

ROSANA DA SILVA ARAUJO

**FICÇÃO E HISTÓRIA EM *OS NOVOS*,
DE LUIZ VILELA**

TRÊS LAGOAS - MS

2013

ROSANA DA SILVA ARAUJO

**FICÇÃO E HISTÓRIA EM *OS NOVOS*,
DE LUIZ VILELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, (Área de Concentração: Estudos Literários), do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

TRÊS LAGOAS - MS

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

ROSANA DA SILVA ARAUJO

FICÇÃO E HISTÓRIA EM *OS NOVOS*, DE LUIZ VILELA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de mestre no Curso de Pós-graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS/CPAN) – Presidente

Prof. Dr. Alvaro Santos Simões Jr. – (UNESP/ASSIS) – Titular

Prof. Dr^a Kelcilene Grácia Rodrigues (UFMS/CPTL) – Titular

Prof. Dr. Arnaldo Franco Jr. (UNESP/IBILCE) – Suplente

Três Lagoas,
26 de fevereiro de 2013

À Nanita, minha mãe, guerreira feliz.

Agradeço minha mãe, Nanita, por dedicar a mim amor imensurável e por me ensinar a ser persistente.

Ao meu companheiro e amigo, Marsol, parceiro de todas as horas, com quem compartilho angústias, medos e conquistas.

A Edilva, sogra, amiga e um pouco mãe, que nesses anos me acolheu, carinhosamente, em sua casa e em sua vida.

Ao meu orientador, Rauer, pelo incentivo, conselhos e dedicação para que este trabalho fosse realizado com seriedade e sucesso. Muito obrigada, pela parceria e confiança.

Ao amigo, Sandro, pela compreensão e amizade, pelo apoio e disposição para me ouvir.

Aos amigos de mestrado, em especial a Janaina, Raquel e Fabrina, por tornar a caminhada mais alegre e dividir as angústias durante esses dois anos de mestrado. Muito obrigada, pela companhia e amizade.

A realidade cotidiana brasileira é a matéria-prima da minha ficção.

Luiz Vilela

ARAUJO, Rosana da Silva. *Ficção e história em Os novos, de Luiz Vilela*. Três Lagoas, 2013. 121 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – UFMS/CPTL.

RESUMO: Esta dissertação estuda o primeiro romance de Luiz Vilela, *Os novos*, de 1971. Nosso objetivo central, na pesquisa, é analisar a relação entre ficção e história, evidente em *Os novos*, pois seu enredo encena a vida de jovens à procura de seu destino no início dos anos de chumbo do regime militar de 1964. Trabalhamos com a hipótese de que a arquitetura romanesca de *Os novos*, construída basicamente por diálogos, de modo questionador e irônico, representa por antítese a superestrutura autoritária e excludente do Brasil dos anos 60 do século XX. Para comprovar nossa hipótese, trilhamos o caminho da intensa tensão política e social do pós 64 e a relacionamos à ficção de Vilela. Voltamo-nos para o estudo das relações teóricas entre ficção e história, para a construção das personagens, para a fortuna crítica sobre o autor, para a construção dos diálogos e para o significado do título de *Os novos*. Concluimos que o romance e sua estrutura é antitético quanto à repressão política instaurada, ao silêncio e à ditadura, com diálogos que funcionam como contraposição ao contexto histórico.

Palavras-Chave: Diálogo, Fortuna Crítica, Oralidade, Personagem, Teoria literária.

ARAUJO, Rosana da Silva. Ficción y historia en *Os novos*, de Luiz Vilela. Três Lagoas, 2013.122 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – UFMS/CPTL.

RESUMEN: Esta disertación estudia el primer romance de Luiz Vilela, *Os novos*, de 1971. Nuestro objetivo central, en la pesquisa, es analizar la relación entre ficción y historia, evidente en *Os novos*, pues su enredo retrata la vida de jóvenes en busca de su destino en el inicio de los años de plomo del régimen militar de 1964. Trabajamos con la hipótesis de que la arquitectura romanzca de *Os novos*, construída básicamente por diálogos, de modo indagador e irônico, representa por antítesis la superestructura excluyente del Brasil de los años 60 del siglo XX. Para comprobar nuestra hipótesis seguimos el camino de la intensa tensión política y social Del pos 64 y la relacionamos a la ficción de Vilela. Nos direccionamos al estudio de las relaciones teóricas entre ficción e historia, para la construcción de los diálogos y para el significado del título de *Os novos*. Concluimos que el romance y su estructura son antitéticos a la represión política instaurada, al silencio y a la dictadura, con diálogos que funcionan como contraposición al contexto histórico.

Palabras – Clave: Diálogo, Fortune crítica, Oralidade, Personaje, Teoria literária.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I. O CONTEXTO HISTÓRICO.....	15
II. A RECEPÇÃO A <i>OS NOVOS</i>	26
III. A FICÇÃO E A HISTÓRIA.....	36
IV. A ARQUITETURA ROMANESCA.....	49
CONCLUSÃO.....	103
REFERÊNCIAS.....	106
ANEXOS.....	111
INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS.....	120
ÍNDICE.....	121

INTRODUÇÃO

O escritor Luiz Vilela nasceu em 1942, dia 31 de dezembro, em Ituiutaba, Minas Gerais. Vilela escreve desde muito cedo, e em 1956 publicou pela primeira vez um artigo, “A boa leitura”, no jornal *A Voz dos Estudantes*. Foi o início da trajetória do ficcionista Luiz Vilela, que tem vários livros publicados, entre novelas, romances e coletâneas de contos.

Entre os livros de contos estão *Tremor de terra* (1967), *No bar* (1968), *Tarde da noite* (1970), *O fim de tudo* (1973), *Lindas pernas* (1979) e *A cabeça* (2002). O escritor possui três novelas publicadas, *O choro no travesseiro* (1979), *Te amo sobre todas as coisas* (1994) e *Bóris e Dóris* (2006), e os romances *Os novos* (1971), *O inferno é aqui mesmo* (1979), *Entre amigos* (1983), *Graça* (1989) e *Perdição* (2011). Está anunciado para 2013 pela Editora Record, o lançamento de uma nova coletânea, com contos inéditos, intitulada *Mataram o rapaz do posto*.

Alguns estudos sobre a obra do escritor se destacam. Entre estes está o livro de Wania de Souza Majadas, *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*, publicado no ano 2000, e a tese de Rauer Ribeiro Rodrigues, *Faces do conto de Luiz Vilela*, defendida na UNESP de Araraquara, em 2006. No ano de 2011, o professor Rauer, criou o Grupo de pesquisa Luiz Vilela (GPLV) que conta com a participação de acadêmicos do Programa de Pós-graduação em Letras da UFMS de Três Lagoas e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, da UFMS de Campo Grande.

O grupo desenvolve o trabalho de pesquisa e organização da fortuna crítica, referente à obra do escritor mineiro, com a intenção de auxiliar os pesquisadores e estabelecer contato com interessados pelos textos de Vilela. O GPLV mantém um blog na internet <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/>, disponibilizando artigos, dissertações, teses e comentários sobre a obra de Luiz Vilela.

Nesta dissertação de mestrado, voltamo-nos para *Os novos*, romance de recepção controversa: em seu lançamento, recebeu de elogios entusiasmados a críticas ferozes. Apesar disso, nunca foi objeto de estudo na pós-graduação *strictu sensu*, conforme se constata em pesquisa no Banco de Teses da Capes. Neste trabalho, utilizamos a segunda edição, de 1984.

Nosso objetivo central no trabalho é analisar a relação entre ficção e história, presença evidente no romance, pois seu enredo encena a vida de jovens à procura de seu destino no início dos anos de chumbo do regime militar de 1964. Além disso, discute problemas existenciais perenes quando uma nova geração se apresenta no início da vida adulta, de tal modo que — a nosso ver — a construção romanesca se impõe como antítese à ideologia política dominante. A razão que motivou a realização dessa pesquisa foi a possibilidade de pesquisar um livro que fez, no calor da hora, um balanço político e social de

seu tempo, lançando mão da ficção para trazer à tona a realidade dos indivíduos de sua época, a partir de suas personagens.

A metodologia adotada para a realização da pesquisa, que inclui leituras de referencial teórico, compilação da fortuna crítica e análise do romance, nos levou a estruturar a dissertação em quatro capítulos. No primeiro, “I. O Contexto histórico”, realizamos uma breve apresentação da ditadura militar dos anos 60 do século XX, a fim de expor a tensão política, social e cultural que as personagens do romance vivenciam. Para fazer tal apresentação utilizamos, em especial, o estudo de Elio Gaspari (2002a/2002b), com os livros *A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*. Optamos em utilizar as obras de Gaspari, de cunho jornalístico, como referencial principal, dentre a vasta bibliografia que aborda esse período, por se tratar de um panorama geral do período, com ênfase sobre os conflitos políticos, a situação da população e a mudança social que o país sofreu durante a ditadura militar. Os livros são embasados em documentos oficiais e não oficiais organizados pelo autor durante mais de 10 anos de estudo e por serem obras que procuram desvendar os meandros desse momento obscuro e truculento que foi a ditadura militar brasileira.

O segundo capítulo, “II. A recepção a *Os novos*”, dedicamos à exposição da fortuna crítica sobre o romance. Ressaltamos os muitos elogios e as duras críticas que *Os novos* recebeu em seu lançamento. Colegimos artigos de jornais e revistas, além de uma entrevista do próprio Luiz Vilela, realizada especialmente para o lançamento da segunda edição do livro, em 1984.

O terceiro capítulo, “III. A ficção e a história”, aborda a questão teórica que envolve os conceitos de ficção e história, a fim de analisar o contexto histórico da ditadura militar e relacionar com a escrita ficcional de Luiz Vilela em *Os novos*. Para discorrer sobre estes conceitos utilizamos *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido (2010), *A sociologia do romance*, de Lucien Goldmann (1967), *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, de Antônio R. Esteves (2010) e *O Espírito da prosa: uma autobiografia literária*, de Cristovão Tezza (2012). A proposta de metaficção historiográfica, tal como está em *Poética do pós modernismo: história, teoria, ficção*, estudo de Linda Hutcheon (1991), não será considerada, pois de plano se percebe não ser o caso do romance de Luiz Vilela¹.

O quarto capítulo, “IV. A arquitetura romanesca”, dedicamos à análise e interpretação da função ideológica da arquitetura romanesca do romance, construída

¹ O romance de Luiz Vilela parece distante do conceito de metaficção historiográfica, pois a proposição de Hutcheon se liga ao ideário da pós modernidade e à estética pós modernista, enquanto Vilela é considerado uma das últimas vozes que realizam a estética do modernismo, afirmação que se encontra em diversos artigos sobre ele, inclusive na recepção de *A cabeça* (2002).

eminentemente a partir de diálogos. Importa já aqui deixarmos claro o que entendemos por diálogo, para além da estratégia literária do diálogo. No Houaiss, por exemplo, a palavra significa, “fala em que há a interação entre dois ou mais indivíduos; colóquio, conversa” (HOUAISS, 2001). O diálogo bakhtiniano, segundo Scorsolini-Comin e Manoel Santos contrapõe-se ao discurso monológico, “sendo compreendido como ação entre interlocutores. Mesmo no discurso interior, diferentes vozes são por nós atualizadas, de modo que não há um discurso único, isolado de um contexto e do qual não participem outras vozes, outros discursos e alteridades” (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2010, p. 746).

Sobre a caracterização da personagem do romance, nos valemos dos textos *A personagem*, de Beth Brait (1985), e “A personagem do romance”, de Antonio Candido (2009). Nossa intenção é analisar a construção das personagens e o modo pelo qual ficção e história imbricam-se no romance. Para tanto, fazemos, uma breve exposição teórica sobre a personagem e a análise da construção das personagens de *Os novos*, a fim de evidenciar como o contexto histórico da ditadura é fundamental para a construção das personagens do romance, determinando suas reações, a maneira que lidam com a vida, com questões como, família e amor.

Também utilizamos o conceito de *iceberg*, de Hemingway, de epifania, de James Joyce, e de molduras, de Uspênski, para abordar questões referentes à linguagem, analisando o efeito de sentido dos advérbios de negação “não” e “nunca” em uma cena de *Os novos*. Destacamos a questão do diálogo entre o “novo” e o “velho”, presente no romance a partir do referencial *O que faz do Brasil, Brasil?*, de Roberto DaMatta (1986), e “Quem está interrompendo? Questões de dominação e controle”, de Deborah Tannen (2010). Analisamos os diálogos presentes no romance, a partir do referencial de livros como *A oralidade na literatura* (O caso Rubem Fonseca), de Hudinilson Urbano (2000), e *Estudos de língua oral e escrita*, de Dino Preti (2004).

Desse modo, a partir desse referencial, solucionamos as seguintes questões:

1. Como ficção e história estão imbricadas formando a estrutura do romance *Os novos*, de Luiz Vilela?
2. De que modo à construção dialógica de *Os novos* representa, por antítese, a superestrutura autoritária e excludente do Brasil dos anos sessenta do século XX?
3. De que maneira, em *Os novos*, a geração que chega à idade adulta nos primeiros anos do regime de 1964 lida com questões existenciais como família e amor?
4. Qual a função ideológica da arquitetura romanesca de *Os novos*?

Mostramos, a partir da solução dessas questões, que a estrutura arquitetônica que norteia a construção romanesca de *Os novos* se faz por antítese ao *status quo*, em estética que em si mesma é denúncia crítica política, econômica, social e cultural da repressão existente no Brasil na segunda metade dos anos 60 do século XX.

I. O CONTEXTO HISTÓRICO

O objetivo deste capítulo é discorrer de maneira informativa sobre a ditadura militar nos anos 60 do século XX, período fundamental para a construção de *Os novos* de Luiz Vilela, a fim de expor a tensão política, social e cultural que as personagens vivenciam. Destacamos os governos dos presidentes Castello Branco e Costa e Silva. Optamos em discorrer apenas sobre uma das faces destes governos, a mais marcante: a ditadura e suas consequências. Teremos como base as obras de Elio Gaspari (2002a/2002b), *A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*.

1.1. O golpe militar e a instalação da ditadura

A ditadura militar no Brasil teve duração de 21 anos: inicia-se em 1964 e termina em 1985. Nestes anos de ditadura, o país foi governado por diferentes militares, sendo eles: Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967); Arthur da Costa e Silva (1967-1969); governo da Junta Militar (31/8/1969-30/10/1969)²; Emílio Garrastazu Medici (1969-1974); Ernesto Geisel (1974-1979) e João Batista de Oliveira Figueiredo (1979-1985). Para entender melhor os anos que seguem da instalação da ditadura militar em 1964, precisamos retroceder ao ano de 1961, quando João Goulart assume a presidência.

O Brasil enfrentava uma crise política com antecedentes na renúncia de Jânio Quadros em 25 de agosto de 1961. João Goulart, vice de Jânio, assume a presidência e realiza um mandato (1961-1964) marcado pela abertura às organizações sociais, com programas voltados para estudantes, organizações populares e trabalhadores, procurando restringir a participação de empresas em setores estratégicos da economia do país, mantendo uma política externa independente. Esta postura desencadeou a insatisfação dos grupos conservadores (banqueiros, militares, classe média e Igreja Católica). Segundo Elio Gaspari, a força de Jango “derivava da máquina da previdência social e das alianças com a esquerda no controle dos sindicatos” (GASPARI, 2002a, p. 46).

Os conservadores temiam ainda que o Brasil assumisse uma postura comunista, pelo estilo populista e de esquerda com que Goulart governava o país. Esta tensão política chamou

² A Junta Militar era composta pelos ministros: Augusto Hamann Rademaker Grünewald, da Marinha, Aurélio de Lira Tavares, do Exército, e Márcio de Sousa e Melo, da Aeronáutica .

a atenção inclusive dos EUA, que não tinham interesse num país com política comunista.³ Dessa maneira, de acordo com Gaspari (2002a), o então presidente dos EUA, John Kennedy, enviou para o Brasil o embaixador Lincoln Gordon⁴ para verificar as ameaças de uma conversão comunista. “Kennedy decidiu reforçar a base militar da embaixada. A reunião com Gordon levou-o a temer uma derrocada, nada menos que a instalação de um regime comunista ao longo de 1963” (GASPARI, 2002a, p. 60).

Os partidos de oposição ao governo, como o Partido Social Democrático (PSD) e a União Democrática Nacional (UDN), acusavam João Goulart de arquitetar um golpe de esquerda, responsabilizando-o, ainda, pelas crises econômicas que o país enfrentava.

