

COMENTÁRIOS SOBRE “A NOVA NARRATIVA”, DE ANTONIO CANDIDO: ROMANCE E CONTO NOS ANOS 60 E 70¹

Homero Vizeu Araújo

Nos anos 80 ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma idéia vazia, ou melhor, uma idéia para a qual não havia dinheiro.

Roberto Schwarz

Em “A nova narrativa”, publicado em 1979, Antonio Candido traça um painel da literatura brasileira de 1930 até a década de 1970, indo do comentário sobre situação histórica e política ao juízo crítico desconcertante, sem esquecer a relativização da importância da literatura no contexto pós anos 60, em uma sociedade, a brasileira, em que a literatura estivera sempre na ponta de debate. Minha aposta aqui é menos (muito menos) reproduzir o conjunto do argumento do ensaio do que comentar enquadramentos, esquemas de análise e juízos críticos, a fim de testá-los de um ponto de vista mais recente, ou melhor, em uma perspectiva repassada pela experiência dos anos 80 para cá.

Talvez se trate aqui de retomar o exame dos anos 60 e 70 empreendido por Candido mediante nossa experiência posterior ao restabelecimento do jogo democrático no Brasil, inclusive pelo prisma das promessas não cumpridas; fazer a revisão do quadro de colapso do populismo e das possibilidades democratizantes do nacionalismo desenvolvimentista pela lente de nossa atualidade encrascada. Até certo ponto, providencia-se aqui o teste da exposição de Antonio Candido à luz dos esquemas de Roberto Schwarz, tentando iluminar a disposição de historiador do primeiro pelos argumentos materialistas e ensaísticos

(mais abstratos) do segundo. Deturpar as ideias de um e de outro é risco inerente à empreitada, claro, mas acho que vale a pena tentar.

Buscando a tônica da ficção dos anos 60, Antonio Candido anota:

Na ficção, o decênio de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos tradicional de fatura, como os romances de Antônio Callado, que renovou a "a literatura participante" com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), a que seguiria a história desabusada da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971). Na mesma linha de inconformismo e oposição, o veterano Erico Veríssimo produziu a fábula política *Incidente em Antares* (1971), e com o correr dos anos surgiu o que se poderia chamar "geração da repressão", formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe, dos quais serve de amostra Renato Tapajós, no romance *Em câmara lenta* (1977), análise do terrorismo com técnica ficcional avançada (apreendido por ordem da censura, foi liberado judicialmente em 1979).

Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. (Candido, 1987, p. 209).

Experimentalismo que rompe os limites do que seja conto e romance e parte para a incorporação de "técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras" (Ibidem, p. 209).

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (Ibidem, p. 210).

Incluídos nesse caso teríamos a batelada de narrativas lançadas pela série Nosso Tempo, da editora Ática, o que é referido por Candido, mas também dois experimentos clássicos: *O caso Morel* (1973), de Rubem Fonseca, e *Zero* (1975), de Inácio de Loyola Brandão, ambas narrativas em que a violência temática repercute forte na linguagem e na estrutura. Os dois autores têm início de carreira nos anos 60, e Rubem Fonseca já marcara sua presença na condição de contista, o que não deixa de ser sintomático. Alterando um tanto o argumento de Antonio Candido, valeria a pena perguntar pelo romance de “linha mais ou menos tradicional de fatura”, que não se incluiu, portanto, nessa onda experimental, até porque seus autores pertenciam a outra geração. No âmbito canônico, temos, sem esgotar a lista, Erico Veríssimo, Jorge Amado, Clarice Lispector e Ligia Fagundes Teles, autores que recebem em cheio o impacto libertário dos 60 e a onda repressiva, que no Brasil é concomitante.

