas as garantias constitucionais e individuais, sem prazo para sua vigência. Assinalou mudanças no regime, explicitando o deslocamento dos sorbonistas do centro das articulações militares e ampliando ainda mais os poderes presidenciais pela incorporação do caráter permanente dos controles a ele atribuídos. A função legitimadora do Congresso foi sumariamente dispensada, sendo o órgão fechado e reaberto somente em outubro de 1969, quando da necessidade de ratificar a escolha do novo presidente pelo Alto Comando das Forças Armadas. O AI-5 marcou também o fim da primeira fase de institucionalização do Estado de Segurança Nacional. Tanto o Arena quanto o MDB sofreriam pesadas perdas, através de cassações de mandato de seus deputados e senadores, que reduziram o primeiro partido à total subserviência e o segundo à quase total impotência.

O movimento estudantil, bastante atuante nas manifestações de 1968, sofreu também severas perseguições: desde a direita pára-militar constituída pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e pelo Movimento Anti-Comunista (MAC), até a prisão de 800 de seus líderes quando da realização do Congresso da UNE em Ibiúna (São Paulo), marcando seu declínio. A repressão dos sindicatos renovou-se. Configurava-se o novo ciclo na ditadura marcado pela violência e coerção no interior dos partidos, universidades e órgãos públicos.⁶³

Silviano Santiago, no ensaio *Poder e Alegria: a literatura brasileira pós-64*, expõe uma distinção temática básica entre a literatura pós-64 e aquela do período que a precedeu. Nesta, vê-se uma temática recorrente que trata da exploração do homem pelo homem e da tomada de consciência do operariado urbano e rural. Embora haja aí a representação de um jogo de forças sociais, ela deixa de lado a existência das classes

⁶² Ibidem, p.66.

⁶³ MENDONÇA et FONTES, 2004, p.45-46.

médias e urbanas da sociedade. Este quadro é “composto de forma a antecipar dramaticamente uma evolução otimista e sem tropeços do capitalismo para o comunismo no Brasil.”⁶⁴ No que toca à literatura que a sucede no tempo, Santiago afirma que:

É pelo abandono gradativo desse tema (e seus subtemas) que a literatura pós-64 se diferencia da literatura engajada que lhe foi anterior e encontra a sua originalidade temática. [...] Nos anos 60, através de expedientes de incalculada violência, a desigualdade foi acentuada de tal modo pela América Latina que seria ingênuo acreditar que o modelo ficcional proposto pelos modernistas para a superação política da exploração do homem pelo homem ainda fosse válido depois de 64.⁶⁵

Quanto ao trato da ideologia política que perpassa estes dois momentos da literatura nacional, no que se refere à crítica ao autoritarismo e ao poder militar, Santiago ainda nota que os escritores pós-64 optariam pela “demolição do liberalismo clássico, rechaçando a escolha de governantes através do sufrágio universal e defendendo a tomada de poder por um líder carismático a que se entregaria o caminho do país”.⁶⁶ A opção foi por uma literatura não-engajada e o “total descompromisso para com todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país, para com todo o programa de integração ou planificação de ordem nacional”⁶⁷, no intuito de se demarcar “o poder reacionário como algo de concreto, dotado de corpo e também de espírito”⁶⁸ :

É certamente por essa razão que a boa literatura pós-64 *não carrega mais o antigo otimismo social que edificava*, encontrado em toda a literatura política que lhe é anterior. Por essa razão também é que o texto literário deixa de se expressar pelos tons grandiloqüentes e pelos exercícios de alta retórica. A boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial.⁶⁹

⁶⁴ SANTIAGO, 2000, p.13-14.

⁶⁵ Ibidem, p.13-14.

⁶⁶ SANTIAGO, 2000, p.15.

⁶⁷ Ibidem, p.21.

⁶⁸ Ibidem, p.21.

⁶⁹ Ibidem, p.21.

Os novos do Suplemento notam que “se o romance atual é quase inexpressivo em nosso país, podemos perceber no ‘conto’, atualmente, uma certa vitalidade”.⁷⁰ O discurso dos *novos* é perpassado por uma noção de *sentido histórico*⁷¹, tal como ressalta Eliot, para quem tal noção:

leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto atemporal quanto do temporal e do atemporal e temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.⁷²

Naturalmente, deve-se observar que o apontamento de Eliot pode ser aplicado para além da literatura européia. A escolha do conto como o gênero predileto dessa geração de ficcionistas estaria relacionada a uma espécie de cansaço em que o “uso” exacerbado das narrativas longas da “idade de ouro do romance brasileiro” culminou; esta escolha, creio, está, sobretudo, relacionada à necessidade de uma ruptura. Seja *ideológica*, como aponta Silviano Santiago, seja *formal*, como aponta Alfredo Bosi, mas o que se nota é que há uma necessidade de se romper com uma *tradição*. Segundo Gerd Bornheim, esta palavra:

vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração. Em segundo lugar, os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração.⁷³

E é esta permanência discursiva que refutam *os novos*; este ato de negar, por sua vez, acaba por se repetir, feito que se dá em toda história literária. Octavio Paz, em *Os*

⁷⁰ VIEIRA, 1970e, p.8.

⁷¹ ELIOT, 1989, p.38.

⁷² Ibidem, p.39.

⁷³ BORNHEIM et al., 1987, p.18-19.

*filhos do barro*⁷⁴, aponta que a ruptura com a tradição tornou-se, ela mesma, tradição na história da literatura⁷⁵. Gerd Bornheim atenta para este fenômeno apresentado por Paz:

A novidade hoje está justamente neste ponto: a experiência da ruptura suplanta em muito a vigência da tradição. No passado, o surto da ruptura não conseguia prejudicar de modo substancial a estabilidade da tradição, quando é precisamente essa força de erradicação que vem caracterizando os novos tempos. Nem causa estranheza, por isso mesmo, a existência de toda uma galeria de pensadores que se ocuparam dessa nova situação.⁷⁶

Estes dois termos, tradição e ruptura, parecem não mais andar separadamente. Estabelece-se, a partir deles, um jogo de forças que move a história literária. Como mostra Bornheim,

É fácil perceber que existe uma atração recíproca entre conceitos como continuidade e descontinuidade, estaticidade e dinamicidade, tradição e ruptura. Realmente, tudo acontece como se um dos termos não pudesse ser sem o outro. Atração, portanto; mas também repulsa mútua, já que cada termo só se afirma na medida do seu ser-oposto. A tradição só parece ser imperturbavelmente ela mesma na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a à estagnação da morte. A necessidade da ruptura se torna, em conseqüência, imperiosa, para restituir a dinamicidade ao que parecia ‘sem vida’.⁷⁷

Assis Brasil, crítico que tratou da produção ficcional de alguns contistas da época em questão, aponta uma mudança que se deu na estrutura do conto da referida geração. Antes de mostrar-nos qual foi ela, introduz os traços básicos da estrutura tradicional do conto, que era, sobretudo, presa à “movimentação episódica, assim como a novela e o romance”⁷⁸, e tinha enfoque na intriga (ou “plot”, como prefere dizer o autor), que “prenderia” a atenção do leitor até o final da narrativa. Sendo assim, as peculiaridades de cada autor se evidenciariam através de suas marcas estilísticas e da

⁷⁴ Cf. PAZ, 1984, p.17.

⁷⁵ Há muitas possibilidades de trabalho com a tradição, como mostram trabalhos *Literatura Comparada, Cinco paradoxos da Modernidade e Itinerários da modernidade: sobre os conceitos de tradição e ruptura na obra de Octavio Paz*, de Tânia Franco Carvalhal, Antoine Compagnon e Maria Ester Maciel, respectivamente. Contudo, não pretendo me estender nesse aspecto.

⁷⁶ BORNHEIM et al., 1987, p.16.

⁷⁷ BORNHEIM et al., 1987, p.15.

⁷⁸ BRASIL, 1975, p.21.

trama que “embora conservasse a sua espinha dorsal (o ponto de vista), variava de interesse e de cor de escritor para escritor, e de interesse na elucidação dos diversos episódios desenrolados.”⁷⁹

Segundo o crítico, a primeira mudança efetuada no gênero diria respeito à *forma*, quando o enfoque no episódio passa a ser substituído pelo “flagrante”, libertando-se da “velha narrativa onisciente e sendo o primeiro gênero, na prosa de ficção, que abandonou os antecedentes orais do relato”⁸⁰. Ao artista já não cabia mais desenvolver um enredo curto, que o possibilitasse apenas a elaboração de uma narrativa curta, mas desenvolver a *forma*, “que exigia um tratamento, um equilíbrio, uma unidade”⁸¹. Ainda, a respeito desta mudança do desenvolvimento do enredo pelo flagrante, o crítico afirma que:

Difícil, é verdade, talvez impossível, assinalar precisamente a mudança do ‘plot’ na narrativa curta, ou a sua total abolição do gênero, ou ainda a sua integração total ao conto. Talvez tenha surgido um ‘novo valor’ dentro do próprio ‘plot’ para o conto de flagrante, ou o conto sem episódio, sem ação externa, ou sem enredo algum.”⁸²

Ao pensar o conto dos autores desta geração, que teve como precursores os escritores Breno Accioly, Jones Rocha e Murilo Rubião, que abandonaram o realismo e os enredos concatenados em detrimento de uma “visão de mistério e tempo interior humanos,” Assis Brasil⁸³ evidencia uma nova revolução no caráter do conto que poderia, a partir daquele momento, trazer em sua narrativa apenas uma atmosfera ou situação, fundidas às impressões do autor.

Porém, os autores tidos como de fundamental importância para os *novos*, que publicaram anteriormente a eles, e com cujas obras dever-se-ia romper, não são apenas esses, mas, sobretudo Clarice Lispector e Guimarães Rosa:

Nós somos uma geração de ficcionistas que cresceu sob o signo de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Mas o caso é que os monstros sagrados, à parte o seu exemplo liberador, são ciclos que começam e acabam em si mesmos. Não há como continuá-los. Por isso a vantagem de ler Oswald de Andrade é que ele abre caminhos e possibilidades que não se esgotam em seus livros.

⁷⁹ Ibidem, p.21.

⁸⁰ Ibidem, p. 25.

⁸¹ BRASIL, 1975, p.28

⁸² Ibidem, p. 29.

⁸³ Cf. BRASIL, 1975.

Para quem escrevia contos, também foi bom quando começaram a aparecer os livros de Rubem Fonseca, propondo novas aberturas. Rubem Fonseca (assim como Cortázar e Donald Barthelme) me parece um autor exatamente nessas condições: na fronteira entre o conto e aquilo que não o é mais. E esta é a fronteira onde nos encontramos.⁸⁴

Não que se ignorasse a grandiosidade de sua obra; para Sérgio Sant’Anna, “no Brasil, em Guimarães Rosa, há uma síntese totalizadora perfeita entre o ‘que é dito’ e o ‘como é dito’.”⁸⁵ Embora se reconhecesse que a importância de escritores como Rosa, o repúdio ao pensamento dos escritores regionalistas era sobremaneira forte, que ia para além da representação do espaço geográfico, alcançando o plano da linguagem. Em um ensaio de 1973, Sérgio Sant’Anna, para o Suplemento Literário do *Minas Gerais* assegura:

Literatura mineira? Não existe isso não. O que existe, se existe, é literatura. Estamos caminhando para o fim da região e do regionalismo. A comunicação de massas - sem juízo de valor - está gerando uma linguagem nacional unificada e até mesmo com características internacionais. Expressões como ‘ó xente’, ‘uai’ e ‘trem bão’ vão desaparecer irremediavelmente do vocabulário das pessoas. Ainda bem.⁸⁶

Os *novos* defendiam a abordagem de temas universais como se não fosse possível que estes se realizassem em meio a representações espaciais locais. Apesar do que aponta Sant’Anna, a localidade está presente em contos dos *novos* escritores do SLMG, como se pode verificar em *O suicida*⁸⁷ de Luiz Vilela. Nesse texto há a presença de expressões coloquiais usadas em Minas como: “Trem feio, sô” ou “Acho que eu sofro um trem”.

A experiência da censura e da repressão referida, naquele mesmo suplemento literário, como uma situação *beco sem saída*⁸⁸, torna-se uma das condicionantes da criação ficcional naquele contexto. Ao tratar da *forma*⁸⁹ do conto em uma série do fim

⁸⁴ SANT’ANNA, 1973a, p.7.

⁸⁵ Ibidem, p. 7.

⁸⁶ SANT’ANNA, 1973a, p.6.

⁸⁷ VILELA, 1969, p.3.

⁸⁸ VIEIRA, 1970b, p.10.

⁸⁹ Ressalto que o uso da terminologia *forma/conteúdo* ao longo desse trabalho se deu exclusivamente por ter levado em consideração que alguns dos críticos-ficcionistas do SLMG se valeram dessa distinção pensando em um *conteúdo* separado da *forma*, embora se saiba que essa noção já não é mais aceita sob o ponto de vista teórico desde os formalistas russos.

dos anos 60, Luis Gonzaga Vieira sustenta, exaustivamente, que o mais importante, para os escritores que surgiam naquele contexto, seria que não se criassem regras de composição; o conto deveria ser livre e nem mesmo sua extensão deveria ser delimitada. O crítico prega uma espécie de existencialismo estético, único subterfúgio encontrado para romper com imposições *formais* e resistir contra o autoritarismo nas manifestações artísticas. A negligência à *forma* e a exaltação do Existencialismo como vertente filosófica, como uma volta ao indivíduo, guiaria a confecção do objeto estético na década de 1960.

A narrativa se transfigura como espaço de resistência, logrando libertar-se das urdiduras do poder. Este momento político é um traço peculiar do continente, sendo possível somente àqueles que vivenciaram a experiência da ditadura a criação e a pertença a este movimento literário. Esta experiência toca a escrita destes autores no sentido de se fazer necessária uma reinvenção de uma nova estética, espaço de resistência.

Curiosamente, o Suplemento Literário do *Minas Gerais*, que tinha o corpo editorial composto por intelectuais de esquerda, surgiu durante a ditadura militar brasileira e resistiu aos seus anos mais ferrenhos. Humberto Werneck ressalta em *O desatino da rapaziada*⁹⁰, que o incômodo da imprensa marrom, gerado pelo caráter de vanguarda do semanário, abriu uma campanha contra o *Suplemento*. A respeito do mesmo assunto, em uma entrevista concedida a mim, Sérgio Sant’Anna diz que essa imprensa de direita, ligada à polícia, descrevera o jornal como um “antro de maconheiros, comunistas e homossexuais.”⁹¹

Reitero agora que não busco elucidar a maneira como se efetuou o trabalho da censura sobre a obra dos autores em questão, pois esta reflexão pretende ir além. A censura deixa intocada a obra desses escritores, como aponta Sérgio Sant’Anna na mesma entrevista mencionada anteriormente, ao relatar que sua obra nunca foi censurada. Quanto ao trabalho realizado no SLMG, Jaime Prado Gouvêa, também em entrevista a mim, relata

Como éramos jovens, e, em conseqüência, meio rebeldes, a censura era um desafio para nós. Driblar o censor era ótimo, um quase-gol. E nos dava a certeza de que

⁹⁰ WERNECK, 1992, p. 183.

⁹¹ Cf. em anexo a entrevista com Sérgio Sant’Anna.

alguém estava lendo nossas coisas, nem que fosse para nos ferrar. Minhas lembranças desse atrevimento são as melhores.⁹²

Contudo, assim como reconhece Prado Gouvêa, em seu ensaio para o *Suplemento* especial de número 1000⁹³, Humberto Werneck relembra-se, em *O desatino da rapaziada*, de outro número especial do jornal, em dois volumes, de 1973, dedicado à nova ficção brasileira. Se o primeiro número foi chamado pelo seu Secretário, Ângelo Oswaldo, de *24 textos de ficção*, o segundo foi apenas *Textos de ficção II*, que após ter passado por censores foi reduzido a oito páginas e a seis textos⁹⁴. Os mesmos autores, Werneck e Prado Gouvêa, apontam que, enfim, em 1975, a censura desferiu seu último golpe contra o jornal, forçando a demissão de seu então secretário, o jornalista e escritor Wander Piroli, modificando para sempre o caráter do *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Mas é inegável que a repressão tenha operado sobre o fazer criativo destes escritores, propiciando o surgimento de uma nova literatura.

⁹² Cf. em anexo a entrevista com Jaime Prado Gouvêa.

⁹³ GOUVÊA, 1985, p.2-5.

⁹⁴ Cf. suplementos de número 378 e 379.

Capítulo 2

Os novos e os deslimites da forma

“Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta.”

- Julio Cortázar

2.1 - O conto no Brasil nos anos 60

O crítico e escritor Assis Brasil enxerga na geração de escritores que surgiu nos fins dos anos 60 e início dos 70 frutos de um trabalho que começara a ser feito em fins da década de 1950¹. No terceiro volume de sua *História Crítica da Literatura Brasileira*, Brasil aponta que, embora os Contos de Murilo Rubião, Jones Rocha e Breno Accioly trouxessem um caráter de novidade, é com a obra *Contos de Imigrante*, de Samuel Rawet, de 1956, que “aquela história linear, de começo meio e fim, prima pobre da novela e do romance, quebrava sua feição tradicional em busca de outros valores formais e [...]o conto adquiria uma forma autônoma, não mais ligado ao convencional do enredo.”² É à *quebra do enredo* que Brasil atribui a nova feição do conto brasileiro. O autor ainda traz uma seleção de contistas brasileiros. Dentre eles estavam Luiz Vilela e Sérgio Sant’Anna, que têm seus nomes ligados ao Suplemento Literário do *Minas Gerais*.

O abandono da temática regionalista, com um tom notadamente populista e composta por formas longas, conduziu a uma literatura, em um primeiro momento, imediatamente após 1964, ainda de caráter esquerdizante, ligada ao movimento cepecista, como descreveu Heloísa Buarque de Hollanda³, para culminar em uma poética da alienação, na qual o sujeito se vê à procura de algo que lhe fora tomado. Sua literatura, contudo, não se presta a *erguer bandeira* em favor de causas políticas ou sociais. A ânsia por libertar-se dos limites impostos fica clara, não somente na produção ficcional dos *Novos*, como também na produção ensaística. Se a “fase de ouro do romance” leva à exaustão da *forma*, como apontavam estes jovens escritores, a escapada para um outro gênero, que vinha trazendo trabalhos bastante singulares no cenário da literatura nacional, desde 1957, como salienta Assis Brasil⁴, mostrou-se a eles como a alternativa possível. O conto reflorescia e encontrava novas nuances a partir da escrita de

¹ Cf. BRASIL, 1975, p.15.

² *Ibidem*.

³ Cf. HOLLANDA, 1980.

⁴ Cf. BRASIL, 1975.

Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Samuel Rawet, Jones Rocha, entre outros⁵.

Contudo, existe uma outra discussão em torno da popularização do gênero sob a perspectiva de sua recepção. Silviano Santiago, no ensaio *Vale quanto pesa*, de sua obra homônima, no qual discute a questão de o leitor de ficção não estar desvinculado de um cosmopolitismo cultural burguês, e o objeto livro ser inacessível à maioria da população brasileira, situando essa discussão na década de 1970 (embora a situação não seja diferente atualmente, na primeira década do século XXI), salienta que o conto é o gênero predileto de leitura:

Temos assim um público de ficção reduzidíssimo, ao mesmo tempo sofisticado e conservador, petulante e cosmopolita, e ultimamente apressado. Público que hoje se dá os ares de viver na grande metrópole, onde *time is money*, dedicando maior simpatia às narrativas curtas (o conto), ou mesmo a esta subliteratura desenvolvimentista que é a crônica de revista ou de jornal, reunida posteriormente em livro, servindo de pasto para os nossos indigentes alunos de ginásio e suas deslumbradas professoras.⁶

Essa discussão também esteve presente no *Suplemento*, acompanhada ainda de outro aspecto: o mercado editorial de então. Em um ensaio de nome *Um país de contistas*, de Jorge de Souza Araújo, de janeiro de 1981, o autor diz:

Costuma-se afirmar, hoje em dia, no Brasil, que este é um país de contistas, como já fora antes país de sonetistas. A afirmação aparece freqüentemente sob uma camada irônica, quando não revestida de forte preconceito contra o cada vez maior número de ficcionistas da história curta entre nós. Ironia e preconceito de fora, é importante registrar o crescente volume de contos e contistas em atividade no Brasil, muitos sem grande talento, outros testemunhando os tempos de violência e horror na hora presente, a maioria certamente contribuindo para a popularização do gênero e sua aceitação progressiva por parte do esquivo leitor.⁷

Além disso, Araújo aponta que esse *esquivo leitor*, que em geral consumia *Júlias e Sabrinas* ou *best-sellers*, “impostos pelas multinacionais do livro”, agora compra as “humildes edições”, financiadas pelos próprios autores, e que, por isso

⁵ A discussão acerca do re florescimento do conto, no âmbito da literatura brasileira, se deu no Capítulo 1.

⁶ SANTIAGO, 1982, p. 27.

⁷ ARAÚJO, 1981, p.9. Embora este artigo tenha sido publicado na década de 1980, indo além do recorte de tempo selecionado para este trabalho, sua escolha se deu em função da matéria por ele discutida.

mesmo, são breves. Assim como Santiago, o autor também realça o fato de os leitores procurarem narrativas curtas por não terem tanto tempo disponível para leitura, e que um volume grande geralmente é deixado de lado. Desse modo, o Suplemento Literário do *Minas Gerais* contribui para uma maior divulgação do gênero, por ter contos presentes em todos os seus números e, além disso, por fomentar a discussão e o debate sobre ele em seu espaço. Mais de 60 artigos versaram exclusivamente sobre o conto até 1975. Não estão incluídos nesse número artigos sobre a obra de algum contista especificamente, nos quais freqüentemente havia algo a se discutir acerca do gênero. Tampouco estão incluídas as séries, sempre polêmicas, nas quais se faziam presentes certames nos quais os próprios ficcionistas discutiam sua concepção de conto.

2.1.1 - As teorias do conto em perspectiva

A historiografia demonstra que a preocupação em teorizar sobre o conto remonta, pelo menos, ao século XIX, com trabalhos de Edgar Allan Poe. Muitos panoramas teóricos, que refletem sobre a evolução da teoria do gênero e sua própria criação, foram publicados à medida que mais teorias foram se ajuntando ao trabalho de Poe. Este trabalho seria redundante se percorresse toda a história do gênero conto. Nesse sentido, tomarei como ponto de partida alguns trabalhos de fundamental importância no intuito de colocar em relevo as matrizes empregadas pelos mestres contistas e elucidar os principais ganhos para a composição do gênero. Parti de *Teoria do Conto*, de Nádia Battella Gotlib, que percorre as teorias do conto tradicional, e julguei conveniente resgatar o ensaio *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, e a obra *Valise de Cronópio*, de Julio Cortázar, com a qual Gotlib conclui seu trabalho, e trazer, por último, a obra *Formas Breves* de Ricardo Piglia, que versou sobre o conto em uma mesma época em que *os novos*, para que se possa ter uma noção ampla de como o gênero vinha sendo tratado na década de 1970.

Nádia Battella Gotlib parte de dois textos clássicos de Poe, o prefácio à reedição de *Review of twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, e *A filosofia da composição*, em sua revisão sobre as teorias do gênero. Segundo a autora, Poe aponta os aspectos essenciais do conto a partir dos dois trabalhos. O primeiro deles, *a unidade ou totalidade de efeito* ou *unidade de impressão*, é o alvo que o

escritor almeja acertar; ele busca causar em seu leitor “um ‘estado de excitação’ ou de ‘exaltação da alma.’”⁸ Sendo estes estados efêmeros, é necessário que o conto deva ter uma justa extensão, “de forma a permitir sustentar essa excitação durante um determinado tempo.”⁹ Poe defende uma *economia dos meios narrativos* de maneira que os elementos da obra se complementem e nunca sejam excessivos, dirigindo-se sempre para o desfecho. De modo contrário, essa *impressão* perderá sua força. Para tanto, o texto deverá ser lido em uma só *assentada*, leitura que deverá durar entre trinta minutos e duas horas. As teses do autor vêm, desde então, instigando gerações de adeptos da história curta a desafiarem seus preceitos. Esta tendência também era evidente dentro do *Suplemento*, como se pode ver em um ensaio de Sérgio Luiz Prado Bellei:

Os princípios da brevidade, unidade e intensidade, na tentativa de produzir um efeito preestabelecido, encontram-se na base de grande parte da produção do gênero no século XIX. Mas a teoria do efeito levaria facilmente ao sensacionalismo superficial que pode ser detectado, por exemplo, em alguns dos contos do próprio Poe.¹⁰

Outros teóricos revisitaram a teoria de Poe no século XX. Boris Eikhenbaum, da Escola Formalista, ao estudar a obra de O. Henry, distingue o conto e a novela do romance, e afirma que existe “uma diferença de princípio determinada pela extensão da obra’.”¹¹ Ainda, ao diferenciar os gêneros conto e romance, Eikhenbaum faz alusão a outros aspectos da narrativa curta já anunciados por Edgar Allan Poe, em *A filosofia da composição: a unidade de efeito*, a brevidade e o desenvolvimento da narrativa com foco em sua conclusão, na qual encontrará seu clímax. Notadamente, a concepção de conto de Eikhenbaum encontra-se calcada na obra do autor de *O corvo*.

Anton Tchekhov também toma o *efeito* como o grande elemento deste gênero ficcional, chamando-lhe *impressão total*. O autor não compôs sua teoria da narrativa, mas, em suas cartas, explicita os caminhos que um conto deve seguir. *Novidade, força, clareza e compactação* são elementos que não devem ser desprezados, mas note-se que seus contos prescindem de grandes acontecimentos. Quando há um clímax, raramente se dá no fim da narrativa. É interessante notar

⁸ GOTLIB, 2003, p.32.

⁹ Ibidem, p.32.

¹⁰ BELLEI, 1982, p.8

¹¹ GOTLIB, 2003, p.37-38.

como Tchekhov, assim como o francês Guy de Maupassant, partem de uma poética que não encaminha para a realização de um grande evento no qual as personagens tomam parte. O *efeito* é que se desenvolve no leitor.

Contudo, alguns contistas fazem do reconhecimento de um grande evento um dos *quesitos de beleza*¹² de seu conto. James Joyce deu a esse “grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto” o nome de *epifania*, sendo este o terceiro critério. O primeiro deles, a *integridade*, seria a percepção da “coisa” “enquanto obra integral”, reconhecendo-a “como uma, não como outra”, seguido da *simetria*, que é a percepção do objeto como um, “em si mesmo, através de suas partes e de seu todo, na relação consigo mesmo e com outros objetos”¹³. Passados esses dois estágios de percepção, há o reconhecimento, a “ ‘manifestação espiritual’ súbita , em que um objeto se desvenda ao sujeito”.¹⁴ Gotlib nota que a obra de alguns escritores prescinde dessa noção.

Ainda, segundo Gotlib, o conto alcança sua eficácia sendo um “*corte no fluxo da vida*”¹⁵ , em função de sua brevidade. A escritora Nadine Gordimer apreende o conto como “*flashes de luz do real*”¹⁶, sem antes nem depois, captando-o em seu momento. Desse modo, o conto seria uma forma da modernidade por seu caráter fragmentário. Há reservas com a utilização desse conceito como conto, sendo ele um aspecto da narrativa moderna, assim como a epifania ou a representação de uma crise existencial.

Outro contista que também teceu considerações bastante significativas a respeito do gênero foi Julio Cortázar. Nádia Battella Gotlib dedica à sua obra uma pequena seção de seu livro *Teoria do conto*, comentando, brevemente, dois ensaios, recolhidos em *Valise de Cronópio: Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores*¹⁷.

No primeiro, o autor aponta que o conto é “tão secreto e voltado para si mesmo” que é um “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo

¹² Ibidem, p.53.

¹³ Ibidem, p.53.

¹⁴ Ibidem, p.52.

¹⁵ GOTLIB, 2002, p.55.

¹⁶ Ibidem, p.55.

¹⁷ O primeiro publicado pela primeira vez em 1962-1963 e o segundo, em 1968.

literário”¹⁸. Nesse texto, Cortázar pretende falar, de uma maneira não prescritivista, dos aspectos do conto, opondo-se aos escritores que os chamam de *leis*. Em primeiro lugar, confere ao conto seu caráter de sintetismo, “algo assim como um tremor d’água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”¹⁹. Ao opor o gênero ao romance, atesta que a principal diferença entre os dois é uma questão de limites. Para explicitar essa relação, o autor se vale da analogia fotografia *versus* cinema para compor outro par: conto *versus* romance, em que o primeiro capta uma imagem significativa que seja capaz “de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto”²⁰. Fazendo uma analogia com o *boxe*, o romance ganharia por pontos enquanto o conto, por *knock-out*. O autor coloca em segundo plano o *tema* sobre o qual versará, evidenciando que aquilo “que decide se um conto é bom ou ruim é o procedimento do autor, e não propriamente este ou aquele elemento isolado”²¹. Segundo Cortázar, é o escritor quem deve primeiro “sofrer esse efeito indefinível, mas avassalador de certos temas, e que precisamente por isso é um escritor.”²² Para conseguir este efeito, o escritor se utiliza de dois recursos como aponta Gotlib: a *intensidade*, “a eliminação do supérfluo, de que já tratava Poe”²³, e a *tensão* “que é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor vai nos aproximando lentamente do que conta.”²⁴ Um ponto trivial sobre o qual fala Cortázar é deixado de lado em *Teoria do Conto*: a questão de escrever sobre a Revolução. O autor reconhece que uma infinidade de bons temas podem surgir dali, mas se pergunta se aquela experiência poderá ser traduzida em bons contos “que cheguem ao leitor com a força e a eficácia necessária”²⁵. Prossegue:

É aqui que eu gostaria de aplicar concretamente o que venho dizendo num terreno mais abstrato. O entusiasmo e a boa vontade não bastam por si só,

¹⁸ Ibidem, p. 149.

¹⁹ Ibidem, p.150-151.

²⁰ Ibidem, p.152-153.

²¹ GOTLIB, 2002, p.68.

²² CORTÁZAR, 2006, p. 156.

²³ GOTLIB, 2002, p. 69.

²⁴ Ibidem, p.69.

²⁵ CORTÁZAR, 2002, p. 160.

como também não basta o ofício de escritor por si só para escrever contos que fixem literariamente (isto é, na admiração coletiva, na memória de um povo) a grandeza desta Revolução em marcha.[...] Nesse sentido não há engano possível. Por mais veterano, por mais hábil que seja um contista, se lhe faltar uma motivação entranhável, se os seus contos não nasceram de uma profunda vivência, sua obra não irá além do mero exercício estético. Mas o contrário será ainda pior, porque de nada valem o fervor, a vontade de comunicar a mensagem, se se carecer dos instrumentos expressivos, estilísticos, que tornam possível essa comunicação.²⁶

Este trecho possui uma relação íntima com os temas abordados por esta dissertação, à medida que ilustra discussões sobre a literatura *interessada* ou *engajada* politicamente. Este tema foi discutido na última seção do primeiro capítulo, quando foi necessário resgatar o momento político por qual passava o país. As discussões sobre literatura engajada e sobre participação política também estão presentes na próxima seção, quando será dada voz aos *novos*, para que exponham sua concepção de literatura. De um modo geral, assim como Cortázar, os *novos* refutam a idéia de tornar a literatura participante politicamente.