A tensão política tornou-se ainda mais acirrada quando em 13 de março de 1964, Goulart realiza um grande comício na Central do Brasil no Rio de Janeiro, no qual defende as Reformas de Base, prometendo ainda mais mudanças na estrutura agrária, econômica e educacional do país. Os conservadores respondem organizando, em 19 de março, uma manifestação contra Goulart, conhecida como Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que reuniu milhares de pessoas pelas ruas do centro da cidade de São Paulo. O clima de crise política e as tensões sociais se intensificam, até que em 31 de março de 1964, tropas militares de Minas Gerais e São Paulo saem às ruas. Temendo a derrocada de uma guerra civil, João Goulart se afasta e refugia-se no Uruguai, permitindo assim aos militares a tomada do poder.

João Goulart caiu no dia 1º de abril. O regime de 1946⁵, nos dias seguintes. Por conta da radicalização que levara o conflito para fora do círculo estrito das cúpulas política e militar, a vitória não podia extinguir-se com a deposição do presidente. (GASPARI, 2002a, p. 121).

No dia 9 de abril de 1964 é decretado o Ato Institucional número 1 (AI-1), promovendo a cassação dos mandatos políticos de opositores ao regime militar e retirando a estabilidade de funcionários públicos. Estava instalada a ditadura militar no Brasil.

A ditadura militar estava pronta para mostrar sua verdadeira face: dava-se início ao processo de perseguições, cassações, prisões, torturas e mortes de líderes políticos e sindicais, intelectuais e funcionários públicos. “A inexorabilidade da existência burguesa, a onisciência

³ O EUA apoiou o golpe militar de 1964 no Brasil montando uma operação chamada Brother Sam. Auxiliou os militares brasileiros com armas e ideologicamente no caso de possível resistência por parte do governo de Goulart. Para mais informações sobre a relação entre EUA e Brasil durante a ditadura ver: *O Grande Irmão - Da Operação Brother Sam aos Anos de Chumbo* (2008), de Calos Fico.

⁴ O embaixador americano Lincoln Gordon permaneceu no Brasil entre 1961 e 1966, com a função de traduzir em detalhes todos os movimentos da política brasileira, relatando-os aos seus chefes norte-americanos.

⁵ Refere-se à Constituição Brasileira de 1946.

do poder e a invencibilidade do mais forte, certezas da década de 50, tornaram-se dúvidas no fim dos anos 60” (GASPARI, 2002a, p. 234).

Tal instabilidade e fim das certezas inicia-se com Castelo Branco (1964-1967), primeiro presidente do governo militar:

No dia 11 de abril, depois de um conciliábulo de governadores e generais destinado a evitar a coroação de Costa e Silva, o general Humberto de Alencar Castello Branco foi eleito presidente da República pelo Congresso Nacional, como mandava a Constituição. Prometeu “entregar, ao iniciar-se o ano de 1966, ao meu sucessor legitimamente eleito pelo povo em eleições livres, uma nação coesa”. Em 1967 entregou uma nação dividida a um sucessor eleito por 295 pessoas. (GASPARI, 2002a, p. 125).

Em seu governo, suspendeu as garantias constitucionais, cassou mandatos dos parlamentares, interditou os sindicatos, perseguiu operários, camponeses e estudantes. Destaque para eleições indiretas para governadores, dissolução de todos os partidos políticos e criação de duas novas agremiações políticas: a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Gaspari destaca sobre o governo de Castello:

Castello queria um ato institucional que durasse só três meses. Assinou três. Queria que as cassações se limitassem a uma ou duas dezenas de dirigentes do regime deposto. Cassou cerca de quinhentas pessoas e demitiu 2 mil. Seu governo durou 32 meses, 23 dos quais sob a vigência de outros 37 atos complementares, seis deles associados aos poderes de barão e cutelo do Executivo. Debaixo da Constituição que conclamou os seus subordinados a defender em março de 1964, manteve-se apenas nove meses. (GASPARI, 2002a, p. 137).

Após um governo caracterizado pela truculência ditatorial, “no dia 15 de março de 1967 Castello entregou a Presidência da República a Costa e Silva” (GASPARI, 2002a, p. 260), através de eleições indiretas do Congresso Nacional.

Com a posse de Costa e Silva, em março de 1967, o Brasil ganha uma nova Constituição, uma nova Lei de Segurança Nacional e uma Lei de Imprensa, que chega a estabelecer a infalibilidade do presidente da República e de alguns altos mandatários do regime [...] Como um gatilho de pólvora, espalham-se pelo país manifestações públicas de protesto. (ARNS, 2011, p. 60).

O marechal Arthur da Costa e Silva governou de 1967 a 1969, tendo um mandato marcado por manifestações e protestos por parte da reorganização política dos setores oposicionistas, enfrentando greves e a eclosão de movimentos sociais de protesto, entre eles, o movimento estudantil universitário. No seu governo, grupos e organizações políticas de esquerda engendraram organizações urbanas a fim de enfrentar a ditadura, o que colocava em risco tal infalibilidade desejada pela nova Constituição, citada por Arns (2011).

Para conter as manifestações que se alastravam pelo país, e obter maior domínio foi editado o Ato Institucional 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968. O AI-5 foi um dos instrumentos mais nebulosos e concentradores de poder de todos os Atos Institucionais criados até o momento. Não vinha com vigência de prazo, era a ditadura sem disfarces; sobre ele Gaspari destaca:

O Ato Institucional nº 5, o instrumento parajurídico que vigorava por dez anos, por meio do qual o presidente podia fechar o Congresso, cassar mandatos parlamentares e governar por decretos uma sociedade onde não havia direito a *habeas corpus* em casos de crimes contra a segurança nacional. (GASPARI, 2002a, p. 141).

Costa e Silva não conseguiu terminar seu mandato devido a problemas de saúde. Gaspari evidencia que a imprensa da época noticiava que o presidente estava com uma simples gripe, para não alarmar a população. Porém, “era coisa mais grave, o organismo de Costa e Silva acusava uma isquemia cerebral” (GASPARI, 2002b, p. 79). O então presidente ficaria incapacitado de continuar no governo, sendo afastado do poder em 1969.

Afastado da presidência, Costa e Silva foi substituído por uma junta militar formada pelos ministros Aurélio de Lira Tavares (Exército), Augusto Rademaker (Marinha) e Márcio de Sousa e Melo (Aeronáutica). Estava formado o governo emergencial da Junta Militar (31/8/1969-30/10/1969).

A teoria da regência trina, pela qual a Junta poderia ficar no poder por vários meses, precisava de duas condições. Numa, Costa e Silva deveria dar sinais progressivos de melhora. Noutra, era necessário que não progredisse no Exército uma forte candidatura à sucessão do marechal. Não aconteceu nem uma coisa nem outra. O estado de Costa e Silva manteve-se estacionário. Albuquerque Lima⁶ avançava. Diante disso, a sobrevivência da Junta passou a ter um custo adicional: paralisava os generais ligados ao palácio e deixava espaço para as articulações do ex-ministro do Interior. Aos poucos o Alto-Comando percebeu que para manter o poder, e cortar o caminho de Albuquerque Lima, era necessário jogar na água os três ministros militares. (GASPARI, 2002b, p. 111-112).

Ao término do governo emergencial, Emilio Garrastazú Medici foi escolhido pela Junta Militar para assumir a presidência da República. Medici permaneceu com o sistema ditatorial de seu governo, que vai de 1969 a 1974. A ditadura se prolonga até os anos de 1985, com torturas, repressão política, cultural e social. Sobre os 21 anos de ditadura, e seus diferentes presidentes militares, Gaspari destaca:

Durante os 21 anos de duração do ciclo militar, sucederam-se períodos de maior ou menor racionalidade no trato das questões políticas. Foram duas décadas de avanços

⁶ O general Affonso Albuquerque Lima era ministro do Interior de Costa e Silva, votou a favor do AI-5, demonstrando familiaridade com as práticas ditatoriais.

e recuos, ou, como se dizia na época, “aberturas” e “endurecimentos”. De 1964 a 1967 o presidente Castelo Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática da tortura pelo Estado. Como no primeiro dia da Criação, quando se tratava de separar a luz das trevas, podia-se aferir a profundidade da ditadura pela sistemática com que se torturavam seus dissidentes. (GASPARI, 2002a, p. 129).

A marca mais presente do regime ditatorial no Brasil foi a repressão e a prática da tortura, praticadas em todos os governos militares, de 1964 a 1985, em maior ou menor grau de severidade.

1.2. A ditadura e a censura

O regime militar ditatorial instaura uma nova maneira de lidar com a imprensa e a produção intelectual. A década de 60 deu início aos “anos de chumbo”, marcado, dentre tantas outras características, pela violência, pela repressão política, social, cultural e pelas manifestações de grupos de esquerda.

A tensão chegava à imprensa, ainda nos primeiros anos pós 64. As reportagens que desagradavam o regime eram proibidas, com fortes retaliações ao veículo de comunicação e ameaças de prisões, exílio e torturas a seus representantes. Jornais de grande circulação na época como o *Correio da manhã*, de São Paulo e o *Jornal do Brasil* no Rio de Janeiro⁷ viram suas publicações sobre o regime vetadas, transformadas, por exemplo, em receitas culinárias ou poemas de Camões. Segundo Gaspari, no governo Castello Branco, jornalistas foram “cassados e perseguidos em inquéritos intimidadores” (GASPARI, 2002b, p. 211-212). A polícia passou a enviar “sensores aos jornais” e formularam “pequenos manuais de serviço” para submeter à imprensa a censura ditatorial. (GASPARI, 2002b, p. 211-112).

O manual carioca, assinado pelo general Cesar Montagna de Souza, da 1ª Região Militar, informava que o objetivo da censura era “obter da imprensa falada, escrita e televisada o total respeito à Revolução de Março de 1964, que é irreversível e visa a consolidação da democracia”. Para isso, determinava:

- Não deverão ser divulgadas notícias que possam:
- propiciar o incitamento à luta de classes [...]
 - comprometer no exterior a imagem ordeira e econômica do Brasil,

⁷ Elio Gaspari discorre sobre outros jornais que também foram vítimas da censura ditatorial, como a *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*.

- tumultuar os setores comerciais, financeiro e de produção [...]
- veicular atividades subversivas, greves ou movimentos operários. (GASPARI, 2002b, p. 212)

O manual paulista também versava em torno da proibição de notícias que fossem contrárias ao regime, ou sobre as manifestações de esquerda, como assaltos a banco, formação de grupos armados, etc. A intensa repressão provoca a fundação de grupos contrários ao governo, como o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), que surgiu a partir 1964 com o Golpe Militar, tendo como objetivo a instalação de um estado socialista no Brasil. E, intensifica a ação de grupos já existentes, como a União Nacional dos Estudantes (UNE), fundada em 1937, com o objetivo de representar os estudantes universitários brasileiros e lutar por melhores condições no âmbito educacional.

Tais organizações viviam na clandestinidade, agindo contra o governo com a prática de algumas ações armadas, como saques a banco e sequestros de personalidades políticas⁸. Porém, essas ações não eram suficientes para financiar a luta armada que almejavam contra o governo:

Seja qual for o nome que se dê ao surto terrorista de 1968, o que houve de essencial nele foi a instrumentalização daquilo que se denominou “guerra revolucionária”. Para Marighella e as outras organizações de esquerda que usavam a mesma expressão, ela pretendia significar um salto de qualidade no combate ao regime. Havendo a “guerra revolucionária”, a luta armada deixara de ser uma tese, tornando-se uma inevitabilidade. Para os comandantes militares, havendo “guerra revolucionária”, o regime constitucional deixava de ser um constrangimento, tornando-se um estorvo. (GASPARI, 2002a, p. 328).

A ditadura foi severa com universidades e estudantes, pois o governo passou a interferir no ensino e nas organizações estudantis. A UNE, principal símbolo do movimento estudantil, foi uma das que mais sofreu retaliações dos governos militares. Gaspari destaca que o governo se infiltrou nas universidades, policiando-as, a fim de evitar a infiltração do ensino por esquerdistas. Prendeu reitores, expulsou professores e vigiou alunos, em universidades de Minas Gerais e Brasília, por exemplo (GASPARI, 2002a, p. 223). Gaspari conta:

Em junho de 1964, Castello enviara ao Congresso uma mensagem propondo a extinção da UNE e das demais organizações estudantis. Com essa providência o regime, dirigido por uma geração de oficiais que na década de 20 frequentara as

⁸ Em 1969, ocorreu o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick organizado pela ALN e MR-8. Este foi um dos mais bem sucedidos sequestros organizados por grupos de esquerda. Entre as intenções do sequestro estavam a libertação de presos políticos, dar um golpe na propaganda do governo, e de unir as organizações de esquerda.

academias militares em estado de semi-rebelião, pretendia a tarefa impossível de despolitizar as universidades. Seu efeito imediato foi uma inibição temporária da esquerda acadêmica. O efeito profundo foi bem outro. Colocou-se gradativamente o movimento estudantil na clandestinidade, juntando-o aos partidos comunistas, ao radicalismo brizolista e, sobretudo, às centenas de sargentos e suboficiais que haviam sido expulsos das forças Armadas. Dezesseis alunos do colégio de Aplicação acabariam integrando-se aos núcleos de duas organizações armadas. Oito deles foram presos, dois dos quais banidos. Outros dois deixaram o país. (GASPARI, 2002a, p. 226).

Era sabido que quanto mais a repressão aumentava, mais os grupos de esquerda se organizavam na tentativa de banir a ditadura. Dessa maneira, o governo passou a investir em outros instrumentos ditatoriais, como a tortura e até a morte de membros desses grupos, como uma tentativa de sufocar tais organizações. A repressão censurou o campo cultural de maneira significativa, proibindo peças teatrais, músicas e provocando o exílio ou autoexílio de artistas consagrados nacionalmente, como, por exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Artistas, boêmios, intelectuais e estudantes, que se manifestavam contra a ditadura em palanques, mesas de bar e rodas de samba, eram conhecidos por “esquerda festiva”. O termo surge a partir do golpe militar, em 1964, para designar de forma pejorativa os ativistas e militantes que faziam oposição à ditadura sem aderir à luta armada.

Segundo Gaspari, a censura percorreu todos os setores da sociedade, ainda no governo Castello Branco. Não se tinha mais a segurança dos direitos constitucionais, e a população passou a enfrentar o medo das retaliações aos seus direitos:

Por meio da suspensão das garantias constitucionais o Executivo valeu-se da prerrogativa de cassar mandatos eletivos, suspender os direitos políticos de cidadãos e anular o direito à estabilidade dos funcionários públicos civis e militares. Criou-se a figura do “cassado”, termo depreciativo pelo qual se designaram, por mais de uma década, as vítimas do regime. Entre 1964 e 1966 cerca de 2 mil funcionários públicos foram demitidos ou aposentados compulsoriamente, e 386 pessoas tiveram seus mandatos cassados e/ou viram-se com os direitos políticos suspensos por dez anos. (GASPARI, 2002a, p. 130-131).

Se o governo de Castello Branco dera os sinais da repressão que o país passaria nos 21 anos de governo ditatorial, o governo de Costa e Silva mostrou a verdadeira face da ditadura, com a instituição do AI-5, em 1968. “Desde 1964, a máquina de repressão exigia liberdade de ação. Com o AI-5, ela teve e foi à caça” (GASPARI, 2002a, p. 345):

A pior das marcas ditatoriais do Ato, aquela que haveria de ferir toda uma geração de brasileiros, encontrava-se no seu artigo 10: “Fica suspensa a garantia do *habeas corpus* nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional”. Estava atendida a reivindicação da máquina repressiva. [...] Três meses depois da edição do AI-5, estabeleceu-se que os encarregados de inquéritos políticos podiam prender quaisquer cidadãos por sessenta dias, dez dos quais em regime de incomunicabilidade. Em termos práticos, esses prazos destinavam-se a favorecer o trabalho dos torturadores.

Os dez dias de incomunicabilidade vinham a ser o dobro do tempo que a Coroa portuguesa permitia pelo alvará de 1705. Estava montado o cenário para os crimes da ditadura. (GASPARI, 2002a, p. 340-341).

Acirraram-se as tensões políticas a partir do AI-5. Em 1968, intensificava-se um instrumento ditatorial já utilizado nos primeiros anos dos governos militares: a tortura. A repressão à liberdade de expressão política e cultural aumentava e o governo não se preocupava mais em esconder suas práticas de censura.

