

## EXPERIÊNCIA DE UM ROMANCISTA

Adonias Filho

A experiência começou na infância quando o romancista, uma criança nas matas do sul da Bahia, ouvia na voz do povo as estórias da saga do cacau. A vocação devia existir para que, excessivamente interessado, selecionasse episódios e personagens no complexo narrativo oral. E, se isso aconteceu antes mesmo do aprendizado do alfabeto, a carga oral chegava como uma complementação. E, se digo "complementação", é porque se enquadrava ao ambiente em torno. E de tal modo a saga se enraizava no ambiente — as matas e a selva — que, para o menino, tudo se fundia num monobloco vivo de homens e acontecimentos.

A memória, desse modo sintonizada com a restrita memória coletiva regional, captou e para não esquecer a saga humana que o ambiente florestal robustecia no clima de paixões e sofrimentos, mistério e delírio. É preciso ter sido criança na selva e viver o "inferno de sentimento de solidão cósmica do indivíduo dentro do mato bruto" — como Cassiano Ricardo o definiria ao ler as novelas de *Léguas da promessa* —, para que se faça uma idéia de como nasce a percepção mágica. E isso porque, além do fantástico que a realidade já em si mesma compõe, a imaginação tudo transfigura.

A experiência abriu o processo, pois, em torno dessa percepção mágica. E tanto o abriu — esse processo que absorveria a própria experiência — que, após a alfabetização e o aprendizado primário, o que fora para a criança uma espécie de visão onírica se converteu lentamente num universo que, embora sem configuração física, adquiriu dimensão real. Os elementos desse universo se ajustavam à proporção em que o menino, em sua formação intelectual, se aproximava do romancista.

A verdade, porém, é que o romancista tardaria a surgir. O menino do "mato bruto" — e que com esse mato não perderia o con-

tato durante a vida inteira — se transferiu para Ilhéus e, a seguir, já adolescente, para Salvador. Alargavam-se os espaços e, com eles, também ampliava a formação. E, nessa formação que a vida colaboreava com o cotidiano, a influência cada vez maior das leituras, pequeno leitor, a empolgar-se com o seu Dumas e o seu Hugo, a participar das aventuras do Quixote e do Crusoé como se os próprios personagens fosse, não tinha como saber que realizava uma aprendizagem inconsciente. Essa aprendizagem que logo se faria vertical, e já na adolescência, através de ficcionistas como José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio de Azevedo. Está claro que não faltaram portugueses como Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz.

Era a partida para a retomada dos trabalhos iniciais. Sim, a retomada dos trabalhos iniciais. E isso porque, logo começara a escrever com certa segurança — como resultado da aprendizagem e das leituras —, o adolescente não pode evitar as primeiras tentativas literárias. O movimento novelístico imediatamente posterior a 1930, sobretudo na área nordestina, levou-o ao romance e tanto assim que, embriagado pela ficção do tempo, pagou com o romance *Cachaça* sua admiração à época. Essa estréia tornou-se frustrada com a graça de Deus pois o romancista, alertado pelo bom senso crítico, e queimando os originais, permaneceu inédito.

Fosse o que fosse, mas provavelmente conseqüência do senso crítico que se desenvolveu, a verdade é que a experiência novelística se deteve em favor de outra preocupação. A preocupação crítica, quer o romancista acrescerntar. Os anos que se seguiram, até a mudança para o Rio de Janeiro aos vinte anos de idade, foram de compromissos apenas com a crítica literária. E isso quer dizer que, interessado em tornar-se um crítico literário, leu e releu e tresleu o que lhe caiu nas mãos. A leitura sem método, excessivamente, que flutuava da filosofia à religião, da historiografia de brasileira ao ensaísmo, com predomínio — está claro — da ficção em prosa, da poesia e da própria sondagem crítica. É nessa época que publica, ainda em Salvador, os primeiros artigos de crítica literária.