Do ensaio seguinte, *Do conto breve e seus arredores*, Cortázar parte do último mandamento do *Decálogo do perfeito contista* de Horácio Quiroga, para abordar um dos princípios essenciais da narrativa curta: a *esfericidade*. Se o uruguaio diz “Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ter sido uma. Não há outro modo para se obter a *vida* no conto.”²⁷, o argentino corrobora dizendo, em outras palavras, que o sentimento da esfera, dessa noção de *pequeno ambiente* de que trata Quiroga, preexiste ao conto, e através dos recursos de narração o autor vai montando sua narrativa, de dentro para fora, como se moldasse uma esfera em argila. A Cortázar não interessam as narrativas em que se tem a impressão de que as personagens se encontram à margem enquanto seu narrador explica passagens ou detalhes de uma ou outra situação. Ele pretende que o leitor “tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação, mas jamais com a presença manifesta do demiurgo.”²⁸Daqui Nádia Battella Gotlib extrai a metáfora utilizada pelo autor de *O jogo da amarelinha* para representar o conto: ““uma

²⁶ Ibidem, p.160.

²⁷ CORTÁZAR, 2006, p.228.

²⁸ Ibidem, p.229.

bolha de sabão que se desprende do autor, do seu pito de gesso'. Esta é a imagem que Cortázar cria para representar a autarquia do conto ou sua capacidade de existir ou de respirar por si"²⁹. A respeito da técnica narrativa, Cortázar entende por ela "o enlace em que se situam o narrador e o narrado"³⁰, que considera como uma *polarização*: "se existe a óbvia ponte de uma linguagem indo de uma vontade de expressão à própria expressão, ao mesmo tempo essa ponte me separa, como escritor, do conto como coisa escrita, a ponto de a narrativa ficar sempre, após a última palavra, na margem oposta."³¹ Cortázar vê escrita como libertadora. Escreve-se para exorcizar os *fantasmas*. Desse modo, dá-se a esses fantasmas dimensões universais mas estes ficarão no outro lado da ponte. Se o escritor não for capaz de livrar-se de suas "criaturas obsedantes"³² no ato da criação, faltará ao conto a atmosfera, "a aura que pervive na narrativa e possuirá o leitor como havia possuído, no outro extremo da ponte, o autor."³³ Segundo Gotlib, a chave de compreensão do conto em Cortázar é o *excepcional*³⁴, elemento que também caracteriza a poesia e para quem a gênese dos dois gêneros é a mesma, já que nascem "de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime 'normal' da consciência", ³⁵ que, assim como o *jazz*, possuem "a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável."³⁶

Outro escritor argentino desenvolveu sua teoria do conto em dois textos chave: *Teses sobre o conto* e *Novas teses sobre o conto*. No primeiro deles, Ricardo Piglia estabelece que "um conto sempre conta duas histórias"³⁷, sendo esta a primeira tese, de modo que, no conto clássico, narra-se em relato a primeira e em segredo a segunda. O efeito de surpresa ocorre quando, no final, a segunda história vem à tona. O autor não se prende aos elementos essenciais para a confecção da narrativa, assim como fizeram os autores estudados anteriormente, mas dialoga com estes. Piglia aponta que os elementos essenciais do conto têm

²⁹ GOLIB, 2002, p.69.

³⁰ CORTÁZAR, 2006, p.230.

³¹ Ibidem, p.230.

³² Ibidem, p.230.

³³ CORTÁZAR, 2006, p.231.

³⁴ GOTLIB, 2002, p.70

³⁵ CORTÁZAR, 2006, p.234.

³⁶ Ibidem, p.235.

³⁷ PIGLIA, 2004, p.89.

dupla função, sendo empregados de maneiras diferentes em cada uma dessas histórias, e aqueles que são supérfluos em uma história são essenciais à outra. Sua segunda tese diz: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes”, e utiliza para comprovação a maneira que alguns contistas trabalham sua segunda história. No caso do conto clássico de Edgar Allan Poe, a segunda história anunciava-se em seu início. Na obra de alguns artistas, como Anton Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e James Joyce, a segunda história jamais é concluída, contam-se as duas histórias como se fossem uma só. A *alusão* é uma marca do conto moderno e o autor aponta que Hemingway a sintetizou na *Teoria do iceberg*, segundo a qual o mais importante não se conta. Para Piglia, o bom uso da arte da elipse faz com que se ignore a existência de outro relato. O autor aponta que a relação da primeira com a segunda histórias na obra de Kafka opera da seguinte maneira: a história secreta aparece com clareza e simplicidade, enquanto a visível é narrada secreta e sigilosamente até tornar-se enigmática e obscura. Já na obra de Borges, a “história um é um gênero e a história dois é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros”³⁸. O autor de *Ficções* introduz uma “variante fundamental” na história do conto, que “consistiu em fazer da construção cifrada da história 2 o tema do relato”.³⁹ Concluindo suas duas teses, Piglia aponta que “O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.”⁴⁰

Em suas *Novas teses sobre o conto*, o escritor pretende desenvolver um *catálogo de ficções* sobre o fim do conto, partindo da obra de Jorge Luis Borges. O autor acredita que o conto se estrutura entre a “vacilação do começo e a certeza do fim”⁴¹, que parece ser involuntário “mas é premeditado e fatal”⁴². Já se sabe que, na tradição da teoria do conto, este sempre se encaminha para o desfecho; e o que inspira o começo dos apontamentos de Piglia é a “noção de espera e tensão

³⁸ Ibidem, p. 93.

³⁹ PIGLIA, 2004, p.89.

⁴⁰ Ibidem, p.94.

⁴¹ Ibidem, p.97.

⁴² Ibidem, p.97.

rumo ao final secreto”⁴³ de um conto. Se a obra literária busca transcender, para o autor, o “Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, salvo sob a forma de arte.”⁴⁴ Ainda, reiterando a busca pelo *fim* da narração, o argentino salienta que “A literatura[...] trabalha a ilusão de um final surpreendente, que parece chegar quando ninguém espera para cortar o circuito infinito da narração e que, no entanto, já existe, invisível, no coração da história que se conta”, afirmando que “no fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de epifania”, corroborando com os *critérios* de Joyce. Pois se, “há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera”⁴⁵. Para o autor, a enunciação operará como um *desvelamento* e que “depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo.”⁴⁶

Este apanhado curto sobre as teorias do conto tem como intuito guiar o estudo de contos que se encontra no terceiro capítulo desta dissertação e estabelecer um diálogo com a próxima seção, que trata da forma como os *novos* e os escritores das décadas de 60 e 70 vêem a realização do conto. Como já se disse, o Suplemento Literário do *Minas Gerais* abrigava contos de escritores que surgiam naquela época bem como análises e discussões acerca do gênero.

2.2 - A reflexão sobre o conto nas séries do Suplemento Literário do Minas Gerais

Os ensaios e artigos sobre o conto traziam os pontos de vista dos autores do SLMG, mas era possível notar como o gênero era visto em uma perspectiva maior através das séries de ensaios ou entrevistas. Partindo das séries, foi possível estabelecer a maneira que os ficcionistas daquele momento lidavam com as teorias tradicionais e as novas tendências do conto. São elas *O escritor mineiro quando jovem*, *Os novos de toda parte*, *O conto atual*, *Situação do conto brasileiro moderno*, *O fantástico no conto brasileiro contemporâneo* e *O conto brasileiro contemporâneo*. As três primeiras séries, publicadas no SLMG entre 1969 e 1970,

⁴³ Ibidem, p.98.

⁴⁴ Ibidem, p.105.

⁴⁵ Ibidem, p.107.

⁴⁶ Ibidem, p112.

são particularmente importantes por se situarem temporalmente no período inicial de gênese daquela nova literatura. Elas vinham para apresentar novos escritores e mostrar sua concepção de literatura indicando o princípio de uma consciência de geração. As outras três, contudo, têm um caráter revisionista e foram publicadas no semanário já na década de 80.

2.2.1 - O escritor mineiro quando jovem

A primeira das séries, composta por artigos criados a partir das entrevistas, realizadas por Humberto Werneck, Jaime Prado Gouvêa e/ou Carlos Roberto Pellegrino, atinha-se aos escritores de Minas Gerais, nem todos contistas. Trazia elementos biográficos de cada escritor, falava de suas obras, publicadas ou não, e, sobretudo, de sua concepção de literatura. *O escritor mineiro quando jovem* foi composta de 14 números e não tinha uma frequência definida. Algumas entrevistas até foram publicadas em um mesmo número do SLMG. Elas tratavam da obra dos escritores Luis Gonzaga Vieira, Sérgio Sant'Anna, Carlos Roberto Pellegrino, Libério Neves, Joaquim Branco, Lázaro Barreto, Márcio Sampaio, Sebastião Nunes, José Francisco Rezek, Wladimir Diniz, Ronaldo Werneck, Sérgio Tross, Harley Carneiro e P.J. Ribeiro e foram publicadas entre julho de 1969 e janeiro de 1970. Aqui serão tecidos alguns comentários sobre os números que trataram de ficção ou que trazem apontamentos para aquela nova estética que começava a despontar.

O primeiro número, *Luis Gonzaga Vieira: Por uma literatura mal comportada*, traz o nome de um dos *novos* já mencionados anteriormente, que comenta como se deu seu acesso ao meio literário. Vieira estava envolvido com a revista literária da UFMG, a revista *Estória* e com os suplementos literários dos jornais *Estado de Minas* e *Minas Gerais*. Sem livros publicados então, e até hoje, o autor sugere a principal marca de sua geração:

Como dizia um de seus membros, a minha geração é a geração desorientada, é a geração dessa turma nova que está escrevendo agora, a maioria sem livros publicados. Somos desorientados porque somos o mundo. Hoje em dia há ameaça de guerra nuclear, há viagens espaciais, conflitos de todos os tipos e com todos os requintes de nossa civilização tecnocrata – pois nós somos uma geração que vive de tudo isso, embora seja uma coisa mais teórica do que prática: já nos acostumamos a viver com uma espada sobre a cabeça! Como

acontece sempre, essa nova geração de Minas está superlotada de valores. [...] Eu acredito que estética é uma questão social- e que não tirem conclusões apressadas⁴⁷.

O segundo número da série é sobre Sérgio Sant'Anna. Embora não seja este um escritor mineiro, “acha que a sua iniciação literária se deve muito às amizades que fez em Minas.”⁴⁸ O escritor assinalava a importância que tem a literatura neste estado, dizendo: “A literatura parece um mal do lugar; um *mal* no bom sentido”⁴⁹. Sérgio Sant'Anna colaborou no SLMG, desde o início, e, naquele momento, tinha um sentimento de pertença àquela nascente geração de escritores que assim descreve:

E penso mesmo ser esta a marca da nova geração mineira, uma geração amarga, imprensada entre duas eras bem distintas, que se utiliza da literatura para discordar do que lhe foi legado. Esta agressividade pode disfarçar-se de vários modos - mas está sempre presente, mesmo quando o autor a ameniza com um certo lirismo. Há dois exemplos significativos: o humor de Luiz Vilela é um humor negro; já Luis Gonzaga Vieira não necessita nem mesmo deste humor; sua literatura é a mais desmistificante de num autor mineiro. Talvez por isso não encontre editor para os seus quatro livros prontos; porque ninguém gosta de reconhecer, dentro de um livro, certas características pessoais ou de um grupo ou mesmo de toda uma sociedade.⁵⁰

Em 1965 surge, em Belo Horizonte, uma revista de contos de nome *Estória*. A ela estavam ligados os escritores Wanda Figueiredo, José Renato Pimentel, Luis Gonzaga Vieira, Luis Vilela, Sérgio Sant'Anna, Lucienne Samôr, Moacir Laterza e Sérgio Danilo. Foi publicada até 1967 e teve seis números, e a maioria desses escritores, que teve sua origem em *Estória*, associa-se ao grupo de colaboradores do Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Sérgio Sant'Anna descreve o momento de transição da revista para o trabalho que passa a ser desenvolvido no *Suplemento* até chegar à fase do livro:

Vejo na nossa geração uma ânsia de honestidade. Honestidade no bom sentido da palavra- não a honestidade desonesta do padrão aceito. Por isso a revista *Estória* foi um acontecimento importante. Algum dia ainda vão ler *Estória*. Ali está o inconformismo em estado bruto, intuitivo. Este foi o

⁴⁷ WERNECK et PELLEGRINO, 1969a, p.6-7.

⁴⁸ WERNECK et PELLEGRINO, 1969b, p. 6.

⁴⁹ *Ibidem*, p.6.

⁵⁰ *Ibidem*, p.7.

grande papel da revista. Depois ela desapareceu, menos por problemas financeiros que pela superação da fase heróica e catártica. Agora o pessoal, amenizando seus fantasmas interiores, já se preocupa com um trabalho a prazo médio, com maior rigor estético. Não o esteticismo, mas a concisão e o rigor que permitem uma melhor focalização dos problemas. Todo conhecimento é linguagem. É preciso dominar as palavras. Assim entramos na fase do livro.⁵¹”

Vale ressaltar que Sant’Anna acabara de publicar seu primeiro livro, *O sobrevivente*, a condição que o escritor alegava ser a que vivia ele, assim como os homens de sua época⁵².

O número seguinte traz *Carlos Roberto Pellegrino: pela mágica do absurdo*, um escritor que possui uma estética um pouco divergente da dos *novos*, por estar ligado ao Realismo Fantástico, “ainda uma grande área quase inexplorada na ficção brasileira”⁵³, dizia-se então. Vale ressaltar que o *guru* daqueles jovens escritores, Murilo Rubião, instaura um processo criativo que foi associado ao Realismo Fantástico, mas não encontrou muitos seguidores entre os contistas aqui destacados nessa dissertação. Segundo Pellegrino, a literatura de cunho fantástico alcançou grande notoriedade nos outros países da América Latina, mas não teve repercussão no Brasil. O jovem escritor aponta que “a esperança possível está nos novos, que vêm pondo em questão tudo quanto esteja estabelecido. Mas os novos ainda não compareceram como geração.”⁵⁴ O escritor tece, ainda, algumas considerações a respeito da sua concepção de *conto*:

O universo do conto é bem diverso do universo do romance. O gênero é difícil, a linguagem tem que ser econômica, há que haver uma síntese. Conto, antigamente, era uma estorinha. Agora, deve fugir ao anedótico, não pode ser um simples *caso* bem contado. Ele deve conter uma realidade mais abrangente. Deve *dizer* alguma coisa. O importante é o tratamento da linguagem conduzindo a esta coisa. O melhor na ficção, já se disse, é o que não fica explícito, aquela possibilidade que se dá ao leitor de participar. O conto não pode acabar na última linha, tem que prosseguir para o leitor.

Interessante notar que alguns dos principais elementos da teoria do conto tradicional encontram-se aqui: a economia dos meios de linguagem de Poe, o caráter sinteticista do conto de Cortázar, as duas histórias que contam o conto, como nota Piglia, e a não finitude do conto em sua extensão, que permite que ele

⁵¹ WERNECK et PELLEGRINO, 1969b, p. 6-7.

⁵² Ibidem.

⁵³ WERNECK et PELLEGRINO, 1969c, p. 6-7.

⁵⁴ Ibidem.

reverbera em seu leitor e transcende os limites da página, o que parece ser uma máxima para todos os grandes contistas e que está intimamente ligada à *unidade de efeito* de Poe. Um outro *novo*, Lázaro Barreto, ao falar da literatura de vanguarda, aponta uma saída para a ficção de então, trazendo a concepção cortazariana de conto:

A melhor vertente da ficção de vanguarda é, a meu ver, aquela que adota a recolocação do enredo considerado como o fio do labirinto. Cortázar faz um conto e no fim parece dizer: e o enredo? O enredo está em vós. No texto, apenas a angústia do vento naquelas árvores. Às vezes, um personagem conta como morreu, um rio corre para cima, e isso não é surrealismo. Li certa vez uma coisa mais ou menos assim: existem apenas trinta e poucas espécies de enredos coerentes. Aliás, a coerência não está no enredo. Na verdade, o enredo em si é algo muito vulgar. Todos sabem disso, - e mais uma vez colocamos a preeminência da linguagem baseada nos pontos de vista e de apoio⁵⁵.

Já Valdimir Diniz trata, sobretudo, de poesia. Este escritor traz críticas à vigência do poema concreto, dos poetas ‘burocratas’, e se opõe à feitura do poema processo. Nota uma ruptura com a literatura esquerdizante e interessada e exalta uma verve *underground* e voltada para o indivíduo, e não para um *bem comum*, que se vinha estabelecendo:

Nós não precisamos agradar, só precisamos de nos fazer entendidos: comportando e vivendo o que escrevemos. Se a nossa geração está perdida entre os botecos de chope e o silêncio das ruas, se queremos ver como é o asfalto por baixo, os canais e esgoto, o coração de nossas namoradas – viva as nossas namoradas – está na hora. É por tudo isso que dou uma viva a Luis Gonzaga Vieira, Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela. E é justamente por ter certeza que tenho a meu lado Márcio Sampaio, Carlos Roberto Pellegrino e Humberto Werneck que não me interessa dar somente um depoimento. É importante criar novas cores, outros sentidos – como os dois únicos poetas vivos de Minas: Emílio Moura e Sebastião G. Nunes.⁵⁶

Sérgio Tross, o mais jovem dentre aqueles escritores, também publicou em *Estória*. Ele diz que “aprendeu com os que foram *novos* primeiro: Vilela, Vieira, Sérgio Sant’Anna”⁵⁷. Em sua entrevista *Literatura deve ser contestação*, comenta que seu trabalho de pesquisa era extenso, apontando como as principais

⁵⁵ WERNECK et PELLEGRINO, 1969d, p. 10-11.

⁵⁶ WERNECK et PELLEGRINO 1969e, p.6-7.

⁵⁷ WERNECK, 1970a, p.6-7.

influências de sua ficção os autores: James Joyce, Henry Miller, Ernest Hemingway, William Faulkner, Anton Tchecov, Franz Kafka. “Do lado de cá, Machado, Drummond, Guimarães Rosa, João Cabral”⁵⁸. Aponta, ainda, que o momento histórico que vivem deve tocar intimamente sua criação:

Escrever para o *aqui* e o *agora* tão prementes – deixemos o problema da posteridade para os pósteros. O mundo da pílula, da bomba, da automação, das tensões sociais, do imediatismo e das viagens interplanetárias atua intensa e incessantemente sobre o escritor. O escritor é um participante e uma testemunha privilegiada de tudo isso. Não admito o divórcio mundo/literatura. Cada acontecimento me envolve e requer minha participação – às vezes física. Por isso tudo o que escrevo reflete sempre, de alguma forma, o mundo que vejo. A partir de uma cosmovisão que pretendo cada vez mais lúcida, questiono os acontecimentos – e parto daí para assumir uma posição bem clara. Tudo isso se apóia e se dirige para a conquista da liberdade mais ampla, sem a qual nada é possível.⁵⁹

O mesmo autor diz que “não é sem motivo que os fascistas de todo o mundo e os burocratas de Moscou e Pequim não querem dispensar um férreo controle sobre a atividade artística.”⁶⁰ Para ele, literatura, assim como as diversas formas de arte, deve ser liberdade, elemento que perpassa a crítica dos *novos*, colocando-se como o princípio norteador de sua ficção.

2.2.2 - Os novos de toda parte

A série *O escritor mineiro quando jovem* foi publicada até o número 175 do *Suplemento*, quando, a partir daí, deu espaço à série *Os Novos de toda parte*. Realizada pelos mesmos escritores, ela representa uma expansão geográfica da série anterior, sem deixar de lado os autores mineiros. Notando uma tendência nacional de reformulação da literatura, agrega novas vozes de diferentes localidades. A mesma numeração da série anterior foi mantida. Portanto, a primeira entrevista teve como número o XV e foi realizada com a escritora Eliane Zagury. Em seqüência, vieram Luís Marques Vianna, Ariel Marques, José Guilherme Merquior, Moacyr Scliar, Afonso Henriques Neto, Lucienne Samôr, Anderson Braga Horta, Duílio Gomes, Miguel Jorge, Myriam Campello, Farida Issa, Antônio Carlos Braga, Elias José, Ivan Rocha, Caio Fernando Abreu,

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

Walden Carvalho, Oswaldo André de Mello, tendo término em novembro de 1970.

A primeira autora, Eliane Zagury, fala de sua poesia inaugurando a nova feição da série de novos escritores. Também crítica de literatura, exige que haja liberdade total tanto no campo da crítica quanto no campo da criação. Nesse sentido, faz uma observação para alguns de seus “companheiros de geração”:

cuidado com as teorizações! Nunca se esqueçam de que a obra de arte se impõe por si própria. A teoria é uma consequência, apenas. Manifestos e plataformas estéticas raramente levam a alguma coisa além da limitação do próprio artista em face do seu rumo de pesquisa.⁶¹

No discurso dos autores entrevistados para essas duas séries, o tema da liberdade é tão recorrente quanto a necessidade de estar atento ao mundo à sua volta. Na impossibilidade de se desviarem dos acontecimentos dos anos 60 e 70, uma realidade sufocante lhes é imposta. Assim, o tema da literatura participante se lhes é colocada, mas eles se recusam a trazer uma representação mimética daquele momento histórico à sua ficção, participando daquele contexto de outro modo. Lucienne Samôr afirma que:

O escritor deve tomar conhecimento do que está acontecendo no mundo inteiro, por isso o telex está aí. Ele deve estar informado - quanto a participar, ele participa ainda que indiretamente. Ninguém é feito de granito pra ficar impassível, quietinho no seu canto, vai lá alguém e puxa o sujeito, obriga-o automaticamente a viver a época; pois se ele não está interessado, os outros estão e mais, ele sai na rua e aquilo salta praticamente diante dos seus olhos, o jeito então é engolir, mesmo azedo.⁶²

Contudo, em meio a um discurso que se via bastante homogêneo dentre os escritores entrevistados até então, surge um que se destaca por seu tom polêmico. Na entrevista *Os novos estão no caos*, Anderson Braga Horta não demonstra ter um sentimento de fraternidade literária com aquele grupo de escritores que ali surgia, além de evidenciar certo reacionarismo estético em seu discurso:

⁶¹ WERNECK et PELLEGRINO, 1970a, p. 4-5.

⁶² VIEIRA, 1970i, p. 8-9.

Perdão, se simplifico, mas acho que o que há de comum aos novos escritores da nova geração é uma confusão monumental. Refiro-me, naturalmente, aos que se abroquelam nos grupos e subgrupos de nossa babelzinha.”⁶³

Em seguida, o autor enumera algumas das “contradições” que julga mais “grassantes” entre aqueles escritores: *rebeldia*, a respeito da qual salienta que há “uma revolta contra a ordem”, a “autoridade” e o “passado” que se esgota em si mesma, já que não julga existir nela algum “sentido construtivo”; *o dogmatismo e consumo*, acusando os *novos* de fanáticos e dogmáticos; *os quadrinhos*, que afirma ser “subliteratura digestiva, sub-arte para distrair”, apreciada pelos novos escritores apenas por sua facilidade de comercialização.

Levando-se em consideração que, naquele momento, Jaime Prado Gouvêa e Carlos Roberto Pellegrino, os escritores responsáveis pela série, são também peças constituintes da geração dos novos escritores, não se deve deixar de notar como o SLMG abriga também as vozes da diferença, possibilitando o debate e a polêmica acerca da literatura. Em contraposição a Braga Horta, quem fala no número seguinte é Duílio Gomes, que produz *Uma literatura para o povo*. Duílio é o primeiro, e talvez o único, daquele grupo de escritores, que defende uma literatura direcionada às grandes massas, “que não querem saber de laboratório literário”⁶⁴. Avesso às vanguardas, também mostra uma postura heterogênea daquela exposta até ali, diante da ficção, preocupando-se essencialmente em fazer-se lido e “entendido”:

por isso, quando eu digo que pretendo fazer experiências com o quadrinho, mesmo sabendo que será uma tentativa perigosa, é porque o quadrinho é fundamentalmente popular, o que não acontece com a vanguarda, que está sempre mil pontos à frente da percepção do povo.⁶⁵

A discussão “Braga Horta versus Gomes”, no que toca à questão dos quadrinhos, interrompeu-se ali. Dois números depois, é iniciada, contudo, uma outra polêmica. Não satisfeito com a alegação de Duílio acerca da *intenção* de sua literatura, o escritor Miguel Jorge afirma que não pensa, *a priori*, em atingir um leitor específico:

⁶³ PELLEGRINO, 1970, p.8-9.

⁶⁴ GOUVÊA, 1970a, p.9.

⁶⁵ GOUVÊA, 1970a, p.9.

Faço falsa a afirmação de certos escritores que dizem escrever para uma certa classe. Com isso, querem eles dizer que desceram ao nível da massa para ser entendidos. Nada mais falso, se se levar em consideração a porcentagem de analfabetos e dos poucos alfabetizados consumidores de livros. O campo ainda é restrito e o livro não é considerado gênero de primeira categoria, infelizmente. De resto, nossos estudantes continuam mal orientados para a leitura.⁶⁶

A escritora Farida Issa corrobora com a afirmação de alguns de seus contemporâneos, ao conceber a literatura como um reflexo de seu tempo. Ainda, percebe uma unidade na literatura latino-americana de então, uma resposta ao *Nouveau Roman*: “um elo entre criação e sociedade, a linguagem literária transformada pela sua destinação social, a forma captada em sua intenção humana, vinculada às grandes crises da história.”⁶⁷

Em seu depoimento, Caio Fernando Abreu, além de assinalar uma renovação do conto, no âmbito da literatura nacional, atesta que a literatura brasileira passava a dialogar com a literatura de outros países da América Latina, acenando para uma necessidade de se deixar de lado as influências européias:

O romance brasileiro passa por uma crise muito séria, talvez um pouco por causa da valorização que ultimamente tem se dado ao conto (a possibilidade de publicação imediata em suplementos e revistas, os concursos literários bem remunerados, etc). Enquanto no conto surgiram dezenas de novos nomes, quase todos indiscutivelmente bons (Rubem Fonseca, Samuel Rawet, José J. Veiga, Nélide Piñon, José Edson Gomes, Maura Lopes Cançado, Luiz Vilela, Jaime Prado Gouvêa), no romance não houve renovação, inclusive alguns bons romancistas passaram a dedicar-se mais ao conto, como Lygia Fagundes Telles. Essa crise parece-me ter paralelo com a crise européia: os intelectuais brasileiros sempre estiveram mais abertos às influências européias do que às da nossa própria América Latina. Somente agora, depois do sucesso *Cem anos de solidão*, que abriu os olhos de muita gente para a proximidade psicológica, social e política dos nossos vizinhos, é que todo mundo entrou numa de ‘soy loco por ti, America’. Isso é maravilhoso, ainda mais por ter acontecido na hora exata. Talvez a brasileirada deixe de se enfiar com a senilidade européia e se volte para o nosso primitivismo, o nosso subdesenvolvimento, a nossa gloriosa cafonice. Acredito que dessa conscientização possa sair uma literatura *brasileira* de dimensões internacionais, vital, agressiva, mágica, erótica.⁶⁸

⁶⁶ TROSS, 1970a, p.4-5.

⁶⁷ WERNECK, 1970b, p. 8-9.

⁶⁸ TROSS, 1970b, p. 3-4.

Assim, os *novos* de toda parte, não só do *Suplemento*, notam que a literatura brasileira passa por mudanças, que as formas da narrativa vão sendo repensadas e que, pouco a pouco, a literatura nacional torna-se consciente de uma afinidade maior com os outros países da América Latina.

2.2.3 - O conto atual

Em setembro de 1970, surge a série *O conto atual*. Diferente das duas anteriores, que tinham como proposta mostrar o trabalho da nascente geração de escritores, esta série propõe, de modo peculiar, uma *plataforma às avessas* de confecção de contos para os escritores que surgiam na década de 60. É composta de seis ensaios redigidos por um mesmo autor, Luis Gonzaga Vieira, e foi publicada até outubro de 1970. Vale notar que os *novos* do SLMG nutriam entre si uma amizade, segundo relatos de Vieira, Sérgio Sant'Anna e Jaime Prado Gouvêa. Além desses, eram ainda amigos Duílio Gomes, Sebastião Nunes, Henry Corrêa de Araújo, Adão Ventura, Luiz Vilela, Humberto Werneck. Esta observação pretende mostrar que havia entre estes escritores trocas intelectuais, sem afirmar que estes autores pertenceram a uma *escola* literária ou que realiza(ra)m um trabalho homogêneo. Nesta série, Vieira propõe uma reflexão acerca do conto, mostra como este vinha sendo trabalhado em seu tempo e, ainda, lança propostas estéticas de seu grupo. Por ser este um trabalho que trata o conto mais detalhadamente, uma reflexão maior foi reservada a ele à frente.

2.2.4 - Situação do conto brasileiro moderno

Em fevereiro de 1981, teve início, no SLMG, a série *Situação do conto brasileiro moderno*, que foi publicada até novembro do mesmo ano. Embora ela não pertença ao mesmo momento que as séries anteriores, tratou de escritores e visões da literatura que são interessantes para este estudo. Ela consistiu de um questionário enviado a vários escritores, no intuito de se discutir acerca do conto brasileiro moderno, “com liberdade de serem extrapolados os temas propostos”⁶⁹. Estes escritores foram: Duílio Gomes, Caio Porfírio Carneiro, Jurandir Ferreira, João Antônio, Manoel Lobato, Assis Brasil, Elisa Lispector, Cid Seixas, Edilberto

⁶⁹ GOMES, 1981, p.1-2.

Coutinho, Miguel Jorge, Elias José, Euclides Marques Andrade, Danilo Gomes e Almeida Fischer. Reproduzo aqui as perguntas:

- 1 – Qual o seu conceito de conto como gênero literário?
- 2 – Após as experiências anteriores e recentes, dando relevo às contribuições dos mestres do gênero nas várias épocas da história da Literatura Universal, qual é, no seu entender, a característica essencial do conto hoje?
- 3 – O que é mais importante no conto, o tema ou a linguagem? Ou as componentes devem interligar-se para uma correta elaboração do texto ficcional?
- 4 – O conto, a ficção, segundo Donald Barthelme, consiste em uma sentença que percorre várias páginas, em busca do ponto final. O que pensa a respeito?
- 5- Acredita que houve um apogeu do conto no Brasil em passado recente, seguido de declínio do gênero da preferência dos leitores? Se positivo, quais as causas do fenômeno?⁷⁰

Antes que se passe às respostas deste questionário, faz-se necessário retomar outra polêmica, dessa vez do ano de 1938, surgida na *Revista Acadêmica*, e apontada por Mário de Andrade⁷¹ em seu ensaio *Contos e Contistas*⁷². Aquela revista trouxe um inquérito “na ingênua esperança de saber qual (sic) os dez melhores contos brasileiros”.⁷³ A revista recebia sugestões de seus leitores e foi incapaz de alcançar uma unanimidade. Mário acrescenta à frente: “O que é conto? Alguns dos escritores do inquérito se têm preocupado com este inábil problema de estética literária. Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”.⁷⁴ Ao fim do artigo, o poeta e contista conclui: “E volta a pergunta angustiada: o que é conto? Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto. O que esses autores descobriram foi a forma do conto, indefinível, insondável, irredutível a receitas.”⁷⁵ Quarenta anos após a publicação deste artigo, ele continuou sendo resgatado por vários ficcionistas ao serem questionados sobre a forma do conto, como se verá nessa série sobre a qual falo agora, fosse para rechaçar seu pensamento ou corroborar com ele.