1.3. A ditadura e a tortura

A prática de tortura durante o regime militar (1964-1985) instalou-se no Brasil de maneira escancarada, desde o primeiro dia que foi dado o golpe, em 1 de abril de 1964. Porém, se intensificou nos anos seguintes. Durante a década de 60 foram criados instrumentos de tortura e fiscalização dos cassados, dos presos políticos, como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS); Operação Bandeirantes (Oban); Departamento de Operações e Informações (DOI) e o Centro de Operação e Defesa Interna (CODI)⁹. Cada órgão exercia diferentes funções, tais como capturar, investigar, interrogar, torturar e até matar os presos, contrários ao regime. Sobre tais práticas, Gaspari destaca:

Mobilizando suas energias políticas contra a “campanha”, e não contra a tortura, o regime de 1964 comprometeu-se com uma mistificação e, por vinte anos, comportou-se como se o combate à tortura não fizesse parte da luta em defesa dos direitos do homem. Negar a tortura significava defender o regime. Denunciá-la ou confirmá-la era atacá-lo. [...] Durante todo o ano de 1964 as denúncias de torturas feitas em juízos militares foram 203. Em 1965 baixaram para 84 e no ano seguinte caíram para 66. Dentro do aparelho burocrático, porém, passara-se a senha da impunidade. E não só da impunidade. Como o tempo haveria de mostrar, a repressão tornara-se um dos instrumentos burocráticos de ascensão e ampliação do poder. (GASPARI, 2002a, p. 149 -150).

Mesmo diante de tantas denúncias de torturas, o governo militar jamais admitiu que havia tortura no Brasil. O presidente Castelo Branco chegou a negar publicamente a existência de tais práticas em seu governo. Porém, segundo Gaspari, a tortura esteve presente em todos os governos militares, e foi “praticada como forma de interrogatório em diversas guarnições militares” (GASPARI, 2002a, p. 134). Era um instrumento que o governo utilizava

⁹ Para informações detalhadas de cada órgão e sua função, ver: ARNS (2011).

para combater a “corrupção e a subversão” (GASPARI, 2002a, p. 134), funcionando como intimidação das manifestações contrárias ao governo.

Gaspari destaca que a tortura, “mesmo clandestina, não pode viver enclausurada”, levando em consideração que este fenômeno “transborda naturalmente para outras áreas da atividade pública” (GASPARI, 2002b, p. 28). Isso ocorre porque, para esconder as práticas “subversivas”, era necessário manter uma cumplicidade com promotores e juízes, a fim de não mencionar os torturadores em inquéritos. Os crimes de tortura, porém, “entram nos autos pela narrativa das vítimas ou mesmo pelas análises policiais.” (GASPARI, 2002b, p.28). Eis pela ótica militar os motivos da instauração da tortura:

O que torna a tortura atraente é o fato de que ela funciona. O preso não quer falar, apanha e fala. É sobre essa simples constatação que se edifica a complexa justificativa da tortura pela funcionalidade. O que há de terrível nela é sua verdade. O que há de perverso nessa verdade é o sistema lógico que nela se apoia valendo-se da compressão, num juízo aparentemente neutro, do conflito entre dois mundos: o do torturador e o da vítima. Tudo se reduz à problemática da confissão. (GASPARI, 2002b, p. 37).

Diante da brutalidade e violência que a tortura causava, muitos presos assumiam crimes nunca cometidos, para se livrar dos maus tratos. De acordo com Gaspari, a tortura era a manobra de dor mais eficaz para adquirir a confissão dos presos. “O sofrimento começa ou para, aumenta ou diminui, pela exclusiva vontade do torturador” (GASPARI, 2002b, p. 40).

Sobre a figura do torturador, Gaspari revela:

O torturador maluco, vítima de uma perversão, é em geral um produto de fantasia política. Para a ditadura, funciona como um álibi. Permite-lhe ter a mão a tese da insanidade do agente para salvar a honra do regime se algum dia a oposição conseguir provar os suplícios e identificar os torcionários. (GASPARI, 2002b, p. 24).

Para Arns, “quem repete a tortura quatro ou mais vezes se bestializa, sente prazer físico e psíquico tamanho que é capaz de torturar até as pessoas mais delicadas da própria família!” (ARNS, 2011, p. 13). No entanto, para o governo continuava a ser uma prática eficaz. Segundo Gaspari, “a funcionalidade da tortura dava seus dividendos. Em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, o Colina e o MR-8 caíram como um castelo de cartas. Do primeiro, sobraram alguns quadros que deslizaram para a VPR. Do ‘8’, nem isso” (GASPARI, 2002b, p. 50).

As denúncias contra essas práticas se alastravam pelo país. No livro *Brasil: nunca mais*, prefácio de Paulo Evaristo Arns, lançada em 1985, tem-se um retrato doloroso das práticas de torturas realizadas durante a ditadura. A pesquisa para o livro “revelou centenas de

modos diferentes de tortura, mediante agressão física, pressão psicológica e utilização dos mais variados instrumentos, aplicados aos presos políticos brasileiros” (ARNS, 2011, p. 32)¹⁰. Com os mais variados nomes: Pau de arara, choque elétrico, a pimentinha e dobradores de tensão, afogamento, cadeira do dragão de São Paulo e do Rio, a geladeira, insetos e animais, produtos químicos, lesões físicas.

A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente a idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontram as pessoas suspeitas de atividades subversivas. Não se tratava apenas de produzir, no corpo da vítima, uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória. Justificada pela urgência de se obter informações, a tortura visava imprimir à vítima a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais que se assentam sobre relações afetivas de parentesco. (ARNS, 2001, p. 41).

O livro traz ainda relatos de diversas vítimas das torturas praticadas pelo governo. Este cenário de violência e medo percorreu o país, intimidando a parte contrária às arbitrariedades governamentais durante os 21 anos de ditadura. A repressão estava em todos os ambientes da sociedade, nas universidades, nas ruas, nos bares, nos lares.

¹⁰ Neste trabalho, utilizamos a edição de 2011.

II. A RECEPÇÃO A OS NOVOS

Neste capítulo, verificamos a recepção ao primeiro romance de Luiz Vilela, *Os novos*. Para fazer um panorama de tal recepção utilizamos uma entrevista realizada pela editora Nova Fronteira para a 2ª edição do romance¹¹, em 1984, na qual Vilela fala sobre *Os novos*. Utilizamos ainda, parte da crítica que o romance recebeu, publicada em artigos de jornais, artigos acadêmicos e revistas da época. Consideramos pertinente iniciar essa exposição, sobre a recepção do romance, destacando alguns trechos da entrevista.

A primeira pergunta é sobre como surgiu *Os novos*, e Vilela responde dizendo que o livro surgiu quando ainda tinha 23 anos e já possuía dois livros de contos finalizados. E, enquanto procurava editor para eles, decidiu começar seu primeiro romance, “um romance que falasse de tudo o que vinha acontecendo com minha geração após a Revolução de 64. Um romance que fosse, ao mesmo tempo, um retrato de minha geração e uma reflexão sobre ela.” (VILELA, 1984).

Para fazer tal retrato escrito, Vilela criou personagens que a todo o momento leva o leitor a pensar que são personagens reais, uma vez que demonstra com proximidade as angústias, incertezas e a insegurança provocadas pela ditadura pós-64. Perguntado se as personagens e os acontecimentos do livro são reais, Vilela responde:

Em grande parte sim, mas não inteiramente. Meu livro é um romance, e não uma autobiografia, ou uma reportagem, e, portanto, como em todo romance, há nele muito de imaginação. Identificar tais personagens como sendo fulano ou sicrano pode ser divertido, mas não ajuda em nada na compreensão do que o livro tem de maior e de melhor, que é, a meu ver, a sua dimensão universal. (VILELA, 1984).

Luiz Vilela, em algumas entrevistas, destaca o cuidado que possui com sua obra quando está escrevendo, seja um conto, um romance ou uma novela. Segundo Vilela, pode demorar dias pensando sobre a melhor forma, a melhor palavra, a melhor frase para expor um determinado assunto. *Os novos* passou por um longo processo de escrita e revisão. Em pergunta sobre quanto tempo levou para escrever o livro, Vilela responde:

Ainda em Belo Horizonte, ele sofreu várias interrupções. Depois mudei-me para São Paulo, e houve nova e prolongada interrupção. Então fui para os Estados Unidos, convidado a participar de um programa internacional de escritores, e lá, numa pequena cidade do meio-oeste, Iowa City, dispondo de todo o tempo, eu o retomei, e, escrevendo até doze horas por dia, finalmente o acabei, em novembro de 1968. Depois fui para a Europa, e em Barcelona, onde fiquei morando algum tempo, iniciei a revisão, trabalho que, ao voltar para o Brasil, continuei em São Paulo e depois em Ituiutaba, quando o dei por encerrado, em 1970. Das quatrocentas páginas iniciais o livro ficara reduzido a duzentas. (VILELA, 1984).

¹¹ Entrevista completa no Anexo 1.

O romance, concluído em 1970, foi publicado um ano depois, em 1971; nesse período Vilela procurou diversos editores, que o recusaram “sob alegações mais diferentes e inconvincentes” (VILELA, 1984):

Talvez o motivo principal, não confessado, fosse o medo, pois estávamos numa época de intensa repressão política, e nenhum deles queria se arriscar a publicar um livro que falava de prisões, torturas e outras coisas mais com que nos havia brindado a ditadura militar. (VILELA, 1984).

O primeiro romance de Luiz Vilela, publicado pelas Edições Gernasa, gerou recepção controversa: em seu lançamento, recebeu de elogios entusiasmados a críticas ferozes. Sobre a repercussão, Vilela comenta:

Teve de tudo. Teve quem o considerasse uma obra-prima até quem o considerasse um livro pornográfico. Eram elogios exaltados de um lado e ataques violentos de outro. Uma vez, num bar, presenciei dois sujeitos discutindo acaloradamente sobre o livro, um atacando-o e o outro defendendo-o, e depois eu soube que nenhum deles ainda o tinha lido. A coisa chegou a esse ponto. Agora, o que mais me surpreendeu, e me aborreceu muito na ocasião, é que os maiores ataques vieram exatamente das pessoas de quem eu mais esperava compreensão, que eram os meus companheiros de turma literária. Parece que eles não gostaram muito de se verem retratados como personagens... (VILELA, 1984).

Luiz Vilela já havia publicado, antes de *Os novos*, três livros de contos¹², sendo considerado um dos melhores contistas do país. Diferentes críticos e escritores, em diversos meios de comunicação, desde o lançamento da primeira edição até os nossos dias têm analisado *Os novos*. Faremos a seguir um panorama da recepção do romance.

Para Érico de Freitas Machado, *Os novos* expõe

A vida de vários personagens, num espaço de tempo de um ano, em seus conflitos, falando de um passado com vistas no futuro. A vivacidade e a rapidez das narrações fazem o leitor acompanhar com grande interesse toda a história. (MACHADO, 1972).

O romance possui tempo marcado de um ano, e seus personagens passam por conflitos existenciais neste curto período, por isso a sensação de rapidez, intensificada pelos diálogos rápidos. Heraldo Lisboa comentou: “um soco em muita coisa (conceitos e preconceitos), o livro se impõe quase em fúria. É por isso que o temem?” (LISBOA, 1972). Os temas abordados no romance, como as (im)possibilidades de produzir literatura, lidar com a política e a repressão cultural diante da ditadura, são expostas nos diálogos das personagens.

¹² *Tremor de terra* (1967), *No bar* (1968) e *Tarde da noite* (1970).

A narrativa retrata com muita realidade as agruras desse período, talvez por isso o temor em encará-lo ou publicá-lo, como destacou Vilela.

Para Leo Gilson Ribeiro, “*Os novos* penetra até o fundo nas indagações, dúvidas e expectativas dos que sonham com as glórias da literatura” (RIBEIRO, 1972). Ribeiro se refere a um tema importante em *Os novos*: ser ou não ser escritor de literatura, diante de tantas dificuldades? Luiz Vilela reflete sobre isso em todo o romance. Suas personagens, jovens e com o sonho de escrever literatura, enfrentam vários entraves para seguir escrevendo, falta recursos financeiros, e o desinteresse das editoras, mas principalmente o momento conturbado do período ditatorial pós-64.

Temístocles Linhares afirmou que “se não todos, quase todos os problemas das gerações, não só em relação à cultura e à arte, como também à conduta e à vida, estão postos neste livro” (LINHARES, 1974).

Entre tantos festejos e críticas favoráveis, *Os novos* também foi recebido com receio e aspereza. Aguinaldo Silva, no *Correio da Manhã*, alerta:

Quem quiser ler este livro terá que se munir, antes, de uma boa dose de amargura. (...) Como vingança, resta dizer no final que o livro é mal escrito, tem diálogos atropelados no pior estilo Marquês de Sade, mostra muito vagamente os personagens e deixa bem claro que o autor anda sofrendo de uma pertinaz prisão de ventre mental. (...) Agora, nem por isso a gente deixaria de mandar a turma ler *Os novos*. Primeiro, porque Vilela teve o mérito de, ao contrário de outros novos, não apelar para as frescuras formais. Segundo, porque é preciso chorar às pampas esta geração que só tem mesmo uma saída: voltar correndo para o útero da mãe. (SILVA, 1972).

Luiz Carlos Lisboa considera Vilela um bom escritor de contos; porém, sobre o romance, faz ressalvas:

Primeiro romance de um autor já respeitado como bom contista. De certo modo, Vilela continua a ser um autor de histórias curtas. Os longos diálogos parecem um pouco artificiais. (...) A história parece uma sucessão de contos costurados pela permanência dos mesmos personagens. O aspecto de depoimento sobre um certo período da vida política brasileira entra em conflito com a textura do romance, feita quase apenas de diálogo. (LISBOA, 1972).

A segunda edição do romance, lançada em 1984, pela Editora Nova Fronteira, acalorou a crítica. Delso Renault define: “*Os novos* é desses livros que se lêem de uma assentada e tem-se vontade de conhecer o autor” (RENAULT, 1984). Roberto Maria limita-se a dizer: “É um livro imperdível!” (MARIA, 1984). Hildeberto Barbosa Filho destaca a questão central do romance:

O livro do escritor mineiro se impõe como reflexão intrínseca sobre o papel do jovem escritor, sobre as múltiplas dimensões do escrever nos dias da ditadura. Criticando a sua geração, e o fazendo com as espátulas da ironia, recamadas, porém, de ternura e de secreta compreensão, Luiz Vilela resgata o espírito de uma época e demonstra como destruir a mordaça do silêncio. (BARBOSA FILHO, 1984).

No jornal *A Gazeta*, Lauro Junkes, entre outros aspectos, comenta a respeito da aparente superficialidade dos diálogos, que se analisados revelam muito do período e de como os jovens lidam com situações cotidianas — o amor, o sexo, os sonhos:

Temática e formalmente, a narrativa se distancia do romance tradicional, inovando. [...] Retrata uma cidade, uma sociedade, um povo, um país entregues à frustração decorrente da mais anárquica crise. [...] Descrentes no homem e em Deus, frustradas e deprimidas, só resta às personagens o infindável e indessedentável jogo do sexo. [...] É a cosmovisão decorrente do romance reveste-se de deprimente frustração, ao desfazerem-se gradativamente todas as ilusões. [...] Assim, pois, da aparente superficialidade desses diálogos triviais emerge toda a contundência contestatória de *Os novos* a um regime que degrada e desagrega toda a vida humana de uma sociedade. E o romance de Luiz Vilela se projeta, consciente e lúcido, como a contribuição séria do escritor para a impositiva mudança social. Da época em que foi escrito aos dias de hoje, nada perdeu de sua atualidade. É romance originalmente estruturado, trazendo mensagem político-social de quente realidade. (JUNKES, 1984).

O romance de Vilela confirma sua força e intensidade através das gerações, uma vez que, mais de quatro décadas após a primeira edição, o livro ainda é citado por críticos e estudiosos da obra do escritor mineiro. Renato Franco (1998), no livro *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, destaca que *Os novos* expõe os problemas da época, em decorrência da repressão provocada pelo regime ditatorial.

Seus problemas são comuns a outros personagens da época: falta de perspectiva profissional, desalento e tédio originários da rotina imposta por trabalho árduo e desagradável — seja em um banco, seja na redação de jornal —, falta de compromisso com a vida intelectual, como no caso do jovem professor universitário que aceita a profissão por comodismo, crises conjugais e existenciais, experiência da dissolução dos laços familiares e quebra das tradições, dificuldades de adequação aos novos comportamentos requeridos pela modernização, que é um dos núcleos sólidos da obra, visto que ela também pode ser lida como análise do impacto desta na vida provinciana e tradicional. (FRANCO, 1998, p. 81).