Hoje, quarenta e um anos depois, o romancista não tem a menor dúvida de que, sem aquela aprendizagem inconsciente, não seria o ficcionista de sua própria obra. Estudou e muito aprendeu em dezenas de romances, brasileiros e estrangeiros, que mostraram certos caminhos para a sua experiência. E, se nessa leitura pode

acompanhar dia a dia o que na novelística se realizava a partir de 1930 — os autores que congregaria no livro *O romance brasileiro de 30* —, dela resultou uma das bases iniciais de sua experiência.

\*\*\*

Distante ficara o adolescente que, com a mesma coragem que tentara, recuara da estréia no romance. E tão distante que, já um pouco amadurecido pela aprendizagem crítica — embora ainda oscilante quanto à importância do artesanato —, escreveu efetivamente com outra percepção o primeiro romance que, sendo publicado, se converteu no livro de estréia. Não houve qualquer gratuidade, pois, nesse romance *Os servos da morte*. E, no sentido da experiência que se abria em processo, o que se pode afirmar é que um romance sempre ajudou o outro.

Um romance ajudava o outro, temos que repetir, no sentido da experiência sempre em processo. Indiscutível, em conseqüência, a aprendizagem que a consciência crítica robustecia e tanto esta verdade que, após a publicação de *Os servos da morte*, não se tornou fácil a primeira versão de *Corpo vivo*. O romancista estreatante, a buscar um caminho na agressiva cobertura crítica que se fizera em torno do seu livro, não teve como ignorar o lado discutível de *Os servos da morte*: precisamente o lado que, sendo arquitetônico, abrangia a construção como uma carpintaria.

Confessa hoje, tantos anos depois, que a primeira versão de *Corpo vivo* já estava escrita quando a consciência crítica interferiu para exigir a revisão. Pareceu-lhe que muito de *Os servos da morte*, sobretudo a carreira episódica que a imaginação tangeria sem qualquer medida, pareceu-lhe que não aceitaria isso um romance com a problemática de *Corpo vivo*. E, na primeira versão, apesar do esforço para afastá-lo de *Os servos da morte*, o segundo romance quase se identificava com o romance de estréia. Decidiu queimá-lo, em conseqüência, quanto mais que já se encontrava seduzido pela idéia e o plano de *Memórias de Lázaro*.

Um romance, do ponto de vista do autor, não se explica quanto aos valores da criação. E não se explica porque, no ato inventivo, a força criadora anula a consciência da própria invenção. Fosse um fabrico, e não a criação em absoluto estado de liberdade, e talvez se tornasse possível a sondagem no sentido de descobrir e

inventariar as causas e os elementos formadores. Tudo o que o romancista pode dizer, pois, é que *Memórias de Lázaro* se impôs como o resultado da visão do Vale do Ouro.

A matéria ficcional efetivamente se colocou em frente a demonstrar que não era pouco o lado que a realidade oferecia. O Vale na solidão com seus viventes — homens e animais — como prisioneiros e vítimas da condição na terra ainda selvagem. O romancista, pouco mais que um adolescente, viu aquele vale para não esquecer. Viu a paisagem e a criatura e, transfigurando-as pela imaginação que é um direito de todos os ficcionistas, reinventou-os numa espécie de pesadelo.

A experiência, efetivamente, muito se ampliou com *Memórias de Lázaro*.

Ele, o romancista, já não ignorava que os principais elementos constitutivos da ficção em prosa — como a personagem caracterizada, a ação episódica e o ambiente reconstituído — exigiam suportes como a linguagem e a arquitetura para que o romance se tornasse uma obra de arte. O romance, por mais humano que fosse, não tinha como ser apenas uma intriga ou uma aventura. A complexa colocação da personagem — mesmo que pudesse se converter em mito como, por exemplo, Quixote ou Don Juan —, a valorização da intriga no sentido da apresentação mágica ou fantástica da estória e o discurso no cerne da problemática, tudo isso não bastava ao romancista para que o romance se fizesse uma obra de arte. Reclamava, em extremo, e ao lado do artesanato que imediatamente se reflete na linguagem, aquela arquitetura que surge como a cobertura plástica.