⁷⁰ GOMES, 1981, p.1.

⁷¹ Vale notar que Nádya Battella Gotlib também aponta em *Teoria do conto* a visão do Modernista sobre o gênero. Cf. GOTLIB, 2003, p.9.

⁷² Este ensaio encontra-se no livro *O Empalhador de Passarinhos*, e sua publicação foi atribuída ao *Suplemento Literário* do jornal carioca *Diário de Notícias*. Contudo, Mário colabora neste jornal apenas a partir de 5 de março de 1939. Acredito que este ensaio tenha sido publicado na própria *Revista Acadêmica* na qual é levantado o debate.

⁷³ ANDRADE, 2002, p.9

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ ANDRADE, 2002, p. 12

O primeiro escritor a responder ao questionário foi Duílio Gomes. Em resposta à primeira pergunta, o escritor diz que é Mário de Andrade quem melhor respondeu a essa questão: “Conto é aquilo que o escritor quiser chamar de conto”.⁷⁶ Gomes crê que o conto que se fazia naquele momento, pelo menos no Brasil, “explora cada vez mais o erotismo e a violência” como reflexo da época vivida. Acredita que, justamente em função disso, “O conto brasileiro de hoje perdeu sua arte de invólucro para ganhar em essência”, tornando-se “um dos contos mais criativos do mundo”.⁷⁷ Respondendo à questão acerca da linguagem e do tema, Duílio Gomes atesta que “devem estar sempre juntos. E o casamento perfeito, muito embora o divórcio entre eles não invalide o resultado, como arte.”⁷⁸

O segundo número trazia as respostas de Caio Porfírio Carneiro, que afirmou sobre o conto que “não há como defini-lo. [...] como gênero literário, conto continua sendo aquilo que o ficcionista *sente* que o seja.”⁷⁹ A respeito das novas tendências do gênero, acredita que ele tenha se diversificado e ramificado por várias linhas formais e tendências literárias: “impressionismo, mágico, fantástico, alegórico, psicológico, o diabo a quatro e a mistura de tudo isto. Checov (*sic*) foi quem abriu o caminho.”⁸⁰ Sobre a relação de importância da forma sobre o conteúdo, ou vice-versa, é categórico ao afirmar que “as componentes devem interligar-se para uma correta elaboração do texto ficcional” e crê que a citação de Barthelme “é uma tirada muito bonita e de efeito. Mas não diz tudo. O contista, o ficcionista, nem sempre busca o ponto final.”⁸¹

A concepção de conto, para Jurandir Ferreira, é um pouco mais conservadora, já que acredita que este gênero é uma narrativa dentro de um espaço ou de número de palavras e páginas, “que tem por objetivo descrever a ação dos figurantes.”⁸² Sobre as características gerais do conto de então, acredita não ter havido mudança nos “conteúdos básicos”, mas *apenas* “os motivos, os temas, a linguagem, o estilo, ou a sua composição de revestimento é que se

⁷⁶ GOMES, 1981, p.2.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ CARNEIRO, 1981, p.1..

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ CARNEIRO, 1981, p.2.

⁸² FERREIRA, 1981, p.1.

abastecem nos gostos e recursos culturais de hoje”.⁸³ Sobre tema e linguagem, afirma, a princípio, que “o tema é tudo”, mas conclui dizendo que se “a linguagem não for bem trabalhada, o autor tem em mãos uma peça não concluída”⁸⁴. Ferreira aceita que a definição de conto “engenhosa, mas pouco original” de Barthelme pode ser aplicada a alguns contistas, mas não acha que é ou deve ser tomada como uma regra por todos os contistas. Quanto à atual situação do conto no Brasil, o autor enxerga que o romance, como um gênero dileto, deixou de ser tão explorado depois da década de 60 e acredita que o conto caiu nas graças dos escritores brasileiros, em geral.

O seguinte entrevistado, o paulista João Antônio, inicia a resposta de seu questionário com uma carta dirigida à equipe do SLMG, em que relata sua recente experiência como organizador de duas antologias de contos brasileiros (com uma vendagem que superou em muito a expectativa dos editores) e seu retorno de uma viagem ao sul do país, em que se dedicou a ministrar um curso a professores de português, “Anos 70: O conto brasileiro numa década de repressão”. Comenta ainda um trabalho que está prestes a ser lançado acerca de sua vida e sua obra, da série *Literatura Comentada*. Retoma as questões do questionário dizendo “fico com Mário de Andrade, autor de *Peru de Natal*”⁸⁵, reiterando a mesma postura dos dois primeiros entrevistados (Duílio Gomes e Caio Porfírio Carneiro). Com uma resposta bastante inusitada à segunda questão, o autor afirma ser “uma ligação instantânea entre o narrado, o narrador e o leitor”⁸⁶ a característica essencial do conto de então. Em relação à terceira questão, sobre o que seria mais importante no conto, o tema ou a linguagem, João Antônio diz ser a liberdade do autor o mais importante, não elegendo um ou outro aspecto. Além disso, o contista considera a definição de Barthelme limitada e limitadora e não considera ter havido jamais uma crise do conto como gênero literário no âmbito da literatura nacional, aproveitando para apontar a narrativa oral também como uma mostra de que isto não ocorre.

Manoel Lobato, o quinto entrevistado, afirma:

⁸³ FERREIRA, 1981, p.1.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ ANTÔNIO, 1981, p.1.

⁸⁶ ANTÔNIO, 1981, p.2.

Um conto pode ser até sem pé nem cabeça, mas tem que ficar de pé sozinho e ter tronco, pelo menos. Noutras palavras: pode ser absurdo, mas verossímil; estúrdio, mas convincente, com lógica. A ficção é diferente da via real; esta não tem sentido, senão para Deus que a inventou. Quando o homem inventa uma realidade ficcional tem que provar ao leitor sua ‘mentira’.[...]Num conto não pode haver coincidências, se vai cair uma viga no final da história, essa viga há que aparecer logo nas primeiras linhas, com a possibilidade de cair.⁸⁷

Através de seu parecer, ele espera do conto tudo o que se espera da ficção de um modo geral, mas conta com o elemento “a possibilidade de [a viga] cair” que é único ao conto. De certa forma, isto remete a dois conceitos básicos do conto, *a economia dos meios de linguagem* (Poe), e a narrativa sempre se direcionando para o seu fim. Sua concepção se diverge um pouco das anteriores, por mostrar-se um pouco ortodoxa se comparada à visão ampla do gênero por Mário de Andrade. Quanto ao que pensa ser característica essencial do conto daquela época, o autor limita-se a responder “Sei não.”⁸⁸. No que tange à questão da linguagem *versus* tema, o autor mantém-se na linha predominante dos outros autores, afirmando que as duas andam juntas, mas que se o autor não souber trabalhar a linguagem, como aponta acerca da literatura de cordel, seu trabalho não se aproximará de uma “*correta elaboração poética*”. Além disso, Lobato se diz desconhecedor das teorias acerca do conto, e que elas não lhe importam, já que é escritor, não crítico, e afirma, categoricamente, não ter nada a declarar acerca da situação do conto no mercado editorial brasileiro.

O sexto entrevistado, Assis Brasil, fornece respostas elaboradas e precisas e tem um perfil diferente daquele de Lobato. É autor de contos e romances, crítico literário, possuindo ensaios no suplemento literário do *Jornal do Brasil*, um capítulo acerca da nova literatura na obra *A Literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho e, ainda, uma obra também denominada *A Nova Literatura*, na qual expõe um panorama da Literatura e da crítica literária brasileira da década de 70. É conveniente assinalar que faz uma vasta explanação sobre a evolução do conto como um gênero no volume *O conto*, e que foi trazido para a discussão do primeiro capítulo deste trabalho. Brasil concebe o conto, de maneira simplista, como uma narrativa curta, embora anuncie, em seguida, que alguns romances e

⁸⁷ LOBATO, 1981, p.1.

⁸⁸ LOBATO, 1981, p.1.

novelas podem também ser curtos; e sai por outra via para pensar os gêneros naquela época:

Depois de Machado de Assis (fase *Papéis Avulsos*) e Anton Tchecov, o conto tradicional perdeu uma de suas características, ou seja, o enredo, a história de começo, meio e fim. Mas, hoje, há muita novela e romance que não têm enredo, histórias cronológicas, concatenadas linearmente. Mas esta troca do enredo, do *plot*, pelo flagrante, da história pelo *momento* emotivo ou psicológico, ainda é, creio, a melhor conquista técnica do conto moderno, implícito o registro da linguagem literária.

O fato, no entanto, é que os gêneros artísticos não têm, hoje, uma forma fixa, rígida, pois se interrelacionam e trocam valores estéticos, técnicas e linguagens, como é o caso da pintura e escultura, poesia e prosa. E muitos autores, conscientemente, não se submetem a supostas regras, a bitolas, e saem para a sua própria concepção de arte. Há expressões artísticas simplesmente rotuladas de ‘objetos estéticos’, por não se enquadrarem em determinados gêneros.⁸⁹

Acrescenta que o que “esses autores descobriram, como muito bem disse o grande contista Mário de Andrade, ‘foi a forma do conto, indefinível, insondável, irreduzível a receitas’.”⁹⁰ Como resposta à pergunta: “O que é mais importante no conto, o tema ou a linguagem?”, diz ser a linguagem o mais importante na narrativa, por ser um *desvio*, um *registro* novo. Afirma que não há nada de original na afirmação de Barthelme, e que o que ele sugere, quando teoriza, já havia sido feito por outros escritores, como Joyce, Butor ou Beckett, e o acusa de “posar de experimental⁹¹”. Quanto ao conto surgido após a década de 60, o autor diz não ser ainda possível definir “se houve um acréscimo em evolução das formas narrativas”⁹², embora apresente uma grande quantidade de nomes que compõe o cenário. Ao se referir a um pretense apogeu do conto, afirma que o mito do “arroucho (*sic*) político” deve ser afastado da vida literária dos escritores das décadas de 60 e 70. Para o autor, quem se omitiu diante disso foi por “comodismo”. Assis Brasil afirma que não há uma “*característica essencial*” do conto brasileiro, embora admita que “hoje, não há uma ‘característica essencial’

⁸⁹ BRASIL, 1981, p.1.

⁹⁰ BRASIL, 1981, p.1.

⁹¹ BRASIL, 1981, p.2.

⁹² *Ibidem*.

do conto brasileiro. É claro que fomos bombardeados e às vezes fulminados pelos Cortázar e García Márquez e todo o ‘clima’ de um suposto ‘realismo mágico’”⁹³.

Em seguida, Elisa Lispector responde ao questionário, admitindo que as conceituações de gênero podem mais não ter cabimento, mas acaba por contar com a brevidade do conto como uma de suas características primordiais, pois ele “é o gênero mais condizente com a necessidade de se agilizar a escritura, a fim de se atingir o núcleo, o cerne da questão”⁹⁴. A autora também nota que as atuais *estórias curtas* já não estão presas ao enredo. Como característica essencial do conto hoje, a autora aponta que, com a abolição do enredo, o conto torna-se mais curto. Além do enredo, ela alega que, algumas vezes, tempo e espaço são também abolidos; o narrado é um *flash*, um momento exato captado pelo autor que não precisa mais voltar ao passado para narrar. Em consonância com a maioria dos entrevistados até agora, Elisa Lispector defende que a linguagem e o tema são igualmente importantes. Quanto à definição de ficção por Donald Barthelme, a autora concorda que a idéia central deve percorrer as páginas do conto, mesmo que não seja concluída no final. A escritora ainda acrescenta que, desde 1945, o conto tem sido uma forma muito adotada por vários escritores, e que não viu seu declínio.

Cid Seixas, o sétimo entrevistado, concorda com Elisa Lispector, no sentido de definir o conto como uma narrativa breve, mas que “essas categorizações tornaram-se inúteis”⁹⁵. Acredita que o que há de novo na literatura atual é que o conto e o poema estão mais próximos, sendo cada vez mais difícil enquadrá-los em uma categoria de gênero. Entretanto, o autor tece comentários acerca do gênero bastante pertinentes:

Todo conto é um recorte da realidade, uma seleção de aspectos que, sendo particulares, abrem as portas do geral, valendo como símbolos de uma coisa bem maior. A reestruturação do real no conto não se dá numa ordem ontológica, mas segundo uma seqüência *onírica* – metonímica, onde o refazer da parte representa a mudança do todo.

A moderna tradição nos permite afirmar que o conto é uma antinarrativa, porque seu verdadeiro sentido, sua essência, é inenarrável. Um conto que se esgota nos limites da história que conta não é um conto, mas um episódio desgarrado de uma ficção mais ampla, que não se realizou na escrita, que não

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ LISPECTOR, 1981, p.1.

⁹⁵ SEIXAS, 1981, p. 1-2.

se escreveu, nem nunca se escreverá. Porque todo grande texto de criação, não importam suas dimensões físicas, é um mundo em si mesmo, microcosmo, com suas leis, seus seres, sua própria organização. Assim, o conto não é um episódio qualquer, mas um sistema orgânico completo, embora sintético.

Um conto não vale pelo que conta, mas pelo que não conta. Pelo que se projeta no silêncio da narrativa e fica. É precisamente aquilo que se instala e habita para sempre a sensibilidade e a inteligência do leitor que é a essência do conto. E esta essência nunca é dita, porque não cabe nos limites de umas poucas folhas de papel, embora, paradoxalmente, caiba nos signos poéticos contidos nesta folha.

Se no romance, pouco a pouco, o autor constrói a essência do texto, no conto – que é breve – ela germina no leitor: rompe, brusca, como uma semente num óvulo fértil depois do encontro. Se o romance, lento, quase sempre se tece pela eloquência do verbo no desenrolar gradual da trama, o conto, ágil, se projeta na eloquência do silêncio. O silêncio de depois do ato desentranha o sentido deste ato.⁹⁶

Se tiver de escolher entre linguagem e tema, o que não gostaria de fazer, o autor fica com a linguagem, que é capaz de transformar “qualquer historiazinha” em uma grande história. Não acredita em uma crise do conto, sim em uma crise editorial.

No depoimento seguinte, tem-se que, segundo Almeida Fischer, “O conto é uma modalidade ficcional do gênero narrativo, em que a ação se desenvolve em torno de um pequeno número de personagens e de um enredo de poucas ramificações.”⁹⁷ Mas admite logo à frente que as generalizações são perigosas. O autor pontua bem ao falar que o conto de hoje é diverso: pode seguir no caminho da simultaneidade de ações, pode ser um *conto-atmosfera*, do supra-realismo, a transfiguração do real enfim. Para o autor, algo que é de grande importância na elaboração do conto é a *sugestão de um conflito*, não sua abordagem. O autor aponta que, desde o início da crítica estruturalista, se tornou impossível separar o *significante* do *significado*⁹⁸, reiterando a postura dos outros entrevistados de que tema e linguagem são indissociáveis. No que toca à teoria da busca pelo ponto final de Donald Barthelme, Fischer acredita que sua teoria pode ser aplicada ao conto tradicional, mas que o conto de sua época nem sempre se dirige para a conclusão de um conflito. Quanto ao apogeu do conto, o autor não enxerga uma

⁹⁶ SEIXAS, 1981, p. 1-2.

⁹⁷ FISCHER, 1981, p.1.

⁹⁸ Sabe-se, acerca dessa questão, que os Formalistas Russos, antes dos estruturalistas, suprimiram a separação entre conteúdo e forma. Cf. EIKHENBAUM et.al, 1971, no capítulo *A teoria do método formal*.

perda qualitativa do gênero naquela época, mas que vários contistas surgiram e, os que não saíram da mediocridade, tenderam a desaparecer.

No depoimento de Euclides Marques Andrade, seu conceito de conto não se estrutura como uma “definição formal”, e também tende a aceitar a liberdade proposta por Mário de Andrade. Acredita que a extensão é tudo o que parece ainda limitar o gênero. O autor enxergava o conto daquela época como provocativo, “arrogante, violento. Como nossa própria época”⁹⁹. Além disso, o contista assinala que tema e linguagem são indissolúvelmente unificados, acredita que Barthelme foi muito feliz com sua metáfora e atribui o apogeu ou declínio de um gênero à publicidade que se faz dele.

Para Danilo Gomes, conto “é um texto curto, de ficção, em que geralmente se conta uma história ou se exterioriza um estado de alma, uma situação existencial, às vezes com base na realidade”¹⁰⁰. O escritor não simpatiza com a definição de conto de Mário de Andrade e acredita que o conto de então representava uma “busca maior de indentidade com os dramas e sofrimentos do ser humano, um sentido maior de solidariedade humana, mesmo quando isso seja expresso mediante metáforas, alegorias, símbolos¹⁰¹”, apontando que o contista busca ser participante. A linguagem, para Danilo Gomes, é mais importante que o tema, e a teoria de Donald Barthelme não passa de uma frase de efeito, uma teoria vaga. A respeito do apogeu do conto, matéria da quinta questão, o autor atesta que ele ocorria naquele momento.

Ao elaborar uma resposta à primeira questão, uma definição de conto, Edilberto Coutinho¹⁰² afirma ter este gênero grande força de expressão, talvez por sua curta duração que lhe permite ser mais intenso, mas o que realmente o caracterizaria é a economia verbal, a linguagem sintética. A característica primordial do conto de então seria a liberdade na escolha temática e formal. Quanto à escolha do tema em detrimento da linguagem, ou vice-versa, o escritor não acredita em sua separação. Não lhe agrada a definição de conto de Barthelme e, diferente daqueles de sua geração, tampouco com a definição de conto de Mário de Andrade, embora reconheça enorme talento no último e não respeite

⁹⁹ ANDRADE, 1981, p.1.

¹⁰⁰ GOMES, Danilo, 1981, p.1.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² COUTINHO, 1981, p.1-2.

suficientemente a produção ficcional do primeiro. Sua resposta à pergunta, referente ao apogeu e declínio do conto, assemelhou-se à da maioria dos contistas entrevistados: o que ocorreu foi uma facilidade editorial nos anos 60 e 70, portanto, uma possibilidade de “escoamento quantitativo”. Alega, no entanto, que os escritores que permanecem em evidência foram os que deram um “salto qualitativo”¹⁰³.

O conceito de conto de Miguel Jorge¹⁰⁴ é bastante amplo, restrito apenas à sua curta extensão, já que deve ser “pessoal e profundo”, aprimorando-se a “criatividade, a elaboração do clima, do cenário, a personificação do núcleo central e, principalmente, a originalidade da linguagem, significativa, atual, atuante”¹⁰⁵. Segundo o contista mencionado, beleza do conto da década de 70 e início de 80 residia nos aspectos universais e na aproximação com os outros gêneros. O autor, além disso, pensa que tema (material) e linguagem (procedimento) são indissociáveis, mas se tivesse de optar, ficaria com o procedimento. Quanto ao conceito de conto elaborado por Donald Barthelme, Miguel Jorge o acusa de “fora de percepção”¹⁰⁶ e crê que jamais tenha havido apogeu ou declínio do gênero em questão.

O escritor Elias José, por sua formação e por ser professor de literatura, fornece uma resposta extensa à primeira questão, retomando brevemente a história do conto e mostrando suas várias facetas ao longo dos tempos. Discorda da definição de conto defendida por Mário de Andrade e diz que, ao definir o gênero aos seus alunos, costuma resumi-lo da seguinte forma: “O conto é uma espécie de narrativa do gênero prosa de ficção; é sintética, autônoma, e que se transformou radicalmente, através dos tempos, seguindo as inovações estéticas de cada época. Digo que o conto tradicional tem pouco a ver com o moderno.”¹⁰⁷

Em resumo, poder-se-ia dizer que, para Elias José, o conto tradicional privilegia a narrativa, é centrado na ação dinâmica, tendo o tempo como passado, com narrativa linear, ligada ao enredo. No conto moderno, a narrativa é descentrada, busca a verticalidade, pode ser fragmentário, quebra com a

¹⁰³ COUTINHO, 1981, p.1-2.

¹⁰⁴ JORGE, 1981, p.1.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ JOSÉ, 1981,p. 1-2.

cronologia para valorizar vários planos temporais, não necessariamente está presa a um enredo com princípio, meio e fim e busca uma intensidade. Assim, pode-se notar que as teorias do conto são bastante familiares ao autor, que opõe o conto tradicional ao moderno mas não especifica características do conto *novo*. O contista propõe o equilíbrio entre a forma e a linguagem, acha pertinente a afirmação de Barthelme e atribui qualquer possibilidade de declínio do conto (não qualitativo, mas no que toca seu consumo) ao mercado editorial.

Assim como ocorre na série os *O escritor mineiro quando jovem* e *Os novos de toda parte*, aparecem, nessa série, opiniões bastante divergentes, escritores que se comprometem em efetuar uma mudança em seu tempo, outros que se prestam a efetuar uma mudança na história da literatura, outros que não se comprometem com absolutamente nada, além de escrever por escrever. Há, ainda, escritores que têm uma visão ampla de mundo, literatura e manifestações artísticas, e outros que traziam preconceitos e reacionarismos com formas então menos institucionalizadas da literatura, como tratar o cordel como uma forma “distante da perfeição” ou repudiar os quadrinhos. Alguns autores dialogam com as teorias do gênero com bastante consciência do que fazem. Mas até aí, nada de novo foi proposto em termos teóricos para a *evolução* do gênero ou como se deram as experiências no conto naquele semanário.

2.2.5 - Outras duas séries

O fantástico no conto brasileiro contemporâneo, publicada entre maio e junho de 1981, foi escrita por Pedro Carlos L. Fonseca. Em um diferente momento do jornal, no qual já não lançava escritores, mas revisitava suas obras, os editores do periódico ressaltavam:

Consideramos importante a publicação desta série de estudos do Professor Pedro Carlos L. Fonseca, da Universidade do Novo México, USA, assim pelo seu próprio valor, como também por coincidir com o momento em que o SLMG procura realizar um processo do moderno conto brasileiro, tomando o depoimento de contistas e especialistas no gênero.¹⁰⁸

¹⁰⁸ FONSECA, 1981, p.6.

Esta série é composta por ensaios que versam sobre a utilização do fantástico na literatura brasileira por três escritores. Seus títulos são *Murilo Rubião e a equação fantástica do relacionamento humano*, *Moacyr Scliar e o reducionismo fantástico* e *José J. Veiga e o fantástico da inocência organizada*. O cunho dessa crítica é essencialmente acadêmico.

Houve, em junho de 1987, outro resgate da produção ficcional do conto brasileiro, *O conto brasileiro contemporâneo*, desta vez por Renard Perez, mas com apenas dois números. Na verdade esta série foi originalmente uma conferência ministrada na universidade de Tucson, no Arizona (EUA), que se propunha revisar o conto brasileiro de Machado de Assis à nova geração de contistas da década de 1970. Perde em verticalidade, mas fornece um panorama detalhado até a década de 1960.

2.3 - Receita para o conto: O conto atual

Dentre as séries de ensaios que tinham como tema central o conto, chamou-me a atenção aquela escrita por Luis Gonzaga Vieira, *O conto atual*, publicada entre 5 de setembro e 31 de outubro de 1970. Como dito anteriormente, seu autor reflete sobre os elementos que julga essenciais no conto de sua época e trata do conto produzido a partir de 1965, assim como é especificado por ele, e propõe, em alguns ensaios, subtítulos que o guiarão. Estes são: *Considerações sobre o conto*, *Novas tendências do conto*, *Receita para o conto* e *A propósito do conto*. A temática abordada nos ensaios é levada à exaustão, o que justificaria o cunho prescritivista de um texto que tem por objetivo militar a favor de uma nova literatura, adquirindo assim um tom de manifesto.

Acredito que, ao optar por um gênero de escrita específico em detrimento de outro, especialmente quando o que os difere é, antes de tudo, sua extensão (romance *versus* conto), os elementos formais seriam de suma importância para esta nova geração. Considerando-se que tais críticos ficcionistas demonstravam alguma intimidade com as teorias de conto dos mestres (Tchekov, Poe, Joyce, Maupassant) e de seus leitores (Herman Lima, Josué Montello, Fábio Lucas e outros críticos, como se pode ver na crítica publicada no SLMG e que foi comentada esparsamente até aqui), poder-se-ia esperar que a *forma* de seus contos

tivesse matizes próprios que os caracterizassem como peculiares de sua geração, o que seria bastante natural, vindo de um grupo que visava romper com algo já preestabelecido.

Devo apontar que as noções de *forma* e *conteúdo* estão sendo usadas aqui em função de sua utilização pelo autor da série. Vieira, ao adotar uma crítica de cunho impressionista, ignora a Crítica Estruturalista que já havia encontrado seu auge, em meados dos anos 60, no Brasil. Passemos então ao que Vieira assinala, primeiramente, como elemento *formal* do conto:

Apesar de extremamente simplista, simpatizamos com certa ‘definição’ ou noção de conto que [...] geralmente é breve. Evidentemente, o que nos interessa é não colocar limites em nada, é saber que posso fazer tudo do meu conto, mesmo que seja um simples exercício de anarquismo.¹⁰⁹

Note-se aqui um primeiro traço de ruptura, já que a extensão do conto, característica primária que o diferenciaria do romance, é colocada em discussão quando o crítico diz “conto que *geralmente* é breve”, e prossegue dizendo que, num “exercício de anarquismo”, o que o autor bem quiser poderá ser feito do conto.

Este ímpeto de ruptura se mostra quando Vieira dialoga com Josué Montello, para quem “a virtude essencial [do conto] é a concisão”¹¹⁰. Vieira vai além dessa afirmação, dizendo que tal concisão não estaria ligada à linguagem, mas à visão de mundo: “até uma linguagem rebuscada pode funcionar num conto, se o comportamento existencial-literário o exigir”¹¹¹.

Outro diálogo crítico presente em *O conto atual* se estabelece a partir do discurso de Fábio Lucas, para quem a literatura dos *novos* partiria de uma preocupação que “se divide notadamente entre a busca de uma linguagem nova ou original ou simbólica e a tentativa de narrar o drama de uma consciência, marcada pela pluralização de problemas da vida moderna...”¹¹² Vieira nota que Lucas também se refere a uma “inquietação generalizada e um cansaço de formas

¹⁰⁹ VIEIRA, 1970a, p.10.

¹¹⁰ MONTELLO, apud. VIEIRA, 1970c, p.8.

¹¹¹ VIEIRA, 1970c, p.8.

¹¹² LUCAS, apud VIEIRA, 1970e, p. 8.

antigas”¹¹³, que levara o conto, em um passado recente àquele da enunciação, a um “beco sem saída”. Situação esta que, segundo Vieira, configuraria o mundo naquele mesmo momento e que refletiria, “consciente ou inconscientemente”¹¹⁴, na obra dos novos contistas.

Ao longo da série de ensaios *O conto atual*, foram apontados os elementos que constituiriam uma situação definida por seu autor¹¹⁵ como “beco sem saída”. Dentre eles vêm-se: ameaça de guerra nuclear, guerra fria, “outras guerras não declaradas”, “bombardeio constante da publicidade e da propaganda”, descobertas científicas que vieram “deslocar o homem do centro do Universo”, “a realidade vista de frente e sem subterfúgios”, “uma infinidade de problemas que a civilização provocou”, a “conscientização de um maior número de pessoas ao lado da maioria silenciosa”, esta, menção tacanha à situação política do Brasil.

De acordo com Vieira, todas as obras literárias eram feitas “[n]esta tensão, dentro desse clima e, mesmo assim, nossos escritores conseguem escrever grandes livros, embora cada vez mais ‘desfigurados’ do modelo antigo”¹¹⁶. Afirmo que, não “mesmo assim”, mas justamente em função disto, a literatura pós-64 tem esta feição. Esta “tensão” é uma espécie de força motriz, única possibilidade de transgressão para os escritores de então que viam a literatura “como reflexo mais direto da humanidade”.¹¹⁷ Por isto mesmo Luiz Gonzaga Vieira justifica uma tendência ao existencialismo na postura de seus contemporâneos, ressaltando que o individualismo e o subjetivismo não são “uma simples viagem em torno de si mesmos, mas são uma afirmação a favor da pessoa e contra a massificação e o desfiguramento de cada ser humano.”¹¹⁸

Assim, vão sendo traçados elementos que comporiam parte da temática dessa nova estética, que se vale do subjetivismo como elemento chave para sua configuração. O autor defendia que o novo contista deveria “explorar o máximo possível o corriqueiro, o banal, o cotidiano, dar como que uma transfusão de

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ VIEIRA, 1970e, p. 8.

¹¹⁵ VIEIRA, 1970b, p.10.

¹¹⁶ VIEIRA, 1970b, p.10.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ VIEIRA, 1970a, p. 10-11.

sangue no tradicional”¹¹⁹. O autor de *O conto atual* sustenta, portanto, uma proposta de ruptura *formal* de cunho ideológico, pois o que lhe interessa é

o que há na obra de atuante, de humano, de denso – independente de época e independente de qualquer maniqueísmo. Bom ou mau não é o que segue ou propõe determinados ‘modelos’ mas é, em última análise, o que serve ao homem, o que o conscientiza: bom é aquilo que desperta o leitor, não interessam o tempo e o lugar.¹²⁰

Se estes autores habitam um mundo de forte tensão existencial e almejam conscientizar e despertar seus leitores, não podem conceber uma maneira pacífica e passiva de atingi-los: “não pensamos em agradar, pelo contrário, pensamos em agredir, refletindo nosso mundo que também é uma agressão e uma violação constantes”.¹²¹ Essa postura existencialista, portanto, não se manifesta apenas no “sujeito-personagem”, mas também no “sujeito-escritor”. Portanto, o próprio exercício criador se firma como uma prática da existência que vem romper com tudo aquilo que sufoca ou reprime o autor no momento da criação literária, almejando a liberdade para escrever como e o que desejar. Ironicamente, o único imperativo que toca a *forma* do conto estabelecido por Vieira, com base nos aspectos enfocados, não diz respeito necessariamente à forma do conto, mas ao seu *conteúdo*: “não temos a intenção de conceituar o conto porque achamos que o conto hoje não tem regras fixas”¹²².