O professor e escritor Miguel Sanches Neto, leitor assumido de Luiz Vilela, em artigo para a revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, evidencia “uma quantidade imensa de sonhos e desilusões”, vivenciados pelas personagens entre uma mesa de bar e outra. Para o escritor, o romance “mostra a necessidade de optar entre viver os prazeres da juventude ou escrever, numa relação excludente: ou isto ou aquilo” (SANCHES NETO, 2008, p. 207-209), concluindo:

Mais do que um romance sobre a o período da ditadura, *Os novos* trata das seduções que tiram o escritor de seu caminho. Construído com lances mais rápidos, com debates sobre arte, política, sexo e comportamento, ele mostra o escritor num momento de escolhas definitivas. (SANCHES NETO, 2008, p. 207-209).

Rauer Ribeiro Rodrigues, estudioso da obra de Luiz Vilela, em sua tese de doutorado, *Faces do conto de Luiz Vilela*, tem como corpus 12 contos, mas trata da obra do escritor mineiro de maneira geral. Sobre *Os novos*, declara:

Assim vemos *Os novos*, de Vilela: trata-se de crônica geracional que, por tratar de questões políticas candentes no calor de eventos recém-vivenciados pelo autor, apresenta traços do memorialismo, tem sua linguagem coloquial muito próxima do relato jornalístico, e faz um precoce balanço das agruras do homem comum sufocado pela situação histórica na qual está imerso e da qual não tem como escapar, balanço ao qual conjuga temas universais do homem, como o amor, a solidão, a angústia existencial, a incomunicabilidade no seio da multidão. Por isso, *Os novos* é um livro que sintetiza o que os romances de sua época e os posteriores que abordam o período desenvolvem, seja para avaliar, reavaliar e a proceder juízo das consequências do golpe militar e das políticas instauradas pelo regime militar, seja os que se circunscrevem à perplexidade subjetiva do indivíduo diante da História. (RAUER, 2006, p. 21).

O primeiro romance de Luiz Vilela, como vimos, foi alvo das mais diversas críticas, recebeu diferentes leituras, sendo considerado romance de geração, romance autobiográfico, ou romance construído na interface da ficção com a história. Discorremos, a seguir, sobre algumas dessas leituras.

2.1. Romance de geração

Fabio Lucas (1991), em “Aspectos da ficção mineira pós-45”, expõe características da produção literária mineira, considerando que ele desenvolveu um subgênero com uma linguagem própria dos romancistas mineiros, o romance de geração. Segundo ele, o subgênero se caracteriza pelo depoimento geracional, “depoimento de um grupo de jovens, interpretado por uma ou mais personagens” (LUCAS, 1991, p. 185). Para o autor, as “marcas da época estão claras no romance de geração”, e cita como exemplo *O clube dos grafômanos*, de Eduardo Frieiro (1927), *O encontro marcado*, de Fernando Sabino (1956), e *Os novos* (1971), entre outros.

Segundo Fábio Lucas, *Os novos* é um romance de geração que, entre outros temas, expõe a angústia e impotência de um grupo de jovens diante do contexto histórico da Ditadura Militar dos anos sessenta no Brasil:

Em 1971, Luiz Vilela despontou com *Os novos*, outro capítulo de nossa crônica geracional. Dadas as circunstâncias, há uma diferença de ângulo e grau na apresentação das personagens. Como as de Fernando Sabino, são estudantes. Mas as preocupações são outras. Fazem menos esforço para aparecer, mas preocupam-se igualmente com a carreira literária. E padecem de uma ameaça permanente: a ditadura que se implantou em 1964. (LUCAS, 1991, p. 192).

Edgard Pereira (2006), em “Luiz Vilela: um abalo na ficção brasileira”, no livro *Mosaico insólito*, evidencia que *Os novos* retrata “a evolução intelectual e política de uma geração de universitários e novos escritores, os sonhos, expectativas e desilusões de um grupo de amigos que escrevem e se encontram em Belo Horizonte na época da ditadura, caracterizando-se como romance de geração” (PEREIRA, 2006, p. 103). Magalhães da Costa, no *Jornal do Piauí*, destaca:

Romance de uma geração de inconformados, mas também de gente nova, esperançosa, fixando a vida e o drama do autor novo, de tal forma que nos leva à suposição de que se trata de um depoimento bem feito ou de uma autobiografia romanceada, quando, na verdade, isso não ocorre, pois o que temos é um romance e dos melhores, surgidos entre nós nos últimos anos. (COSTA, 1972).

Luiz Vilela apresenta o grupo de jovens estudantes, que entre uma bebida e outra, entre encontros literários para produzir a revista *Literatura*, expõe as preocupações de sua geração diante da ditadura. Torrieri Guimarães salienta sobre o momento que o livro retrata, e a maneira que o grupo de jovens personagens lida com isso, evidenciando que o romance serve como reflexão não apenas para a geração em destaque, mas para todas as outras:

Ele é importante por fixar o movimento de uma geração de jovens, entre a bebida, o amor, os estudos e a necessidade de participação na vida política do país. [...] O enquadramento perfeito da juventude, imbuída de muitos ideais e sonhos, mas vivendo a dura realidade e, no fundo, ansiando por encontrar o seu ponto de coesão com ela. Um livro para curtir e para refletir sobre um momento especial, que não é só daquela geração, mas de todos os jovens. Agora e sempre. (GUIMARÃES, 1984).

Airton Guimarães exemplifica: “Trata-se de um romance sobre a primeira geração pós-64, a perplexidade de um grupo de jovens diante de uma situação autoritária e imutável.” (GUIMARÃES, 1984). Para concluir, Carmem Lucia Tindó Secco evidencia a maestria de Vilela na utilização dos diálogos, para fazer um retrato da geração pós- 64:

Poucos são os que têm a coragem e a destreza de mexer nos destroços das palavras que não puderam ser ditas ao longo desses anos ou que, quando pronunciadas, soaram como meros estilhaços verbais. Entre estes poucos está o escritor Luiz Vilela que, com incrível manejo da linguagem, vai além dos discursos de suas personagens, fazendo com eles o retrato e a crítica dessa geração que viveu sua juventude nos fins da década de 60 e nos anos 70. (SECCO, 1984).

Dessa maneira, é certo que Luiz Vilela constrói um romance de geração, assim como outros escritores mineiros. Porém, *Os novos* também é lido como um romance autobiográfico. Vejamos a seguir.

2.2. Romance autobiográfico

Uma das leituras que o romance proporciona é ser lido como um romance autobiográfico, tendo em vista que Luiz Vilela, assim como as personagens do romance, enquanto estudante em Belo Horizonte, se envolve com a publicação de uma revista de contos *Estória*, juntamente com outros escritores mineiros. E, depois com a publicação do jornal *Texto*. Vilela também enfrentou as dificuldades de viver escrevendo literatura e os entraves para ter um livro publicado. Tais angústias do autor são comuns com as de suas personagens. Em entrevista para a Editora Nova Fronteira, à pergunta “Então é um livro autobiográfico?”, Vilela responde:

É um livro de inspiração autobiográfica. Nesse sentido, ele se aproxima de *O encontro marcado*, do Fernando Sabino, e de *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, livros também de autores mineiros, com temática semelhante à do meu. Em termos cronológicos, o primeiro poderia ser o pai dele, e o segundo, o avô. No exterior, dois parentes ilustres dele na literatura moderna seriam *O retrato do artista quando jovem*, de Joyce, e *Este lado do paraíso*, de Scott Fitzgerald. (VIELA, 1984).

Miguel Sanches Neto considera que *Os novos* “vai ficar sempre muito próximo das experiências do autor” (SANCHES NETO, 2008, p. 209), sendo um dos momentos autobiográficos da ficção do autor, assim como, por exemplo, *O inferno é aqui mesmo*, que retrata a história do jornalista mineiro Edgar que recebe uma proposta para trabalhar em São Paulo, no jornal *O vespertino*, que seria o nome ficcional para o *Jornal da Tarde*, no qual Luiz Vilela trabalhou. Sanches Neto estabelece uma relação interessante e crucial entre a personagem Nei e Vilela, como se *Os novos* fosse o tão sonhado e nunca realizado romance de Nei. Vejamos a seguir:

Estabelecendo a ponte entre Nei e Luiz Vilela, vamos concluir que ele conseguiu acabar o livro. *Os novos* seria o romance tão longamente acalentado por Nei, que, por meio dele, se distancia de seu grupo e concretiza o projeto. Internamente, no entanto, o romance não revela se Nei conseguirá ou não levar adiante seu desejo. Ao terminar o ano alimentando este sonho, o romance aponta para a natureza cíclica do dilema. (SANCHES NETO, 2008, p. 109).

Laís Corrêia de Araújo, poeta e crítica literária, tornou-se amiga de Luiz Vilela na década de 60 através de seu marido Affonso Ávila. Laís Corrêia fez a apresentação do *Tremor de Terra* (1967), o livro de estreia de Vilela. Sobre *Os novos* assinala, entre outros aspectos, o autobiográfico:

Quem quiser conhecer uma fase (que se repete nas gerações) da juventude, inquieta, desejando mudar o mundo com a sua filosofia de bar, sua tentativa de realização, sua natural rebeldia, tem no livro de Vilela, um pouco autobiográfico, farto material de análise, na linguagem solta do diálogo, em que o escritor se fez mestre. (ARAÚJO, 1984).

Oswaldo Lopes de Brito considera o romance “fruto amadurecido literariamente, de inspiração autobiográfica” (BRITO, 1984). Neste contexto, Malcolm Silverman, no livro *Protesto e novo romance brasileiro* (1995), destaca:

Vilela usa *Os novos* como um palco metaliterário para seu próprio debate interior: “— Quem quer saber de romances hoje, hem, fedaputa? Escrever romances quando tem gente passando fome é um crime.” (p. 49). Sua descrição, tanto da estagnação política como da dúvida em torno da eficiência do protesto através da ficção, situa-se ironicamente em proporção inversa à falta de direção dos seus personagens: decisiva, literariamente inovadora, e, devido ao continuado, mesmo crescente, desequilíbrio socioeconômico, também contemporânea. (SILVERMAN, 1995, p. 200).

Outra hipótese de leitura do livro, que tem sido analisada pelos críticos, é a possibilidade de ler *Os novos* com base nas discussões sobre ficção e história. Vejamos a recepção do romance de acordo com essa leitura.

2.3. Romance de ficção e história

A relação entre ficção e história, em discussão que ampliamos no próximo capítulo, é evidenciada no romance de Luiz Vilela. A crítica destacou essa leitura em *Os novos* devido ao romance retratar o período histórico pós-64, evidenciando acontecimentos próprios dessa época, como: repressão, torturas, greves, etc.

Lucienne Samôr destaca a importância do romance como um documento histórico: “*Os novos* é uma voz — mais uma — a gritar entre ouvidos moucos e digitais apagadas. Mais do que um romance, é um documento de uma época que infelizmente ainda persiste, e é por isso atualíssimo para o leitor jovem” (SAMÔR, 1984).

Fausto Cunha escreveu o texto de orelha da primeira edição de *Os novos*; na primeira versão desse texto, o autor também destaca o teor de documento no romance, uma vez que retrata uma época da nossa história:

Pouco importa saber se Luiz Vilela é fiel à sua geração, ignoro que reações despertará este livro. Obra literária, é válido como romance. Mas pela técnica adotada, é também um depoimento, talvez um documento. Os personagens podem ser criações abstratas, mas alguns fatos e a época — o campo onde travam sua miúda batalha — são terrivelmente reais. Luiz Vilela fala de uma geração que nem sequer pode esboçar uma plataforma. Aparados como os fícus, não têm opções pontifícias. O romancista não a defende, não a justifica, não a deplora: faz ouvir, quase neutramente, o que está gravado na fita magnética. Os diálogos são de uma impressionante naturalidade. O livro começa meio morno (é o princípio do ano e ninguém sabe o que vai acontecer, o que vai definir-se) e pouco a pouco a realidade substitui a verdade. Os novos de Belo Horizonte descobrem, mais uma vez, que o ciclo terminou. Em silêncio?. (CUNHA, 1971, inédito)¹³

É importante destacar como Fausto Cunha evidencia o contexto das jovens personagens como uma “miúda batalha”, em referencia a história da ditadura militar e as poucas reações que as personagens são capazes de esboçar. Segundo Cunha, Vilela não defende nem justifica o contexto e as reações das personagens, apenas faz ouvir a geração da época diante da ditadura militar. Aprofundamos esse debate sobre a ficção e a história no romance de Luiz Vilela, a partir do terceiro capítulo “III. A ficção e a História”.

¹³ Reproduzimos o texto completo no Anexo 2.

III. A FICÇÃO E A HISTÓRIA

Neste capítulo abordamos a questão teórica que envolve os conceitos de ficção e história, a partir dos livros *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido (2010), *A sociologia do romance*, de Lucien Goldmann (1967), *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, de Antônio R. Esteves (2010), e *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, de Cristovão Tezza (2012), entre outros autores que discutem essa questão, a fim de analisar a escrita ficcional de Luiz Vilela em *Os novos*.

3.1. Literatura e história

A relação entre literatura e história parece uma discussão que está longe de terminar. Desde Aristóteles esta relação é discutida. O filósofo grego discute essa relação em suas obras, como em *Poética* (1981). Para Aristóteles, a poesia é imitação, um ato congênito ao homem, ao lado do ritmo e da harmonia. Ambas as esferas, literatura e história, possuem formas e métodos diferenciados de trabalho, por exemplo, com relação ao contexto social, cultural e político.

Na tentativa de diferenciar e afastar o discurso literário do histórico, o século XIX retomou a discussão que já ocorriam desde Aristóteles. Alguns teóricos historiadores investiam em destacar o discurso histórico como verdadeiro, como retrato real e fiel do fato, e a literatura como uma “mentira”, “limitando-se ao verossímil ou, no máximo, a “ficcionalizar” a narrativa histórica” (VIEIRA, 2009, p. 19). Dessa maneira, a história ganhou status de superioridade, assumindo “o compromisso com o real, reconstituído por meio das fontes”, (VIEIRA, 2009, p. 18) marcando o limite entre as duas esferas.

Tal “superioridade” da história sobre a literatura foi embasada a partir do significado de “invenção” – no limite, “mentira” – dado ao termo ficção, traço tido, por excelência, do discurso literário. Apesar de firmada com autoridade científica, a partir do século XIX, esta postura tem origem na Antiguidade, com os gregos Aristóteles e Tucídides. Para o primeiro, a narrativa histórica pertence ao mundo das verdades particulares, do acontecido, do não universal, ao passo que a poesia, embora também trate do “real”, o faz num sentido genérico, além de vivências particulares. Em outras palavras, das verdades possíveis e desejáveis. (VIEIRA, 2009, p. 18-19).

Dessa maneira, a visão Aristotélica de que a história só conta o que aconteceu, pertencendo “ao mundo das verdades”, e a poesia só conta o que poderia ter acontecido, como

“verdades possíveis e desejáveis”, se difundiram e criaram tensão e afastamento entre história e literatura. Porém, de acordo com Esteves (2010), tal afastamento nunca ocorreu de fato:

Basta um passeio pela historiografia ou pela história da literatura para se confirmar que a literatura e a história sempre caminharam lado a lado. Até quando parecia que o conflito era sério, era questão de pouca monta: questão de aparência, pode-se dizer. Houve muitos períodos em que o discurso literário e o discurso histórico se misturavam. Então ficava muito difícil saber quem era quem. E nem tinha tanta importância. Embora Aristóteles tenha estabelecido que cabe ao historiador tratar daquilo que realmente aconteceu, e ao literato, daquilo que poderia ter acontecido, ficando o primeiro circunscrito à verdade e o segundo, à verossimilhança, foi apenas no século XIX que a separação entre ambos os discursos parece ter ocorrido de fato. E mesmo assim, tal divórcio nem sempre foi muito claro ou de longa duração. (ESTEVES, 2010, p. 18).

Sobre esse assunto, um texto exemplar é o de Márcia Valéria Z. Gobbi (2004), “Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica”, publicado no número 22 da revista *Itinerários*, dedicado a “Literatura e História”. No texto, a autora traça em linhas gerais um histórico das relações entre literatura e história, fundada no conceito de representação, partindo de Aristóteles, já que na visão de Platão, o poeta é incapaz de atingir a verdade, incapaz se quer de conhecer a realidade. Foi com Aristóteles que ocorreu a “redenção da poesia”, afirmando a autonomia da ficção diante das verdades históricas. Segundo a autora, Aristóteles,

Ao conceber a ficção como forma de conhecimento válido (inclusive, mais filosófico que aquele propiciado pela História); ao postular que a ficção é capaz de revelar mais de nós a nós mesmos (por fornecer possíveis interpretações do real através de experiências existenciais imaginárias) e, ainda, por autorizar o poeta a incluir os “sucessos reais” em suas fábulas, Aristóteles acaba por determinar as linhas gerais que farão reger as relações entre história e ficção. (GOBBI, 2004, p. 41).