De tal conjunto, saliento dois casos que me parecem particularmente representativos: Erico Veríssimo e Clarice Lispector. Erico lança *Incidente em Antares* em 1971. No romance, uma pequena cidade da zona agropecuária gaúcha vê seus mortos ressuscitarem em plena greve de coveiros. Mal-cheirosos, já em decomposição, os mortos dirigem-se ao centro da cidade e lá se tornam a consciência viva dos crimes das autoridades e do conformismo generalizado, no que se refere de forma indireta à situação do país. Além disso, o livro retoma temas já explorados por Erico, tais como o conflito entre dois clãs estancieros, a corrupção política, a brutalidade rural sul-rio-grandense etc., mas a ênfase do romance parece ser a denúncia do descabro moral e político e da tortura como método no Brasil contemporâneo.

Já Clarice, consagrada pesquisadora de mundos introspectivos, lança em 1977 seu derradeiro livro, *A hora da estrela*, em que se busca estabelecer o perfil de Macabéa, a nordestina pobre que vem parar no Rio de Janeiro. Para além de apresentar o destino da desvalida Macabéa, discute-se obsessivamente o ponto de vista da narração, estabelecido por um personagem narrador, Rodrigo S. M. Qual direito tem o narrador intelectualizado e pequeno-burguês de enunciar a vida da patética, miserável e razoavelmente estúpida Macabéa? Quais preconceitos tem

tal narrador em relação ao povo? O autoquestionamento contínuo da parte do narrador acentua a ingenuidade de Macabéa, além de revelar algum travo da má consciência nada desprezível. A ingenuidade quase patológica de Macabéa é contemplada, repudiada, elogiada, parodiada etc. pelo narrador intrometido.

Em *Erico*, a acusação pública, o julgamento coletivo catártico no meio da praça que altera para sempre a vida em Antares; em *Clarice*, a voz julgadora, individualista e culpada do narrador que acompanha as desventuras de Macabéa até a morte patética, anônima e enganada. Sátira e amargura são parte da receita, em ambos os casos, embora a ironia propriamente não me pareça presente. Vale mencionar ainda Jorge Amado, cuja literatura cada vez mais afirmará os termos da vitória do povo marginal (prostitutas, malandros, marinheiros, rábulas) contra as autoridades constituídas, veja-se *Teresa Batista cansada de guerra* (1972). Sob o autoritarismo militar, o baiano recrudescerá sua fé nas virtudes do proletariado lumpen, de que já dera inúmeras evidências em obras da juventude como *Capitães da areia* e *Jubiabá*. É argumentável que de *Erico* a *Clarice*, passando por Jorge Amado, temos exemplos de narradores que enunciavam a experiência brasileira no Pós-guerra, seja na discussão dos destinos da pátria, como se documenta em *O arquipélago*, seja na angústia e ousadia das narrativas intimistas de *Clarice*, passando pelo realismo de lances eróticos e folclóricos de Jorge Amado.

O romance nacional desenvolvimentista, uma categoria possível

Contemplando os mais renomados romancistas, desde os que estrearam por volta de 30 até os que vieram depois, talvez já se possa referir um bloco de autores que enunciavam em suas obras a experiência do nacionalismo desenvolvimentista brasileiro com seus impasses e possibilidades, experiência barrada enquanto debate público pelo golpe de 64. Teríamos então aqui os efeitos do golpe e do autoritarismo subsequente, inclusive da curta primavera cultural esquerdista de 64 a 68, deflagrando mesmo uma crise no quadro do romance brasileiro. Assim, os momentos mais macabros e satíricos de *Incidente em Antares*,

por exemplo, seriam um tributo já ao experimentalismo que Candido identifica nos novos autores. Em Erico tais elementos vêm emoldurados pelos termos de sua narrativa já definida, com exposição de quadro histórico, caracterização realista de personagens etc.

Nos autores que estabeleciam sua carreira de romancistas nos anos 60, diga-se, o trauma foi de grande escala. Olhando à distância, duas grandes promessas eram Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, que lançaram no mesmo e significativo ano, 1967, seus romances de títulos, digamos, místicos: *Quarup* e *Pessach*. Os dois livros incidindo nos dilemas de participação política do intelectual, sendo que *Quarup* é quase a súpula do debate nacional popular/identidade nacional, com o padre Nando combatendo a ejaculação precoce e o autoritarismo, entre o Xingu e Pernambuco convulsionado pelas ligas camponesas etc.