Essa arquitetura — e assim a via o autor que escrevia *Memórias de Lázaro* — sempre se afirmara como indispensável para integrar o romancista na arte do seu tempo. A correlação entre as artes — música e teatro, pintura e cinema, escultura e literatura —, todas se fundindo no estilo de uma época, mostrava a impossibilidade de escrever-se romances fora do estilo moderno. A arte moderna, e já vitoriosa na poesia, reclamava para o romance uma arquitetura que facilitasse, aliás, o encontro com a receptividade.

Houve a revolução na estrutura, revolução vitoriosa, hoje participando do ciclo clássico da "arte moderna". Joyce rompeu o preconceito da construção linear, no romance, herança dos séculos XVIII e XIX, atento à revolucionária experiência poética que

se encontrava com a violenta reformulação no círculo plástico. O romance não tinha como alienar-se e, provando-o, Joyce alterou as bases da engenharia integrando-o na fermentação mesma da "arte moderna". David Daiches, um dos seus críticos, compreendeu isso muito bem. É a "montage", o esforço para caracterizar o moderno através da estrutura, que levará Edmund Wilson a aproximá-lo de Marcel Proust. Atrás, como matriz que não deve ser esquecida, o velho Henry James. E, com a nova estrutura assim aberta, permitindo o surto novelístico moderno, seria inevitável que surgissem romancistas como, por exemplo, William Faulkner e Virgínia Woolf.

O romance moderno, em uma palavra, não tinha como ser moderno apenas no tema ou no problema. Tinha que ser moderno, como muito bem o entendeu James Joyce, **sobretudo no modo de fazer-se**, no processo da construção, na arquitetura e na linguagem que o associam à arte moderna.

O interesse por essa carpintaria foi que fez o romancista ir e voltar tantas vezes em *Memórias de Lázaro*. É o mesmo interesse que explica, em consequência ainda da correlação entre as artes, o seu encontro com o cinema. A identificação com a arte moderna pela carpintaria e a linguagem já se fazia o caminho para ingressar no cinema. Flagrantes, além do mais, as relações da ficção com o cinema.

Hoje, quase trinta anos depois, quando uma novela e o romance *O forte* já adaptados para o cinema, lembra-se dos debates íntimos no momento em que escrevia *Memórias de Lázaro*. É certo que não pressentia e nem consciência tomava das aproximações da ficção com o cinema. Houve a coincidência de, preocupado com a integração da novelística na arte moderna, alcançar a receptividade cinematográfica através do processo de contar e da técnica narrativa. Houve, e digamos assim, no fundo da consciência, a prova de que o romancista nasceu partidário de um processo novo e de uma técnica contemporânea para a armação e a estrutura da novelística moderna. Tinha, porém — e como já o dissera François Mauriac a propósito de si mesmo —, que, criado seu estilo, inventar os seus meios. O romancista não devia esquecer, além disso, que, promovendo inovações, não alienava a validade dos processos anteriores. O crítico, que permanecia nele, esclama

recia que romance algum, seu e dos outros romancistas, seria realizado sem a escora de todo o passado.

Mas, e com a experiência já em pleno processo, o romancista a saber que *Memórias de Lázaro* serviria de base para que se ampliasse, o detalhe que se impôs não foi precisamente de ordem técnica. O interesse pela psicologia, consequência de sua atuação como crítico literário, obrigou-o a examinar personalidades de personagens e de ficcionistas como Dostoievski, Balzac e Dickens. A constante no reconhecimento interiorizante, que se distenderia até romancistas contemporâneos como Jacok Wassermann e Bernanos, Faulkner e Camus, talvez explique o cuidado na conformação de suas próprias personagens. Não se surpreenderia, pois, quando Fred Ellison — o tradutor norte americano de *Memórias de Lázaro* — se referiu à "qualidade escultural dos caracteres".

E, se tivera cuidado na formação das personagens de *Memórias de Lázaro*, a esse cuidado acrescentou o rigor com que as trabalharia em *Corpo vivo*. No momento, naquele instante em que retomou o romance para escrevê-lo novamente, já admitia o romancista — qualquer romancista — como sendo o agente público que documenta as condições humanas e sociais do seu tempo. E, para ele, por isso mesmo, o romance aparecia como veículo que promove em arte a realidade comum. Todas as motivações, no extremo, devem chegar ao ser humano a quem unicamente serve no destino e na condição.