A visão aristotélica sobre as relações entre literatura e história permanece presente até hoje, mas tiveram muita força principalmente em todo o século XIX, embasando o pensamento de filósofos como Hegel. Com relação à historiografia, o filósofo alemão “aponta para uma aproximação entre ela e a ficção ao admitir a subjetividade da escrita da história” (GOBBI, 2004, p. 42). Para Hegel, o surgimento da historiografia se deu com o desaparecimento da época heroica, o que coincidiu com uma mudança significativa na forma de conceber e representar a realidade. Dessa forma, a reprodução da história não mais se atém a narrar com exatidão os fatos, “mas necessita introduzir certa ordem nos eventos documentados, reuni-los, agrupá-los, dar-lhes uma configuração sucessiva — enfim, construir uma imagem do objeto tratado” (GOBBI, 2004, p. 42).

Para Hegel, portanto, a história apresenta-se subordinada a dois elementos constitutivos — a substancialidade e a acidentalidade (seu elemento caracteristicamente “prosaico”), sem que sobre ela o historiador possa exercer qualquer modificação; a poesia, contrariamente, é a arte livre, substancial por excelência — e pode, por isso, “corrigir a história” (sua principal tarefa, inclusive). (GOBBI, 2004, p. 42).

A autora ainda expõe sobre as considerações de Gyorgy Lukács sobre o romance histórico, tema que trataremos mais adiante, e a concepção de Mikhail Bakhtin sobre o romance, no qual o caracteriza “como oposição à épica, narrativa do passado absoluto, mítico, fechado e imutável” (GOBBI, 2004, p. 51). Finaliza o texto com considerações de Barthes, que passa a conceber a história como discurso. Tal análise, acerca da construção do romance, é interessante para pensar sobre as relações aqui discutidas, mas no momento não vamos nos estender nas considerações sobre cada um desses autores citados, tendo em vista que a intenção aqui é propiciar um panorama geral sobre as relações entre literatura e história.

A discussão permanece acesa. Se o século XIX foi de intensa descoberta da aproximação e negação entre literatura e história, no século XX a relação entre ambas as esferas era constatada com mais facilidade, o que provocou algum desconforto, principalmente para historiadores mais tradicionais, como destaca Esteves:

Na aproximação entre literatura e história e o modo como cada uma das duas representa aquilo que se chama realidade ou que se define como “fato histórico”, muito já se escreveu, especialmente nos dois últimos séculos. Grosso modo, pode-se afirmar que o século XIX, com sua ânsia de aproximar-se da verdade, elevou o discurso histórico à categoria de ciência, afastando-o de seu parente próximo, a narrativa ficcional. Já o século XX, sob o domínio da realidade, tentou aplanar as valas abertas no século anterior, e partindo do princípio de que ambos são construtos narrativos, semeou aquilo que os historiadores mais tradicionais veem como o caos epistemológico. (ESTEVES, 2010, p. 25).

A partir da segunda metade do século XX, esse distanciamento é minimizado por estudos que demonstram que literatura e história tem algo em comum. Segundo Esteves, “ambas são constituídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos” (ESTEVES, 2010, p. 17).

Cabe aqui comentar sobre um fator, que ocorreu no século XX, de extrema importância para a aproximação dos discursos literário e histórico: a mudança na maneira de conceber a história, a partir das novas ideias da Escola dos Annales. Sobre este assunto, Esteves destaca:

As transformações na forma de conceber a história, no entanto, também ocorrerem no campo dos estudos históricos. Pode-se dizer que tenham começado com o *new*

historicism norte-americano, mas com certeza tiveram seu ponto mais alto na chamada Escola dos Annales, em torno da revista francesa *Annales*, surgida já no final da década de 1920, e que exigia maior integração da história com as outras ciências humanas, especialmente a Sociologia e a Geografia, e até mesmo com as artes. Trata-se de um processo que, segundo o historiador Peter Burke (1992, p. 10)¹⁴, se contrapõe à história positivista tradicional rankiana vigente no século XIX. Para o historiador alemão Leopold Ranke (1795-1886), a história deveria contar o que realmente aconteceu, e isso estava associado basicamente aos acontecimentos políticos. A nova proposta, por sua vez, partia do princípio de que tudo tem história, e considerava o relativismo cultural. De acordo com Burke (1992, p. 11)¹⁵, ‘a base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente construída’. (ESTEVEVES, 2010, p. 26-27).

A Escola dos Annales, fundada por Marc Bloch e Lucien Febvre, ambos advindos da história social francesa, contribuiu para disseminar novas propostas e temas que valorizam outras formas de conceber a história. Novas temáticas ganharam espaço, como a “história cultural”, que antes privilegiava as formas clássicas, eruditas, passou a se abrir para outras manifestações culturais. Porém, mesmo com essas mudanças, segundo Vieira, vale ressaltar que:

[...] não significa que a clássica história social e os cânones da objetividade e da verdade tenham desaparecido da historiografia. A importância dos documentos e a imposição de limites à imaginação no trabalho do historiador são ressaltadas por alguns dos principais expoentes da historiografia atual. (VIEIRA, 2009, p. 16-17).

No entanto, as mudanças estão acontecendo, o diálogo entre literatura e história tem se intensificado, “tendo em vista que, se o método científico é posto em xeque por filósofos e historiadores, as noções de prova, de realidade e de fato são relativizadas” (VIEIRA, 2009, p. 20). Vieira ainda destaca dois pontos importantes que fortalecem o traço fictício do trabalho do historiador:

Primeiro, a construção do saber histórico é um processo baseado em vestígios e testemunhos, não na “coisa em si”. Segundo, a linguagem que o historiador utiliza é a mesma da ficção literária. A realidade fica, pois, subordinada ao modo como é empregada a linguagem; se controlada pela fonte ou não. (VIEIRA, 2009, p. 21-22).

Esteves expõe um ponto igualmente importante, mas no sentido contrário ao destacado por Vieira (2009) — a inserção da história na literatura.

Uma coisa, no entanto, é certa: a história faz-se bastante presente na literatura nos últimos tempos. Seja sob a forma de clássicos romances históricos, escritos segundo o modelo de Walter Scott; seja sob as variadas formas do que alguns críticos mais cartesianos catalogaram com a etiqueta de “novo romance histórico”; seja sob a

¹⁴ BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

¹⁵ Idem.

forma de crônicas, autobiografias e memórias; ou até mesmo sob a forma de narrativas televisivas ou cinematográficas de caráter histórico. Isso vem acontecendo sistematicamente com maior intensidade nos países hispano-americanos, mas o Brasil não está isento. (ESTEVEVES, 2010, p. 25).

Dessa maneira é possível considerar que tanto a literatura como a história tem assumido uma postura interdisciplinar, eliminando aos poucos a rigidez da tradicional distinção entre fato (história) e ficção (literatura), possibilitando a relação entre as duas esferas.

3.2. Romance histórico

Partindo do ponto que o romance histórico, como cita Esteves anteriormente, é uma das maneiras de inserção da história na literatura, consideramos pertinente expor brevemente sobre esta forma literária capaz de relacionar literatura e história. Para realizar tal exposição, teremos como base o livro de Esteves (2010), *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-200)*, no qual exhibe um panorama sobre a origem e o percurso deste gênero.

O romance histórico surgiu ainda durante o romantismo no século XIX, tendo sua origem vinculada à produção literária de Walter Scott (1771-1832). A construção desse gênero destacou-se como resultado de uma série de acontecimentos históricos, por exemplo, a Revolução Francesa. Nesse sentido, os acontecimentos históricos passaram a fazer parte do contexto das narrativas ficcionais. Segundo Esteves,

[...] coube a Scott, no processo de afirmação do romance como epopeia da burguesia, criar essa nova variante narrativa, cujos personagens, ao mesmo tempo que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época apresentada. (ESTEVEVES, 2010, p. 31).

Segundo o autor, “o esquema do romance histórico criado por Scott, que acabou por se impor como modelo, obedece a dois princípios” (ESTEVEVES, 2010, p. 31), após algumas transformações que sofre no decorrer do século XIX. Vejamos estes princípios:

O primeiro deles é que a ação ocorre em um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo situa-se uma trama fictícia, com personagens e fatos inventados pelo autor. Além disso, como segundo princípio, os romances de Scott e seus seguidores, bem ao gosto romântico, costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente

problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico. (ESTEVEVES, 2010, p. 31-32).

Das grandes transformações ocorridas nesse gênero, Esteves destaca alguns escritores que mudaram as concepções advindas de Scott. Cita Alfred de Vigny (1797-1863), com a obra *Cinq-Mars*, na qual o escritor francês caminha no sentido contrário do modelo scottiano, uma vez que o protagonismo “cabe a personagens históricos. O conceito de história por ele apresentado funda-se mais na ação individual que no movimento coletivo” (ESTEVEVES, 2010, p. 32).

Esteves, no contexto do realismo, cita Gustave Flaubert (1821-1880) e a obra *Salombó* (1862), segundo ele, a principal inovação desse romance “[...] é o deslocamento da ação, que no modelo scottiano se localizava em geral na Idade Média e no próprio país do escritor, e agora contempla lugares tempos distantes e exóticos, sem nenhuma ligação direta com que experiência do escritor” (ESTEVEVES, 2010, p. 33).

Esteves destaca o livro de Gyorgy Lukács, *O romance histórico*, o qual estuda de maneira minuciosa o gênero fixado por Scott. O livro apareceu “originalmente entre 1936 e 1937, assinalando a publicação de *Waverley*, em 1814, como marco de inauguração do romance histórico” (ESTEVEVES, 2010, p. 31). Para Lukács, um dos inovadores do romance histórico é Leão Tolstói (1828-1910), autor de *Guerra e paz*, publicado entre 1864 e 1869. “No escritor russo, o entrecruzamento entre ficção e história produz uma narrativa muito mais fluida e vital” (ESTEVEVES, 2010, p. 33).

No entanto, mesmo diante dessas transformações, Esteves faz o alerta para a crise que vive o gênero:

De modo geral, pode-se afirmar, de acordo com vários estudiosos, que o romance histórico vive em crise desde suas origens, embora tenha sobrevivido e se renovado, se considerarmos sua evolução ao longo dos últimos dois séculos. As transformações pelas quais passou estão relacionadas, no fundo, com sua essência híbrida. Segundo mudam as concepções do romance e suas relações com a sociedade, também muda o romance histórico, da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na concepção de história. (ESTEVEVES, 2010, p. 34).

O autor se refere à reviravolta na concepção de gênero romanesco, e as mudanças com relação ao saber histórico, como, por exemplo, as novas vertentes da Escola dos Annales, que falamos anteriormente, ambas ocorridas no século XX. Segundo ele, essas mudanças “acabam por dar uma feição à narrativa ficcional” (ESTEVEVES, 2010, p. 34).

O século XX provocou mudanças ainda mais profundas na maneira de conceber e visualizar o romance histórico. Aos poucos, os escritores iam deixando o modelo de Scott.

Esteves (2010) aponta que a “autorreferencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em cheque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos” (ESTEVES, 2010, p. 34). Sendo assim, o autor se apresenta diante do seu próprio texto, o que possibilita a criação e organização das diversas partes desse mundo que ele criou. “Quebra-se, desse modo, o pacto realista, e nenhum tipo de romance sofre mais intensamente tal ruptura que o romance histórico” (ESTEVES, 2010, p. 34):

O autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e, assim, cria seu próprio universo sem se sujeitar nem ao pacto da veracidade, que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança, que mantinha, de certa forma, o discurso mais tradicional. (ESTEVES, 2010, p. 34).

Dessa forma, é possível visualizar o diálogo entre ficção e história, no romance histórico, de uma maneira menos comprometida com a rigidez da veracidade dos fatos, e muito mais leve para criar novas versões a partir de um discurso ficcional, diferente do modelo de Scott, no qual estava muito mais comprometido com a descrição da veracidade desses fatos.

Esteves faz um estudo sobre alguns teóricos que estudam o novo romance histórico na América Latina a partir da segunda metade do século XX. Vale destacar o artigo “La nueva novela latinoamericana”¹⁶, de Aínsa, no qual a estudiosa, segundo Esteves (2010), analisa uma série de obras de autores latino-americanos, a partir da década de 1980, e permite “constatar que tais obras apresentam a ruptura com um modelo estético único” (ESTEVES, 2010, p. 36), apontando para algumas mudanças do romance histórico no decorrer dos séculos:

Trata-se de uma inovação com relação às obras dos períodos anteriores, seja o romance histórico romântico, forjador e legitimador da nacionalidade; seja o romance histórico do realismo crônica fiel da história; seja, ainda, o romance histórico modernista, de elaborado esteticismo. Os novos romances em questão apresentam uma polifonia de estilos e modalidade baseada, especialmente, na fragmentação dos signos de identidade nacionais, realizada a partir da desconstrução dos valores tradicionais. (ESTEVES, 2010, p. 36).

O diálogo sobre o romance histórico desde o modelo scottiano até o contemporâneo nos interessa na medida em que é possível perceber ficção e história num diálogo constante. Ambas as esferas se relacionam, a fim de construir o discurso literário não apenas com ficção, mas com elementos do contexto social em constante interação. É sobre essa interação entre discurso literário e contexto social que trataremos a seguir a partir dos livros: *Literatura e*

¹⁶ AINSA, F. La nueva novela histórica latino-americana. *Plural*, México, n. 240, p. 82-5, 1991.

sociedade, de Antonio Candido (2010), *Sociologia do Romance*, de Lucien Goldmann (1967), e *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, de Cristovão Tezza (2012).

3.3. Literatura e contexto social

Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido, numa perspectiva sociológica, faz uma exposição modelar acerca da interação entre obra literária e estrutura social. Segundo o autor, tal interação no século XIX, por alguns momentos, foi vista como a chave para entender a obra literária, e em outros momentos com maus olhos. Porém, ganhou novamente destaque no século XX. “Seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, após termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem” (CANDIDO, 2010, p. 13).

Candido destaca que os estudiosos preocupavam-se muito em demonstrar “que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial.” (CANDIDO, 2010, p. 13). Depois, com o passar do tempo chegou à colocação contrária, “procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade independente de quaisquer condicionamentos” (CANDIDO, 2010, p. 13). Porém, Candido destaca que não é possível visualizar a obra adotando qualquer uma dessas visões dissociadas: como demonstra a seguir:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteando pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2010, p. 14).

Dessa maneira, quando se trata de crítica literária é necessário verificar o quanto tais fatores externos, que Candido destaca, atuam na organização interna da obra, e de que maneira isso acontece. Sobre o fator social destaca ser necessário determinar “se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de vínculo para conduzir a corrente criadora” (CANDIDO, 2010, p. 15), ou se, “além disso, é elemento que

atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte” (CANDIDO, 2010, p. 15).

É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos. (CANDIDO, 2010, p. 15).

No entanto, apenas descrever os fatores históricos encontrados em determinada obra, não resolve o problema como um todo, é preciso mais para penetrar no significado, pois assim “ainda não estamos nas camadas mais fundas da análise, — o que só ocorre quando este traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro” (CANDIDO, 2010, p. 16):

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CANDIDO, 2010, p. 17).

Sendo assim, com a análise procedendo dessa maneira ocorre à interpretação que assimilou a social como fator de arte e “o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2010, p. 17). Em *Os novos*, é possível verificar exatamente isso. Como o traço social da ditadura militar é fundamental para desenvolver e formar a estrutura do livro, como demonstramos no item 3.4.1 **As personagens diante da história**, no qual analisamos a construção das personagens e a importância do contexto histórico para formar a estrutura do livro.

A partir dessas considerações surge a questão que Candido discorre em todo o livro, sobre a obra de arte e o meio social: como e em que quantidade uma influencia a outra?. Para alcançar a resposta, a primeira tarefa consiste em;

[...] investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2010, p. 31).

Segundo Candido, não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois constituem “três momentos indissolúvelmente ligados da produção, e se traduzem, no caso da comunicação artística, como autor, obra, público” (CANDIDO, 2010, p. 32). Vale destacar desse estudo, o fato da necessidade de interpretar o fator social como um componente da estrutura das obras, não apenas como um assunto, e o quanto esse fator pode influenciar o rumo da obra, tendo em vista que;

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura no tempo. (CANDIDO, 2010, p. 84).

Lucien Goldmann, em *A sociologia do romance*, já chamava a atenção para essa interação do social na produção literária. Goldmann demonstra como a criação artística é fenômeno coletivo na medida em que é elaborada por uma classe social determinada, e essa classe expõe sua ideologia a partir, de seu contexto social. Goldmann ressalta a influência do social na estrutura da obra. Segundo Goldmann, “o primeiro problema que uma sociologia do romance deve abordar é o da relação entre a própria *forma romanesca* e a *estrutura* do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade individualista” (GOLDMANN, 1967, p. 15).