Na primeira pessoa do personagem Paulo Simões, de *Pessach: a travessia*, temos o ceticismo mais distanciado de Cony. Paulo Simões, escritor de biografia muito, mas muito parecida com a de Cony, acaba envolvido contra a vontade em uma desastrada e desastrosa aventura guerrilheira contra o regime militar. Boa parte da esquerda recebeu o livro como ofensa pessoal, por apresentar guerrilheiros capazes de sacrifícios heróicos e de sordidez arrematada. E o personagem narrador, Paulo Simões, além de ostentar o desencanto e ceticismo típico dos narradores de Cony, fazia 40 anos em 14 de março de 1966, como Cony, era carioca e desquitado, como Cony, escrevia romances de temática transgressora, como Cony, tinha pais suburbanos e um editor comunista, como Cony, que era editado pelo mítico Enio Silveira, comunista e bonachão dono da editora Civilização Brasileira.

Enfim, os dois autores, Callado e Cony, que estavam no centro do debate intelectual carioca, revelaram em suas carreiras o severo impacto do colapso das promessas do nacional desenvolvimentismo. Callado prosseguirá enunciando o percurso entre suicida e melancólico da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1976), este último relato uma espécie de romance epistolar fragmentário e experimental. No caso do Cony haverá a despedida lírica, satírica e pornográfica da literatura em *Pilatos* (1974), o livro posterior a *Pessach*.

Segundo o próprio Cony, trata-se de enredo absurdo com trejeitos patéticos, cômicos e macabros. A saga de um personagem narrador mutilado – a primeira pessoa é uma obsessão do escritor Cony – que percorre as ruas do Rio de Janeiro carregando seu pênis boiando em um vidro de compota Colombo. No romance, o pênis é chamado pelo nome popular, mas também é batizado de Herodes, já nos primeiros parágrafos. Piada grossa e bíblica do ex-seminarista Cony: Herodes é o rei que no evangelho ordena a morte dos recém-nascidos para evitar o aparecimento de um novo rei de Israel. O rei Herodes desfazia crianças, enquanto um membro masculino trata de fazê-las.

Depois de *Pilatos*, Cony só retornará à literatura, após mais de 20 anos de silêncio, com *Quase memória*, em relato também lírico e autobiográfico. Para tais romancistas, Callado e Cony, o trauma do golpe militar implicou o fim das promessas do país mais ou menos integrado, cabendo a denúncia da violência institucionalizada, da urbanização e industrialização acelerada, da desagregação de valores etc.

Enfim, os romancistas que já tinham carreira consolidada na década de 60 (Erico, Amado, Clarice) acusam a crise com muita força na década de 70, seja no panfleto ("fábula etc...", segundo Candido sobre *Incidente em Antares*), na má-consciência do narrador de Clarice em *A hora da estrela*, no folclore lúmpen que produz os heróis anti-autoritários de Jorge Amado etc. Já os dois promissores romancistas que se afirmavam estão plenamente inseridos no contexto, para usar a linguagem debochada do *Pasquim*. Escrevem os romances polêmicos anteriores ao AI-5 e revelam o impacto do recrudescimento da repressão consequente ao AI-5, seja no abandono da literatura, antecedido do inqualificável *Pilatos* de Cony, seja na reflexão sobre a esquerda acossada feita por Callado.

Os romancistas que se definem nos anos 70 farão experimentalismo na linha apontada por Candido. Loyola Brandão e Fonseca, em seus romances, estão enunciando a brutalidade do processo sem acusar, necessariamente, o passado de não ter cumprido suas promessas. É o aqui e agora, no caso de *Zero*, de um futuro latino-americano, convulsionado e policialesco. Claro, em *Zero*, a mensagem anti-ditadura era clara, daí a reação das autoridades com censura etc, enquanto a narra-

tiva de Fonseca era cifrada em seu esquema de romance *noir* com jogo de espelhos, obsessão sexual e crime sem solução. Em Rubem Fonseca é gritante a distância dos dilemas do debate nacional-popular, debate interessado em discutir os rumos do país e os destinos da gente pobre, em certa medida temos aqui uma nova perspectiva em que a integração dos pobres sequer é um problema, a rigor. O aproveitamento ou descarte da mão de obra barata surge mais ou menos naturalizado em meio à brutalidade urbana.