\*\*\*

Assim pensava o romancista ao iniciar a segunda versão de *Corpo vivo* que, publicada, se fez definitiva. Não tinha, aliás, como omitir-se no fundo do monólogo crítico já que o regionalismo lhe aparecia como um problema literário. Impossível fugir da Bahia onde os romances estavam ancorados. Meio, costumes e tipos sociais — isso que constitui a matéria ficcional — interferiam flagrantemente e cortavam qualquer espécie de escapismo. E ali, naquela hora, tendo Cajango nos olhos, compreendeu o que realmente importa, dentro ou fora do regionalismo, é que o romance jogue com a ação episódica numa representação da vida e permita a recriação dos infinitos caminhos da criatura humana.

A experiência atingia, como se vê claramente, uma outra fase. A aceitação teórica da posição do romancista como um agente a serviço do destino e da condição de criatura, a colocação do romance como uma obra de arte e seu entrosamento pela correlação estética com a arte moderna, tudo isso fez com que escrevesse *Corpo vivo*, polegada a polegada, como um alpinista que escalasse uma montanha. A experiência atingia tanto uma fase decisiva que o romancista, já dispondo do núcleo da fabulação, tentou a construção à sombra de elementos fundamentais como o espaço e o tempo.

Mas, se a técnica e o artesanato eram conscientes a atenção inteira concentrada nos recursos plásticos da carpintaria, irrompiam espontaneamente os elementos da fabulação. Lembrar-se-ia o romancista dessa forma de composição quando, ao escrever *O romance brasileiro de 30*, observava que uma das suas características é precisamente a de envolver-se em todas as exigências literárias sem perder o que é a constante documentária. O romance brasileiro, aliás, em sua extensão histórica, não dispõe de outra constante maior que esse reconhecimento nativista em seu contato imediato com a vida. Não esquecesse em momento algum, porém, que o romance é o veículo para o documento e jamais o documento em si mesmo.

E o documento, que a memória do menino guardara como em um arquivo, se tinha uma parte na voz do povo, tinha a outra em sua própria imaginação. O receio sempre estivera nele de que, na casa isolada na solidão do "mato bruto", a cena da abertura de *Corpo vivo* se concretizasse em sangue e morte. O romance, que sobre a tradução alemã Gunter Lorenz chamaria de "uma forma de existência", estava praticamente realizado antes que fosse escrita a primeira versão. A cobertura técnica, reclamando o enquadramento literário, é que se faria responsável pela versão definitiva.

O romance, escrito duas vezes, demonstra nitidamente duas fases da experiência. E, quando a segunda fase se completou, *Corpo vivo* pronto como uma resultante da própria experiência anterior, o romancista entendeu que, ao invés de encerrá-la naquele instante, devia manter a experiência em processo aberto. A solicitação para o romance *O forte*, pois, sobreveio na hora exata.

Ele, o romancista, tinha o núcleo da estória desde a adolescência, ali mesmo em Salvador da Bahia, cercado de fortes por to-

dos os lados. A dificuldade que sempre impediu fosse **O Forte** escrito antes de **Corpo vivo**, era que necessitava de ampla proteção técnica para movê-lo na atmosfera lírica, de linguagem poética, que julgava tão imprescindível quanto a própria estrutura moderna. E **Corpo vivo** deu a proteção à sombra do artesanato e da carpintaria que por tantos anos ocupara o romancista.

Está claro que, não dispusesse da experiência que se alargara em **Corpo vivo** — e quando tomava a órbita urbana pela primeira vez —, não contasse o romancista com aquela experiência e certamente **O Forte** não sairia da casca. O romance em si mesmo, já como um elo da experiência no ato de fazer-se, ampliava-a em dispositivos táticos. Pilar Garcez Bedate, da Espanha, enumeraria alguns desses dispositivos ao escrever que **O Forte** concentrava, com a eliminação da descrição linear, a análise psicológica e o enfoque múltiplo das situações.