Goldmann, quanto à relação entre a construção do romance e as estruturas do ambiente social, destaca:

[...] nossas pesquisas sobre a forma romanesca, no grupo de sociologia literária do Instituto da Universidade de Bruxelas, já nos tinham levado à hipótese de que a forma romanesca é, entre todas as formas literárias, a mais imediata e diretamente vinculada às estruturas econômicas, na acepção estrita do termo, às estruturas da troca e da produção para o mercado. (GOLDMANN, 1967, p. 175).

No livro, Goldmann faz um extenso estudo sobre a estrutura dos romances de Malraux, a fim de demonstrar tal interação. Aponta o modo pelo qual a literatura dialoga com a sociedade, sendo necessário entender os fatores econômicos e sociais para compreender a obra literária.

O autor também destaca a importância em verificar qual é a “relações entre o grupo e a obra”, em que medida o caráter coletivo da criação literária está imbrincado com o social. Goldmann destaca:

Na realidade, a relação entre o grupo criador e a obra apresenta-se, a maioria das vezes, de acordo com o seguinte modelo: o grupo constitui um processo de estruturação que elabora na consciência de seus membros as tendências afetivas, intelectuais e práticas, no sentido de uma resposta coerente aos problemas que suas relações com a natureza e suas relações inter-humanas formulam. Salvo exceção, essas tendências estão, contudo, longe da coerência efetiva, na medida em que são, como já dissemos acima, contrariadas na consciência dos indivíduos pela filiação de cada um deles em outros e numerosos grupos sociais. (GOLDMANN, 1967, p. 208).

Segundo Goldmann, é possível verificar que a relação entre a obra e a estrutura social é “muito mais complexa na sociedade capitalista e, nomeadamente, no caso da forma literária que se liga ao setor econômico daquela, o romance, do que era no caso das outras criações literárias e culturais de que nos ocupamos em nossos trabalhos anteriores” (GOLDMANN, 1967, p. 219).

Dessa maneira, voltamos à questão que Candido, leitor de Goldmann aponta, como a obra dialoga com o seu público, com a classe social em que esta vinculada, e que uma análise da interação entre ambas as esferas, literária e social, deve analisar também o seu público. Para concluir, a respeito de tal interação, Goldmann expõe:

Acrescentamos também que a estrutura complexa das relações entre a sociedade e a criação literária é possibilitada, talvez, por uma sociedade que afirma explicitamente o valor da consciência individual crítica e independente de toda a vinculação exterior, e que por isso pode aumentar o grau de autonomia dessa consciência. (GOLDMANN, 1967, p. 221).

Para finalizar a discussão teórica sobre a relação entre literatura e contexto social, vale ressaltar a contribuição de Cristovão Tezza no livro *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. No livro, Tezza percorre o caminho da formação de seu “eu literário” e destaca, por meio de sua autobiografia, o panorama de sua geração e da literatura.

Segundo Tezza, a ideia de literatura está diretamente ligada à construção histórica, destacando como a cultura literária se utiliza do contexto histórico:

[...] a literatura sempre se definiu como tal a partir de objetos históricos delimitáveis e convencionais, nos termos de uma cultura que lhe dá sentido. E, detalhe importante, que lhe recorta a atividade, subtraindo-a do gesto cotidiano – nenhum objeto estético se confunde com o ato da vida em si, embora, é claro, faça parte dela. (TEZZA, 2012, p. 41).

Nessa perspectiva, Tezza salienta que o romance, num pressuposto sociolinguístico, “é uma linguagem que obrigatoriamente, toma conhecimento de outras linguagens, passando-lhes recibo” (TEZZA, 2012, p. 16), ou seja, dialoga com a sociedade, sua cultura, suas crenças, etc, alimentando “vivamente a prosa romanesca”. Segundo Tezza, “culturas míticas

centralizadas não produzem romances, porque não admitem outras linguagens” (TEZZA, 2012, p. 16). Nesse sentido, o autor corrobora com Candido (2010), quando destaca a interação viva entre literatura e contexto social — nas palavras de Candido, como “um sistema vivo de coisas”.

Cristovão Tezza, ao escrever sobre sua trajetória literária nos anos 60 no Brasil, destaca o mesmo contexto presente em *Os novos*, de como produzir literatura em um ambiente de extrema repressão política, social e cultural, provocado pela ditadura. Segundo Tezza, o prosador, sentindo-se acuado, tenta refugiar-se na poesia:

Como metáfora, algumas heresias talvez façam sentido: o poético concilia, pelo silêncio que exige; o prosaico desagrega, pela resposta que provoca. A partir dos anos 1960, no Brasil, não era mais apenas o objeto literário que estava em jogo. A ditadura e a sua polarização totalitária, ressoando, por sua vez, com os sinais trocados, na polarização mundial, mais as respostas inevitavelmente chapadas que essa duplicidade universal excludente provoca, mais a lenta, gradual e segura morte da política cotidiana e da ágora como valor e representação da diferença, levaram toda a prosa que ainda houvesse à solta a se refugiar na poesia e esconder-se nela. O meio ambiente, digamos assim, era também extremamente favorável, pelo ideário (de ressonância ainda *beatnik*) da libertação do indivíduo, contra todo e qualquer constrangimento social e familiar, e a favor unilateralmente de seus direitos totalizantes. Uma geração que, em seus poucos anos de vida, queria muito falar (e falava muito) e que já parecia cansada de ouvir. O prosador em cacos, adolescente perpétuo, tenta se adaptar ao casulo poético que não é seu, mas que elege como refúgio e escape. (TEZZA, 2012, p. 115-116).

Muitos prosadores, como salienta Tezza, optaram pelo silêncio do “casulo poético”, para não deixar de produzir literatura e se render a política do período, porém, outros continuavam a escrever prosa com crítica velada a ditadura militar, e muitos deixaram de escrever. Luiz Vilela, em *Os novos*, como citou Hildeberto Barbosa Filho (1984), “demonstra como destruir a mordaca do silêncio”, em uma narrativa construída basicamente por diálogos.

A discussão de que a arquitetura estrutural do romance, como gênero, dialoga com as estruturas da sociedade é o ponto de partida para solucionar nossa hipótese de trabalho de que, no caso de *Os novos*, a construção ficcional por diálogos representa, por antítese, a superestrutura autoritária e excludente do Brasil dos anos 60 do século XX, que analisaremos no IV capítulo.

IV. A ARQUITETURA ROMANESCA

Neste capítulo, realizamos análise das personagens e interpretação da função ideológica da arquitetura romanesca de *Os novos*, construída a partir de diálogos. Fazemos uma breve exposição teórica sobre a personagem e a análise da construção das personagens de *Os novos*. Nossa intenção é evidenciar como o contexto histórico contribui para definir as personagens, o comportamento, a maneira que lidam com a vida, em questões como, família e amor.

Analizamos duas cenas do livro, na primeira, destacamos os advérbios de negação “não” e “nunca”, no “subcapítulo 9.1”, na segunda, analisamos o “novo” e o “velho”, no “subcapítulo 4.1”. Utilizamos como referencial o conceito de *iceberg*, de Hemingway, de epifania, de James Joyce, e de molduras, de Uspênski.

Por fim, voltamo-nos para a análise dos diálogos, a partir das lições contidas em *Estudos de língua oral e escrita*, de Dino Preti (2004), e *Oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)*, no qual Hudinilson Urbano (2000) traça amplo estudo teórico da oralidade na narrativa e estuda a oralidade na obra de Rubem Fonseca.

Consideramos pertinente, antes de começar nossa análise, fazer uma tabela com a descrição física da estrutura do romance, a fim de facilitar a localização dos textos, por capítulos e subcapítulos, presente nas análises. Utilizamos a segunda edição do romance, de 1984. Vejamos no quadro a seguir.

Capítulo	Subcapítulo	Página	Cenas e topos
1	–	7–9	Nei e Zé; 1º de janeiro; expectativas para o ano novo.
2	–	10–12	Nei e Zé; emprego de Nei na faculdade; expectativas para o carnaval.
3	–	13–30	
–	3.1	13–17	Nei, Vitor, Ricardo, Martinha e Queiroz; retorno das férias; romance; revista; chopes.
–	3.2	17–19	Jorge, Pinheiro e Nei; discussão sobre política.
–	3.3	19–30	Ricardo, Zé, Nei, Dalva e Vitor; planos para a revista <i>Literatura</i> ; discussões literárias no bar.
4	–	31–37	
–	4.1	31–34	Nei e o pai; conversa sobre a vida.

–	4.2	35–37	Queiroz, Vitor e Nei; a missão do escritor.
5	–	38–59	Nei, Zé e Vitor; editores; literatura; ditadura.
6	–	60–100	
–	6.1	60–63	Nei, Zé, Martinha, Ronaldo e Domingos; ditadura.
–	6.2	63–74	Nei, Milton, Vitor, Zé, Inês, Queiroz e Ricardo; apresentação do novo número da revista <i>Literatura</i> .
–	6.3	74–76	Nei e o pai; preocupação do pai com a vida desregrada do filho.
–	6.4	76–79	Nei, Vera e Vitor; discussão entre Nei e Vera; conferência de Vitor.
–	6.5	79–91	Nei e Albertinho (professor de Nei no colégio); lembranças da época do colégio; literatura.
–	6.6	91–100	Vitor, Zé, Ricardo, Nei e Martinha; comemoração e planos para as férias; ditadura.
7	–	101–107	
–	7.1	101–105	Nei e Vitor; progresso; lembranças do tempo de escritor.
–	7.2	105–106	Nei e Vitor; mudanças da cidade.
–	7.3	106–107	Nei, o pai e a mãe; despedidas.
8	–	108–122	
–	8.1	108–111	Queiroz, Zé, Vitor, Ricardo, Martinha e Dalva; volta às aulas; ditadura.
–	8.2	111–116	Nei, Pinheiro, Elaine, Vitor, Zé, Domingos; repressão provocada pela ditadura.
–	8.3	116–122	Vitor, Nei, Zé, Leopoldo; organização do roteiro da peça de teatro do grupo.
9	–	123–139	
–	9.1	123–124	Nei e Vera; discussão.
–	9.2	125–126	Vitor, Elaine e Nei; ditadura.
–	9.3	126–128	Nei e o diretor da universidade; bronca pelas faltas de Nei.
–	9.4	128–131	Nei e Otávio; expectativas sobre a cidade e a vida.

–	9.5	131–132	Nei e Vera; incertezas sobre o amor.
–	9.6	132–137	Zé, Milton e Nei; escrever literatura.
–	9.7	137–139	Nei e Elaine; fim dos encontros amorosos.
10	–	140–181	
–	10.1	140–148	Zé e Nei; sinuca no bar; reclamação de Zé sobre seu trabalho no banco.
–	10.2	148–152	Nei e Vera; discussão.
–	10.3	152–169	Zé, Vitor, Nei e Albertinho; lançamento de livro.
–	10.4	169–175	Leopoldo, Martinha, Nei, Ricardo e Zé; ditadura; peça de teatro recusada pelo governo.
–	10.5	175–181	Nei, Alceu, Hilário, Edson, Nei, Gonçalo; ditadura.
11	–	182–219	
–	11.1	182–191	Nei, Zé, Gabriel; Zé busca emprego no jornal.
–	11.2	192–201	Nei, Ricardo, Queiroz e Mario Lucio; o problema da Belo Horizonte.
–	11.3	201–202	Nei e Vitor; editora recusa o livro de Vitor.
–	11.4	202–215	Vitor, Zé e Ricardo; desânimo de Vitor em continuar escrevendo.
–	11.5	215–219	Ricardo, Zé, Vitor e Nei; revista <i>Literatura</i> , vida sem escrever literatura.
12	–	220–221	
–	12.1	220–221	Nei e Vera; romance não concluído.
–	12.2	221–222	Nei, Vitor, Zé; expectativas para o ano novo.

Tal estrutura é de nossa responsabilidade. Luiz Vilela não numera, nem divide em partes o romance. As divisões são por espaço em branco. Quando uma parte se inicia em outra página, consideramos que um capítulo foi iniciado; e quando no meio da página existe um espaço em branco, consideramos que um subcapítulo foi iniciado.

A divisão em capítulos, subcapítulos, cenas e topos evidencia a sensação de eterno retorno que o romance transmite. Os jovens começam com expectativas para o novo ano, tem

projetos como a revista *Literatura*, romance, livro de poemas e peça de teatro, porém não concluem nenhum dos projetos e, ao final do romance, um ano depois, renovam as mesmas expectativas de um ano antes.

Em todos os capítulos e subcapítulos a ação central das personagens em cena é dialogarem. Esses diálogos são exemplarmente dialógicos. Segundo Bakhtin (1999), a palavra está sempre carregada de ideologias, uma vez que carrega as marcas culturais, sociais e psicológicas que cada indivíduo adquire em seus atos de comunicação durante sua vida. O conceito de dialogismo diz respeito à relação dialógica entre os indivíduos, enquanto ser social, condicionado ao diálogo. Segundo Bakhtin:

A unidade da língua que é realizada na fala não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas interações, isto é, o diálogo. O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da recepção ativa do discurso de outrem, e é essa recepção, afinal, que é fundamental também para o diálogo. (BAKHTIN, 1999, p.145)

Sobre o conceito desenvolvido por Bakhtin, Fiorin (2006) destaca que o “dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2006, p. 19). O conceito de dialogismo em Bakhtin está atrelado ao discurso, já que “o interlocutor só existe enquanto discurso” (FIORIN, 2006, p. 166). Fiorin acrescenta que por isso “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro” (FIORIN, 2007, p. 170).

Ao verificar o embate entre as personagens que dialogam, nas análises a seguir, percebemos claramente que o outro se faz presente sempre na fala de cada eu, e que o entrelaço de vontades, desejos e opiniões firma a autenticidade e individualidade de cada personagem.

4.1. As personagens: uma história do conceito

A personagem é uma das categorias da narrativa ficcional. Há variados estudos sobre sua funcionalidade e caracterização. Diante de tal diversidade, optamos em utilizar como base, em nosso estudo o ensaio “A personagem do romance”, de Antonio Candido (2009), no qual, entre outros aspectos, analisa o problema da origem da personagem e sua importância

para o estudo de caracterização e para o estudo da relação entre criação e realidade. Também utilizamos o livro *A personagem*, de Beth Brait (1985), no qual a autora discorre de maneira ampla sobre algumas teorias e a funcionalidade da personagem no contexto da narrativa.

Antonio Candido, em seu ensaio, salienta a existência de três elementos principais para o desenvolvimento novelístico: enredo, personagem e as “ideias”. Esses elementos estão intrincados e são inseparáveis nos “romances bem realizados”. Entretanto, “no meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideais, e os torna vivos” (CANDIDO, 2009, p. 54).

Dessa maneira, a personagem estabelece relação muito próxima com o ser vivo, com o mundo real. “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2009, p. 55).

Tais considerações revelam que a personagem, quando retratada num romance de maneira fragmentada, insatisfatória e incompleta, nada mais faz do que retomar a maneira que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes (CANDIDO, 2009, p. 58). “Retratada”, dissemos, pois há uma interface entre a ficção e a realidade:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. (CANDIDO, 2009, p. 58-59).

Dessa forma, “a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Dai podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 2009, p. 59); ou seja, a personagem, mesmo as mais complexas possuem seus traços organizados, “delimitados” por seu criador, o escritor. Ele planeja o início e o fim de cada personagem, mesmo que os leitores, em alguns momentos, não tenham a mesma compreensão que o escritor, por isso a personagem é mais lógica que seres reais: o ser vivo é quase sempre inapreensível, surpreendente.

Porém, o “romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente

delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (CANDIDO, 2009, p. 59), como uma tentativa de fazer com que a personagem não seja previsível, alcançando uma complexidade que vá além da relação escritor/personagem, seja com traços reais (não fictícios), ou não.

Candido destaca que o romance moderno do século XVIII ao século XX “foi rumo a uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização” (CANDIDO, 2009, p. 60). Este processo fez com que as personagens fossem tratadas de duas maneiras:

1) Como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) Como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (CANDIDO, 2009, p. 60).

De tal modo que as técnicas de caracterização tenderam para “um esforço em compor personagens íntegros e coerentes, por meio de fragmentos de percepção e de conhecimento que servem de base à nossa interpretação das pessoas” (CANDIDO, 2009, p. 60). Dessa maneira, foram definidas duas famílias de personagens, que Johnson no século XVIII chamava “personagens de costumes” (*Fielding*) e “personagens de natureza” (*Richardson*). Sobre as “personagens de costumes”, Antonio Candido revela:

As “personagens de costume” são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. Como se vê, é o processo fundamental da caricatura, e de fato ele teve o seu apogeu, e tem ainda a sua eficácia máxima, na caracterização de personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada. (CANDIDO, 2009, p. 61-62).