Estes escritores assumidamente colocam em segundo plano o enredo de ações concatenadas, experimentando “uma impressão por assim dizer atmosférica”¹²³. Retiram de seu meio o objeto de sua obra, possibilitando a representação de um complexo *mundo interior*. Vieira afirma, assim, que as questões da existência tornavam-se estéticas, por não existir então

uma questão literária, mas uma questão existencial: e escrever é um dos nossos modos de tomar consciência da realidade e procurar definir-nos diante dela. E por isso escrever bem já não é hoje uma pura e simples questão de

¹¹⁹ VIEIRA, 1970a, p.10-11.

¹²⁰ VIEIRA, 1970b, p.10.

¹²¹ VIEIRA, 1970d, p.8.

¹²² VIEIRA, 1970a, p-10.

¹²³ *Ibidem*.

‘forma’, mas de ‘conteúdo’ (‘o conteúdo’ é a ‘forma’, a ‘forma’ é o ‘conteúdo’)¹²⁴.

De modo geral, o discurso de Vieira se estabelece em consonância com o que se disse acerca do conto nas séries abordadas neste estudo. Os principais aspectos do conto dos anos 60 e 70 a que se referiram os contistas do *Suplemento* dizem respeito à liberdade de criação e à necessidade de se trazer à prática criativa elementos da vivência. A época em que viviam deveria, de alguma forma, refletir em sua literatura.

O discurso iconoclasta de Vieira se constrói, principalmente, sobre a oposição à normatização e à repetição de formas fixas no campo dos gêneros literários. O crítico apregoa uma abolição dos limites do conto, mostrando-se contrário aos teóricos que delimitaram o gênero. Além disso, propõe que as obras revelem o tempo e o espaço no qual estão inseridos os escritores. Tendo em vista o momento histórico vivido pelos contistas, a repressão gerava uma necessidade de posicionamento do escritor, sem que a obra fosse um reflexo da militância política.

Quando pensavam na transgressão do conto, os *novos* traziam essa idéia para o discurso crítico sobre o conto. A exigência da liberdade que perpassa os textos críticos de Vieira, todos empenhados em não impor formas, é influenciada pelas condições de vida do homem, que vivia numa situação limite, culminando, como se verá, no deslimite da forma.

¹²⁴ VIEIRA, 1970a, p-10-11.

Capítulo 3

Os novos contistas no Suplemento Literário do Minas Gerais

*“Não sejamos, pois, os últimos a reconhecer este
óbvio: NÃO HÁ MAIS REGRAS NO JOGO.”*

- Sérgio Sant’Anna

3.1 - Anamnese e diagnóstico

Em um artigo de 1970, *A propósito de Lúcia McCartney*²³⁴, Sérgio Sant'Anna afirma que os anos 60, “loucos, selvagens e vertiginosos”²³⁵, haviam chegado ao fim. Suas principais cenas foram “executadas ao som de guitarras elétricas” e poderiam ser “o princípio do caos, a era da automação, a idade espacial, o apocalipse”. Seus “participantes, quando não eram cientistas loucos ou astronautas higienizados, possuíam cabelos compridos e carregavam um ar de *descrença* ou *deboche*”²³⁶.” Sant'Anna anuncia o caráter de renovação do conto brasileiro naquele momento, e aponta alguns dos principais nomes associados a tais mudanças: Samuel Rawet, José J. Veiga, Moacyr Scliar, Nélide Piñon, João Antônio, Luiz Vilela. Rubem Fonseca seria o grande transgressor dentre os ficcionistas enumerados, de acordo com Sant'Anna, para quem jamais um contista brasileiro havia sido tão audaz, abandonando as técnicas tradicionais do conto. É neste contexto que Sérgio Sant'Anna afirma não existirem mais “regras no jogo”.

Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo*, também nota a impossibilidade de “encaixar a forma-conto [dos anos 60 e 70] no interior de um quadro fixo de gêneros”²³⁷, atribuindo à sua extensão a possibilidade de *condensar e potenciar* “todas as possibilidades de ficção” e de travar uma “luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático.”²³⁸ O autor salienta algumas das possíveis facetas que a narrativa curta poderia adquirir a partir dali:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem.²³⁹

²³⁴ Cf. SANT'ANNA, 1970a, p.12. *Lúcia McCartney* é um livro de contos de Rubem Fonseca.

²³⁵ *Ibidem*, p.12.

²³⁶ *Ibidem*, p.12. Grifo meu.

²³⁷ BOSI, 1978, p. 7.

²³⁸ BOSI, 1978, p. 7.

²³⁹ *Ibidem*, p.7.

Outra autora, Laís Corrêa de Araújo, para quem o conto era uma “história tradicional, com princípio, meio e fim, naturalismo fotográfico, que só gente de muito pulso pode ainda fazer criação de fato²⁴⁰”, atenta para a diversidade de contos produzidos naquele mesmo período a que se referiu Bosi, e atesta que tendência do gênero naquele momento era ser “ARTIFÍCIO. Ou ARTEFATO. Jogo, construção, desafio, sem contornos, sem regras, sem formalização.”²⁴¹

Neste artigo, *O conto mineiro – anamnese e diagnóstico*²⁴², publicado no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, a autora propõe uma mordaz revisão do conto mineiro, notando alguns aspectos comuns a alguns de seus exemplares: o abandono “do restritivo regionalismo, que só o mestre do *Grande Sertão* pôde transformar em *espaço mundo*”; o proveito tirado “das vanguardas, especialmente a poética em crise, para sair da faixa do modelo realista *per se*”; a ruptura com o “anedótico, no sentido de Poe, de que tudo, na narrativa, deve dirigir-se e construir-se em direção a um (ao) desfecho. Cruzamento de tempos e formas”, culminando na “indeterminação e [n]a impersonalização. É...algo ‘entre’, entremeio.”²⁴³,

Diferente de Bosi, contudo, a autora arrisca-se a elaborar cinco moldes nos quais eram confeccionados aqueles contos, para os quais deu o nome de vertentes. A *Vertente do Absurdo*, ou realismo mágico, que representaria a “transposição do universo em torno pela virtuosidade do encobrimento metafórico, da simultaneidade do possível e impossível”²⁴⁴, da qual Murilo Rubião seria o principal representante; a *Picaresca ou Carnavalizada*, que se propõe à “paródia da sociedade da abundância, do consumo, do pop”²⁴⁵; a *Dialética*, marcada pela “representação do conflito ser e entidade social, pelo contraponto diálogo-paráfrase”²⁴⁶, sendo, segundo a autora, a obra de Luiz Vilela paradigmática dessa vertente; a *Erótica*, marcada pela “ruptura da linguagem bem comportada”²⁴⁷ e

²⁴⁰ ARAÚJO, 1985, p. 3.

²⁴¹ Ibidem, p.3.

²⁴² Este artigo, embora publicado na década de 1980, foi selecionado para este estudo por se tratar de uma revisão panorâmica que abrange o gênero e alguns dos autores em questão.

²⁴³ ARAÚJO, 1985, p. 3.

²⁴⁴ ARAÚJO, 1985, p. 3.

²⁴⁵ Ibidem, p. 3.

²⁴⁶ Ibidem, p. 3.

²⁴⁷ Ibidem, p. 3.

pela “degradação do estático valor moral”;²⁴⁸ e a *Neo-conservadora* que, em estatística, atingiria o maior número, e que o “universo em torno” seria transposto pela “virtuosidade do bem feitinho, bem trabalhado, bem elaborado, para nem gregos nem troianos botarem defeito”²⁴⁹.

O tom pungente do texto de Laís denuncia certa contrariedade em relação à quantidade exorbitante de contistas que surgiu em Minas no fim da década de 1960, sobretudo por atingir a *Vertente Neo-conservadora* um contingente superior se comparada às outras. Esses termos criados pela autora não serão utilizados aqui, pois a inserção dos contistas em questão na determinada classificação não constitui um objetivo deste estudo.

Como foi mostrado no capítulo anterior, a postura dos escritores diante do mundo e dos fatos foi uma das condicionantes que guiaram a estética desses autores, não se tratando de aderir a uma postura política, mas de tentar afirmarem-se livres, sendo essa liberdade *garantida, não consentida*²⁵⁰. Em outro ensaio de Luis Gonzaga Vieira de abril de 1970, *Situação do conto em Minas*, o autor aponta que:

os escritores mineiros sentem a literatura principalmente como uma pressão individual e social, ou, se quiserem, dentro de uma acentuada inquietação existencial. Os ficcionistas mineiros, de que falo, são estes de 1970 que têm mais ou menos entre 25 e 30 anos de idade. O ano de 1970 serve como referência, pois pensamos aqui numa geração que, sem grandes rigores, apareceu a partir de 1965 com a publicação da revista de contos *Estória*. Pensamos naturalmente que essa geração não apareceu assim de repente, mas surgiu exatamente por um efeito de uma inquietação anterior, uma inquietação que no começo seria apenas literária e que depois evoluiu para uma visão mais complexa. Quero dizer que hoje os problemas existenciais são levados em conta com a mesma intensidade da coisa literária. Digo ainda que esses escritores mineiros saíram de certo ostracismo para uma participação muito consciente e aguda da realidade.[...]A pergunta que então surge é a seguinte: como posso comunicar alguma coisa se o mundo me sufoca? É uma pergunta que não impede a criação literária, mas que aumenta a inquietação e a pressão, a vontade maior de testemunhar esse sufocamento. É como se tivéssemos de criar alguma coisa, mas sendo ameaçados de muito perto. A literatura já não é sentida como coisa pacífica, mas como uma atividade altamente ameaçada e ameaçadora.²⁵¹

²⁴⁸ Ibidem, p. 3.

²⁴⁹ Ibidem, p. 3.

²⁵⁰ VIEIRA, 1970g, p. 9.

²⁵¹ VIEIRA, 1970g, p. 9.

Para esses autores, a evasão não é uma alternativa, volver para outro mundo não cabe e recorrer nostálgicamente a uma imagem de infância é algo improvável. Dois elementos, apontados anteriormente, *descrença* e *deboche*, dizem muito do posicionamento do homem de então, e marcam também uma postura do artista diante de seu objeto, que pode ser notada através do sujeito na representação, sobretudo na obra de Sérgio Sant’Anna, como se verá à frente.

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon ressalta que “reinsere o sujeito na estrutura de sua *parole* e de suas atividades significantes (conscientes e inconscientes) dentro de um contexto histórico e social é começar a forçar uma redefinição, não apenas no sujeito, mas também da história.”²⁵² Embora a autora trate da ficção historiográfica e se adentre na discussão modernismo/pós-modernismo, que não será objeto dessa dissertação, creio ser bastante pertinente este fragmento, na medida em que se pode notar na estética dos *novos* do *Suplemento* o reflexo da vivência e da humanidade em seu fazer criativo.

Em um artigo de 1973, *Aspectos da ficção brasileira contemporânea*, Fábio Lucas aponta que os escritores de então criavam personagens “destituídas a vagar dentro de uma sociedade degradada e a refletir os mesmo sintomas: o vazio, a solidão, a ânsia de perfectibilidade, o fracasso, o solipsismo, a dúvida, o impasse existencial e metafísico”²⁵³. Ressalta, ainda, a influência do Expressionismo em sua prosa: “o artista não narra o que vê e o que ocorre, mas descreve a experiência pessoal diante do acontecido”²⁵⁴. Não se verá, contudo, uma narrativa de testemunho, que resgata a experiência da ditadura e do exílio, questões tão caras à literatura latino-americana pós regimes ditatoriais. O período em questão é imediatamente anterior a este, é uma época ainda marcada pela repressão.

O SLMG representou um marco na carreira de Luiz Vilela, Humberto Werneck, Jaime Prado Gouvêa e Sérgio Sant’Anna. Foram selecionados alguns de seus contos publicados no *Suplemento* para que se pudesse constatar o caráter de novidade de seus contos. Assim, foram percebidas duas temáticas principais durante este estudo: a representação do sujeito, seja ele solitário, atormentado ou tolhido, e, em um segundo momento, em contos publicados já na década de 1970, o experimentalismo. Ainda, para que se possa constatar em que medida esses

²⁵² HUTCHEON, 1991, p.204.

²⁵³ LUCAS, 1973, p.6.

²⁵⁴ *Ibidem*, p.6.

autores rompem com a tradição do conto, foram trazidos, para o estudo, alguns aspectos de composição do conto, já abordadas na primeira seção do segundo capítulo. Estes são, sobretudo, aqueles adotados por Poe, que dizem respeito à duração, à elaboração da narrativa em função de seu epílogo, buscando-se sempre atingir uma *unidade de impressão* no leitor e, portanto, partindo de um efeito que tem em vista a originalidade; por Tchekhov, que propõe *novidade, força, clareza e compactação*, podendo o autor prescindir de um clímax; e por Joyce, que julga que um conto deverá conter os seguintes *quesitos de beleza: integridade, simetria e epifania*. Desse modo, será possível apreender em que medida *os novos* utilizaram-se ou não destes aspectos de composição narrativa preconizadas por esses mestres do conto.

3.2 - Os novos do *Suplemento* e a representação do sujeito

3.2.1 - Os conflitos do eu

Dos quatro contistas estudados, o primeiro deles a se lançar no SLMG é Luiz Vilela. Em um conto publicado em novembro de 1966, logo se oferece em seu título, *Lavouras*²⁵⁵, um elemento que chama à memória uma relação íntima com uma temática espacial pouco apreciada pelos *novos*: os espaços rurais. Este texto é de fundamental importância, pois apreende um sujeito que vive o limiar entre o rural e o urbano. Assim se inicia *Lavouras*:

barquinhos de papel deslizando na enxurrada, algumas horas de trégua. o céu azul lavado- e de novo o escuro e a chuva. de noite os sapos coachando na rua cheia de poças d'água que brilham à luz fraca dos postes.
de manhã uma perereca pregada na janela. minhocas brotando no barro do quintal, sanhaço arrepiado de frio no pessegueiro pingando chuva.²⁵⁶

A descrição inicial de *Lavouras* retrata um momento de uma comunidade que vivia da agricultura e que estava prestes a perder sua safra de arroz para a

²⁵⁵ Este conto foi publicado pela primeira vez no número 11 do SLMG, nov. 1966, e recolhido em *No bar*. Cf. VILELA, 1968a, p.37-39

²⁵⁶ Cf. VILELA, 1968a, p.37.

seca. A chuva cessa e a lavoura não se salva. Assim, voltou à cidade, à casa da mãe, Ari, o protagonista, que havia perdido as posses e terras da família para quitar dívidas. O narrador, valendo-se do ponto de vista²⁵⁷ do protagonista, relata que a ruína financeira de Ari causou-lhe também uma degradação física: passou a se arrastar, mal comia ou falava, embebedava-se todas as noites.

Com o desenrolar da narrativa, contudo, notar-se-á que o narrador joga com seu leitor, impondo-lhe uma quebra de ritmo e de ambientação. Se estes dois primeiros parágrafos, carregados de lirismo, aproximam-se mais de estrofes de um poema que de uma narrativa tradicional, o bucolismo evocado também poderá enganar um leitor que busque se adentrar em uma descrição espacial rural, que será, no próximo parágrafo, abandonada em detrimento de outra ambientação. Vale lembrar que a narrativa regionalista foi bastante criticada pelos *novos* do *Suplemento*, que lutavam por uma literatura de cunho universal²⁵⁸.

O tempo da narrativa é transposto para o futuro no qual o protagonista, aos quarenta anos, já casado e com filhos, vivia ainda com a mãe e passara a trabalhar em uma loja. Sua mãe dizia aos seus filhos que ele era um modelo a se seguir: honesto, pois vendera tudo o que tinha para pagar dívidas, que não dava jamais prejuízo a alguém, e assim deveria ser um *homem*. Este homem ainda se sentia humilhado pelo fracasso, não mais olhava as pessoas de frente e bebia todos os dias ao deixar o trabalho.

Ari não pôde dar continuidade aos seus negócios no campo, arruinados pela seca, e não conseguiu, contudo, se realizar como um trabalhador da cidade. Ora, pertencer ao campesinato ou ao operariado urbano é uma questão que se encontra aquém da temática de Vilela. No entanto, já não se pode ignorar o *desconforto* interior do protagonista, o mote da narrativa. Não que o conflito interior não tenha sido matéria narrada de outros autores brasileiros anteriores a Vilela: nesse texto específico há um cunho essencialmente subjetivo. A representação dos grandes espaços rurais vai sendo abandonada, cedendo lugar a

²⁵⁷ As noções de ponto de vista, narrador e suas categorias, frequência e voz, trazidas a este estudo, foram adotadas assim como as concebe Gerard Genette em *O discurso da narrativa*.

²⁵⁸ Este aspecto já foi abordado no primeiro capítulo, no qual foi trazida à luz a discussão de Sérgio Sant'Anna acerca da literatura regionalista; embora se saiba que o universal possa se manifestar na obra literária de cunho regionalista, como nos mostra, por exemplo, a literatura de Guimarães Rosa, os *novos* ainda não notavam essa possibilidade nas décadas de 1960/70.

um espaço interior desconfortável, reflexo de uma realidade externa, igualmente desconfortável, como apontaria Vieira na série de ensaios *O conto atual*²⁵⁹. Esta temática é recorrente na literatura de Vilela, como se evidenciará em outros dois contos: *Felicidade*²⁶⁰ e *Subir na vida*²⁶¹.

No primeiro, *Felicidade*, o protagonista, Edgar, faz quarenta anos. Sua esposa preparou uma festa para a comemoração, para a qual convidou parentes e amigos. Edgar sentia-se desconfortável naquele ambiente e os acontecimentos mais corriqueiros da festa foram lhe conduzindo ao desespero. Primeiro, o acender das velas do bolo, o apagar das luzes de casa e o assoprar das velas; em seguida, o pedido de discurso, ao qual não conseguiu responder, chegando, enfim, à conversa tensa com os amigos que contavam piadas das quais não conseguiu rir. O protagonista encontrava-se tão absorvido pela aflição que não sabia como se comportar.

A escolha de um narrador extradiegético, que se vale do ponto de vista de Edgar, permite que as digressões do protagonista sejam reproduzidas. Somado a este fator está a abolição da pontuação (há uso, no conto, de apenas dois pontos de exclamação e dois pontos de interrogação, seguidos de letras minúsculas) e da paragrafação, que apontam para a revelação do pensamento da personagem:

ele também olhava e sorria sem graça sem saber se olhava para a vizinha ou para os outros que olhavam para ela e para ele e sorriam e ele sorria e suas mãos entravam e saíam dos bolsos e sua mulher ao lado era também apenas um rosto sorrindo e ele sentiu como estava longe dela naquele instante tão perdidamente longe que seu grito de solidão jamais poderia chegar até ela²⁶²

A narrativa chega ao fim no momento em que Edgar se tranca no banheiro sozinho e consegue recuperar a calma. Ao respirar, encerra aquele jorro de pensamentos, experimentando, pela primeira vez na noite, a *felicidade*.

O uso da focalização interna, tanto em *Lavouras* quanto em *Felicidade*, próxima do ponto de vista do protagonista, é um artifício que possibilita explorar essa temática da solidão, de grande teor subjetivo, de modo mais contundente.

²⁵⁹ O estudo desta série, que se deu na última seção do segundo capítulo, nos revela as razões para a escolha da temática em questão.

²⁶⁰ Conto publicado no número 106 do SLMG, set. 1968. Cf. VILELA, 1968c.

²⁶¹ Conto publicado no número 212 do SLMG, set. 1970. Cf. VILELA, 1970.

²⁶² Cf. VILELA, 1968c.

Em *Subir na vida*, de modo distinto dos contos anteriores, a narrativa prioriza o uso do discurso direto, iniciando-se com uma conversa ao telefone entre dois amigos. Domício, um homem de negócios, tenta convencer Vicente a abandonar seu emprego de professor, que lhe traz satisfação pessoal, e juntar-se a ele em seus negócios. Assim, Vicente poderia prover à sua família certos luxos. Há poucas intervenções de um narrador, apenas quando é necessário estabelecer nexos entre um diálogo e outro. Não há, portanto, descrições espaciais, nem mesmo excursos subjetivos, preteridos em detrimento de um maior deslindamento da temática.

Pela segunda vez, o alcoolismo é sugerido, em Vilela, como um subterfúgio a que recorre o homem tomado pela resignação. Ao fim da segunda conversa ao telefone, no bar de onde Vicente telefonara para informar o amigo de sua decisão, ele pede uma pinga, causando surpresa ao dono do bar, que nota que aquela era a primeira vez que o via beber. Insinua-se, assim, que aquela passará a ser uma prática freqüente do novo homem de negócios que anulou suas aspirações em detrimento dos desejos de sua família. Em *Lavouras*, o protagonista, ao honrar suas dívidas, cumpre o que a família espera dele. No entanto, essa ação não lhe causa alívio. Pelo que se expôs, o cumprimento das obrigações sociais e familiares dos personagens nos contos de Luiz Vilela não lhes concede grandiosidade. Ao contrário, por meio da literatura, Vilela põe em questionamento os deveres sociais, acentuando o traço de angústia e conflito decorrente das vivências em uma ordem instituída.

De certa forma, as três narrativas dialogam com a tradição do conto, assimilando alguns de seus aspectos. Os três contos têm uma estrutura de enredo que se desenvolve para culminar no fim do relato, assim como sugere Edgar Allan Poe em *A filosofia da composição*. *Felicidade* e *Subir na vida*, ainda, buscam o clímax em seu final, assim como sugeriam Poe e Boris Eikhenbaum²⁶³. Logo, estes contos ratificam algumas premissas do conto tradicional, sendo o trato da temática o grande elemento de ruptura ali presente.

Os contos de Humberto Werneck também tratam do universo angustiante do homem que mal consegue tolerar a realidade que o rodeia. Os quatro contos do

²⁶³ Cf. GOTLIB, 2003, p.37-38.

autor, trazidos para este estudo, abordam essa temática. Em *O condenado*²⁶⁴, um elemento da rotina do narrador-personagem, a aferição das trancas da casa antes de se deitar, desencadeia uma série de lembranças de seus infortúnios. Fora deixado pela mulher, quem se mostrava freqüentemente incomodada por sua *paranóia*; passara por uma clínica (possivelmente psiquiátrica) e matara o filho, atirando contra ele, pois achava que se tratava de um ladrão. Condenado de si mesmo, vivia agora à espera de que a lembrança do corpo e do grito do filho se dissolvessem na memória. As ações que dispararam suas lembranças não se desenvolvem no tempo da narrativa, sendo apenas mencionadas. A narrativa se desenvolve em torno do pensamento do narrador, prescindindo de ações concatenadas que culminam no fim.

Do mesmo modo, *Quarta-feira*²⁶⁵ também é uma narrativa auto-diegética, centrada nas contemplações da rotina de um homem solitário. O protagonista é detento de um presídio. Seus pensamentos são tomados por fatos passados, mas o que lhe tortura é o presente: sua mulher que não vinha visitá-lo com a desculpa do inchaço de varizes.

A narrativa, em uma mediação com o leitor, suscita pensar em uma traição da mulher do prisioneiro. Essa questão é apenas sugerida no conto. Esse aspecto lacunar e a não revelação do motivo da prisão e do crime condensam o conto que enfatiza não os fatos, mas as sensações do protagonista.

Os outros dois contos de Werneck, trazidos à contemplação, são *Febre aos trinta e nove degraus*²⁶⁶ e *Do terceiro andar*²⁶⁷. Esses contos também tratam da apreensão de um momento rotineiro do protagonista, desencadeando uma série de lembranças, as quais impõe anacronias ao fluxo temporal da história. Nos dois relatos, o narrador é extradiegético.

O narrador de *Febre aos trinta e nove degraus*, ao descrever os primeiros momentos do dia do protagonista, de quem assume o ponto de vista, detém-se em um instante no qual este homem de trinta e nove anos dedica-se a não fazer nada. Naquele dia, em particular, teria seus pensamentos absorvidos pelo que fizera na noite anterior. Ele era casado e vangloriava-se de sua “edificante fidelidade

²⁶⁴ Conto publicado no número 49 do SLMG, ago. 1967. Cf. WERNECK, 1967.

²⁶⁵ Conto publicado no número 101 do SLMG, ago. 1968. Cf. WERNECK, 1968c.

²⁶⁶ Conto publicado no número 74 do SLMG, jan. 1968. Cf. WERNECK, 1968b.

²⁶⁷ Conto publicado no número 106 do SLMG, set. 1968. Cf. WERNECK, 1968a.

conjugal”, que, no entanto, fora corrompida. Após seu jogo de cartas habitual com seus amigos, deixou o clube com a jovem garçonete que lhe servira bebida, por toda a noite, e volta à casa sentindo-se triunfante.

Naqueles minutos de espera, recapitulava cada instante de sua noite anterior e do início de seu dia: sua chegada, pela manhã, lembrando-se de quando ainda vivia na casa dos pais e esgueirava-se para o quarto; o banho demorado que tomava enquanto se dava conta de que estava renovado; o flagra pela mulher na sala e a conclusão de que ela lhe trazia de volta a realidade de sua idade e seu estado. Assim, seu dia prosseguiria em sua rotina habitual.

Em *Do terceiro andar*, a rememoração da personagem se realiza de modo um pouco diferente. Não há especificamente um grande evento de que lembra o protagonista, único homem a integrar o quadro de funcionários de colégio de moças. O bedel Boaventura Mendes debruça-se todos os dias sobre a amurada do terceiro andar, para admirar a aula de educação física das ginásianas, sendo ele “um homem simples que ama todas as alunas do curso normal.”²⁶⁸ O narrador não nos revela seu passado e aponta que nem sempre tinha sido bedel. Parecia ser aquela a primeira vez, inclusive. Não se sabe exatamente o que houve em seu passado, havendo ali apenas a declaração de que sua distante relação com a família e os amigos fora rompida ao aceitar o trabalho no colégio. Proibido de contato pessoal com as alunas, o momento em que mais se aproximava delas, o dia da entrega dos boletins, lhe era terrível: via-se obrigado a desviar o olhar, desejando deitar-se logo em sua cama, onde estaria “suado e ofegante”. Ao remontar ao passado, o narrador não nos expõe um grande acontecimento em torno do qual a personagem se deteria, mas dá relevo a este pensamento que atormenta o protagonista.

A maneira como Humberto Werneck trabalha o tempo em sua narrativa é semelhante nos quatro contos estudados. Primeiro, a personagem é flagrada em um instante, no qual se inicia a narrativa. Neste momento, quando o protagonista está submerso em seus pensamentos, alguns fatos passados são chamados à lembrança. O passado na história, já perfeito, é o tempo em que se deram as grandes ações. Assim, o presente tem ora uma função iterativa ora designa a ocasião de mergulho introspectivo do protagonista. Portanto, não só a escolha do

²⁶⁸ Cf. Werneck, 1968a.

ponto de vista propicia o caráter de subjetividade dos contos. O trabalho com o tempo também possibilita o desenvolvimento da temática, já que o retorno ao passado é freqüentemente desconfortável. Ele reflete no presente da narrativa, quando o homem é assombrado por fantasmas que sempre voltam em momentos de solidão para atormentá-lo.

Este passado de que se vale o narrador não representa somente a quebra da linearidade do texto, mas um conector para as reflexões do protagonista, no momento em que o narrador pára a ação presente e se fixa no passado. Nem mesmo quando volta ao presente, um grande evento se desenvolve, criando-se, assim, narrativas de *situações internas* ou de *sensações*, que refletem uma inadequação entre o *eu* e o seu espaço. Este aspecto da literatura de Werneck, que também é comum aos *novos*, foi interpretada por Luis Gonzaga Vieira na série *O conto atual*. Vieira²⁶⁹ destaca o abandono de descrições das ações no tempo, com o privilégio de descrições de sensações, o que leva a compor uma atmosfera que circunda a personagem.

A temática é um dos pontos de aproximação da literatura de Werneck e de Jaime Prado Gouvêa: parte da obra do segundo também apreende a representação do homem solitário que, em um momento de sua rotina, vislumbra o passado que o assombra. Em *Os campos dourados*²⁷⁰, um narrador extradiegético, sob o foco do protagonista, um funcionário público, alvo de escárnio de seus colegas, por sempre manter consigo um pacotinho de balas, acaba nos revelando que as balas são para a filha já morta. Todo o seu dia girava em torno do momento em que o levaria para casa e o deixaria repousando sobre o criado-mudo à espera de que a filha viesse apanhá-lo.

Para Humberto Werneck, a solidão constitui o grande tema da literatura de Gouvêa. Na ocasião de lançamento de *Areia tornando em pedra*, primeira obra do autor, Werneck assim nos diz:

Sem qualquer bairrismo, que não teria cabimento, cumpre assinalar a contribuição dos mineiros, principalmente os novos, à renovação da prosa nacional. Luiz Gonzaga Vieira – outro excelente contista e romancista, com uma vasta obra ainda infelizmente inédita – prepara um longo estudo sobre a

²⁶⁹ Cf. VIEIRA, 1970a, p.10-11.

²⁷⁰ Conto publicado no número 141 do SLMG, maio 1969. Cf. GOUVÊA, 1970a, p.105-111.

situação do conto em Minas, a partir do surgimento, em 1965, da revista *Estória*, que conseguiu sobreviver durante seis números e lançar autores como Sérgio Sant'Anna e Luiz Vilela. *Estória* foi o detonador de um fecundo movimento. Com ela e a partir dela tivemos, também, José Márcio Penido (*Túneon*), Gilberto Mansur, Lucienne Samôr, Duílio Gomes e, mais recentemente, Sérgio Tross, Carlos Roberto Pellegrino (que vai lançar este mês o seu *Do lado de lá*) e Jaime Prado Gouvêa. [...]

O tema predominante, que preocupa o autor de maneira obsessiva, é a solidão. Não é uma ficção de heróis. São homens miúdos e desarvorados, ávidos de amor. Mesmo quando recria o mundo da infância, Jaime Prado Gouvêa faz suas crianças essencialmente solitárias. Muitas das personagens estão encerradas fisicamente – numa casa, num quarto, a vida presenciada da janela (como em *Do outro lado*). Os diálogos são pois raros, difíceis, defensivos; e abundam os monólogos interiores, as vozes da inconsciência, as fantasias exaltadas, as depressões. A realidade exterior recusada de toda forma, o sonho como refúgio. Vários dos contos (*No elevador, Conversa, Jazz, Parede, Chuva e Areia tornando em Pedra*) são depoimentos narrados em primeira pessoa. Depoimentos que às vezes nem se fecham, suspensos no ar e sugerindo recomeços, como em *Conversa* e *Jazz*. O cenário é sempre estático, dentro da moldura, aumentando e realçando a solidão das personagens: o meio familiar (que mereceu uma análise exclusiva pelo menos em *Samambaia*), a repartição pública.