Resta dizer que **O Forte**, não sendo um romance de realização fácil, tornou-se o de realização mais rápida em consequência da experiência adquirida. O plano se revelava na complexidade: o drama humano em torno do Forte, o Forte em torno de Salvador e o fundo histórico de Salvador em torno de ambos. A verdade é que esse plano não se quebrou e, ao contrário, protegido mesmo pela experiência, não se alterou em uma só linha.

A experiência, porém, não estava completa. Os três romances da saga do cacau — **Memórias de Lázaro**, **Os servos da morte** e **Corpo vivo** —, assim como **O Forte**, tinham posto em mãos do romancista melhores instrumentos e maiores recursos para o tratamento artesanal e o acabamento técnico. Isso, porém, não significava que a experiência estivesse esgotada.

\*\*\*

Uma experiência literária, aliás, jamais se esgota enquanto permanecer em processo. E, porque intrinsecamente interessada em captar uma dramática realidade humana e social na base de temas regionais, o romancista não teve como omitir-se. A matéria ficcional de começo — que manteria para sempre o menino preso ao romancista —, ainda efervescente na inspiração criadora que realizara **Corpo vivo**, conservara-se em tantas imagens que ele, o romancista, pode dividi-la em inúmeros aspectos e situações. A ela-

boração, em consequência dessa variação num mesmo tema, reclamava o aproveitamento geral sem que se ferisse a ordem imposta pela própria experiência. Surgiu, desse modo, a idéia de um livro de novelas. E escreveu, por isso, **Léguas da promessa**.

Seis as novelas e todas situadas no território de Itajuípe. Não será difícil verificar que, integradas no ciclo do cacau — e partes, portanto, do monobloco temático que absorve a maior parte da obra literária —, refletem de tal modo a experiência anterior que prosseguem quase sem alterações. O lado mágico, se existe, e sempre apontado com exemplos em **O túmulo das aves** e **Simôa**, ainda é uma resultante da presença do menino. É possível, porém, que, além do menino, essa constante volta ao ciclo do cacau tenha explicação na vinculação física — que permanece até hoje — do romancista com a sua terra. O material da ficção, que constitui a base imediata da novelística, continua a fermentar o documentário. É o que também ocorreu submerso em plena região cacaueira, escreveu o romance **As velhas**.

A experiência, pois, pois, não evita mas, ao contrário, mostra a dependência do romancista ao documentário. Isso não quer dizer — e como o próprio romancista já observou em relação à ficção brasileira — que o documentário deforme o romance no sentido da penetração interiorizante, do reconhecimento psicológico ou metafísico, da busca da criatura ilhada em si mesma. Essa necessidade de conciliar o documentário com a introversão, no extremo, surgiria como um desafio e já na fase mais recente da experiência. **Luanda beira Bahia** constituiu, por esse lado, um dos momentos mais expectantes para o romancista.

O espaço se abria de maneira excessivamente ampla com as locações em regiões culturalmente semelhantes mas geograficamente diferentes. O fundo marinista, por sua vez, concorria para alterar a experiência na rotina temática. E, ao lado disso que era a paisagem sem a motivação humana, sobrevinha o desafio para o romance que devia se interiorizar numa descarga dramática. O desafio, embora não se impusesse como um problema conscientizado, teve a resposta normal porque foi a experiência do romancista que o desfez em todas as exigências. E **Luanda beira Bahia**, aparentemente um romance marginal na ficção do romancista, nela se integrou definitivamente como uma decorrência mesma da experiência.

É possível que essa experiência, a mover-se em torno de sua obra de ficção, interesse apenas ao romancista. Ele ainda não pode afastá-la precisamente porque a mantém em processo. Agora mesmo, quando, após o lançamento do romance *As velhas*, escreve *O catete de branco* ao tempo em que a distende, é nessa experiência que se abriga para continuar a obra literária. E tudo que espera, ao concluir esta abordagem como uma confissão, é que sua experiência possa servir a outros como serviu a si mesmo.