Sobre as “personagens de natureza”:

As “personagens de natureza” (*Richardson*) são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros. Não são imediatamente identificáveis e o autor precisa, a cada mudança do seu modo ser, lançar de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca. (CANDIDO, 2009, p. 62, grifo no original).

Candido aponta as considerações de Forster no livro *Aspects of the Novel*¹⁷ sobre a personagem. Forster apresenta uma tipologia diferente da anterior, com complexidade maior, que caracteriza a personagem como “personagens planas” e “personagens esféricas”:

As personagens planas eram chamadas *temperamentos (humours)* no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos um começo de curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase, como: ‘Nunca hei de deixar Mr. Micawber’. Aí está Mrs. Micawber. Ela diz que não deixará Mr. Micawber; de fato não o deixa, e nisso está ela. [...] são facilmente reconhecíveis sempre que surgem [...] são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias. (FORSTER, 1949, p. 66-67 apud CANDIDO, 2009, p. 62-63, grifo no original).

Beth Brait, sobre a caracterização de Forster, a respeito das “personagens planas”, destaca:

As *personagens planas* são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de uma forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. (BRAIT, 1985, p. 40-41).

Brait coloca que “são classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 1985, p. 41) e classificadas como *caricatura* quando “a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira” (BRAIT, 1985, p. 41).

A definição de “personagem plana”, de Forster, se aproxima da definição de “personagem de costume”, anteriormente apresentada. Ambas constituem personagens com grande teor de simplicidade, pouca ou quase nenhuma variação e com características facilmente notáveis. Diferem dessas definições as “personagens esféricas”:

As “personagens esféricas” não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. (CANDIDO, 2009, p. 63).

Esta definição de Forster é analisada por Beth Brait, como “personagem redonda”.

As *personagens* classificadas como *redondas*, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo

¹⁷ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. Edward Arnold. London, 1949.

convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (BRAIT, 1985, p. 41).

Candido, baseado em Forster, retoma um problema frequente quando o assunto é a personagem de um romance: “No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (CANDIDO, 2009, p. 66).

Tal problema surge uma vez que algumas personagens lembram/retratam o ser vivo, o contexto real. O autor de uma obra pode utilizar elementos do contexto real para construir a personagem de ficção. Candido destaca que a resposta para tal pergunta “daria uma ideia da medida em que a personagem é um ente *reproduzido* ou um ente *inventado*” (CANDIDO, 2009, p. 66), mas que nunca saberemos ao certo qual a quantidade de um ou de outro numa determinada personagem.

Sobre a possibilidade de reprodução fiel da vida num romance, Candido coloca que o romancista é incapaz de fazer tal reprodução, que o romance será um fracasso caso tenha a pretensão de ser cópia fiel da realidade. Isso porque o romancista no processo de criação da personagem precisa selecionar elementos que de uma maneira ou de outra o afasta naturalmente da realidade.

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, — ao contrario do caos da vida — pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. (CANDIDO, 2009, p. 67).

Candido faz um alerta: “O nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance” (CANDIDO, 2009, p. 69). Porém, “tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem, podemos admitir que esta oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária” (CANDIDO, 2009, p. 70).

Entre esses dois polos o que ocorre “é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais” (CANDIDO, 2009, p. 74). Candido destaca a incapacidade do próprio escritor saber a proporção exata de cada elemento, uma vez que “esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir” (CANDIDO, 2009, p. 74).

Dessa maneira, é possível concluir que a construção da personagem depende muito das concepções do autor e da maneira que deseja construir a narrativa, ou seja, dos outros elementos estruturais do romance. A personagem necessita de uma estrutura coerente para ganhar ares de realidade, convencer. Esta organização estrutural, segundo Candido, “é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (CANDIDO, 2009, p. 80). Sendo assim, a construção das personagens e sua relação com a realidade está muito próxima, dependendo da maneira com que o autor elabora essas duas esferas e as aproxima ou as afasta.

4.1.1. As personagens diante da história

Luiz Vilela, em *Os novos*, “narra fatias do cotidiano de alguns jovens universitários, com pretensões de se tornarem escritores” (SARMENTO-PANTOJA, 2010, p. 187) e constrói personagens que dialogam e lidam com questões existenciais ao longo de todo o romance, em meio ao contexto histórico de repressão política, econômica e cultural da ditadura militar dos anos 60.

O livro apresenta e acompanha a vida de quatro personagens: Nei, Zé, Vitor e Ricardo. Todos moradores de Belo Horizonte/MG, estudantes ou ex-estudantes do curso de Letras na Universidade da cidade. De acordo com a classificação da personagem, elencadas acima a partir de Candido (2009) e Brait (1985), estas personagens caracterizam-se como redondas, uma vez que apresentam “várias qualidades ou tendências surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 1985, p. 41).

O contexto da ditadura militar dos anos 60 possibilita a construção dessas personagens complexas, construídas de maneira totalizante, mas ao mesmo tempo individuais e fragmentadas, assim como os temas abordados pelo livro, como um reflexo da atmosfera opressiva do sistema ditatorial. Não é possível ter certeza sobre nada, concluir nenhum projeto. O desanimo, a angústia permeia os quatro jovens e seus amigos, Martinha, Queiroz e Dalva, que mesmo separados em suas individualidades são reflexo de um mesmo eu. Como uma nação, uma geração diante da ditadura, das incertezas e do medo proporcionado pelo regime militar. Uma geração que grita contra a realidade a partir de *Os novos*.

Vejamos de maneira analítica como as personagens e o contexto histórico encontram-se imbricados, contribuindo para a complexidade das mesmas e para a construção da arquitetura romanesca do romance. Realizamos nossa análise a partir da apresentação de cada uma das quatro personagens, a fim de evidenciar o que as torna a representação de uma geração, apesar de suas particularidades, e o modo pelo qual lidam com os problemas que surgem decorrentes do contexto histórico.

a) Nei

Nei, um jovem professor do curso de Letras, formou-se na mesma universidade em que leciona. Tem essas aulas como um emprego provisório, “apenas para ganhar dinheiro” (VILELA, 1984, p. 11), já que seu grande sonho é se tornar um escritor reconhecido. Solteiro, morando sozinho, em um apartamento simples, demonstra-se muitas vezes abatido, desanimado e até mais magro, como exposto em um dos diálogos que tem com o pai e a mãe, em visita à família, que mora no interior. Vejamos a seguir:

— Você engordou um pouco aqui, quando chegou estava magro. Eu não quis te dizer, mas te achei abatido, parecia que você tinha estado doente antes e não me escreveu; tinha?...

— Doente? Não. Era só o trabalho, as preocupações, a vida agitada que a gente leva na capital. (VILELA, 1984, p. 106).

A personagem possui duas relações amorosas frustradas e passa grande parte do tempo preocupada com um romance que tenta escrever, porém nunca saiu do status de projeto. Entre os amigos, é tratado como escritor, sendo igualmente respeitado pelos alunos. Em *Os novos*, Nei tenta escrever seu romance, porém sempre encontra um obstáculo: os editores, a falta de tempo, de inspiração, de liberdade, etc. Vejamos a seguir, para exemplificar, três momentos em que Nei cita seu romance: primeiro em um diálogo com a personagem Vera, segundo, em sua casa, de manhã, indeciso entre escrever ou ir para o Minas (clube), e terceiro, já no último parágrafo de *Os novos*, em conversa com Vitor durante a festa de virada do ano.

— Que manhã... — ele disse. — É, com esse tempo acho que começo mesmo meu romance...

— Você só fala nesse seu romance, será que ele é tão importante assim?... — ela perguntou distraída, limpando um cisco na blusa. (VILELA, 1984, p. 123).

Levantou-se de manhã no dia seguinte com a decisão de escrever — a primeira coisa que faria, depois de tomar café. Tomou café e ficou um pouco à janela, olhando a manhã, intensamente clara, com um sol maravilhoso: em vez do romance, foi para o Minas. (VILELA, 1984, p. 211).

— Estou pensando em recomeçar meu romance essas férias — disse Nei. — Vou ter muito tempo; talvez eu até o acabe. Pelo menos gostaria de tentar de novo. (VILELA, 1984, p. 222).

Estes momentos são significativos para a construção da personagem diante do desalento, da angústia que a domina, a partir do momento que não consegue concluir seu projeto. Note-se, que o primeiro exemplo, já na página 123, mais da metade do romance, indica que a personagem ainda não conseguiu começar seu livro. Termina na página 222, planejando recomeçar o romance.

O romance não concluído de Nei é uma das questões centrais de *Os novos*, tendo em vista que um dos motivos que leva a personagem a não concluir seu projeto é o desânimo diante da truculência do período militar, da opressão, do cansaço em lutar pela mudança, como nesta passagem:

— É difícil lembrar um assunto agradável, com essa chuva todo dia, essas ameaças de prisões e pancadarias no ar, e agora a peça de vocês... Confesso-me sem inspiração.

— Estou cansado de tudo isso — disse Nei. — Cansado dessa confusão, cansado da literatura, cansado dessa cidade e dessa chuva, cansado até dessas nossas conversas, que não levam a nada. Dá vontade de sumir pra longe daqui. (VILELA, 1984, p. 172).

Trata-se de um diálogo entre Nei, Martinha e outros amigos, no qual discutem sobre a repressão, as manifestações dos estudantes, e a censura a uma peça de teatro organizada pelo grupo. A primeira fala é da personagem Martinha, seguida pela de Nei.

Outro motivo, que leva Nei a não concluir seu romance é a atmosfera opressiva que vai além da ditadura, a angústia natural do ser, ligada ao espaço/ambiente que vive. Sozinho, longe da família, relações amorosas instáveis e a própria ditadura. Nei incentiva os amigos, como Vitor, a escrever e mandar os trabalhos para editores, mas não se sente confortável para escrever seu próprio romance, adiando o projeto por qualquer pretexto.

Nessa perspectiva, fica clara a interação entre o contexto histórico e a ficção de Luiz Vilela. Nei é uma personagem construída a partir de sua relação com o contexto histórico, e da maneira que reage a ele. Em alguns momentos demonstra esperança, vontade de continuar, mesmo diante da opressão, como quando incentiva os amigos a continuar a escrever, a fazer planos para o novo ano que chega. Por outro lado, parece completamente entregue, cansado, adiando seu principal e maior projeto diante a ditadura: seu romance. A complexidade da

personagem está justamente em sua dualidade em reagir/recuar ao contexto histórico da ditadura militar na década de 60 do século XX.

b) Zé

Zé vive com a mãe e trabalha em um banco. Passa a maior parte do tempo a reclamar e a prometer deixar o emprego, que considera um suicídio:

— Quanto a mim — disse Zé, — se eu esse ano mandar a merda aqueles imbecis do banco, já terei feito muito. Dez anos naquilo, às vezes fico pensando, dez anos; como pude aguentar? é preciso ser muito covarde. (VILELA, 1984, p. 7).

Frequentemente utiliza a mãe como justificativa para não deixar a estabilidade do emprego no banco. Mesmo quando tenta procurar outro trabalho, volta atrás e se diz responsável em cuidar da velhice de sua mãe. A personagem passa o romance todo a desprezar o emprego, como uma frustração pessoal, porém não demonstra reação para deixá-lo. É um emprego seguro diante do período de incertezas da ditadura. Zé escreve, assim como Nei, alguns textos para serem publicados em jornais da cidade. Essa atividade alimenta sua vontade de ser escritor e o configura como subversivo diante do contexto histórico, sempre crítico com relação às atitudes do governo. No entanto, como uma fuga da realidade, está sempre em festas e encontros literários que tenha muitas meninas e bebidas. Vejamos um trecho:

— Exatamente... Por falar nisso, hoje a noite tem uma festa na Ivete, ela pediu pra avisar vocês.

— Festinha-família? — perguntou Milton. — Se for, estou fora.

— Não sei bem que tipo de gente que vai, só sei que vai ter bebida e comida às pampas, isso foi a Ivete mesmo que me falou. (VILELA, 1984, p. 173-174).

Nessa personagem fica claro a opressão pessoal, o desajuste com sua condição, a angústia por se manter em um trabalho que nunca o agradou. Sua relação com o contexto histórico ganha força a partir do momento que vive essa opressão e se sente fraco, uma vez que não consegue se livrar de um emprego que considera ruim, será que tem forças para reagir à opressão política do momento histórico da sociedade em que vive? Zé, todas as vezes que tenta reagir à ditadura, evidente no romance, lembra-se de si próprio como um fraco, que nem

fazer o que gosta é capaz. Por mais que a personagem tente reagir ao contexto ela é engolida pelo sistema. Nota-se então a marca da ditadura na arquitetura romanesca do romance:

— Não deixa de ser engraçado eu dizer isso, quando uma coisa simples como largar um emprego no banco eu não consigo e fico o tempo todo me atormentando... (VILELA, 1984, p. 144).

No entanto, a personagem continua a escrever, mesmo que de maneira discreta, para os jornais da cidade e demonstra reação ao comodismo quando procura emprego no *Estado de Minas*. Mesmo com a situação do jornal parecendo precária:

— Qualquer dia vou dar um pulo na redação — disse Zé; — ver se há possibilidade de emprego. Já soube que estão pagando mal, atrasam pagamento mais de mês, e outras coisas. (VILELA, 1984, p. 147-148).

Zé não consegue o emprego, mas está evidente em todo o livro que a personagem não tem coragem de deixar sua segurança no trabalho do banco para se ariscar na carreira de escritor.

c) Vitor

Vitor é a única personagem casada do romance: tem dois filhos. Trabalha em um jornal e é o mais sarcástico de todos, encontra uma piada em todos os assuntos, mesmo os mais sérios. Não esconde seu vício pela bebida e em praticamente todos os momentos está em um bar ou convidando os amigos para tomar um chope, como verificamos em seus comentários a seguir:

— Eu? Quem disse isso? Só tenho dinheiro para tratar da minha mulher, meus filhos e meus chopes.

— Principalmente meus chopes. (VILELA, 1984, p. 14).

Vitor possui um livro de poemas realmente concluído e encaminhado para uma editora. A expectativa de ser ou não aceito o deixa perturbado, prometendo mudar o rumo de sua vida a partir da resposta da editora. Porém, o livro não aceito faz com que a personagem perca completamente a vontade de continuar a escrever e de se dedicar a literatura:

— Não sei; não estou pensando nisso agora. Vou esquecer a literatura uns tempos. Deixei meu livro na gaveta; talvez daqui uns meses eu pegue ele de novo e veja quê que eu faço, se mando para outra editora, se rasgo, ou o que for. Eu ia rasgar ele agora, tinha me prometido que se não o publicasse esse ano, eu o rasgaria, O dia que peguei ele no correio, eu estava disposto a fazer isso; desembulhei e ia rasgar, mas fui dar uma olhada antes, comecei a reler alguns poemas, e ... É duro, viu, é duro você rasgar um livro seu; são só umas folhas de papel, mas a gente começa a ler e vai vendo tanta coisa, lembrando de tanta coisa... Quando vi, já tinha amolecido. Bom, falei, eu guardo ele numa gaveta e daqui uns tempos dou uma nova olhada; se achar que vale a pena, eu tento de novo uma editora; se não achar... Rasgar acho que nunca terei coragem. A única coisa que eu podia fazer é deixar ele jogado no chão de qualquer jeito para a empregada pensar que é lixo, e uma hora que eu me distraísse, ela varresse e queimasse. Só assim eu teria coragem. Vamos ver. Deixa ele lá na gaveta uns tempos. Mais tarde eu olho e vejo quê que eu faço com ele. Mas agora não estou pensando nisso. Agora quero saber é dessa vida aqui. Tirei férias da poesia. (VILELA, 1984, p. 208).

A personagem demonstra total desânimo em continuar escrevendo, em ser poeta, em tempos tão difíceis. Acusa editores e a própria sociedade por não dar importância à literatura. Não ser publicado, arrasa a personagem que acaba avançando ainda mais no vício pelo chope. Vejamos no trecho a seguir.

— [...] Não quero mais saber de poesia, nem de literatura de qualquer espécie. Nem ouvir falar. Vou aprender a não ser bobo. Já devia ter aprendido. Poesia, quem quer saber disso hoje? [...]. Em compensação agora vou encher a cara todo dia; vai ser pior do que antes. Hoje de manhã já comecei: acabei de ler a carta e fui direto pro bar. Nada agora me segura mais. Vou encher a cara todo dia. (VILELA, 1984, p. 202).