Da perspectiva desenvolvimentista para a primeira pessoa catastrófica

Digamos, então, que o romance da velha guarda pressupunha o narrador em terceira pessoa. À exceção de Clarice Lispector e, talvez, de Cony (e a crise autoral de Cony está ligada a isso). Erico, Lygia, Jorge Amado, Callado trafegam na terceira pessoa, o que equivale a um ponto de vista mais ou menos estável, que vinha sendo testado na literatura brasileira, reelaborando Eça de Queiroz e naturalistas em geral, pelo menos desde a fornada dos prolíficos anos 30. Ora, esse ponto de vista entra em crise, provavelmente porque era o ponto de vista do surgimento do país industrializado, o país burguês e progressista mais ou menos integrado da promessa getulista que surfou no otimismo juscelinista e se estrepou na crise do populismo e do nacionalismo desenvolvimentista dos 60.²

Digamos que fosse o ponto de vista da opinião pública possível, um ponto de vista que equivaleria, até certo ponto, ao da opinião pública do romance burguês do século XIX. Abusando um pouco da associação, seria o equivalente ao foco narrativo de um narrador cinquentão, bem vivido, mais ou menos melodramático, que Sartre identificou como a voz narrativa típica do romance francês do século XIX.³ Com o colapso do populismo vem o colapso da opinião pública, pela simples razão de que o debate público foi interditado pelo autoritarismo. Esta seria uma explicação, por certo não a única, para a exasperação acusatória de Erico, de cunho libertário e liberal, para as fantasias compensatórias de Amado mediante heróis do povo baiano, para a melancolia não menos acusatória de *As meninas*, de Ligia.

Emergindo desse impasse, talvez prevendo o impasse que se armava, vêm os contistas de estreia nos anos 60: João Antônio e o já citado Rubem Fonseca. De novo a anotação de Antonio Candido é preciosa ao valorizar, por exemplo, o conto Paulinho Perna-Torta, narrado em primeira pessoa por um marginal próximo da morte: "Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração de uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição" (p. 211).

No parágrafo seguinte, Candido esboça a categoria do "ultra-realismo", que incluiria tanto João Antônio quanto Rubem Fonseca, capazes de reelaborar em primeira pessoa a fala de personagens para avançar no rumo "duma espécie de notícia crua da vida".

Sem forçar muito o argumento (espero) há contraste forte com a terceira pessoa mais tradicional, contaminada pelas promessas e limites do nacional-desenvolvimentismo. Agora é primeira pessoa do realismo brutal cujo limite é o do personagem sem perspectiva. Autores da elite, sofisticados e informados, dão voz a miseráveis, marginais, prostitutas etc. de forma abrupta e direta. Nesse sentido a ausência de futuro e perspectiva dos personagens não poderia mesmo render um romance, que carece de perspectiva e algum futuro para se desenvolver. O outro lado disso é o trauma/choque do reconhecimento que acontece aqui, com a elite brasileira finalmente enxergando o estrago feito e reconhecendo os efeitos da violência da modernização sem mais as ilusões de integração, educação etc, ilusões que barravam o enunciado de situações sem solução, digamos. Uma espécie de mapeamento do desastre em curso graças ao fim das pretensões a um progresso inocente.

Olhando bem, no entanto, há alguma perda de conhecimento por parte desses narradores, que ficaram sem fôlego para dar conta do conjunto do processo, que bem ou mal o movimento do capital estava implementando. Os contos e seu ponto de vista enclausurado, restrito aos termos dos personagens violentados e violentadores, equivalentes ao teatro de Plínio Marcos, servem também para catarse da elite leitora

que ora se horroriza, ora se identifica com o personagem marginal e abrutalhado. Personagens transgressores também seriam uma espécie de compensação pelas frustrações da classe média bem pensante garroteada pela violência disseminada no país e pela má consciência de quem goza algum privilégio.