Solidão onipresente. Mas, para Jaime Prado Gouvêa, ocupar-se dela é denunciá-la, afixar as placas de sinalização. É afirmar, com veemência, o amor e a solidariedade.²⁷¹

Assim acontece com o protagonista de *O Segundo degrau*²⁷², conto publicado na edição do terceiro aniversário do SLMG. Surge, de novo, a repartição pública como ambientação, e Santoro, que “alcançou um estágio de solidão que lhe permitia ver tudo de fora, sem a menor necessidade de intervir, se bem que agir assim o feria um pouco, como arranhão de alfinete apenas”²⁷³, viu-se apaixonado por uma mulher que passara a freqüentar seu trabalho, o que para ele também foi inusitado. Seus colegas de trabalho, ao notarem, forjaram um bilhete da mulher para Santoro, zombando de sua paixão. Após não saber mais como se recolocaria diante de seus colegas, e revoltado por ser inofensivo, afastou-se do trabalho e, ao voltar, pronto para se defender das piadas, foi surpreendido pelos colegas com um presente e um convite para uma festa, mas ainda teve a certeza de que aquilo não ficaria esquecido, e nunca mais voltou ao trabalho.

²⁷¹ Cf. WERNECK, 1970c, p.6.

²⁷² Conto publicado no número 158 do SLMG, set. 1969. Cf. GOUVÊA, 1970a, p.97-104.

²⁷³ Cf. GOUVÊA, 1970a, p.97-104.

No conto *Chuva*²⁷⁴, o protagonista assume a voz. Quem narra sua rotina é um velho cansado e solitário, que chega do trabalho, se senta no sofá, e olha a chuva pela janela, à espera que o dia se acabe. A chuva lhe causa amargura e lhe tira do esquecimento as frustrações familiares e as reflexões acerca dos planos que fez e nunca executou, à espreita do momento exato no qual as coisas deveriam ter acontecido. A narrativa abre mão de um grande acontecimento, em torno do qual se desenvolveria seu enredo, aproximando-se, neste aspecto, da literatura de Werneck. As revelações epifânicas também não se dão e, de certo modo, estes contos se aproximam da narrativa de Anton Tchekhov, por não se encaminharem para a realização de um grande acontecimento, produzindo-se, então, o *efeito*²⁷⁵ no leitor.

Se, em *Os campos dourados*, *O segundo degrau* e *Chuva*, há a representação de um sujeito encerrado em sua rotina, que não se adéqua e, portanto, se encontra irremediavelmente preso à solidão, essa inadequação é representada em *Círculos*²⁷⁶ de modo distinto. A narrativa, centrada na introspecção, abre aqui um espaço para o imaginário do protagonista.

O narrador autodiegético nos conta da chegada de um primo desconhecido à sua casa. Assim como o narrador-protagonista, Jorge, o primo, não conseguia se realizar em seu espaço de origem. Porém, ao assumir seus espaços e pertences sem muito desconcerto, Jorge mostrava-se confortável em todos os aspectos que incomodavam a vida do primo. Aos poucos, o protagonista vai abandonando sua vida, emprego, noiva, os quais foram assumidos por Jorge. Ao fim, o protagonista parte deixando o primo em seu lugar. Sem dar conta de se realizar em seu espaço, é em Jorge, seu duplo, que ele se realiza.

Na obra de Sérgio Sant'Anna, há também uma vertente que se incumbe de apreender a subjetividade do homem e torná-la matéria narrada. Em *Lassidão*²⁷⁷, um homem, o narrador, é contratado por uma família para cuidar de uma pessoa com problemas mentais. Ele contempla sua vida e a de Antônio (a pessoa de quem cuida), resignando-se ao reconhecer sua pequenez diante do mundo. Tendo de

²⁷⁴ Conto publicado no número 81 do SLMG, mar. 1968. Cf. GOUVÊA, 1970a, p.91-96.

²⁷⁵ *Efeito* ou *unidade de efeito* é “o estado de excitação da alma” que o autor busca imprimir no leitor. Cf. Poe, 2008 e GOTLIB, 2003.

²⁷⁶ Conto publicado no número 211 do SLMG, set. 1970. Cf. GOUVÊA, 1970.

²⁷⁷ Conto publicado no número 75 do SLMG, fev. 1968. Cf. SANT'ANNA, 1969a, p.51-55.

mantê-lo quieto e à distância e evitando incômodos à família, reconhece que se algo acontecesse a Antônio, nada no mundo seria mudado. Esta narrativa, portanto, se estabelece no espaço de intercessão dos quatro contistas, abordando a temática da solidão e, assim como ocorre em alguns contos de Gouvêa e Werneck, dispensa ações que estabelecem uma relação causal, as quais culminariam em um desfecho.

Há ainda em um conto de 1969, de Sérgio Sant'Anna, *A morte*²⁷⁸, o subjetivismo operando na narrativa. Tem-se aí um narrador extradiegético, que toma o ponto de vista do protagonista, um bancário que viaja de ônibus, insatisfeito com a vida, por estar noivo de uma moça por quem não é apaixonado e por ter sido transferido para uma agência do interior, razão pela qual viaja e que lhe enraivece. A descrição das personagens e a consciência do protagonista se intercalam e sua angústia vai crescendo à medida que conclui estar sua vida irremediavelmente perdida por algumas de suas escolhas e outras imposições que lhe foram feitas. Sua revolta vai crescendo ao ver que o motorista do ônibus corre displicentemente, tomando a contramão e fazendo curvas perigosas.

Um efeito de simultaneidade da narração e da história é alcançado pelo uso do gerúndio no presente, não tendo o narrador de voltar ao tempo para resgatar aquela história, que acontece enquanto é narrada:

Podendo acontecer naquelas curvas mal feitas, a vida dele nas mãos de outro sujeito como sempre e o ônibus invadindo lá a contramão e àquela velocidade, ele sabendo que era possível acontecer a qualquer um, ainda mais provocando a sorte daquele jeito, aquela gente toda ali parecendo feitinha para morrer despedaçada, era só esperar, como agora, meu deus, o caminhão despontando do outro lado e vindo bem na direção deles, três segundos para que as latas e os metais se rompessem igual papel, a cortar-lhe a carne e esmagar-lhe o peito, começando assim com um grito e aquela dor e a explosão de tudo.²⁷⁹

Como já dito, esses autores se valem da espacialidade urbana para comporem suas narrativas. Porém, não há descrições pictóricas que envolvam este espaço, sendo ele um desencadeador das incursões que se dão na mente dos protagonistas. Esta abordagem do espaço propicia o enfoque dado à subjetividade presente nesses contos, enfatizando-se assim a temática da solidão.

²⁷⁸ Conto publicado no número 156 do SLMG, ago. 1969. Cf. SANT'ANNA, 1969b.

²⁷⁹ Cf. SANT'ANNA, 1969b.

3.2.1.1 - Infância e conflito

Para esses autores, segundo o recorte feito em suas obras até agora, toda a existência se impõe, para o sujeito da representação, como um desconforto. Na literatura dos *novos*, não só a vida adulta, mas a infância também é tratada como um tempo ao qual um adulto dificilmente gostaria de voltar. Ao tratar da infância, em um ensaio de nome *Infância e pensamento*, Jeanne Marie Gagnebin aponta que nossa construção da infância é herdada do filósofo Jean Jacques Rousseau, para quem ela seria “o paraíso perdido mais próximo.”²⁸⁰ Poder-se-á notar que os *novos* contrariam essa concepção.

*A noite grande*²⁸¹, da autoria de Jaime Prado Gouvêa, narra os momentos da véspera de Natal sob o ponto de vista de Pedrinho, uma criança, que, ao voltar para a casa de noitinha, se prepara para as comemorações. Passara a tarde brincando com os amigos, que lhe faziam duvidar da existência de Papai Noel, até então incontestável. A partir do momento em que deixava o campinho, onde jogava futebol, para tomar banho e se preparar para o jantar, Pedrinho se forçava a um bom comportamento, no intuito de causar uma boa impressão em Papai Noel. Os pensamentos acerca da incerteza de sua existência lhe torturavam continuamente, sendo o relato construído sobre a culpa e o medo do protagonista. Assim, a vida se revela cheia de tormentos já desde a infância.

Explorar o universo infantil de uma maneira não romântica é também um artifício que emprega Vilela. A infância deixa de ser o lugar da felicidade e do conforto e surge como um tempo de traumas e de lembranças embaraçosas ou confusas. É o caso de *Triste*²⁸², em que um menino bem comportado, Eduardo, é desafiado pelo colega a tocar os seios da professora, durante a aula, para provar que não é medroso. Ao fim da aula, a professora botou-lhe de castigo e, ao contrário do que esperava, não recebera um olhar maldoso ou vingativo, nem sequer recebera uma punição mais severa. Durante o castigo, o silêncio da professora, somando-se à tempestade que se formava fora da sala, tornavam o menino apreensivo. Assim, um narrador extradiegético relata, sob o ponto de vista

²⁸⁰ ROUSSEAU apud GAGNEBIN, 2005, p.178.

²⁸¹ Este conto foi publicado pela primeira vez no número 189 do SLMG, ABR. 1970. Cf. GOUVÊA, 1970a, p.15-23.

²⁸² Este conto foi publicado pela primeira vez no número 28 do SLMG, mar. 1967. Cf. VILELA, 2001, p.55-61.

de Eduardo, a tormenta de seus pensamentos, já agora acometido pelo medo, pela vergonha e pela culpa.

O conto *Lembrança*²⁸³ sintetiza a relação entre duas lembranças distintas que o narrador tinha de seu avô: por um lado, a recordação feliz dos passeios que faziam juntos pela praça e, por outro, a lembrança violenta de sua morte. O avô, um velho bem diferente dos outros, não era chato e era limpo, quieto, que não incomodava a ninguém, havia passado por várias decepções, mas nunca as mencionava. Todos o achavam, portanto, um homem muito distinto. Inesperadamente, um dia, seu avô se mata e a compreensão do suicídio de seu avô só se dá depois de muito tempo.

3.2.2 - “Emoção sob controle”

Na maioria dos contos até aqui estudados, o espaço narrativo era notadamente urbano. Contudo, as incursões subjetivas, que primavam por representar os conflitos do protagonista, acabavam por suprimir descrições espaciais. Há, na obra de Sérgio Sant’Anna, no entanto, alguns contos que trazem a questão do espaço urbano representada objetivamente. O homem ali retratado é coisificado, assim como qualquer outro elemento que compõe aquele espaço.

Em uma resenha a *Notas de Manfredo Rangel*, Affonso Ávila ressalta que a peculiaridade da escrita de Sant’Anna reside no que chama de *emoção sob controle*. Segundo o crítico, o que confere aos contos a sua *unidade*²⁸⁴ de clima ficcional e de *tensão*²⁸⁵ de linguagem é esse traço de sua escrita, que não se trata de um distanciamento, “mas antes uma atitude de escrita que resiste, a partir de forte conscientização crítica, ao insidioso envolvimento afetivo”.²⁸⁶ Como um reflexo da sociedade de então, farta de “liturgia massiva e tecnológica”, este recurso estilístico representaria, pela elaboração da linguagem, o discurso de “uma sociedade que anula cada vez mais o subjetivo e coloca também toda *emoção sob*

²⁸³ Conto publicado no número 97 do SLMG, jul. 1968. Cf. VILELA, 1968b.

²⁸⁴ Grifo meu.

²⁸⁵ Grifo meu.

²⁸⁶ Cf. ÁVILA, 1973, p.10.

controle.”²⁸⁷ Em três contos, a técnica descrita por Affonso Ávila é claramente reconhecida: *O pelotão*²⁸⁸, *A Fábrica*²⁸⁹ e *O Arquiteto*²⁹⁰.

No primeiro, um narrador extradiegético descreve um dia na rotina de um pelotão especial de fuzilamento, passando pelas tarefas mais simples de seu dia, como: acordar e, em seguida, dirigir-se ao lavatório para escovar dentes, tomar um banho frio; preparar as camas, uniforme, equipamentos, lustrar a bota à perfeição, ao preço de terem suas botas cuspidas pelo sargento em caso de erro. O narrador relata que a *liberdade* do Pelotão residia apenas no momento de engraxar e polir as botas; em seguida, o preparo dos fuzis, e a marcha para o pátio do quartel, onde executariam um condenado. Após a execução, dirigir-se-iam, enfim, ao refeitório para o café da manhã.

Este narrador extradiegético procura apresentar objetivamente a vida do Pelotão (todo ele considerado uno, deixando-se de lado a individualidade dos soldados). No entanto, essa objetividade vem mesclada de ironia pela voz do autor implícito. Segundo o narrador, o Sargento e o homens “*amavam* o som de suas botas marchando pelo quartel”²⁹¹, O Pelotão “*jamais sentia* medo”²⁹² e, após a execução, “*não sentiu* nem mesmo nojo”, mas “*alegrou-se* ao ver chocolate em vez do café habitual.”²⁹³

Deve-se notar que, embora a palavra *Pelotão* tenha essa acepção de coletividade, ela tem, aqui, um caráter de unicidade, sendo este substantivo comum transformado em nome próprio (fator indicado pelo uso da maiúscula), como se designasse um indivíduo. A instituição representada pelo pelotão é o coletivo e este é a extensão do indivíduo. Curiosamente, esta narrativa, de cunho tão objetivo, se vale de verbos que implicariam uma aproximação do narrador ao ponto de vista das personagens que, embora não tenham voz, enquanto únicas, quando consideradas um corpo, elas *amam*, *sentem* e *se alegram*. Logo, o sujeito é

²⁸⁷ Cf. ÁVILA, 1973, p.10.

²⁸⁸ Conto publicado no número 299 do SLMG, maio 1972. Cf. SANT’ANNA, 1973b, p.51-56.

²⁸⁹ Conto publicado no número 195 do SLMG, maio 1970. Cf. SANT’ANNA, 1973b, p.91-101

²⁹⁰ Conto publicado no número 280 do SLMG, jan 1972. Cf. SANT’ANNA, 1973b, p.143-149.

²⁹¹ SANT’ANNA, 1972b, p.54.

²⁹² *Ibidem*, p.55.

²⁹³ *Ibidem*, p.56.

abafado pela instituição. O autor implícito, por meio de seu narrador, põe a nu o que foi silenciado.

Em *A fábrica*, relata-se, assim como em *O pelotão*, a rotina de homens reificados. Desta vez, contudo, estes trabalham em uma indústria de alto nível de periculosidade que opera alguma espécie de material explosivo. O que diferencia esses homens é a cor de seus uniformes. Cada qual para uma função distinta. Suas funções individuais são repetitivas e eles não podem deixar seus postos, mesmo quase a se sufocarem com a poluição produzida pela fábrica, já que a execução das tarefas se dá de maneira automática. Um erro operacional seria fatal para toda a produção, colocando também em risco a vida de outros operários.

A narrativa é concluída sem o desenvolvimento de ações. Diferente dos contos anteriores, predominam, neste texto, descrições do espaço da fábrica e da rotina dos operários, havendo algumas divagações acerca do que pensam e sentem. Por ser destituída de um acontecimento, a narrativa denota a feição maçante e repetitiva da vida dos operários da fábrica. Nesse sentido, a narrativa dos *novos* rompe com um dos aspectos da narrativa tradicional à medida que dispensa o desenvolvimento de uma intriga em seu enredo.

Em *O arquiteto*, um arquiteto levou seis dias e seis noites para a concepção de seu grande projeto de melhoramento para a cidade em que vivia, cujos habitantes estavam “submetidos a permanente pressão psicológica”²⁹⁴. O arquiteto concebia a cidade como um espaço alienante, visto que, ali, as pessoas “entravam em processo de deterioração mental”²⁹⁵. Seus planos incluíam a diminuição dos danos causados pelo trânsito, a fabricação em série de casas montáveis, desmontáveis e transportáveis, extinguindo-se assim o problema habitacional, a construção de grandes mercados localizados em áreas estratégicas para se resolverem os problemas de consumo, nos quais seriam retirados, gratuitamente, pelos habitantes, “gêneros de primeira necessidade ou mesmo supérfluos”²⁹⁶. Compreendendo que este projeto demandaria mudanças sociais e econômicas previu que:

²⁹⁴ SANT’ANNA, 1973b, p. 145.

²⁹⁵ Ibidem, p.145.

²⁹⁶ Ibidem, p.146.

as pessoas se veriam, de repente, semelhantes entre si e percebendo idêntico salário e devendo trabalhar; apesar de tudo e com o mesmo devotamento de crianças ao brincarem e, em conseqüência, dando o melhor de si, enquanto desfrutariam de uma liberdade sonhada mesmo pelos pensadores mais libertários, como Proudhon, Bakunin e Kropotkin.²⁹⁷

O “Estado opressor”, enxergando subversão e perigo nas idéias do arquiteto, convocou-o a uma audiência com as autoridades, condenando-o à prisão, onde sofreu tortura física e moral, e em seguida foi internado em um hospital psiquiátrico por um ano. Após sua alta, o arquiteto foi reintegrado à sociedade, da qual passou a ser considerado um membro respeitável, elaborando projetos para edifícios com lojas e escritórios comerciais, prédios-garagem, “super-mercados”. Nos intervalos, trabalhava em projetos de casas afastadas da cidade para amigos abastados, que querem fugir “da vida infernal das cidades”. No silêncio das madrugadas, “o arquiteto trabalha em projeto mais ambicioso”²⁹⁸, um monumento ao Alcaide-Mor.

Nesses três contos, o narrador edifica uma atmosfera macabra que alude a situações que representam o homem tolhido em um nível máximo, propondo alegorias para um mundo real. Aqui já não se vêem grandes incursões subjetivas. Ao contrário, privilegiam-se as descrições objetivas do espaço em que se dão as ações. Considerando-se a ousadia das questões suscitadas por esses contos, é curioso que eles tenham sido publicados, sob a vigência do AI-5, no suplemento literário do jornal oficial do governo do estado de Minas Gerais.

A concepção de um espaço urbano caótico, assim como é colocada em *O arquiteto*, perpassa vários contos de Sérgio Sant’Anna. Em *A morte do pintor surrealista*²⁹⁹, encontra-se esse elemento aglutinado a outros, como, por exemplo, jogos com o real e a ironia. O protagonista, um pintor surrealista de pouca fama, fazia dinheiro apenas na época do Natal ao vender seus cartões com motivos inusitados: a ascensão aos céus da arca de Noé, conduzida por “fogosos cavalos brancos”; os quatro cavaleiros do Apocalipse representados por monstros invasores interplanetários; a morte dos primogênitos judeus, sob as ordens de Herodes, mostrando a metamorfose das criancinhas em vingativos anjos do

²⁹⁷ SANT’ANNA, 1973b, p. 146.

²⁹⁸ Ibidem, p.149.

²⁹⁹ Conto publicado no número 259 do SLMG, ago. 1971. Cf. SANT’ANNA, 2007, p.63-65.

Senhor; a cena do presépio com os Reis Magos, empunhando guitarras elétricas. Ele, contudo, morre atropelado no mesmo instante em que concebia a idéia de sua obra prima.

O narrador nos conta que “os motoristas de Belo Horizonte jogam uma espécie de jogo, fazendo a pontaria sobre um pedestre e lançando o carro sobre ele, para ver se o matam”³⁰⁰ e, assim, vários jogos com o real vão sendo propostos à medida que se mesclam elementos bizarros, como o comportamento dos motoristas da cidade, cidades e locais que existem de fato (Paris, Rue Monsieur Le Prince, Museu de Arte Moderna de Paris, Belo Horizonte; Avenida Augusto de Lima, Rua Espírito Santo, Suplemento Literário do *Minas Gerais*, bairro Carlos Prates) e elementos históricos reais, tais como as manifestações de rua em Paris em 1968.

O conto se inicia com “Era uma vez um pintor surrealista...”³⁰¹, assim como os contos de fada, mas não se conclui com “...e viveram felizes para sempre”. Ao contrário, assim como anuncia seu título, o pintor surrealista morre e, ao final, tem-se sua autópsia, durante a qual são extraídas do seu corpo coisas inusitadas: “um cérebro” do qual saem “estrelinhas azuis”, um “fígado cirrótico”, “uma rosa (que se despetalou sozinha)”, “duas bolinhas de gude”, o coração “trespassado por uma flecha e ainda gotejando”, “um despertador”, “cinco vermes agigantados”, “um dragãozinho botando fogo pelas ventas” e, de seu estômago, foi retirado um “porta-retrato com uma foto da mãe do pintor surrealista”³⁰² de cujos olhos escorriam lágrimas. Sendo assim, este conto representa uma exceção entre a literatura dos *novos* aqui estudados, para quem o fantástico não constitui uma temática dominante.³⁰³

³⁰⁰ SANT’ANNA, 2007, p.64.

³⁰¹ SANT’ANNA, 1971, p.6. Note-se que assim se inicia o conto em sua edição do SLMG. Ao ser recolhido e publicado em *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, foi modificado, iniciando-se assim: “O pintor surrealista morava em Belo Horizonte, Minas Gerais.” Respeitando-se a versão publicada em *Notas...*, ele é publicado em *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna*. Cf. SANT’ANNA, 2007, p.63.

³⁰² Neste parágrafo, todas as expressões sinalizadas com aspas foram retiradas do conto em questão.

³⁰³ É possível notar, através dos contos publicados no SLMG, que o fantástico quase não era explorado pelos autores aqui estudados. Nas entrevistas que se encontram no apêndice, os autores, igualmente, negam a influência de Murilo Rubião, o fundador do SLMG, escritor fantástico, por excelência, em suas obras.

Até agora, é possível notar, na estética dos *novos*, mais de uma possibilidade de trabalho com sujeito representado. Julgo ser interessante trazer à luz como era concebida a questão da personagem no romance (assim como no conto) na década de 1970. Vítor Manuel de Aguiar e Silva observa que:

Esta crise da noção de pessoa, imediatamente explicável pela influência exercida em largos setores intelectuais e artísticos pela psicanálise e pela psicologia das profundidades, tem uma matriz mais profunda e deve situar-se num contexto mais amplo: trata-se de uma conseqüência e de um reflexo da crise ideológica, ética e política que vem minando a sociedade ocidental contemporânea – crise que alcançou o paroxismo com a sociedade neocapitalista dos nossos dias, dominada por uma tecnologia cada vez mais tirânica, regida pelo ideal do consumo crescente de mercadorias e serviços e comandada por um capital cada vez mais anônimo, mais identificado com gigantescos acontecimentos técnico-econômicos de caráter multinacional e, por isso mesmo, cada vez mais brutalmente desumano. Nesta sociedade tecnoburocratizada, carecente de motivações éticas profundas, onde o homem sofre e não age, onde a reificação vai implacavelmente alastrando, o romance não poderia retratar personagens segundo os moldes e os valores da sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX.³⁰⁴

O sentimento de inadequação, as memórias perturbadoras e uma existência sufocante demonstram um sujeito tolhido. Na ficção dos *novos*, tem-se, ainda, uma visão coisificada do homem, como se pode verificar nos contos *O arquiteto*, *A fábrica* e *O Pelotão* de Sant'Anna.

3.3 - Não há mais regras no jogo

Dentro de um conjunto de contos bastante heterogêneos, há alguns que se destacam, sobretudo, por seu cunho experimentalista. Os ensaios que Sérgio Sant'Anna remeteu ao *Suplemento* propunham um trabalho de ruptura, e sua ficção não poderia ser diferente. Em *O conto não existe*, o autor sugere que se faça uma literatura que rompa com a tradição narrativa preexistente, dizendo:

Estes críticos que ainda produzem teorizações do tipo 'o conto é isso', 'o conto é aquilo', não estão com nada. O conto não existe. [...] Tenho trabalhado naquilo que se pode chamar de 'textos de ficção', alguns já

³⁰⁴ SILVA, 1979, p. 278-279.

publicados: um ensaio poético –macabro sobre o automóvel; Uma ‘obra-aberta’ que deve ser escrita pelo leitor; um roteiro para um filme (ou vídeo-tape) cultural; um texto de epígrafes e dedicatórias; o cardápio de um restaurante giratório-microbiótico; o guia turístico de uma cidade gigantesca e fantasmagórica; um texto-projeto de criação coletiva etc.[...]Para quem escrevia contos, também foi bom quando começaram a aparecer os livros de Rubem Fonseca, propondo novas aberturas. Rubem Fonseca (assim como Cortázar e também o americano Donald Barthelme) me parece um autor exatamente nestas condições: na fronteira entre o conto e aquilo que não o é mais. E esta é a fronteira onde nos encontramos.³⁰⁵

Alguns destes textos, embora tenham sido publicados como contos no SLMG, recebem outras designações de seu autor. É o caso de *O Automóvel (ensaio poético)*³⁰⁶, que já anuncia, em seu título, um experimento no campo dos gêneros textuais. Após extrair do dicionário Caldas Aulette o verbete *automóvel*, compõe o texto com definições da Enciclopédia Larousse para as partes importantes de um carro. A seguir, o autor discursa sobre os inconvenientes do automóvel, a começar pelos engarrafamentos nas cidades grandes, o elevado número de acidentes em estradas, que acusam uma grande quantidade de mortos e feridos nos dias de lazer, que superam, em números, os mortos em guerra. Na outra parte do texto, que se expande, ocupando toda a página do jornal, encontram-se sete parágrafos/estrofes, nos quais foram abolidos todos os verbos e conectivos, restando apenas substantivos que designam os possíveis restos encontrados à beira da estrada, todos eles concluídos com a palavra *sangue*. Deve-se notar que a publicação no jornal permite experiências com o espaço da folha, e as ilustrações, também enviadas por outros colaboradores do SLMG, possibilitam uma leitura suplementar³⁰⁷ dos contos, ganho raramente possível nos livros, nos quais, quase sempre,³⁰⁸ se suprimiram as ilustrações posteriormente à publicação no jornal.

Outro *texto* que não se prende à definição de gênero é *Obra aberta*³⁰⁹. Não sendo possível aplicar qualquer conceituação a ele, nem mesmo *ficção*, *poesia* ou

³⁰⁵ SANT’ANNA, 1973a, p.6.

³⁰⁶ Conto publicado no número 301 do SLMG, jun. 1972. Cf. SANT’ANNA, 1972a.

³⁰⁷ Suplemento, aqui, no sentido derridiano de “adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso do que é preciso.” SANTIAGO, 1976, p.88.

³⁰⁸ Cf. SANT’ANNA, 1973b. O conto *Uma visita, domingo à tarde, no museu* traz a ilustração original do SLMG.

³⁰⁹ Conto publicado no número 316 do SLMG, set. 1972. Cf. SANT’ANNA, 1972b.

ensaio, é uma *proposta de criação de texto* que oferece um espaço para que o leitor se torne um escritor. Seguindo as instruções, o leitor preencherá as linhas em branco que sucedem ao texto e, “dentro do moderno conceito de *obra aberta*”, se libertará “de toda e qualquer tirania por parte do autor, tornando-se ele próprio o autor”³¹⁰. O autor sugere aos leitores que seus conselhos acadêmicos podem ser ignorados: “SÓ QUANDO VOCÊ DEIXAR DE OUVIR CONSELHOS RETRÓGRADOS É QUE ESTARÁ PENETRANDO NO TERRITÓRIO PERIGOSO E ESCORREGADIO DA CRIAÇÃO”. Ao fim, surge a proposta de temas dos quais o leitor poderia se valer para criar sua própria narrativa: “um fim de semana na praia”, “uma viagem ao estrangeiro”, “um sonho erótico”, “carta à mamãe”, “minha namorada”, “meu cachorro”, “um assassinato”. Com propostas bastante irônicas, este texto possui, também, uma atitude crítica diante do academicismo e das teorizações. Estando à espera que suas linhas vazias sejam escritas, não se saberá se o leitor compactuará com o autor, cumprindo sua “proposta de narrativa”. Mesmo que não a cumpra, tem-se aqui um texto que oscila entre o ensaio e a ficção.

É necessário, agora, que se resgate uma noção de texto e referencialidade que se encontra na obra *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon, na qual os *mundos ficcionais* ou *possíveis* prescindem de *mundos reais* e elementos neles existentes. Para Compagnon, “os textos de ficção utilizam, pois, os mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis”³¹¹ e, ainda, “a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais [...] e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas.”³¹²

A questão da referencialidade, em *Obra aberta*, opera de modo distinto da literatura que os *novos* vinham fazendo até então. Se o referencial dos textos anteriores encontra-se nos *mundos reais*, aqui, assumidamente, a literatura volta-se para si mesma e para o questionamento de alguns aspectos da teoria e da crítica literária.

³¹⁰ Cf. SANT’ANNA, 1972b.

³¹¹ COMPAGNON, 2001, p.136.

³¹² *Ibidem*, p.136.

O autor publica dois textos aos quais chama de *roteiros* no SLMG: *Roteiro para um filme – vídeo-tape cultural*³¹³ e *Roteiro Turístico de Goddamn City*³¹⁴. O primeiro deles, carregado de auto-referencialidade e ironia, é o relato de um dia na vida do escritor Célio Sartana em quinze cenas. Em *Roteiro Turístico de Goddamn City*, não há personagens ou enredo, restringindo-se apenas à descrição espacial. Os dois textos dialogam. No primeiro texto, há uma menção ao roteiro turístico, sendo sua autoria atribuída a Célio Sartana que o descreve como um “poema épico [...] inspirado numa visão fantasmagórica de New York, mas que pode ser perfeitamente projetado num outro cenário urbano³¹⁵”. Enquanto *Roteiro para um filme* tem um formato de roteiro cinematográfico, *Roteiro Turístico de Goddamn City* em nada se parece com um poema épico, tendo feições de guia turístico. Neste sentido, os dois textos de Sant’Anna elucidam a discussão em torno da temática dos gêneros literários, propondo sua dissolução.

Já em uma coletânea de mini-contos, publicadas no SLMG sob o título de *Três pequenas estórias*³¹⁶, o experimentalismo de Sant’Anna opera por outros caminhos. Estes contos trabalham um enredo concatenado, mas o que se nota de experimental é o caráter de hiper-condensação dos textos.

Na história 1, uma mulher, que vive debaixo da ponte junto com outros mendigos é acariciada por um homem que ali surge e, sem vontade ou forças para resistir, a mulher não o impede de concluir o intercuro sexual: “Ela nada obteve que se assemelhasse a um prazer, pois a única coisa para a qual estava apta a sentir, além da fome, era um tremendo cansaço³¹⁷”. A história 2 relata a noite de núpcias de um sargento de polícia, que percebe que sua mulher não era virgem, e a mata com 25 facadas, deixando, então, o lençol sujo de sangue. Na terceira história, uma mulher desfere golpes contra a cabeça de seu marido, até a morte, com um ferro de passar, vingando-se das freqüentes surras que dera em seus filhos e nela. Após sua morte, ela deixa o corpo morto na sala e vai ao quarto dos filhos para dar-lhes um beijo de boa noite. Nesses três relatos, o narrador preza por um

³¹³ Conto publicado no número 327 do SLMG, dez. 1972. Cf. SANT’ANNA, 1972c.

³¹⁴ Conto publicado no número 351 do SLMG, maio 1973. Cf. SANT’ANNA, 1973c. Este texto foi recolhido posteriormente como um capítulo de *Confissões de Ralfo*. Cf. SANT’ANNA, 1975.

³¹⁵ Cf. SANT’ANNA, 1972c.

³¹⁶ Conto publicado no número 288 do SLMG, mar. 1972. Cf. SANT’ANNA, 1972d.

³¹⁷ Cf. SANT’ANNA, 1972d.

enredo levado ao cúmulo do sintetismo em detrimento de divagações subjetivas e descrições espaciais (presentes em alguns de seus contos anteriores).