Novamente o mestre Candido acerta em cheio em sua dialética de crítico literário:

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média tem o atrativo de qualquer outro pitoresco. (Candido, 1987, p. 213).

Diante da assustadora violência dos pobres enraivecidos e armados que abordam a classe média atualmente, esse fascínio pelo pitoresco parece estar azedando em aversão genocida. Seja como for, o crítico faz a objeção no alvo, penso eu, ao identificar o exotismo específico que se esconde sob a estilização da fala lúmpen, que também pode equivaler a algum regozijo patético com a desmoralização generalizada, a qual no humor *Pasquim* ganharia tratamento irônico à altura.

Retomando o argumento do ensaio em pauta, nosso autor alega que se trata de uma literatura do contra, sem uma contrapartida a favor. Qual seria o ponto de vista positivo, nos perguntamos agora, em 2007, se o nacionalismo desenvolvimentista deu vexame e a curta primavera da esquerda derivou em ideologia da transgressão de preferência de importação francesa? Mas voltemos a Candido em sua síntese da literatura do contra.

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural. Contra a lógica da narrativa, isto é, a concatenação graduada

das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita de ideologia. (Ibidem, p. 212).

E depois de buscar um enquadramento dos mais interessantes para o debate cultural brasileiro, mas que não exploro aqui, Candido volta ao problema do ponto de vista narrativo, da primeira pessoa disseminada, talvez por influência de Guimarães Rosa, o que não deixa de ser surpreendente.

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. (Ibidem, p. 213).

Brutalidade do narrador e brutalidade da matéria narrada estabelecendo a perspectiva do transgressor, em boa medida. Daí que alguns contos de Rubem Fonseca e de João Antônio consistam em canções do carrasco onde lemos a exposição entre irônica e autocrítica de crimes, desatinos, traições etc. Nessa pauta vai outro clássico dos anos 70, *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, em que o já experiente jagunço pago pelo Estado narra sua última missão e consequente extinção.

Vale acentuar a repetição de Candido. Afinal, o autor torna a dizer que o procedimento narrativo em primeira pessoa com toda sua ferocidade ainda que lírica e irônica se deve à provável influência de Guimarães Rosa, com brutalidade da ação transmitida pela brutalidade da voz em primeira pessoa e descarte de contraste crítico entre narrador e matéria narrada. É um achado crítico interessante e razoavelmente arbitrário, típico dos melhores momentos de Candido, que não abre mão de suas intuições mesmo aquelas mais contra-intuitivas. Confesso que a aproximação entre Rubem Fonseca/João Antônio e Guimarães Rosa me

deixa mais perplexo que satisfeito, mas rende um desafio interpretativo assaz interessante.

Ora, a fusão entre voz narrativa e matéria narrada em quadro de violência não aparece no conjunto da obra de Rosa. Ela é a marca de *Grande sertão: veredas*, onde encontramos o velho bandido Riobaldo repassando sua experiência, mas de um ponto de vista distanciado em que o vaivém entre especulação presente e atuação passada instaura uma dinâmica de enorme rendimento estético mas também de distanciamento tipicamente épico. Já a brutalidade dos nossos contemporâneos urbanos emerge em contos, não num romance de mais de trezentas páginas, ela, a brutalidade, barra o distanciamento, a reflexão e o lirismo, embora garanta a aderência entre voz narrativa e matéria narrada.

A voz dos bandidos contemporâneos não versa sobre passado mais ou menos distante em que a violência grassava: a brutalidade é imediata e presente. Nesse sentido, o enunciado de Riobaldo cumpriu-se plenamente: o sertão é o mundo. A experiência urbana e rural brasileira recente abandonou a perspectiva de avanço nacional-desenvolvimentista e revela a barbárie reinante da exploração solta e da dominação crua, um retorno (?) à anomia sertaneja, só que em contexto urbanizado e quase industrializado, com cem milhões de pobres aglomerados nas cidades brasileiras. Daí a técnica sofisticada de Guimarães Rosa, em boa medida dedicada a documentar os restos do mundo rural brasileiro, tendo assumido o papel de voz do presente da calamidade urbana, longe da utopia da *polis* que viria para garantir a cidadania e acabar com o sertão.