Há, também, na obra de Jaime Prado Gouvêa uma vertente experimental, que consiste no abandono de um enredo ou um fio narrativo. No conto *Um relatório de viagem*³¹⁸, de 1971, tem-se a impressão de que o narrador é uma câmera cinematográfica que percorre, a descrever, os passageiros de um ônibus. Há, por exemplo, na poltrona 2, um rapaz de farda e quepe, com “aspecto cansado de quem marchou muito no dia anterior”. Esta câmera, contudo, aproxima-se um pouco mais de algumas personagens, oferecendo, às vezes, um traço de subjetividade:

rapaz magro, cabelos curtos e vermelhos. Olhos afundados custando a enxergar sob a sobancelha, medindo na distância da janela quanto poderiam estar valendo agora essas terras, o campo bom de criar gado. Está correndo o mundo, planos. Respira lentamente e não quer conversa de ninguém. *Mas também não guarda raiva. Olha longe apenas, cada vez mais.*³¹⁹

A maneira pela qual a narrativa se desenvolve, sem ações no tempo, e sim enfocando descrições espaciais, leva a uma ruptura com alguns preceitos da tradição do conto: não há eventos concatenados no enredo (e logo não há epílogo ou clímax); não há tampouco epifania ou integridade, na medida em que a fragmentação do texto, neste caso, não permite o desenvolvimento de ações. Assim, o espaço parece ser fixo e é o olhar que propicia a reflexão.

O conto *Signos*³²⁰, que não foi recolhido em livro posteriormente, compõe-se de recortes do horóscopo, dos signos de gêmeos e sagitário, dos dias 3 a 8 de abril, com as previsões para o trabalho, a saúde e o amor. Neste conto de caráter fragmentário, as ações não se desenvolvem e ficam suspensas como sugestão. A fragmentação é o próprio enredo.

³¹⁸ Conto publicado no número 250 do SLMG, jun. 1971. Cf. GOUVÊA, 2007, p.185-194.

³¹⁹ GOUVÊA, 2007, p. 186. Grifos meus.

³²⁰ Conto publicado no número 296 do SLMG, abr. 1972. Cf. GOUVÊA, 1972.

O último texto de ficção, publicado por Sérgio Sant’Anna, no penúltimo número de *suplementos* coordenados por Wander Piroli, é *Conto (não conto)*³²¹, que se inicia com a seguinte reflexão:

Aqui, um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Uma cobra, talvez, insinuando-se pelas pedras e pela pouca vegetação. Mas o que é uma cobra se não há nenhum homem por perto? Ela pode apenas cravar seus dentes numa folha, de onde escorre um líquido leitoso. Do alto desta folha, um inseto alça vôo, solta zumbidos, talvez de medo da cobra. Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escutá-los? São nada. Ou tudo.³²²

A partir da primeira frase: “Aqui, um território vazio, um pouco mais que nada”, já se coloca uma questão muito cara a este conto. O narrador dialoga com o leitor, propondo, claramente, um espaço no qual a narrativa poderá se desenvolver ou não, contanto que haja nele uma personagem. Não há histórias sem personagens assim como não há algo sem seu referente, que poderá variar e mudar. Assim, o narrador vai inserindo outros elementos à narrativa, jogando com *possibilidades*. Em síntese, ele **sugere** que ali, *naquele espaço*, onde colocara uma cobra, passe um homem com uma carroça e um cavalo, e que aquele cavalo seja picado pela cobra. Então, esse homem, após enterrar seu animal, prossegue puxando a carroça até um espaço onde não mais interessa o que vai acontecer, já que, a partir dali, o limite espacial que havia sido limitado para esta narrativa seria extrapolado: “E, afinal, não podemos saber se o viram ou não, o homem puxando sua carroça, pois nos ocupamos apenas do que se passa aqui, neste espaço, onde nada se passa.”³²³

Em seguida, o espaço é novamente tomado por homens, que chegaram para erguer postes. Estes, por sua vez, são roubados, e tudo volta a ser como antes: “às vezes, aqui é tão monótono que se imagina ver um vulto que se move por detrás dos arbustos”³²⁴. Sua *imaginação* prossegue a criar um menino **ou** um macaquinho que por ali passa; mas deve-se “respirar aliviado”: esta personagem é de papel e tinta e não será mordida pela cobra. Esta personagem, assim como toda

³²¹ Conto publicado no número 453 do SLMG, maio 1975. Cf. SANT’ANNA, 2007, p.247-251.

³²² Cf. SANT’ANNA, 2007, p.247.

³²³ SANT’ANNA, 2007, p.248.

³²⁴ SANT’ANNA, 2007, p.250.

a narrativa, é construída no plano da possibilidade, fato que o narrador não nos deixa esquecer:

Mas digam-me: se não há ninguém, como pode alguém contar esta estória? Mas isso não é uma estória, amigos. Não existe estória onde nada acontece. E uma coisa que não é uma estória talvez não precise de alguém para contá-la. Talvez ela se conte sozinha.

Mas contar o quê, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não se há para contar.³²⁵

Portanto, o texto apresenta fragmentos que anunciam uma **possibilidade** de enredo: a história do homem, que passa com seu cavalo e que poderá ser picado pela cobra. Estes fragmentos de contos se colocam como potencialidades criativas, geradoras de outras narrativas, mas, sobretudo, elucidam o caráter metalingüístico deste texto, que prima pela discussão da auto-referencialidade da narrativa em detrimento do desenvolvimento de seu enredo.

Ao se pensar na literatura dos *novos*, em especial a dos quatro escritores destacados nessa dissertação, nota-se que nem sempre foi possível constatar em seus textos o abandono dos aspectos de composição narrativa que caracterizam um conto, segundo contistas consagrados já enumerados aqui (Poe, Tchecov, Joyce).

O primeiro recorte de contos selecionados, que diz respeito à representação do sujeito, ora mostra um homem sufocado ora reificado. O trabalho com esta temática conduz à constatação de que o caráter de novidade que advém destes contos pode permitir a quebra com alguns aspectos do conto tradicional como a abolição da intriga no enredo, do clímax ou da epifania, por exemplo. Mas, ainda que esses elementos não sejam suprimidos, o olhar que se tem do sujeito é, de certa forma, novo.

Não pretendo alegar que a literatura brasileira anterior a 1965 não se valha dos conflitos do homem. Grandes ficcionistas brasileiros recorreram a este aspecto, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Machado de Assis, Cyro dos Anjos, apenas para citar alguns. Nos contos dos *novos*, há as descrições das sensações e pensamentos dos protagonistas, em detrimento de descrições espaciais, e a ênfase na solidão desse sujeito tolhido por seu meio.

³²⁵ Cf. SANT'ANNA, 2007, p.251.

Esses aspectos, ao apontarem para uma localidade histórica, urbana e geográfica os particulariza como *novos* contistas.

Na sub-seção “Emoção sob controle”, quando há uma aproximação dos elementos que compõem o espaço, há um afastamento do sujeito representado. Este agora é coisificado e desprovido de individualidade. Assim, estas duas maneiras de se tratar o sujeito representado reiteram a questão à qual os *novos* tanto se referiram, que diz respeito a viver em um mundo onde as vozes são abafadas, em um clima de freqüente ameaça.

Se estes escritores não podiam ser livres sob as condições em que viviam, a fuga para a liberdade criativa, no sentido de romper com prescrições ou moldes da composição literária, foi decerto uma maneira, ainda que simbólica, de dar fim às amarras que os prendiam. Já que falar em liberdade em um país que vivia sob o signo da repressão era um feito impossível, esta questão é transferida para a representação. Portanto, na segunda temática, a da experimentação, a questão do sujeito já vai sendo deixada de lado, e passa-se a visar uma liberdade *formal*. Criar novas possibilidades para a narrativa curta acaba por deslocar a questão da referencialidade para o seio da própria literatura.

Assim, quando se resgata o discurso crítico dos *novos*, em especial o de Luis Gonzaga Vieira, tal como exposto na série *O conto atual*, firmam-se com bastante contundência as propostas estéticas por ele apregoadas, em consonância com a produção ficcional dos escritores de sua geração, os *novos* do *Suplemento*.

Considerações finais

O objetivo inicial desta dissertação era o de discutir o conceito de *geração* aplicado aos escritores novos que surgiram no *Suplemento*. Contudo, o estudo dos textos críticos e literários publicados pelos *novos* no semanário acabou conduzindo à apreciação do tratamento dado ao conto por aquele grupo de escritores.

O conto foi um gênero literário amplamente difundido no jornal e sobre o qual muito se discorreu no *Suplemento*. Assim, no primeiro capítulo, pude constatar, através do caráter do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, que, se a intenção inicial do que seria uma página que surgiu para amenizar “a prosa burocrática” do diário oficial do estado, este intuito foi superado, criando-se um dos mais importantes e longevos suplementos literários do Brasil. Sem dúvida, por contar com a colaboração de renomados e sofisticados escritores, críticos e intelectuais de então, como Murilo Rubião, Affonso Ávila, Laís Corrêa de Araújo, Fábio Lucas, Maria Luísa Ramos e Rui Mourão, para nomear poucos desses. Murilo, considerado um *guru* por esses escritores, os recebeu, escalou alguns deles para redação do jornal e fez com que sua literatura fosse publicada. Relembrando que a prosa de Murilo pouco se assemelhou à dos *novos*, notando-se que este contista nunca intencionou fundar uma *escola* ou criar seguidores de sua estética, reafirmo o caráter acolhedor do *Suplemento*, que abrigava múltiplas vozes, aspecto já notado por outros críticos, tal como exposto no primeiro capítulo. Assim, os ensaios encontrados no jornal conduziram-me a perceber, através discurso iconoclasta dos *novos*, a formação desta nova geração, que visava romper com uma literatura pregressa e com um modelo de conto tradicional.

A menção à situação em que viviam aqueles escritores foi uma constante; uma literatura de cunho regionalista ou esquerdizante, como apontado por eles, já

não daria conta de “comunicar” o que tinham “para dizer”. Assim, o percurso da história do país acabou por transformar os rumos da literatura, pelo menos, parte dela.

E, se a palavra de ordem daquele momento era liberdade, suas críticas não se dirigiam apenas aos seus antecessores brasileiros, mas também à tradição do conto. Portanto, no segundo capítulo, busquei pensar como se estruturava o pensamento estético de alguns contistas tradicionais e teóricos ligados a essa tradição (Poe, Eikhenbaum, Maupassant, Tchekhov, Quiroga), outros que, por sua vez, já haviam sido inovadores (Joyce e Hemingway) e outros contemporâneos aos *novos* (Cortázar e Piglia). Em seguida, para que pudesse determinar como os contistas dos anos 60 e 70 concebiam o gênero, pude contar com as séries de ensaios e entrevistas publicadas no *Suplemento*, que tratavam, não apenas dos escritores que ali publicavam, mas de vários escritores nacionais. Do mesmo modo, foi quase unânime a opinião dos contistas, que concebiam o gênero tal como Mário de Andrade: “aquilo que seu autor quiser batizar de conto”. Uma série de ensaios me chamou a atenção. Ao passo que anunciava propor paradigmas para o conto de então, alegava que o mais importante, para a nova literatura, era que se abolissem as regras de composição. Seu autor, Luis Gonzaga Vieira, pregava a liberdade e a necessidade de se romper com o discurso da tradição, e que a obra literária refletisse a humanidade do autor e suas questões existenciais. Neste sentido, a série *O conto atual*, embora muito pouco prescritivista, se estabeleceu como um texto paradigmático para a obra dos *novos*, por expor, criticamente, o que foi feito no âmbito da ficção.

É interessante notar que o crítico Alfredo Bosi, assim como mostrado no terceiro capítulo, nota o caráter heterogêneo do conto das décadas de 1960 e 70, apontando para a impossibilidade de encaixá-lo “num quadro fixo de gêneros”. Contudo, embora minha intenção não fosse a de apontar um único caminho de leitura dos contos de Vilela, Werneck, Gouvêa e Sant’Anna, com o estudo de seus contos, pude constatar a existência de duas temáticas maiores.

Partindo da breve revisão bibliográfica realizada na primeira seção do segundo capítulo, sobre os principais aspectos do conto, foi possível verificar a contundência do discurso iconoclasta dos novos ficcionistas. Observei, portanto, em um primeiro momento, uma volta do sujeito, na representação, para si mesmo, reflexo de uma liberdade tolhida. Grande parte dos contos estudados traz uma

temática que diz respeito à solidão do homem, agora em contato com o espaço urbano. Há uma parcela de contos aqui agrupados que representam esse sujeito de maneira distinta: com um olhar mais objetivo, falam desse sujeito e de sua relação com o espaço urbano. Dentro desse espaço, as personagens tornam-se coisas ou têm sua individualidade suprimida. Quanto às características do conto tradicional, que deveriam ser abandonadas, segundo o próprio discurso dos *novos*, em seus ensaios críticos encontrados no SLMG, nesta fase ainda não se vêem mudanças tão radicais.

Torna-se patente, portanto, a existência de dois diferentes modos em que opera a mimesis para os dois recortes feitos neste estudo. Para o primeiro recorte, no qual o sujeito da narrativa é evidenciado, a narrativa encontra seus referentes nos *mundos reais*, como aponta Compagnon. Nas duas possibilidades matizadas para esta temática, que se volta para o sujeito, valer-se tanto da subjetividade quanto da objetividade nos mostra um homem ora tolhido ora reificado.

Em um segundo momento, já nos anos 70, foram escritos contos que não mais se fixavam na questão do sujeito. Aqui, o experimentalismo passa a vigorar como o grande mote para aqueles escritores, seja pela abolição do enredo, das ações das personagens, ou de uma narrativa que se dirige para sua conclusão. Estes aspectos do conto, antes inquestionáveis, são deixados para trás. É nesta fase que o conto ganha novas feições. Surgem também textos de ficção que refletem sobre as teorias do conto, mostrando que o ato de contar também pode se tornar matéria narrada. A questão da liberdade, antes centrada no sujeito, desloca-se para o próprio fazer criativo, operando mudanças na representação. Desta vez, a narrativa se torna seu próprio referente. Se os limites da *forma*, tal como propunha Vieira, foram rompidos, ele ainda simboliza uma espécie de transgressão do sujeito, agora não mais personagem, mas demiurgo.

Creio eu que a tentativa de ruptura dos antigos paradigmas do conto foi a maneira encontrada, pelos *novos*, de dar vazão a este ímpeto de liberdade que lhes havia sido tolhida. Foi esta mesma busca pela autonomia do sujeito que acabou resultando na busca pela liberdade estética tal como propunham os *novos*.

Assim, por todas as razões aqui explicitadas, mantive-me *nos rastros dos novos*, não mais partindo de um conceito, como explicitarei na introdução, mas averiguando o aspecto mais caro a estes escritores: a criação ficcional. Se os *novos* se reuniram por interesses comuns, na década de 60, suas obras acabaram

por seguir caminhos distintos na década de 1970. Note-se que os contos estudados na temática da experimentação são de Jaime Prado Gouvêa e de Sérgio Sant'Anna. Hoje, estes escritores possuem obras completamente heterogêneas. Assim, ter me valido do conceito de geração para explorar uma abordagem comparativa dos contos e da crítica dos *novos* só me foi possível com o recorte da matéria publicada no *Suplemento*, enquanto estes escritores ainda nutriam afinidades estéticas. Se me afastei da idéia inicial de avaliar estes escritores como uma geração literária, é porque as discussões sobre o conto como gênero, no *Suplemento*, suplantaram as discussões sobre a noção de geração e a unicidade do grupo.

Bibliografia

ANDRADE, Euclides Marques. Situação do conto brasileiro moderno XI. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 775, ago. 1981, p. 1.

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANTÔNIO, João. Situação do conto brasileiro moderno III. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 758, abr. 1981, p. 1-2.

ARAÚJO, Jorge de Souza. Um país de contistas. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.748, 31 jan. 1981. p.9.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Da teoria e da prática do conto. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 7 abr. 1979. p. 6.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. O Conto Mineiro: Anamnese e Diagnóstico. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 953, jan. 1985, p.3.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Reexame de Alencar. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 3.

ARAÚJO, Zilah Corrêa de. Eduardo Frieiro no depoimento de sua esposa. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 6-7.

ÁVILA, Affonso. Sousândrade: O poeta e a consciência crítica. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 4.

ÁVILA, Affonso. Texto e emoção sob controle. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 10 nov. 1973, p.10.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Duas teorias do conto: efeito e epifania. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 798, 16 jan 1982, p.8.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura Brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BRANDÃO, Ildeu. Na rodoviária. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 11.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Anos Suplemento. *Suplemento*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Dez. 2006, p.10-13.

BRASIL, Assis. *A Nova Literatura III: O conto*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana/ MEC, 1975.

BRASIL, Assis. Situação do conto brasileiro moderno VI. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 765, maio 1981, p. 1-2.

CARNEIRO, Caio Porfírio. Situação do conto brasileiro moderno II. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 752, fev. 1981, p. 2.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1999. 4ª ed.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. 2ª ed., 2ª reimp.

COELHO, Haydée Ribeiro. A América Latina no Suplemento Literário do Minas Gerais (1969-1973). In: *Gragoatá*. Niterói, n. 22, p.119-131, 1.sem. 2007.

COELHO, Haydée Ribeiro. Diálogo e Comparativismo; Brasil e países hispano-americanos no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, 1974-1985. In: *Revista UFG*. Goiânia, n.5, p.57-67, 2. sem. 2008.

COELHO, Haydée Ribeiro. Diversidade crítica e literária no Suplemento Literário do *Minas Gerais* (1966-73): ruptura de fronteiras.in: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, 2003/2004, p. 85-96, n. 9/10.

COELHO, Haydée Ribeiro. Suplemento, Marcha e Margens/Márgenes. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo. (orgs.) *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

COELHO, Haydée Ribeiro. O Suplemento Literário: 1969-1981. *Suplemento*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Dez. 2006, p.6-9.

COELHO, Haydée Ribeiro. Roda Gigante – um texto paradigmático. *Suplemento*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Dez. 2006, p.14-15.

COELHO, Haydée Ribeiro. Suplemento Literário do *Minas Gerais*: apontamentos para uma história em processo. *Suplemento*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Nov. 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. Trad. Cleonice Mourão.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

COUTINHO, Edilberto. Situação do conto brasileiro moderno XIII. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 781, set. 1981, p. 1-2.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art. Ed., 1989. p.37-48. Trad. Ivan Junqueira.

FERREIRA, Jurandir. Situação do conto brasileiro moderno III. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 756, mar. 1981, p. 1.

FISCHER, Almeida. Situação do conto brasileiro moderno IX. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 773, jul. 1981, p. 1.

FONSECA, Pedro Carlos L. O Fantástico no conto brasileiro contemporâneo I. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 763, maio 1981, p. 6.

FREITAS FILHO, Armando; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa ; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70: 2-Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, [s.d.]. Trad. Fernando Cabral Martins.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho.

GOMES, Danilo. Situação do conto brasileiro moderno XII. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 777, ago. 1981, p.1.

GOMES, Duílio. Situação do conto brasileiro moderno I. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 752, fev. 1981, p. 1-2.

GOMES, Duílio. Tremor de terra de Luiz Vilela: a terceira edição de um autor novo. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 321, out. 1972, p. 12.

GOMES, Duílio. Arquivo. *Suplemento*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais, n. 28, ago. 1997, p.12-13.

GOUVÊA, Jaime Prado. *Areia tornando em pedra*. Belo Horizonte: Oficina, 1970a.

GOUVÊA, Jaime Prado. *Entrevista com Jaime Prado Gouvêa*: inédito. 11 abr. 2009. Entrevista concedida a Viviane Monteiro Maroca.

GOUVÊA, Jaime Prado. *Fichas de vitrola e outros contos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOUVÊA, Jaime Prado. Os contistas do Planalto. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 186, mar. 1970b, p.7.

GOUVÊA, Jaime Prado. Os Novos de toda parte XXIII: Duílio Gomes: Uma literatura para o povo. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.190, abr. 1970a, p. 9.

GOUVÊA, Jaime Prado. Suplemento, ano XX : Mil números de história. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 30 nov. 1985. Suplemento Literário, n.1000. p.2-5.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002. 10ª ed., 4ª reimp.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo, Brasiliense, 1980.

JORGE, Miguel. Situação do conto brasileiro moderno XIV. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 784, out. 1981, p.1.

JOSÉ, Elias. Situação do conto brasileiro moderno XV. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 788, nov. 1981, p. 1-2.

LISPECTOR, Elisa. Situação do conto brasileiro moderno VII. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 768, jun. 1981, p.1.

LOBATO, Manoel. Situação do conto brasileiro moderno V. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 761, mai. 1981, p. 1-2.

LUCAS, Fábio. Aspectos da ficção brasileira contemporânea. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 374, out. 1973, p.6-8.

LUCAS, Fábio. Função da poesia renovadora. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.1, set. 1966, p.2.

MACIEL, Maria Esther. *Itinerários da modernidade: sobre os conceitos de tradição e ruptura na obra de Octavio Paz*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/NAPq, 1995. 63p.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. O escritor Euclides da Cunha. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 8-9.

MÁRCIO, Flávio. Godard: Carta de Princípios. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 12.

MELO E CASTRO, E.M. de. Memória, fragmentos e recomposição. In: MIRANDA, Wander Melo. *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras – UFMG, 1995. p. 65-71.

MENDONÇA, Sônia Regina de.; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente: 1964-1992*. São Paulo: Ática, 2004.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003. 2ª ed, 4ª reimp.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *Crítica e Semiótica - Guimarães Rosa no Suplemento*. Belo Horizonte: Pós-lit, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1957. 4a ed. V.5.

PAZ, Octavio. *Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELLEGRINO, Carlos Roberto. Os novos de toda parte XXII: Anderson Braga Horta – Os Novos estão no caos. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 189, abr. 1970, p. 8-9.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Trad. José Marcos Mariani de Macedo.

PROCÓPIO, M. Arthur Bosmans – De marinheiro a cantor do planeta Marte. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 5.

RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. org. Pablo Rocca. Trad. Rômulo Monte Alto.

RIVERA, Bueno de. O país dos laticínios. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 1.

SAMÔR, Lucienne. Depoimento. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 798, jan. 1982, p.8.

SANT'ANNA, Sérgio. *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, Sérgio. A propósito de Lúcia McCartney. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.177, jan. 1970a, p.12.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANT'ANNA, Sérgio. Depoimento: o conto não existe. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.357, jun.1973a, p. 6-7.

SANT'ANNA, Sérgio. *Entrevista com Sérgio Sant'Anna*: inédito. 29 jul. 2008. Entrevista concedida a Viviane Monteiro Maroca.

SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (A respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973b.

SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Minas Gráfica, 1969a.

SANT'ANNA, Sérgio. Os novos de Minas: o problema da participação. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.84, fev. 1968a, p.3.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SANTIAGO, Silviano. (supervisão) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARAIVA, Paulo. O alienista de Cosme Velho. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966. p. 3.

SEIXAS, Cid. Situação do conto brasileiro moderno VIII. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 770, jul. 1981, p. 1-2.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1979. 3ª ed. rev e ampl.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS. Secretaria de Cultura de Minas Gerais: Belo Horizonte, 3 set. 1966. Ano 1, n 1, p.1-12.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 2ª edição.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. 2ª edição.

TORRES, João Camillo de Oliveira. Missão de Minas. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.1, 3 set. 1966, p.2.

TROSS, Sérgio. Os novos de toda parte XXIV - Miguel Jorge : o escritor busca a essência da vida. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 192, maio 1970a, p. 4-5.

TROSS, Sérgio. Os novos de toda parte XXX - Caio Fernando Abreu: não estou satisfeito com nada do que escrevi. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 207, ago. 1970b, p. 3-4.

VIEIRA, Luis Gonzaga. Aparte à literatura dos novos. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 74, jan. 1968, p.2.

VIEIRA, Luis Gonzaga. *Entrevista com Luis Gonzaga Vieira*: inédito. 24 abr. 2009. Entrevista concedida a Viviane Monteiro Maroca.

VIEIRA, Luis Gonzaga. Franz Kafka. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, 3 set. 1966, p.12.

VIEIRA, Luis Gonzaga. O conto atual. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 210, 5 set. 1970a, p. 10-11.

VIEIRA, Luis Gonzaga. O conto atual II. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 211, 12 set. 1970b, p. 10.

VIEIRA, Luis Gonzaga. O conto atual III. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 212, 19 set. 1970c, p. 8.

VIEIRA, Luis Gonzaga. O conto atual IV. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 216, 17 out. 1970d, p. 8.

VIEIRA, Luis Gonzaga. O conto atual V. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 217, 24 out. 1970e, p. 8.

VIEIRA, Luis Gonzaga. O conto atual VI. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 218, 31 out. 1970f, p. 8.

VIEIRA, Luis Gonzaga. Os novos de toda parte XXI: Lucienne Samôr: Os monstros e fantasmas de Lucienne Samôr. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 188, abr. 1970i, p. 8-9.

VIEIRA, Luis Gonzaga. Situação do Conto em Minas (trechos de um ensaio). *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 191, 25 abr. 1970g, p. 9-10.

VIEIRA, Luis Gonzaga. Variações sobre o conto. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 189, 11 abr. 1970h, p. 7.

VILELA, Luiz. *Melhores contos*. São Paulo: Global, 2001. 3ª edição.

VILELA, Luiz. *No bar*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968a.

VILELA, Luiz. *Os Novos*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

VILELA, Luiz. *Tremor de terra*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972. 3ª edição.

WERNECK, Humberto. Areia tornando em pedra, de Jaime Prado Gouvêa, ou a solidão denunciada. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.189, abr.1970c, p.6.

WERNECK, Humberto. Meu Suplemento Inesquecível. *Suplemento*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Dez. 2006, p.3-5.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: Jornalistas e escritores de Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WERNECK, Humberto. O escritor mineiro quando jovem XII: Sérgio Tross: literatura deve ser contestação. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 175, jan. 1970a, p. 6-7.

WERNECK, Humberto. Os novos de toda parte XXIV: Farida Issa: minha literatura é uma literatura de recuperação. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 196, maio 1970b, p. 8-9.

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. O escritor mineiro quando jovem I: Luís Gonzaga Vieira: por uma literatura mal-comportada. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.152, jul. 1969a, p.6-7.

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. O escritor mineiro quando jovem II: Sérgio Sant'Anna: o sobrevivente. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 153, ago.1969b, p.6-7.

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. O escritor mineiro quando jovem III: Carlos Roberto Pellegrino: Pela mágica do absurdo. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n.154, ago 1969c, p.6-7.

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. O escritor mineiro quando jovem VI: Lázaro Barreto: a literatura contra o automatismo. *Minas*

Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 162, out. 1969d, p. 10-11.

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. O escritor mineiro quando jovem X: Valdimir Diniz: abaixo os poetas de gravata!. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 170, nov. 1969e, p. 6-7.

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. Os novos de toda parte XV: Eliane Zagury: É preciso acabar com o amadorismo literário. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 179, jan. 1970a, p. 4-5.

Dicionário online de termos literário CEIA. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/> (Último acesso em 29/10/2008)

Bibliografia dos contos

GOUVÊA, Jaime Prado. A noite grande. *In: Areia tornando em pedra*. Belo Horizonte: Oficina, 1970a. p. 15-23.

GOUVÊA, Jaime Prado. Círculos. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 211, set. 1970, p. 8.

GOUVÊA, Jaime Prado. Chuva. *In: Areia tornando em pedra*. Belo Horizonte: Oficina, 1970a. p.91-96.

GOUVÊA, Jaime Prado. O segundo degrau. *In: Areia tornando em pedra*. Belo Horizonte: Oficina, 1970a. p.97-104.

GOUVÊA, Jaime Prado. Os campos dourados. *In: Areia tornando em pedra*. Belo Horizonte: Oficina, 1970a. 105- 111.

GOUVÊA, Jaime Prado. Signos. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 296, abr. 1972, p. 9.

GOUVÊA, Jaime Prado. Um relatório de viagem. *In: Fichas de vitrola e outros contos*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p.185-194.

SANT'ANNA, Sérgio. A fábrica. *In: Notas de Manfredo Rangel, Repórter (A respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973b. p.91-101.

SANT'ANNA, Sérgio. A morte. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 156, ago. 1969b, p.5.

SANT'ANNA, Sérgio. A morte do pintor surrealista. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 259, ago. 1971. p.6-7.

SANT'ANNA, Sérgio. A morte do pintor surrealista. *In: 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.63-65.

SANT'ANNA, Sérgio. Conto (não conto). *In: 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 247-251.

SANT'ANNA, Sérgio. Lassidão. *In: O sobrevivente*. Belo Horizonte: Minas Gráfica, 1969a. p. 51-55.

SANT'ANNA, Sérgio. O arquiteto. *In: Notas de Manfredo Rangel, Repórter (A respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973b. p.143-149.

SANT'ANNA, Sérgio. O automóvel. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 301, jun. 1972a, p. 6-7.

SANT'ANNA, Sérgio. O pelotão. *In: Notas de Manfredo Rangel, Repórter (A respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973b. p.51-56.

SANT'ANNA, Sérgio. Obra aberta. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 316, set. 1972b, p. 3.

SANT'ANNA, Sérgio. Roteiro para um filme (video-tape) cultural. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 327, dez. 1972c, p. 6.

SANT'ANNA, Sérgio. Roteiro turístico de Goddamn-City. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 351, maio 1973c, p. 4-6.

SANT'ANNA, Sérgio. Três pequenas histórias. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 288, mar. 1972d, p. 9.

VILELA, Luiz. Felicidade. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 106, set. 1968c, p. 21.

VILELA, Luiz. Lavouras. *In: No bar*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968a. p. 37-39.

VILELA, Luiz. Lembrança. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 97, jul. 1968b, p. 1.

VILELA, Luiz. O suicida. *In: Melhores contos*. São Paulo: Global, 2001. 3ª edição. p.123-129.

VILELA, Luiz. Subir na vida. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 212, set. 1970, p. 9,

VILELA, Luiz. Triste. *In: Melhores contos*. São Paulo: Global, 2001. 3ª edição. p.55-61.

WERNECK, Humberto. Do terceiro andar. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 106, set. 1968a, p. 25.

WERNECK, Humberto. Febre aos trinta e nove degraus. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 74, jan. 1968b, p. 12.

WERNECK, Humberto. O condenado. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 49, ago. 1967, p. 5.

WERNECK, Humberto. Quarta-feira. *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 101, ago. 1968c, p.6.

Anexos

ENTREVISTAS

Entrevista com Jaime Prado Gouvêa³²⁶

1)Gostaria que comentasse sobre a revista Estória e falasse da importância que tem este periódico para sua obra e para sua geração.

Não cheguei a participar da Estória, que publicou seu último número em meados de 1968. Da minha turma, sei que publicaram seus textos lá Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela, Luís Gonzaga Vieira, Humberto Werneck, Duílio Gomes e outros.

2)Como se deu seu acesso ao Suplemento Literário do Minas Gerais?

Em 1969, com a saída do poeta João Paulo Gonçalves, abriu-se uma vaga na redação do SL. Indicado por Humberto Werneck, meu amigo havia mais de 10 anos, e credenciado por ter sido um dos premiados no Concurso Nacional do Paraná daquele ano, fui convidado para ocupá-la por Murilo Rubião, seu criador, que exercia o cargo de Secretário do jornal, como então era chamado o editor.

3) Seu vínculo com o Suplemento Literário do Minas Gerais foi estritamente de colaborador?

No princípio, sim, com um conto publicado pouco antes. A partir do convite acima, passei a integrar o corpo editorial.

4)Em que medida você julga que o trabalho de Murilo Rubião tenha influenciado a sua obra esteticamente?

Esteticamente, mesmo, em nada. Até porque a literatura do Murilo é única, não deixou seguidores. A influência dele sobre nós, que éramos muito jovens, foi a seriedade com que ele encarava seu ofício. Murilo não ditava regras, mas servia, talvez involuntariamente, de exemplo na procura de um estilo próprio que cada um de nós teria que construir com nosso talento ou nosso esforço. Ele deu a régua, o compasso e o espaço do SL pra gente criar e crescer.

5)Quais considera serem as suas principais influências?

O ambiente da época e da redação, as leituras caóticas de então, os autores que nos entusiasmavam (confesso que sempre gostei muito de Julio Cortázar, F. Scott Fitzgerald, João Alphonsus, John Cheever etc.), mas não vejo grandes reflexos

³²⁶ Esta entrevista foi enviada no dia 11 de abril de 2009.

deles em meus textos. É muito difícil para mim falar sobre influências, e acredito que elas tenham um papel apenas relativo no desenvolvimento de um escritor. É algo tão estranho que me assustei, quando do lançamento do meu primeiro livro, ao ler uma resenha sobre ele que afirmava serem meus contos influenciados por Katherine Mansfield e Sherwood Anderson, escritores que até então eu nem sabia que existiam.

6) *A sua geração foi chamada de Geração Suplemento, o seu grupo de escritores Os Novos. Em qual dos dois nomes você acha que esta geração se adequaria melhor? Por quê?*

“Os novos” foi o título dado a dois números especiais, em 1968, dedicados ao pessoal mais jovem que publicava no SL e ao romance de estréia de Luiz Vilela sobre essa mesma época. Acho “Geração Suplemento” mais exato, pois determina o cerne geográfico do meu pessoal. “Novos” existem em qualquer época, acacianamente falando.

8) *Gostaria que falasse sobre as pessoas que julga principais para a configuração deste grupo em questão.*

Creio que foram meus contemporâneos, jovens de vinte e poucos anos de idade, que praticamente publicaram seus primeiros trabalhos no SL e ali desenvolveram e consolidaram seus estilos individuais. Frequentaram comigo as páginas do jornal, nos primeiros anos, Adão Ventura, Márcio Sampaio, Valdimir Diniz, Duílio Gomes, Humberto Werneck, Carlos Roberto Pellegrino, Sérgio Tross, Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela, Luís Gonzaga Vieira, Sebastião Nunes e muitos outros, convivendo com escritores que já tinham obras respeitadas como Murilo Rubião, Rui Mourão, Affonso Ávila, Emílio Moura, Libério Neves e Bueno de Rivera, por exemplo, que sempre nos visitavam e deixavam as marcas de sua experiência. O SL, sem que soubesse, era quase um berçário para minha turma, e a convivência e a troca de informação nos unia, sem, no entanto, homogeneizar o jeito de cada um produzir. Cada qual partiu desse porto seguro para seu destino, mas o começo comum não pode ser esquecido nem desprezado.

9) *No Suplemento Literário do Minas Gerais, falou-se muito sobre uma nova literatura que emergia nos fins da década de 1960 e início da década de 1970 e sobretudo sobre o conto como um gênero que oferecia múltiplas possibilidades de experiência naquele contexto. Como vê essa questão?*

O conto, como a poesia, encontra seu espaço adequado num espaço de jornal. Questão de tamanho, apenas. E, além do mais, o conto é uma tradição mineira muito arraigada. Era o espaço fértil para crescer.

10) Você acha que este fenômeno literário é puramente estético ou traz algo de ideológico?

Talvez os dois ao mesmo tempo. O fenômeno foi o retrato de uma época e de um lugar.

11) Geralmente, ao se configurar uma geração literária, necessita-se de um resgate histórico. Mas algo peculiar aconteceu a este grupo: desde o início seu grupo se autodenominava “geração”. Por que isto? Você acha que este fenômeno foi localizado apenas em Minas Gerais?

Não. No Rio Grande do Sul, nessa mesma época, floresceu uma bela geração de escritores, com idades correspondentes à nossa, da qual destaco Sérgio Faraco e Caio Fernando Abreu. Lançamos, em 1971, uma antologia de contistas novos, “Contos Gerais”, quase ao mesmo tempo em que os gaúchos lançaram sua “Roda de Fogo”. Pode ser que em outras partes do país tenham surgido outros, digamos assim, movimentos literários, mas foi esse do Rio Grande que me chamou a atenção. Essa denominação servia para distinguir o fenômeno do destaque, de tempos em tempos, de grupos de escritores separados por épocas ou publicações coletivas, como houve as Gerações Tendência e Complemento anteriormente, e outras mais.

12) Em que medida a censura afetou ou contribuiu para o trabalho ficcional daqueles que contribuíram no Suplemento Literário do Minas Gerais?

Como éramos jovens, e, em conseqüência, meio rebeldes, a censura era um desafio para nós. Driblar o censor era ótimo, um quase-gol. E nos dava a certeza de que alguém estava lendo nossas coisas, nem que fosse para nos ferrar. Minhas lembranças desse atrevimento são as melhores.

13) Gostaria que dissesse um pouco sobre a sua concepção de conto daquela época.

Falando por mim, nunca pensei muito nisso. Eu fazia o que sabia e o que podia fazer, sem esquecer que o conto, por ser de natureza breve, deve procurar a palavra, a expressão exata. Vencer por nocaute, como ensinava Cortázar.

14) Esta concepção permanece a mesma?

Creio que sim. Afinal, meu texto hoje é a soma do que fiz.

15)Em um ensaio de Sérgio Sant'Anna, encontramos a seguinte afirmação: “A principal importância dos recentes números do Suplemento Literário do Minas Gerais, dedicados aos escritores novos de Minas, é, acreditamos, servir como o primeiro ponto de referência para e sobre uma geração que, longe de se prestar a juízos definitivos, dá ainda seus primeiros passos e se definirá a partir do que for realizando e sendo”. Como definiria hoje, passados 40 anos, aquela geração?

Acho perfeita essa afirmativa do Sérgio. Hoje vejo minha geração registrada na obra que cada um construiu. Uns vingaram, outros ficaram pelo caminho, é natural. Mas acho que o resultado foi bom.

Entrevista com Luís Gonzaga Vieira

Foi enviado ao autor o seguinte questionário:

- 1)Gostaria que comentasse sobre a revista *Estória* e falasse da importância que tem este periódico para sua obra e para sua geração.
- 2)Como se deu seu acesso ao Suplemento Literário do *Minas Gerais*?
- 3) Seu vínculo com o Suplemento Literário do *Minas Gerais* foi estritamente de colaborador?
- 4)Em que medida você julga que o trabalho de Murilo Rubião tenha influenciado a sua obra esteticamente?
- 5)Quais considera ser sua(s) principal(is) influência(s)?
- 6)A sua geração foi chamada de *Geração Suplemento*, o seu grupo de escritores *Os Novos*. Em qual dos dois nomes você acha que esta geração se adequaria melhor? Por quê?
- 7) Gostaria que falasse sobre as pessoas que julga principais para a configuração deste grupo em questão.
- 8) No Suplemento Literário do *Minas Gerais*, falou-se muito sobre uma nova literatura que emergia nos fins da década de 1960 e início da década de 1970 e sobretudo sobre o conto como um gênero que oferecia múltiplas possibilidades de experiência naquele contexto. Como vê essa questão?
- 9)Você acha que este fenômeno literário é puramente estético ou traz algo de ideológico?
- 10)Geralmente, ao se configurar uma geração literária, necessita-se de um resgate histórico. Mas algo peculiar aconteceu a este grupo: desde o início seu grupo se autodenominava “geração”. Por que isto? Você acha que este fenômeno foi localizado apenas em Minas Gerais?
- 11)Em que medida a censura afetou ou contribui para o trabalho ficcional daqueles que contribuíram no Suplemento Literário do *Minas Gerais*?
- 12) Você foi um dos Novos que mais teorizou sobre o conto. Acredito que sua série de ensaios *O conto atual*, serviu como uma espécie de manifesto para o feitio de conto de daqueles escritores que surgiram no fim dos anos 60. Gostaria que dissesse um pouco sobre a sua concepção de conto daquela época.
- 13) Esta concepção permanece a mesma?

14) Em um ensaio de Sérgio Sant'Anna, encontramos a seguinte afirmação: “A principal importância dos recentes números do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, dedicados aos escritores novos de Minas, é, acreditamos, servir como o primeiro ponto de referência para e sobre uma geração que, longe de se prestar a juízos definitivos, dá ainda seus primeiros passos e se definirá a partir do que for realizando e sendo”. Como definiria hoje, passados 40 anos, aquela geração?

O autor o respondeu com o texto que se segue:

A Estória da revista

Como costuma acontecer (na nossa época em Belo Horizonte, pelo menos) era costume escritores publicarem revistas de conto, já que não tinham onde publicar, já que eram principiantes. Por exemplo: naquela época o pessoal de cinema também publicava suas revistas de cinema, como a *Revista de Cultura Cinematográfica*. (Estudei cinema também com aquela turma – por sinal fui apresentado a Jean Luc Godard através dessa turma, ótimo!) Para não falar nos artistas plásticos, todos lutando pra mostrar suas obras. E os músicos.

Diante de uma situação dessa, o recurso foi criar uma revista, o que não deixava de ser uma agitação geral, já que todo mundo era livre para fazer como quiser. O que interessava era o fato, não a teoria – não desprezavam a teoria, apenas a preferência era o fato, o conto. Quer dizer, a liberdade era total. Todos se sentiam como que na “obrigação” de fazer alguma coisa. (E, afinal, jovens não costumam ficar parados, de certo modo eram todos agitadores culturais aqui no caso.)

Sendo assim, criaram uma revista de contos chamada *Estória*, cujo primeiro número saiu em outubro de 65, tendo à frente Luiz Vilela e Luis Gonzaga Vieira e revelando um nome como o de Sérgio Sant'Anna, que publicou o conto *Reinvenção de Lázaro* na *Estória* nº 4, de maio de 67. Outra revelação foi o próprio Luiz Vilela, que publicou *Os Novos* em 1971. (Dois nomes que publicaram na revista: Humberto Werneck e Lucienne Samôr. A maioria esmagadora publicava só mesmo por farra, brincadeira. Como dizia Luiz Vilela: muitos são os chamados, poucos os escolhidos.)

Como criador (e, portanto, agitador) também fiz parte dessa geração de *Estória* (década de 60, 70, digamos), uma época de grande agitação e muita “participação” na vida cultural (e política) – de um lado a participação literária, de

outro, o “engajamento” de Sartre, tudo também se chocando. Sem esquecer que se bebia muito também e se discutia tudo.

O que penso sobre literatura e o conto daquele tempo pode ser visto no meu livro *A Situação do Conto*. (Não esquecer que “praticamente” não tenho livro publicado, mas já escrevi uns 20, incluindo ficção e teoria. O último livro que escrevi se chama *Dissonâncias*, terminado em maio/2009.)

Caríssimos Irmãos é um livro na média de 20 linhas cada carta em que discuto tudo com os amigos, quando eu já morava no Rio. Destaque para o grande escritor Manoel Lobato, 10 anos mais velho do que eu e que gostava mesmo era de conversar comigo e com o escritor Roberto Drummond sobre mulher, Roberto ficava puto da vida. Nem Roberto nem Lobato e nem o poeta Tião Nunes fizeram parte da *Estória*, mas faziam parte da agitação da época, cada um dando sua contribuição. (Escrevi um livro sobre Tião Nunes, *Um Poeta Chamado Bastião*. Um escritor imenso.)

Formou-se então um grupo que a gente poderia chamar de fechado e com a participação da mulher praticamente nula. Discutia-se também, asperamente, o que provavelmente afastasse as pessoas do grupo. Falava-se até em machismo! De qualquer modo, o grupo era fechado (sem falar de outros grupos com problemas semelhantes.)

Era isso: a importância de um lançamento como *Estória* servia de incentivo, assim: já que nos consideram escritores, *Estória* era um incentivo. Quer dizer: se a gente se considera escritor tem que escrever, divulgar e ser lido para existir literatura, como é óbvio. Se não faz nada disso vira masturbação (como é o caso de inéditos como eu.)

O negócio (porque era também um negócio) era ter um veículo para divulgar o que pensamos sobre literatura e sobre a vida em geral, cada um com sua visão, as afinidades entre o grupo. Em suma: uma revista como *Estória* chama a atenção para os que na época eram tidos como *Novos*, ou *Novíssimos*. No Suplemento Literário de Minas Gerais fizeram um número especial sobre os *Novos* e outro sobre os *Novíssimos*. (hoje estamos *Velhíssimos*.)

Em resumo: uma publicação como *Estória* foi um tremendo incentivo para todos. E quando falo daquela época, também falo de mim, óbvio, de minha geração, e a publicação de meus textos no SLMG durante vários anos. Em que pese meu neurótico ineditismo. (Nem tudo é perfeito!) Na década de 70 publiquei

um livro de contos chamado *Aprendiz de Feiticeiro*, mas foi como não se tivesse publicado nada, tudo bem – tudo bem?! Acontece.

O Suplemento Literário

Naquele tempo (década de 60, digamos) havia em Belo Horizonte o pessoal que escrevia contos. (Dizia-se que todo mineiro escrevia contos, era fatal.) A certa altura do tempo aconteceu o aparecimento de um suplemento literário. Porque foi um aparecimento, dada sua importância (óbvia). Tinha-se uma revista literária, tinha-se um suplemento. Nada mais natural então de que o pessoal se reunir no *suplemento* (os iguais se atraem (*pares cum paribus*), suplemento criado pelo grande escritor Murilo Rubião, que acabou entregando a direção do *Suplemento* aos jovens, não necessariamente aos *Novíssimos* e muito menos ao pessoal da academia, que tinha uma visão quadrada da literatura.

A história do Suplemento varia muito, e houve até um tempo em que éramos xingados de tudo, inclusive de Millerzinhos (Henry Miller, por sinal um dos maiores escritores do mundo. Até escrevi um livro sobre Henry Miller com este título: *Nosso Senhor Henry Miller*.)

Diante disso nada mais natural do que colaborar com o *Suplemento*, mas sem colaborar com a censura. Afinal, o Suplemento era do governo estadual, que “permitia” a publicação.

Para responder então sua pergunta: meu contato com o Suplemento foi estritamente de colaborador. Pagava-se muito pouco, mas compensava porque tínhamos à nossa disposição um veículo de informação literária. E, afinal, eu trabalhava como jornalista, não dependia do dinheirinho do *Suplemento*. (me formei em jornalismo em Belo Horizonte, depois fui pro Rio onde continuei trabalhando em jornal, escrevendo livros e não conseguindo editoras, como acontece.)

Murilo Rubião

Quanto ao Murilo Rubião: sempre tive pouco contato com ele, afinal ele era de uma geração mais velha, que, junto com sua turma, freqüentava bares como Lua Nova, também freqüentado pelo irmão do Nava. Freqüentei um tempo em que o edifício Maletta era famosíssimo.

Quanto à estética: nunca tive influência do Rubião, acho até estranho isso. O que escrevo nada tem a ver com a ótima literatura do Rubião, não tenho nada de kafkiano! Sempre perturbavam o Rubião querendo saber sobre a influência de Kafka. Mas tem isso, fundamental, me sinto influenciado por tudo e por todos. (Há pessoas que não admitem encarar a influência desse modo como vejo. Mas sou influenciado por tudo e por todos. Obviamente influência não é cópia, ou imitação. O que não quer dizer que escrevo igual Rubião ou penso como ele.)

Por exemplo: me sinto influenciado por tudo e por todos, querendo dizer que me aproveito de tudo e de todos para compor meu texto. É desse modo como quando subo nos ombros da pessoa e então meu horizonte forçosamente se alarga.

Digamos assim: o belo contamina todos desse ou daquele modo, nesse ou naquele estilo. Isto é: Rubião e eu produzimos o belo, cada um com sua forma. Não sei se Rubião tenha influenciado minha geração.

Quanto a influências, repito: tudo e todos me influenciam nessa ou naquela medida. Por exemplo: como estudei em seminário católico, minha primeira influência filosófica foi o tomismo (filosofia aristotélico-tomista). Depois veio o existencialismo ateu de Sartre. Pra não falar de pensadores como Bertrand Russel.

Quanto a influências literárias foram muitas, ou seja, todos os grandes escritores brasileiros, sem esquecer Campos de Carvalho, por exemplo, Rubem Fonseca, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, José Agripino de Paula, Dalton Trevisan, muitos, muitos, que não deveriam ser esquecidos, como Fernando Sabino, ou como Sérgio Sant'Anna e Sebastião Nunes. Muitos muitos. Por exemplo: *Obras Póstumas de E. M.*, livro editado pelo autor em 1972. Nome do autor: Hersch W. Basbaun. E Henry Miller? E Sartre? E Faulkner? E Lawrence Durrell? E o *Retrato* de Joyce? Chega. É gente demais, significativos todos. Todos me influenciaram nessa ou naquela medida.

A Geração do Suplemento

Eu acharia melhor que minha geração fosse chamada de *Geração Suplemento*, que seria mais abrangente (“novo” dura pouco...). Ser imortal e depois morrer, como dizia Godard. A nossa eternidade seria a duração do instante, como queria Drummond de Andrade. Poderíamos falar também em *Geração Estória*, por que não? Já que foi marcante – o *Suplemento* durou bem mais tempo, teve mais tempo pra perturbar (entenda-se).

Quero dizer: marca-se uma época através da presença (lógico!), depois se marca a presença com os livros, e com as editoras.

Eu disse e confirmo que a maioria esmagadora dos que publicaram em *Estória* estavam apenas se divertindo, não estavam realmente interessados em literatura. Tanto que representativos mesmo só Sant'Anna e Vilela, que continuam publicando seus livros. (Não vamos falar aqui sobre prêmios literários, que divulgam os livros.) Pra não falar de uma boa escritora como Lucienne Samôr.

Em que pese esse ou aquele nome, o pessoal de Belo Horizonte se aproveitou da agitação geral. Falava-se numa nova literatura, mas a verdade é que sempre se fala nisso, no sangue novo que a literatura sempre pedia. Mas o conto hoje continua oferecendo múltiplas possibilidades de experiências. E os *Novos* e *Novíssimos* continuam “agitando”, é um processo que não acaba nunca, embora sempre se modificando.

(Um livro que a gente tinha de ler na faculdade era *Obra Aberta*, de Umberto Eco. Tão obrigatório quanto *Situations – II*, de Sartre.) Em que pesem as discussões entre estético e ideológico, por exemplo, assim como sempre se discute sobre essência e existência. (Eu, particularmente, sou a favor da existência, assim como sou contra todo tipo de dogmas.) Falar, portanto, em puramente estético contra o ideológico, soa falso – literatura não aceita dogmas (em tese, pelo menos). Eu sou a verdade e a vida chega a ser uma brincadeira.

Você falou em “resgate histórico”, sendo que o histórico só pode existir através do tempo. No começo o pessoal fazia história a partir do momento. E ao se configurar uma geração literária a gente também está configurando o tempo. O primeiro movimento é do aqui e agora.

Geração como sinônimo de grupo, como sinônimo de turma que pensa parecido: iguais com iguais (*pares cum paribus*). Movimento que ocorreu não apenas em Belo Horizonte como grupo (só por curiosidade, não custa pensar na Semana de Arte Moderna, que foi uma porralouquíssima, tremenda agitação, no melhor sentido. Nossa agitação teria sido bem menor, menos abrangente. A *Estória* era só literatura). Se fosse o caso, também poderíamos pensar em Cataguases, por exemplo.

Censura

Quanto à censura, é uma droga. Nossa grande sorte é que havia liberdade total de pensamento e de criação. Sendo assim, não tivemos censura, não fomos afetados. Quer dizer: nunca aceitamos a censura, embora sabendo que escrevíamos num órgão da imprensa oficial. Se não aceitassem nossos textos, não publicávamos. O que mais nos afetava era a ditadura, quando escrever se tornava um perigo.

Teorias

Sempre gostei de escrever teorias. Junto com a ficção, escrevi *A Situação do Conto*, publicado no Suplemento. Escrevi tendo uma preocupação filosófica (Sartre). Junto com a *Situação* acrescentei *Tempo e Literatura*. Se for o caso, a *Situação* pode ser tomada como manifesto, em que defendo a liberdade total de criação. Aliás, Sant'Anna reconhece que nossa geração está longe de se prestar a juízos definitivos, como sempre. E continua assim, basta ler o próprio Sant'Anna.

A concepção do conto

Pra não complicar, podemos citar aquela frase manjadíssima do Mário de Andrade: conto é tudo que chamo de conto. Afinal, o que penso sobre conto está na *Situação do Conto*. E continuo pensando fundamentalmente o mesmo. E torcendo pelos novos, sem esquecer os velhinhos.

Luis Gonzaga Vieira

Rio, 24 de abril 2009

Entrevista com Sérgio Sant'Anna³²⁷

1) *Começo com o trecho que eu retirei de um artigo que você escreveu no SLMG de 1973, chamado O conto não existe. Você diz o seguinte: “Eu sou do Rio de Janeiro, mas foi em Minas Gerais que comecei a escrever. Fiz parte do grupo da Estória e outros. Aquilo que algumas pessoas chamavam de Os novos de Minas, que naquela época houve principalmente uma influência positiva a do poeta Affonso Ávila, no sentido de exigir dos jovens escritores uma posição crítica diante da literatura”. Aqui já existe a delimitação de um grupo. Em primeiro lugar, eu gostaria que você comentasse sobre a revista Estória e sobre a importância que teve esse periódico para a sua obra e para a sua geração.*

Para mim teve uma importância muito grande, porque para minha geração, as duas coisas que aconteciam eram a *Estória* e o *Suplemento*. Mas na *Estória* eu me sentia muito mais livre e como eu era uma pessoa que queria escrever e gostava de literatura, eu, quando travei conhecimento, através até do Henry Corrêa de Araújo, com quem fiz amizade primeiro, depois travei conhecimento com o Luiz Vilela, Luís Gonzaga Vieira, o pessoal da *Estória*, que eu consegui começar a andar com o pessoal da literatura, o que pra mim, que era bem jovem, foi um negócio bastante legal. Embora também tenha acontecido o mesmo na Faculdade de Direito. Lá tinha várias pessoas que mexiam com literatura. E o meu começo verdadeiro foi um segundo lugar que eu tirei num concurso de contos. Isso me ajudou muito a me aproximar das pessoas. No *Suplemento* eu tive um pouco mais de receio porque o Murilo Rubião, embora eu gostasse muito do Murilo, eu o achava uma pessoa excepcional (até quando eu saí de Minas ele me deu uma festa de despedida), enfim, tínhamos uma ótima relação, mas eu achava o Murilo Rubião um pouquinho conservador, ele era um sujeito habituado com a política, entre mim e o Murilo Rubião não havia propriamente esse vínculo de influência. Quer dizer, na estrada ele veio a gostar do meu trabalho, mas o Affonso Ávila era uma pessoa mais importante pra mim porque ele era um poeta de vanguarda, que falava de vanguarda e era isso que sempre me interessou na vida. Hoje em dia a palavra vanguarda não significa nada, mas, naquele momento, era o máximo ter um cara feito o Affonso, que chamava a atenção da gente pra todas as coisas novas que estavam acontecendo. Então muita gente valoriza o Murilo como o

³²⁷ Esta entrevista foi realizada no dia 23 de julho de 2008.

grande pai, e pra mim não foi, o Affonso foi bem mais, embora o Murilo por exemplo, não vou nem discordar, o primeiro conto que eu levei no *Suplemento* o Murilo rejeitou; ele se chamava *A confraria* e saiu em *O sobrevivente*. E o mais curioso é que, mais tarde, esse conto saiu numa antologia de contos brasileiros, e tinha esse conto meu e um do Murilo (risos). Mas então, eu tinha mais cerimônia com o Murilo e achava que o *Suplemento* na mão dele foi mais conservador. O *Suplemento*, realmente, foi mais conservador do que na década de 70. Tem gente que discorda frontalmente, o Humberto Werneck pensa que o *Suplemento* só teve importância na época do Murilo. Mas na *Estória* não, eu era completamente livre. Se tinha um conto e queria publicar, tudo bem. É claro que ali, naquela época, não havia ‘peneirada’ praticamente. E o Murilo ‘peneirava’ mais. Claro, o papel dele era esse mesmo, só que eu o achava meio conservador. Por exemplo, não havia porque, olhando *a posteriori*, esse conto não sair lá. “Ah, isso parece o princípio de uma novela, não sei o quê...”. Então não foi nesse sentido, tanto é que saiu na antologia da Francisco Alves. Mas aí, a Laís Corrêa de Araújo fez aquele número *Os Novos*³²⁸ e era pra gente colocar o que quisesse e falar o que quisesse. Foram então essas duas coisas as mais importantes pra mim como iniciante. Esse concurso na faculdade de Direito, também, e uma revista da UFMG, que durou muito tempo e já no primeiro número eu tirei uma menção honrosa. Uma menção honrosa num concurso de universidade pode não dizer nada para um escritor que já tem tantos livros publicados, mas pra mim foram importantíssimos o prêmio na faculdade e a menção honrosa, pois eu senti que eu não estava buscando um caminho errado, eu senti que eu podia tentar escrever.

2) *Como se deu seu acesso ao SLMG?*

Bem, Belo Horizonte era muito mais provinciana naquela época do que é hoje; lá na faculdade de Direito estudavam o Sebastião Nunes, o Humberto Werneck, José Márcio Penido, e naquela época, havia muita gente que estudava Direito e escrevia literatura. Logo essas pessoas começaram a trabalhar, o José Márcio Penido foi um dos primeiros (ele depois foi jornalista em São Paulo, acabou não continuando na literatura, mas ele foi o primeiro a publicar livro). Eu ganhei esse concurso e foi o José Márcio Penido quem organizou, ele era membro do Centro

³²⁸ Números especiais do *Suplemento*, de 1968, dedicados aos novos escritores de Minas.

Acadêmico. Havia também uma coluna no *Estado de Minas* sobre literatura, ele me convidou uma vez para escrever e eu, na maior cara de pau, resenhei um livro do Carlos Heitor Cony que tinha achado péssimo. Assim eu comecei a conviver com essas pessoas, e eu me senti muito bem, pelo fato de estar ali, discutindo literatura. Hoje em dia não tenho a menor necessidade de grupo, eu não sou grupal hoje em dia, mas naquela época foi importante.

3) *Você chegou a trabalhar no SLMG ou apenas colaborou?*

Quando o Ângelo Oswaldo se tornou o Secretário de Redação, a gente assustou. “Quem é esse cara?”, porque o Ângelo Oswaldo é um cara da sociedade, que tinha cacife político, com vinte e poucos anos ser diretor do Suplemento. Aí, o Valdimir Diniz, que já morreu, preparou um número, o primeiro número do Ângelo, revolucionário, todo cheio de coisa, o Tião (Sebastião Nunes) fez uma experiência com rato, algo assim... e era ditadura, era perigoso. E o Ângelo bancou. Disse que estava tudo bem e publicou. E a partir daí a gente foi ficando amigo dele. Eu não precisava trabalhar lá, eu ia pra lá todos os dias, como ia gente da música, ia gente de fora, do Rio, o Fernando Brant, todo mundo passava por lá, era um ponto de encontro. Na época do Murilo era uma época meio séria, o Murilo era um cara de terno e gravata. Na época do Ângelo era bagunça mesmo, era a maior gozação, como eu te falei, o Sebastião Nunes publicou duas resenhas de livros inexistentes e que passaram. Só nós sabíamos que eram livros inexistentes. Aquilo era também um ponto de resistência à ditadura, sem dúvida. Desde a época do Murilo, o *Suplemento* já tinha um nome nacional, mas uma das grandes coisas do *Suplemento* é que tinha um *mailing* que ia pro Brasil inteiro, pros escritores e críticos do Brasil inteiro e pro exterior também. Inclusive aconteceu um negócio fantástico, esse conto *Lassidão*, que saiu nos *Novos de Minas*³²⁹, chegou, um ano depois, em alemão, publicado no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, que é o maior jornal da Alemanha. Porque ele chegou na mão de uma mulher, que era uma brasilianista na Alemanha, e ela gostou do conto e publicou lá. E isso acontecia em toda parte, o *Suplemento* chegava em toda parte, era impressionante, e alcançou uma repercussão muito grande. Na época do Murilo num certo sentido, porque o Murilo era um escritor reconhecido, respeitado. Nessa época, acho que a

³²⁹ Série publicada entre 1969 e 1970. Cf. capítulo 2, onde há uma análise desta série de entrevistas.

única coisa realmente avançada que havia ali, na minha opinião, era a crítica de arte do Márcio Sampaio. Ele, como trabalhou lá, desde o princípio, era muito amigo do meio, tinha uma visão bem avançada de artes plásticas, não caiu naquela mineirada de ficar badalando os pintores mineiros, ele publicou matérias sobre tudo o que importava em arte.

4) Como julga ter o Affonso Ávila influenciado seu trabalho?

O Affonso Ávila influenciou o meu pensamento, minha obra não, até mesmo porque ele é um poeta e eu um ficcionista. Ele me dava força pessoal, achava legal o que eu escrevia e tinha coragem de criticar, falava assim: “Não, essa palavra não está bem”, às vezes até frases.... Eu me lembro muito bem que um dia, num boteco, eu disse: “Eles bebiam sopa todo dia” e ele disse: “Não, tomavam sopa”. Quer dizer que coisa desse tipo ele fazia também, se dispunha a fazer. E o Affonso era relacionado com todo o pessoal da Poesia Concreta, com muita gente. E sempre foi muito generoso, quando passava alguém por lá, por exemplo, Murilo Mendes, ele dava uma festa, recebia na casa dele e convidava a gente também, que era para o escritor novo conhecer o Murilo Mendes. Nathalie Sarraute, que era do *Nouveau Roman*, ele recebia e convidava a gente também. E isso que o Affonso propiciou a todo mundo era muito interessante.

5) E quais, você diria, seriam as suas principais influências?