Na lógica perversa de acumulação acelerada em detrimento de avanço político, o sertão emerge no miolo da devastação capitalista e as lições da bandidagem lírica e vanguardista de Riobaldo podem ser aproveitadas na voz de personagens urbanos integrados ao/descartados do mercado pela via do crime (prostituição, jogo, tráfico, assalto, assassinato etc). Teríamos aqui o teste daquela promessa de um progresso inocente brasileiro.

Se for assim, o achado crítico de Antonio Candido rende mais do que aparenta e talvez ecoe de novo a extraordinária sensibilidade para a dialética entre forma literária e processo social que marcou a trajetória do ensaísta. No lugar dos efeitos mais ou menos distanciados da terceira

pessoa do romance nacional desenvolvimentista, temos o aqui e agora da voz em primeira pessoa colada à brutalidade cotidiana.

Acentuando o reparo feito por Candido, note-se que este procedimento de identificação com a matéria marginal/popular pode ser apenas adesão à reificação de matéria popular já submetida à dinâmica do mercado. Sem pretender um juízo apocalíptico que desconheça qualquer especificidade à matriz popular ou à dinâmica social para além da reificação estabelecida (reificação esta que não deixa de ser parte crucial do problema), o apagamento da distância social e a fusão entre autor e personagem são procedimentos que dificultam a distância crítica e, digamos, algum cálculo que permita a visada do processo.

Nesse sentido, junto com as ilusões e promessas do nacional desenvolvimentismo que acompanhavam nosso narrador em terceira, perdeu-se alguma capacidade de totalização que bem ou mal existia. É argumentável que a totalização possível, então, era a da nação, justamente o projeto ou premissa do nacional desenvolvimentismo a que faltaram fundos para ser implementado, na tirada irônica de Roberto Schwarz em "Fim de século", ensaio de livro recente.⁴ Sem horizonte nacional, ou sem promessa de integração social mínima, os narradores avançam (ou recuam?) para o anticonvencionalismo, para o antiacademismo, para o anti-romance, enquanto o capital prossegue somando, entrando e saindo etc. — isto é, totalizando e formulando perdas e ganhos, de forma mais ou menos convencional ou vanguardista.

Notas

¹ O texto que segue é parte de um ensaio maior a ser publicado em um dossiê sobre Antonio Candido organizado por Fernando Cerisara Gil.

² A análise clássica do processo encontra-se em IANNI, Otávio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

³ Ver Sartre, J. P. *Que é a literatura?*, p. 108-10.

⁴ Ver Schwarz, R. *Sequências brasileiras*.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH-USP, 1999.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. Fim de século. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

Resumo

Este ensaio comenta alguns aspectos do panorama da literatura brasileira dos anos 60 e 70 apresentado por Antonio Candido em “A nova narrativa” (1979) e propõe a reavaliação do período, em particular dos romances publicados, a partir da ampliação dos esquemas explicativos de Candido e Roberto Schwarz.

Palavras-chave

Antonio Candido; literatura brasileira; narrativa contemporânea; Rubem Fonseca; nacionalismo desenvolvimentista; Antônio Callado; Roberto Schwarz.

Recebido para publicação em
29/07/2009

Abstract

This essay explains some aspects of the scene of brazilian literature in the sixties and seventies introduced by Antonio Candido in “A nova narrativa” (1979), and also tries to reconsider the period, focusing mainly the published novels, and to spread the scope of explanations and insights of Antonio Candido e Roberto Schwarz.

Key words

Antonio Candido; brazilian literature; contemporary narrative; Rubem Fonseca; national development; Antonio Callado; Roberto Schwarz.

Aceito em
01/10/2009