Influências literárias, hoje em dia eu não considero ter nenhuma. Mas eu tenho uma influência muito grande das artes em geral. Gosto de qualquer coisa que me desperte a cabeça, que mexa com a minha cabeça, não importa de que canto. Pode ser, por exemplo, musical, embora eu não entenda nada de música, não seja uma pessoa musical. Mas eu gosto de ouvir um compositor; pode ser teatral, das artes plásticas, tanto é que minha obra é misturada com isso tudo. Então essas influências são diversificadas. Eu não creio que a essa altura dos acontecimentos eu tenha sofrido influência de algum escritor. Não creio. Acho muito bom isso, até por eu ter lido de tudo e pra todas as direções. Não tinha aquele negócio “vamos ler o fulano ou aquele outro”, eu não tinha disso. Eu lia um francês, depois eu lia um brasileiro, depois um inglês, tudo absolutamente misturado. No princípio, para todo brasileiro da minha época, houve dois perigos: a Clarice Lispector, que é uma escritora de uma geração anterior à nossa, que é uma maravilha, e era

perigosíssima, porque quando você lia um livro da Clarice, de repente você percebia que estava imitando mal a Clarice. E depois o Rubem Fonseca. E nos meus primeiros trabalhos, as pessoas detectaram uma influência ali, e me falaram isso, o que foi até bom porque eu abri o olho e creio que eliminei a influência.

6) *A sua geração é chamada de Geração Suplemento, esse grupo de escritores, Os Novos, hoje em dia, você me diz que essa noção de grupo já não faz mais sentido, mas naquela época fez muito sentido. Qual dos dois nomes você acha que é o mais adequado para definir aquele grupo, daquele movimento que estava acontecendo?*

Na verdade, fora de Belo Horizonte, a imprensa, de gozação, chamava a gente e *contistas mineiros*. Chamava todo mundo, era uma tremenda gozação. Eu não me importava, mas tinha gente que ficava uma fera. Eu me lembro, por exemplo, que nos primeiros números da *Istoé*, acho que o número dois, um cara chamado Tão Gomes Pinto, e eu tenho a impressão de que isso é até pseudônimo, escreveu uma matéria caracterizando o *contista mineiro*, e ele até dizia algo mais ou menos assim: “Sérgio Sant’Anna, embora carioca, já sentindo uma vocação irresistível de contista mineiro, mudou-se para Belo Horizonte...” E não tem nada disso, eu fui pra lá porque meu pai foi pra Usiminas, não tinha nada a ver com isso, mas eu achei graça, não fiquei puto com aquilo. Mas o Murilo ficou uma fera, achou o maior desrespeito (*risos*)... Mas tinha esse negócio de gozar os *contistas mineiros*, que em Belo Horizonte todo mundo escrevia conto. Era uma gozação, tudo bem... E tinha também isso dos *Novos de Minas*. Esse negócio dos *contistas mineiros* já está abrangendo essa idéia dos *Novos de Minas*. Então durante muito tempo houve essa gozação dos *contistas mineiros*. Quanto a esse nome *Geração Suplemento*, eu evitei, me considero fora, isso eu nunca escondi. Eu me considero mesmo parte do *Suplemento* a partir da década de 70, que aí sim, eu comecei a participar ativamente, ia lá pro jornal, dava palpite, escrevia crítica, me divertia lá, a gente fazia muita bagunça. Até que, um dia, em um jornal de direita, o *Jornal de Minas*, um cara fez uma matéria muito pesada sobre a gente. E era perigoso naquela época. Foi um cara de direita, ligado à polícia, à repressão mesmo, e que era jornalista. Esse jornal nem deve existir mais. Nem me lembro mais do nome do jornalista. Ele disse que o *Suplemento* “era um antro de maconheiros, comunistas

e homossexuais”, e naquela época isso era perigoso, principalmente o comunista. Não, tudo era perigoso porque era ditadura.

7) *No Suplemento foram publicadas várias séries sobre os escritores novos. O escritor mineiro quando jovem, Os Novos de Minas, Os novos de toda parte. E muito se disse no Suplemento sobre os contistas que vinham surgindo, os contistas de Goiás, os contistas do Sul, Roda de Fogo, e isso parece ter se tornado um fenômeno nacional. O que você acha disso?*

A maior parte dos escritores brasileiros daquela época se iniciou no conto. Não sei se era porque era mais rápido ou parecia mais fácil, mas era um caminho de certa forma natural procurar primeiro o conto depois o romance, o que em outros países não acontece, me parece que em outros países o conto não é tão valorizado quanto no Brasil e na América Latina em geral. Já na Europa é muito difícil se publicar um livro e contos. Aqui tem um ponto importante: o *Suplemento*, desde a época do Murilo, ele agregou Minas ao Brasil inteiro, então havia colaboração do Brasil inteiro. Tanto é que quando o *Suplemento* sofreu a repressão, acho que na época do Wander [Pirolí], ele esteve prestes a fechar e recebeu apoio da literatura nacional inteira, de escritores muito importantes, como Clarice Lispector e outros, porque todo mundo publicava lá. Eu me lembro que a Clarice deu uma entrevista lá, várias pessoas, isto agora está muito longe no tempo, mas o Caio Fernando Abreu, eu passei a me corresponder com ele por causa de lá e só vim a conhecer o Caio quando voltei pro Rio. Todo mundo publicava lá, o pessoal daqui do Rio, o Chacal. Falava-se sobre música. O filho do Affonso e eu, o Carlos, a gente andou publicando simultaneamente sobre o show do Gilberto Gil, coisas desse tipo, porque os mineiros tinham muito preconceito contra os baianos. Mineiro é bairrista pra burro. Os músicos não se envolviam. Lá havia a turma do Milton [Nascimento], que era a turma de quem eu era muito amigo, e tinha um certo problema, porque o Caetano [Vieloso] era um cara desbundado e mineiro não é assim. Embora a turma dos músicos mesmo, Beto Guedes, Milton, conheceu o pessoal baiano e eles acabaram se juntando numa boa. Mas a princípio, havia uma crítica muito grande. E eu era um dos que falava “que isso, os caras são ótimos!” Eu me lembro de ter escrito sobre o Jorge Mautner (que hoje em dia é meu amigo). Eu ia ver todos os shows dele. O *Suplemento* estava aberto nessa área também. Por isso que às vezes eu não gosto de falar só de conto, porque no

Suplemento houve uma abertura muito grande. E como não havia muitas publicações no Brasil, o *Suplemento* era uma das poucas, ele teve uma importância nacional. Sem bairrismo. E depois perdeu completamente.

8) *Gostaria que você falasse como você e os outros escritores do Suplemento se tornaram um grupo.*

O grupo da *Estória* já existia, mas quando eu fiz amizade com o Luís Gonzaga Vieira e com o Luiz Vilela foi através do Henry Corrêa de Araújo (não me lembro mais como eu fiz amizade com o Henry... sim, eu tinha um amigo chamado Luiz Adolfo e teve uma semana de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte, na Reitoria da UFMG, e o Henry, que inclusive me apresentou o Augusto de Campos, o Haroldo de Campos, esse pessoal todo, me apresentou ao Vilela e ao Vieira). O Luís Gonzaga Vieira, por exemplo, ele foi fundamental em minha vida, ele era muito bacana, me deu um apoio muito bacana em termos de escrita. Ele gostava muito do meu trabalho. Tanto é que ele fez o prefácio do meu primeiro livro *O sobrevivente*. Então eu estava mesmo interessado em me aproximar das pessoas. E algumas dessas amizades duram até hoje, como é o caso do Jaime [Prado Gouvêa]. De Minas, eu sou amigo, principalmente, do Jaime e do Sebastião Nunes. Até hoje eu troco e-mails com eles.

9) *Naquele momento, quais são as pessoas que você julga fundamentais ali no Suplemento?*

Bem, as pessoas publicavam não só no *Suplemento*. O Luiz Vilela é muito importante porque com 20 anos ou 21 ele se tornou um contista de fama nacional. Para nós isso foi um acontecimento. Embora nossa idade seja semelhante, eu estava começando a escrever. Não é só a questão do trabalho literário, mas sim do grupo mesmo. Gostava muito das coisas que o Vieira fez, mas ele acabou não conseguindo publicar os livros dele, não sei por quê. O Vilela conseguiu. Mas o que o Vilela fala hoje em dia não vai mais pelo caminho de antes. Nós estamos em caminhos completamente distintos. Chega um momento em que a gente se separa. A pessoa com quem eu me identifico em termos de arte, e mesmo assim temos divergências, é o Tião Nunes que é poeta. Foi poeta. Hoje em dia ele é editor de livros infantis e escreve uns livros de prosa, mas hoje em dia eu não me vejo igual a ninguém. Em termos de literatura, eu não me sinto irmão de ninguém.

Nem naquela época, em que eu era amigo de todo mundo, mas eu tinha meu caminho bem pessoal. Eu era muito amigo do Humberto Werneck, aliás, ainda sou, e inclusive esse conto pelo qual fui premiado em segundo lugar, lá na Escola de Direito, ele foi premiado em primeiro. O que eu quero dizer é que não fomos um grupo no sentido em que foi o do Fernando Sabino. Aquele que veio antes, o Sabino, Otto Lara Resende, que ficaram do princípio ao fim como um grupo. Nós não. Houve uma separação. Eu não sei como está o pessoal em Minas, mas também não acho que sejam mais um grupo.

10) *Quando lemos a crítica que foi publicada no SLMG, as resenhas os ensaios, há apontamentos para uma nova geração. O Vieira, por exemplo, publicou uma série de ensaios chamada de O conto atual, na qual ele aponta o gérmen de uma nova geração. Você acha que tenha um traço comum aos escritores daquele grupo de escritores, fosse esse traço estético ou ideológico?*

Naquele momento havia sim algo desse gênero. Se olharmos os primeiros livros do Luiz Vilela, parecia que ele faria uma revolução no conto. Havia, por exemplo, um conto chamado *Gaveta*, que eram vários objetos dentro de uma gaveta. O Vieira também batalhava por algo mais novo, mais jovem. Então havia certa esperança, mas não tanta, que dali saísse um grupo que criasse algo novo. Mas isso acabou não acontecendo, eu acho. Depois foi cada um por si e cada um se responsabiliza pelo que fez. Eu acho que, até hoje, não mudei tanto assim. Posso estar mais maduro na hora de escrever, mas o trabalho que estou fazendo agora tem a mesma semente do início. Eu tenho 66 anos e tenho a mesma preocupação. Estou interessadíssimo em uma literatura que me inquieta. E como leitor a mesma coisa. Eu comprei um livro do Kazuo Ishiguro, que todo mundo fala que é uma maravilha. Mas eu penso que esse cara é um chato porque ele escreve aquele romance tradicional inglês, ele é nipo-inglês, então parece que ele quer ser mais inglês do que os ingleses, Martin Amis é a mesma coisa. E ao mesmo tempo, nas minhas leituras, por exemplo, Roberto Bolaño, que eu adoro, César Aira, que até traduziu um livro meu lá na Argentina, são essas pessoas e coisas que me interessam. Continuo igualzinho a quanto eu tinha 21, 22 anos. Mas é claro que existe uma exigência maior de minha parte agora. Até mesmo porque eu tenho uma editora que é uma ótima editora, e tenho o cuidado em fazer bons livros. Porque daquela época eu tenho uns livros malucos, por exemplo, *Confissões de*

Ralfo, que hoje em dia eu olho e vejo um monte de defeitos. Hoje em dia eu cuidaria para fazer aquilo com o mesmo espírito, mas sem os defeitos. Mas eu creio que naquela época o pessoal era... Isso fica bem claro na revista *Estória*. No primeiro número eu ainda não escrevia pra lá. Minha primeira mulher comprou a revista e eu achei aquilo muito experimental. Mais do que no *Suplemento*.

11) *Existe um artigo seu que se chama Os Novos de Minas: O problema da participação, que você submeteu de Paris em 1968. E, a partir de lá, por várias vezes você traça algumas coisas, aponta uma geração, o que foi algo bastante peculiar, pois não foi necessário um resgate histórico para que se apontasse uma geração. Essa nomenclatura surgiu por vontade própria. Porque então havia essa necessidade de se autodenominarem geração?*

Porque naquela época, no Brasil, havia muito essa questão da geração. Principalmente em Minas, de onde vinha a *Geração Tendência*, a geração do Fernando Sabino, a geração do Silviano Santiago e do Ivan Ângelo, *Geração não sei o quê*, e em São Paulo a *Geração Concretismo*, então havia mesmo uma tendência a se separar cada grupo em geração histórica e cada grupo traria uma contribuição nova. Mas a nossa geração tinha algo bastante peculiar que era a ditadura, ela foi muito marcante na nossa vida, pegou a gente em plena juventude, éramos universitários, e foi muito difícil, porque tivemos muitos amigos mortos, torturados, a barra não era mole. Então a gente pensava que havia uma geração. Mas depois eu vi que não houve essa geração, embora naquele momento parecesse que haveria. E logo eu comecei a me dissociar de várias coisas. Uma das coisas que eu me dissociar rapidamente, e eu nem me lembrava mais desse artigo, foi essa questão de participação. Eu era um cara de esquerda, eu pertencia à Ação Popular, era do Sindicato da Petrobrás, fui processado, demitido. Mas quando eu fui embora pra França, eu já estava de saco cheio da visão que a esquerda tinha da literatura e da arte. Ter vivido em 68 na Europa foi muito importante. Eu acho, inclusive, o grande saldo de 68, foi principalmente contra a esquerda bolchevista. Tanto é que na Tchecoslováquia, que antes tinha sido Hungria, houve várias revoltas contra aquilo. E lá ficou claro pra mim que eu não queria nada com aquilo. Que para mim, embora eu fosse contra a ditadura brasileira, como quase todos os artistas e intelectuais daquela época, eu não queria nada com a estética deles. E acho que, em Belo Horizonte, o pessoal não estava

preso a essa estética de esquerda. Todos eram de esquerda, anti-ditadura, mas todos davam valor ao estético. Porque o pensamento estético do pessoal da esquerda é igualzinho ao do pessoal da direita, conservador. O Chico Buarque de Hollanda é um fenômeno curioso, ele foi aceito por todos, de direita ou de esquerda, embora o Chico fosse o cara mais de esquerda da música popular brasileira. Mas sua música agradava a todo mundo, enquanto o Caetano irritava profundamente a direita, não por ele ser esquerdista, porque nem era tanto ou era nada. Mas ele tinha aquele cabelão, tinha aquela coisa de estar ligado a drogas e a comportamento sexual livre, e, por incrível que pareça, isso a direita poderia aceitar muito menos do que o marxismo. E o pessoal de esquerda também olhava com o olho muito torto para essa liberação. Eu, ao contrário, olhava pra esses caras e estava sempre afim de aderir ao novo e tinha gente até que me criticava por isso: “O Sérgio gosta de moda...” e até meu editor, Ênio Silveira, dizia: “você adere às coisas que estão na moda”. E não é isso! Eu não queria ficar velho prematuramente, eu não quero nem agora, menos ainda naquela época! Quando eu digo velho eu digo artisticamente. Mas eu não sei se esse artigo se refere a isso, a estar contra a literatura ser engajada ou servir a uma causa política. Eu achava que não, tanto é que esse livro do Cony que eu gozei, que era *Pessach: a travessia*, eu chamava de *O Guerrilheiro Cony*, gozando a cara dele porque era um livro que se pretendia de esquerda, e não adiantava nada você escrever um livro de esquerda. Isso e nada eram a mesma coisa.

12) *A censura contribuiu ou afetou seu trabalho de alguma forma?*

Não, por que eu nunca fui censurado. A censura atingiu pouco a literatura, poucos livros foram censurados no Brasil. A censura só atingiu fortemente os fenômenos que reuniam público, música e teatro.

13) *É interessante que alguns contos seus, tais como O arquiteto, O pelotão e A fábrica tenham sido publicados no SLMG, já que eles eram de certa forma provocativos, e é ainda mais interessante porque o Suplemento era parte de um órgão oficial do governo do estado de Minas Gerais, que é um estado conhecido por ser conservador no que toca a política.*

Isto é um paradoxo incrível, não é? Mas aí temos a vantagem de um secretário como o Ângelo Oswaldo. O Murilo Rubião também, pois ele transava em todas as

áreas e tinha uma habilidade política muito grande, assim como o Ângelo. Ele era muito doidinho, o Ângelo. O governador o chamava lá para dar uma bronca e ele convencia o governador, acho que Rondon Pacheco, e ele dizia “Governador, o *Suplemento* tá fazendo sucesso no Brasil inteiro” e o governador ficava convencido daquilo. São coisas paradoxais mesmo. E a literatura nunca teve muita importância no Brasil. No meu livro *Confissões de Ralfo* tem descrições minuciosas de tortura e eu me preocupava se aquilo chegaria às mãos da polícia e se eles fariam a mesma coisa comigo. Eu tinha medo e depois eu vi que era bobagem. O livro saiu e as pessoas que resenharam o livro também eram de esquerda. Por incrível que pareça, e eu sei porque eu tive uma namorada que trabalhava n’ *O Globo*, do Roberto Marinho, que é um jornal de direita. E *O Globo* estava cheio de gente do Partido Comunista. O Brasil é um país de paradoxos. E essa qualidade ninguém pode tirar do Roberto Marinho, ele não perseguia essas pessoas, nunca perseguiu, o pessoal tem de ser justo com ele. O Vianinha fez muito programa de televisão, o Paulo Pontes fazia, Ferreira Gullar, Dias Gomes, todo esse pessoal trabalhou na Globo e todos eram do Partido Comunista. Partidão mesmo.

14) *Em Os novos de Minas: o problema da participação, você diz:* “Na recusa tanto dos delírios estéticos formais como da simplista servidão ideológica, traduziríamos – evidentemente por nossa exclusiva conta- a média da posição dos escritores novos de Minas. Uma posição que não possui, talvez, o encanto das atitudes extremas, mas é o exercício de uma liberdade que não se quer ver desde o princípio mutilada” (26/02/68). *Nesse ensaio você demonstra sua posição contrária à literatura panfletária, e aponta que os Novos de Minas fazem sua parte como sujeitos políticos sem que sejam panfletários. Gostaria que comentasse um pouco a respeito.*

Principalmente antes de 64 havia o Centro Popular de Cultura, o CPC, que propelia uma literatura participante mesmo, e valorizava muito mais a participação do que a estética. Hoje em dia, eu sou a favor do delírio estético sim, mas, hoje em dia, eu escreveria aquilo de outra forma. Parece-me que esse artigo foi a verdadeira média. (risos). Mas a coisa foi entrando aos poucos na minha cabeça. Então quando eu fui para os Estados Unidos em 70, 71, foi aí que isso entrou para valer em mim. E foi aí que eu pude participar do *Suplemento* com

outra visão. E isso coincidiu com a entrada do Ângelo Oswaldo lá. E essa experiência nos Estados Unidos para mim foi muito importante porque, naquela época, eles viviam algo muito revolucionário em termos de comportamento, e eu tive oportunidade de conviver com muita gente que estava ligada à arte, conheci muita coisa que estava rolando por lá, o protesto contra a Guerra do Vietnã... Você citou *O pelotão*. Não havia nenhum sentido em eu escrever sobre o pelotão como uma experiência tipicamente brasileira porque não havia pelotão de fuzilamento aqui. Mas ele foi dedicado ao Primoz Kosak que é um iugoslavo. Já não sei mais se ele era sérvio ou croata, mas naquela época existia a Iugoslávia. Ele tinha sido guerrilheiro antinazista e tinha lutado mesmo. E ele contava dessa experiência. Então viagem é muito importante, você acompanha várias coisas de nível nacional e internacional. Eu convivi lá também com pessoas de países socialistas e ficava claro que nós, da América Latina, todos éramos de esquerda, enquanto todos os caras dos países socialistas eram contra a esquerda. Então era uma loucura, porque eles ficaram experimentando, e você não pode desconhecer que as pessoas que estão vivendo lá estão vivendo sob uma opressão muito grande. Esse cara odiava o marechal Tito e isso foi se misturando na minha cabeça. Esse conto tem muito a ver com a situação internacional e do passado, e que havia opressão em todo e qualquer lugar. E já começou a ser o meu ponto de vista o não exclusivamente brasileiro.

15) *Eu acho isso o mais marcante na obra de vocês, nos contos que eu li e nos ensaios do Vieira e que enxergam a literatura, toda ela, como transgressão. Não essa transgressão no sentido de ir contra a ditadura militar, há algo maior que isso. Minha intenção não é reunir vocês todos como um grupo, alegando que fazem um trabalho homogêneo, não é isso. Mas o meu ponto é que o momento histórico influencia, sim, as manifestações culturais, a literatura está incluída aí. Não estou dizendo que tudo tem de ser igual, mas este traço, essa necessidade de se romper com o que está consagrado, seja na obra, seja no discurso crítico, é algo que me parece comum a todos vocês e creio que isto deve ser levado em conta, independente de ser um conto de cunho fantástico ou uma “simples impressão”, como o Vieira diz, ou um conto de situação, ou micro-conto, há uma necessidade de ruptura que se faz vital. E o que é importante é que isso se dá também na crítica. Vocês diziam que se tinha de romper com a forma do que*

passou e essa transgressão não é ideológica, mas uma transgressão formal mesmo.

Sim, em todos os níveis, o nível ideológico também, porque a ideologia de uma pessoa não é simplesmente uma questão política, ela abrange todo seu ser. No meu caso, eu fui criado para casar cedo, ter filhos, trabalho. De repente eu vi que o mundo tinha mudado e eu quis mudar também. E o mundo mudou e eu mudei com o mundo, não tive medo. E você está absolutamente certa, e eu concordo que foi aí que eu fui chegando. Não me bastava que acabasse a ditadura e entrasse um pessoal igualzinho aos ditadores de direita. Eu fui do sindicato e eu conhecia pessoas do Partido Comunista que, se estivessem no poder, seriam idênticas às que estavam lá. Eu ficava até assustado, porque eu sabia que essas pessoas, quando se prendesse alguém, seriam capazes de fazer as mesmas coisas que os militares. Então eu queria liberdade, liberdade, transgressão. Hoje em dia eu não chamo de transgressão porque já está transgredido, isso já foi incorporado à vida.

16) O problema dessa terminologia toda é que quando se fala de ditadura militar, ideologia para um artista parece ser apenas aquela de uma esquerda política, uma esquerda que age. E falar de transgressão soa apenas como transgressão política. Mas o que eu falo é de algo que rompa com o que te tolhe, não só politicamente. Isso foi só uma pausa para eu te dizer do que eu leio do trabalho de vocês.

E eu assino embaixo disso. E esse é o caminho mais importante. Isso é um traço em comum, mas literariamente, algumas pessoas acabaram se recolhendo depois a uma coisa mais tímida. Abdicaram disso. Porque isso é uma coisa da juventude, alguns depois, na maturidade, acabam incorporando os valores dos pais, isso é muito comum.

17) Em um artigo seu, O conto não existe, você diz: “Aquilo que se convencionou chamar de conto está irremediavelmente agonizante, quase defunto. Os processos tornaram-se repetitivos, redundantes. E mesmo o inesperado (aquelas brincadeiras) é quase sempre previsível. O tipo de pessoa que antigamente se dedicava ao soneto agora escreve contos. [...] Estes críticos que ainda produzem teorizações do tipo ‘o conto é isso’, ‘o conto é aquilo’, não estão com nada. O

conto não existe.” Gostaria que dissesse um pouco sobre a sua concepção de conto daquela época.

Quando eu disse isso eu quis dizer que a partir dali, valeria tudo. E isso ficou claro, porque eu resenhei o livro *Lúcia McCartney* do Rubem Fonseca e que eu me lembro que terminava assim: “Não há mais regras no jogo”. E isso poderia estar nesse artigo. Até hoje, porque volta e meia tem retrocesso. Agora mesmo estamos vivendo uma tentativa de retrocesso por parte de críticos e de escritores. “Entra história, sai história, conto experimentalista...” Você vê o Afonso Romano de Sant’Anna passa a vida falando mal de Duchamp, pura perda de tempo ele bater-se contra Duchamp, que foi uma peça chave, talvez a maior de todas, nas transformações da arte no século vinte. Outro dia eu me encontrei com ele em Minas e ele me gozou “você é *maldito*”, e que *maldito* nada, eu sou um cara absurdamente comum. Não posso deixar de gostar do Afonso Romano de Sant’Anna, tenho até uma dívida pessoal com ele, pois foi ele que me indicou à Fundação Ford para que eu fosse escolhido para representar o Brasil no Programa Internacional de Escritores, em Iowa em 70 e 71, que foi fundamental para o meu desenvolvimento como escritor. Bem, era esse o espírito, não há regras no jogo. Eu li um livro do Henry James a respeito, é um livro que eu odeio porque é daquele tipo de livro que começa por uma boa história... Não pode começar por uma boa foto, não pode começar por uma anti-história, não pode começar por qualquer coisa. Por isso eu acho a Clarice Lispector tão importante, ela não tinha regras no jogo, não tinha mesmo e não é à toa que eu tenho uma foto dela aí. É tipo uma foto de fã.

18) *E a sua concepção de conto continua a mesma?*

Continua. Talvez eu esteja fazendo mais bem elaborado e é interessante, porque eu tenho um filho que é escritor também, o André Sant’Anna, e nos entendemos muito bem. E não houve *gap* de geração. A gente troca e-mails praticamente todo dia, ele mora em São Paulo. É claro que a gente discute, mas temos o mesmo espírito. O livro dele *Sexo e Amizade* é absolutamente transgressor. Eu o acho ótimo. Eu não escolho a idade dos meus amigos. Tem um cineasta brasileiro, que mora em Nova York, que fez um curta de um conto meu sem me pedir permissão. Ao invés de ficar bravo com ele eu fiquei amigo dele. Ele tem 27 anos agora. São pessoas que trazem o novo. Mas elas podem ter 80 também, o Dalton Trevisan é

uma pessoa que eu admiro profundamente. Já passou dos 80 anos e escreve livros. O *Capitu sou eu* anarquiza enquanto tem tanta bobeira machadista por aí. E realmente o conto não existe.

19) *Você vem de uma geração que busca romper com os regionalismos, sendo eles representações geográficas, mas, sobretudo, houve no seu discurso, durante a publicação do SLMG, uma preocupação em romper com os regionalismos lingüísticos. Você diz o seguinte: “Literatura Mineira? Não existe isso não, o que existe, se existe, é literatura. Estamos caminhando para o fim da região e do regionalismo. [...] Expressões como ‘ó xente, uai, e trem bão’ vão desaparecer irremediavelmente do vocabulário das pessoas” Como você julga que a sua geração rompeu com a geração anterior à sua, seja em termos lingüísticos ou “formais”?*

O regionalismo literário, do Guimarães Rosa, por exemplo, se esgotou, foi levado ao máximo. Não há mais como explorar aquilo, acabou o regional. Parou de fazer sentido depois daquele momento, embora eu procure compreender as pessoas, eu sou um homem mais maduro. Sou muito amigo, por exemplo, do Tavinho Moura, que é ligado à música do interior de Minas e eu compreendo perfeitamente a posição dele, acho o trabalho dele ótimo e acho legal ele fazer isso que faz. Nesse sentido eu sou menos radical, a minha aceitação do outro é muito maior. Não é porque eu faço uma coisa que eu vou achar ruim o trabalho do Tavinho, não faz sentido isso. Quando o Uakti apareceu em Minas, eu pensei que aquele que era o grupo que eu gostava de lá, porque eles inventaram instrumentos, tocaram com o Phillip Glass, eles me interessaram mais. Eles eram mineiros, mas eram universais.

20) *Esse universalismo era, de fato, algo que vocês todos defendiam a partir do Suplemento. Uma literatura que fizesse sentido em qualquer lugar e em qualquer época.*

Num contexto atual e maior, tomando como exemplo a literatura latino-americana de hoje em dia, como a literatura do Bolaño, ela é totalmente cosmopolita. Acabou aquela história de Macondo, hoje ela é totalmente cosmopolita. Até porque muitas pessoas tiveram de se desenraizar com o problema da ditadura,

tiveram de viajar; elas sofreram muito, mas depois houve como resultado essa literatura cosmopolita.

21) *Correndo o risco de uma redundância, vou retomar uma citação sua: “A principal importância dos recentes números do SLMG, dedicados aos escritores novos de Minas, é, acreditamos, servir como o primeiro ponto de referência para e sobre uma geração que, longe de se prestar a juízos definitivos, dá ainda seus primeiros passos e se definirá a partir do que for realizando e sendo”. Como você definiria hoje, passados 40 anos, aquele grupo?*

Eu acho que cada pessoa foi tomando seu caminho individual. Eles deixaram de ser um grupo e ficou cada um na sua. Mas eu gosto dessa frase, ela é até meio óbvia, aquilo era algo para estar e ser. Modéstia à parte, aliás, nem sei se é algo para ser modesto, eu acho que ainda sou fiel àquele pensamento, no sentido de que eu queria uma coisa transformadora. Não estou dizendo que minha obra é pior ou melhor que a de ninguém. Mas, até hoje, inclusive o que estou fazendo agora, tem a ver com esse cosmopolitismo, até pelas circunstâncias da minha vida, já que eu estou escrevendo um romance passado em Praga porque me mandaram pra lá. E estou me sentindo completamente à vontade e feliz por estar escrevendo um romance passado em Praga, embora o personagem que narra seja brasileiro, e o mundo inteiro está naquela cidade, você sente o cosmopolitismo ali. Eu estava em frente à ponte e via o mundo passando à minha frente o tempo todo. O regionalismo tinha que acabar, até algumas coisas pioraram, esse negócio da TV Globo é um terror, isso de pegar o comportamento das pessoas de toda parte do Brasil baseado nesses estereótipos realmente não é agradável. Mas não tem jeito, porque a tecnologia é irreversível. Ao mesmo tempo a tecnologia do computador agora está aproximando as pessoas de outra forma que a gente ainda não pesou bem. Mas eu vi muita gente da minha geração, desse pessoal lá do *Suplemento*, eu não vou dedar ninguém, que não tem computador, não usa em hipótese alguma, que é impressionante, como se tivesse enrijecido, não aprende. E fica furioso se você fala algo. A minha primeira mulher, por exemplo, me diz “Pra quê?” “Pra você se comunicar com o mundo!” E tem muitos escritores que não aprendem, que não querem aprender ou demoraram muito a entrar nisso. E isso é a mesma coisa de desistir de fazer parte de um mundo. Na internet tem uma porcaria danada, mais do que coisa boa. Acabei de escrever um texto e mandei lá pra

Curitiba. Você aperta enviar e pronto, está lá, sem preocupação de deslocamento. Se existe você tem de usar. É chato ficar falando de si próprio, mas eu tenho pisado em palco em São Paulo, em uma performance que se chama *Sátiros, sons e fúrias*, coisas que outras pessoas não fariam de jeito nenhum. Eu entro no palco junto com meu filho lá. Aquilo é novo e interessantíssimo porque é a coisa mais eclética do mundo. É num buraco, num porão lá em São Paulo e eu vou numa boa; são as coisas mais pesadas que eu tenho e que poderiam causar um certo estranhamento. Já subi em cemitério, já fiz apresentação pra TV e estou dizendo isso só pra mostrar que o espírito continua o mesmo. Por que não fazer? Se não se buscar o novo, deixa de fazer sentido.