É interessante notar que Vitor, assim como seus amigos, mas, com mais frequência em todo o romance, utiliza a bebida como válvula de escape, diante dos problemas que enfrenta. A personagem vai para o bar, conversa com os amigos, e se angustia vendo sua carreira de escritor não decolar. Vitor é a única personagem que possui família, entre seus amigos, isso imprime a ele uma carga de frustração ainda maior. Sente-se fracassado duas vezes, pelo menos: diante da família e dos amigos, por não conseguir realizar seus projetos e publicar seu filho de poesia.

d) Ricardo

Ricardo é um jovem estudante do curso de Letras, que fica mais tempo fora do que dentro da Universidade. Leva a vida como uma festa por bares e encontros literários. Também escreve seus textos, assim como seus amigos. O jovem é conhecido por um bordão que repete

a todo o momento: “Somos todos uns loucos”. Tal bordão faz sentido e surte efeito quando relacionado à tentativa de produzir literatura no contexto de repressão provocado pela ditadura. Como se estivesse o tempo todo dizendo que a loucura é necessária para enfrentar a truculência da ditadura militar.

Vejam alguns trechos, no qual a personagem repete três vezes frases referentes ao seu bordão, como no “capítulo seis”¹⁸, no momento em que discute com seu grupo de amigos sobre os estudantes que foram presos pelo DOPS, e estavam na Universidade comentando o acontecido.

— Vocês estão é loucos — disse Ricardo, chegando.
[...]
— Não falo que tá todo mundo louco? Mas sabem? — e Ricardo contou: — Estou bolando agora é um poema para mandar à Bienal: uma máquina que fica andando e acendendo uma luzinha vermelha e uma voz falando “eu sou o poema, eu sou o poema”.
[...]
— É preciso ser louco para enfrentar a loucura — justificou-se Ricardo. — Enlouquecei-vos! Essa é a palavra de ordem no mundo de hoje, estou apenas seguindo-a. (VILELA, 1984, p. 62-63).

No último trecho, a personagem destaca que enlouquecer “é a palavra de ordem no mundo de hoje”, como uma solução, uma maneira de enfrentar os problemas que aquela geração enfrenta, decorrentes da ditadura militar. Como se só os loucos fossem capazes de enfrentar tal situação histórica. Porém, enlouquecer pode ser a saída para não dar tanta importância aos problemas enfrentados e seguir a vida da maneira como as coisas acontecem, com menos preocupações e mais leveza.

As personagens construídas por Luiz Vilela caracterizadas como redondas a partir da definição de Candido (2009) e Brait (1985) são complexas devido ao contexto histórico em que estão inseridas e a angústia natural do próprio indivíduo. A complexidade das personagens é evidenciada a partir do momento em que precisam lidar com a opressão provocada pela ditadura. O leitor espera das jovens personagens uma reação diante do sistema, por serem jovens, estudantes e intelectuais. Porém as personagens surpreendem, hora reagindo de maneira discreta, com a produção de um texto literário, um poema, hora se entregando a opressão, desistindo de seus projetos e passando a maior parte do tempo nos bares da cidade.

¹⁸ Ver quadro com a divisão completa dos capítulos, por nós proposta, no quarto capítulo deste trabalho: **A arquitetura romanesca**.

4.1.2 As personagens e as questões existenciais

Os quatro amigos apresentados em *Os novos* lidam e reagem aos acontecimentos do contexto histórico no qual estão inseridos. Como uma geração de jovens sufocada pela opressão ditatorial. Neste contexto, discutem os projetos não concluídos, os sonhos não realizados, as greves e as torturas. As discussões acontecem na universidade, em encontros literários e principalmente em bares, sempre acompanhados pela bebida. Sobre isso, refere-se Sarmento-Pantoja:

Eles passam a maior parte do tempo a beber e discutir questões existenciais e projetos de vida, porém, sem estabelecer vínculos práticos capazes de transformar desejos em realização concreta. Nesse trajeto, a narrativa captura aspectos e imagens de extração histórica: a agitação nas universidades, a prisão de alunos, o envolvimento de outros no quadro da resistência armada. (SARMENTO-PANTOJA, 2010, p. 187, grifo nosso).

Os jovens publicam uma revista chamada *Literatura* e se reúnem para decidir os textos e os temas de cada número. A revista gera encontros regados a muita bebida e discussões literárias que na maioria das vezes não passam de conversas soltas. A revista é mantida com o dinheiro do grupo, juntamente com a personagem Dalva, sendo os responsáveis pela edição, pagamento da gráfica e distribuição. Veem na revista uma maneira de manterem-se escritores, pensantes, críticos, como uma rebeldia, diante da ditadura.

Os quatro amigos ainda se mantem atualizados e participam dos lançamentos de livros. Mesmo que para tomar a bebida oferecida no evento. Todas as discussões terminam em chope, em desalento, em angústia, causada pela impotência diante dos projetos não realizados, por suas inquietações pessoais, como o romance não escrito (Nei), o emprego indesejado (Zé), o livro não publicado (Vitor), a loucura não realizada (Ricardo) e, sem dúvida, pelo contexto vivenciado.

As incertezas são frequentes em todo o livro, e “outras questões próprias do tempo também se fazem presentes: a falta de perspectiva, o desalento diante da rotina profissional, o descomprometimento intelectual” (SARMENTO-PANTOJA, 2010, p. 187), como no trecho a seguir em uma conversa entre os amigos Dalva, Nei e Vitor:

— Tudo hoje é incerto, a gente vive na incerteza de tudo; arte, política, moral, costumes, a gente não pode mais ter certeza de nada. Você não sente isso? É horrível. Isso acaba com a gente. No fim dá uma espécie de paralisia: sem saber o que fazer, a gente acaba ficando parado e não fazendo nada. (VILELA, 1984, p. 56).

As discussões sobre política são frequentes e em vários momentos do texto os jovens se referem a episódios provocados pela ditadura, como a repressão aos intelectuais, aos jovens que se manifestam nas ruas, as assembleias nas salas de aula e as prisões que o governo realiza.

[...] Frio. Greve. Os amigos presos. Soldados nas portas das faculdades. Os jornais falando em novas prisões. As conversas sobre as prováveis medidas do governo: diz que ele vai aumentar o arrocho; diz que os estudantes presos vão ser entregues à justiça militar; diz que a repressão policial vai ser agora muito maior, não viram as últimas declarações nos jornais? (VILELA, 1984, p. 57).

A situação é de extrema tensão, na universidade o assunto entre os jovens é a prisão de alguns de seus colegas pelo DOPS, as torturas que sofreram e as possíveis prisões que ainda estavam por vir. O ambiente é agitado, e palavras como ditadura, militarismo, tortura, DOPS, entre outras, são citadas várias vezes em todo o romance, evidenciando o contexto histórico ao qual os jovens estavam submetidos. Como em uma conversa entre Nei e Vitor:

— É a ditadura sem máscara — disse Vitor, chegando com um jornal, quando ele já ia descendo para ir embora.
 — Você viu? A nova lista de cassados? Olha aqui ...
 Pegou o jornal, deu uma olhada por cima, seus olhos vagavam por outras notícias.
 — Dessa vez cassaram todo mundo — dizia Vitor. — Caiu a máscara: é a ditadura completa e acabada. (VILELA, 1984, p. 125).

Diante desse cenário, as personagens de Vilela precisam reagir ao contexto, na tentativa de se tornarem escritores de literatura, lidando com questões existenciais como família e amor. Tais assuntos se apresentam de forma fragmentada, como uma fuga do cotidiano, da realidade angustiante.

A questão sexual, entre as personagens, aparece sempre como uma piada, como uma provocação entre os próprios amigos, como no trecho a seguir em que Zé fala para Nei sobre não precisar de uma namorada:

— Namorada ... Estou precisando é de uma buceta, isso sim. Uma mulher que queira dar pra mim o dia que eu quiser e que ela quiser, mas sem nenhuma complicação, e sem ter que pagar também, porque ando duro, com uma porção de dívidas. (VILELA, 1984, p. 142).

As personagens não estabelecem vínculos com o amor. Mesmo a personagem Vitor, que é casado, e a personagem Nei, que ao longo da narrativa estabelece dois relacionamentos amorosos, não forjam relação amorosa convincente. Os diálogos entre Nei e Vera, por

exemplo, são truncados, como se o casal não se conhecesse e não planejasse um futuro juntos,¹⁹ o que podemos verificar, a título de exemplo, nessa discussão entre eles:

— Acho que nós nunca nos entenderemos — ela disse.
 — Desse jeito não nos entenderemos mesmo não
 — É como se você fosse por uma estrada e eu por outra — ela continuou; — de vez em quando nos olhamos, sorrimos, damos as mãos, e achamos que estamos juntos; mas na realidade nunca estamos; há sempre uma distância entre nós, uma distância talvez até pequena, mas que nunca será transposta. (VILELA, 1984, p. 124).

A família no romance aparece em dois momentos: A família da personagem Vitor, e a relação de Nei com seu pai e sua mãe. No caso de Nei, visita a família poucas vezes e quase não fala dos acontecimentos em sua vida, sempre abatido, cansado e com poucas palavras. Um reflexo do cansaço diário, de planos que não se realizam e que acabam interferindo na relação familiar.

Vitor, casado com Juci e com dois filhos, preocupa-se mais com seus chopes do que com a própria família, como demonstramos anteriormente. Nos momentos em que é forçado a tomar uma decisão de continuar a escrever e se dedicar a carreira de escritor, utiliza a família como justificativa para não seguir seus planos, para não reagir diante da angústia pessoal em que vive.

A análise da construção das personagens juntamente com o contexto histórico da ditadura militar da década de 60, do século XX evidencia como Luiz Vilela construiu suas personagens de maneira homóloga, imbicada ao contexto da época, de forma que ficção e história dialogam e se complementam. Os fatos históricos não estão simplesmente citados, como pano de fundo do texto, eles estão vivos; eles realizam o que Candido (2009) definiu teoricamente: “funcionam para formar a estrutura do livro” (CANDIDO, 2010, p. 16).

Diante de tal contexto atuante, moldando as personagens, podemos dizer que *Os novos* e suas personagens, mesmo em suas individualidades, representam uma geração que viveu aquele período, de jovens que reagiram, desanimaram, escreveram, gritaram e desistiram diante da ditadura militar.

As personagens de *Os novos* evidencia principalmente uma parte da geração da época que não conseguia reagir ao contexto histórico, dentre tantas outras que reagiram e saíram às ruas para lutar contra a ditadura. Em *Os novos*, as personagens são complexas, caracterizadas como redondas, uma vez que, hora reagem, hora desistem, surpreendendo o

¹⁹ Sobre a vivência amorosa em *Os novos*, Rauer afirma: “As diferentes personalidades, as expectativas que não se harmonizam, a intrincada teia de caracteres e dos humores: ao que parece, tudo e nada conspiram para que os casais não se estabilizem além da explosão do desejo” (RAUER, 2006, p. 141-142).

leitor com uma publicação de texto, significando uma reação e com as idas aos bares, como uma desistência, no entanto no final do romance não conseguem concluir seus projetos, desistindo e se rendendo ao contexto ditatorial do romance e a angústia natural do indivíduo diante de possíveis mudanças.

No IV e último capítulo, a seguir, centramos nossa análise na construção da arquitetura romanesca de *Os novos*, visando demonstrar como ficção e história atuam imbricadas na narrativa de Luiz Vilela. Para tanto, analisamos a função ideológica dos diálogos presentes no livro, a falsa dicotomia entre o novo e o velho que embaralha o romance e algumas variáveis linguísticas textualizadas em *Os novos*.

4.2. O “não” e o “nunca” em *Os novos*

Este item tem como objetivo analisar a cena da briga entre as personagens Nei e Vera, presente no subcapítulo 9.1, nas páginas 123 e 124, a fim de rastrear os advérbios de negação “não” e “nunca” na narrativa, verificando os efeitos de sentido que tais advérbios constituem a cada passo, o significado geral que impõem à cena e sua relação com o contexto histórico. Para tanto, fazemos uso da teoria do *iceberg*, de Hemingway, que destaca a presença de uma história submersa na história evidente; valemo-nos também do conceito de moldura, de Boris Uspênski, que coloca as molduras como um limite entre um tipo de representação e outra dentro de uma mesma história; e utilizamos o conceito de epifania, de James Joyce, que destaca o *iluminatio* como um momento de revelação vivenciado pela personagem.

A cena gira em torno do casal em discussão, Nei e Vera. Discussão que acontece pela falta de interesse da personagem Vera pelo projeto da personagem Nei: a escrita de um romance. Edgar Allan Poe, em *Filosofia da composição*, destaca a “necessidade de o enredo conseguir prender o leitor, mesmo diante de um acontecimento corriqueiro” (POE, 1981, p. 914). Vilela faz isso de maneira magistral, uma vez que desenvolve a cena em torno do acontecimento corriqueiro da briga do casal.

A narrativa inicia-se com uma clara moldura, conceito desenvolvido por Uspênski, definidas pelos limites de uma obra, não apenas entre o externo e interno, mas também entre o mundo real e imaginário, marcando o limes entre um tipo de representação e outra, como uma transição do espaço interno para o externo. Vejamos a moldura na cena de *Os novos*:

Um dia claro e límpido; agosto ficara para trás, sepultado na sua ventania exasperante e na sua bruma seca. Sentados num banco da Praça da Liberdade, os dois olhavam o céu, sem uma nuvem. (VILELA, 1984, p. 123).

Neste caso, a moldura exerce a função de informar o ambiente em que a história vai se desenrolar. Com a moldura já é possível notar a pouca animosidade em que o restante da narrativa vai se desenvolver. As palavras: ficara para trás, sepultado e bruma seca destacam um cenário pouco alegre. Porém, as palavras dia claro e límpido e céu sem nenhuma nuvem indicam a possibilidade de mudança, que a situação ainda pode tomar um novo rumo. O ambiente em que a obra se desenvolve corrobora com a utilização de palavras duras, frias, tristes, como as primeiras. A desesperança está presente em toda a cena, como um reflexo da truculência do contexto da ditadura militar, conforme demonstramos no capítulo anterior.

A narrativa prossegue com Nei:

— Que manhã... — ele disse. — É, com esse tempo acho que eu começo mesmo meu romance... (VILELA, 1984, p. 123).

A personagem se refere ao romance que há tempos tenta escrever, mas que por uma série de motivos, entre desânimo, repressão, dificuldade em encontrar editoras, etc. Vera responde para Nei:

— Você só fala nesse seu romance, será que ele é tão importante assim?... — ela perguntou distraída, limpando um cisco na blusa. (VILELA, 1984, p. 123).

No trecho, nota-se o descaso de Vera em relação ao projeto de Nei, o que evidencia o distanciamento do casal. “Você só fala nesse romance” demonstra o quanto os propósitos dele já não tem mais importância para ela. A narrativa segue:

Ele não respondeu.
 — Quê que foi? — ela então olhou para ele: — Puxa, você ficou chateado só porque eu falei isso?..
 Ele voltou a olhar para o céu: já não via a beleza daquela manhã, e seu entusiasmo se fora.
 — Você é sensível demais, Nei; a gente não pode falar nada.
 — Você chama isso de nada? (VILELA, 1984, p. 123).

A utilização de advérbios de negação “não” começa a fazer parte da fala de Vera, reforçando sua negativa em relação a Nei e seu projeto. Dessa maneira, Nei perde todo seu entusiasmo, dando indícios que não mais tentaria uma aproximação.

— Eu sei que esse romance é importante para você, eu sei; você acha que eu não sei? Eu só quis dizer que também não é assim; é como se ele fosse a coisa mais importante do mundo, como se nada mais houvesse.
 — Você acha mesmo que é assim, Vera?

— Não sei, tem hora que...Sabe, as vezes a impressão que me dá é que não apenas esse romance, mas escrever é a única coisa que te interessa de verdade, nada mais tem importância... Está certo que você goste disso e que seja importante para você, mas será que é tão importante assim? Será que o mundo vai depender disso? (VILELA, 1984, p. 123-124).

No trecho, o advérbio de negação “não” se repete, na fala da personagem Vera, por mais quatro vezes, como uma tentativa de demonstrar que sabia da importância do romance para Nei, e por isso vive num conflito íntimo, no qual não se importa com o romance, mas finge que se importa, desejando que Nei assuma que seu romance não tem essa importância vital que ele considera. A narrativa prossegue:

— Porque você disse todas essas coisas, hem Vera? Porque você disse, se você sabe que não é assim?
 — Não, eu não sei não.
 — Não... — ele disse, mas preferiu não continuar. (VILELA, 1984, p. 124).

É possível notar que Nei começa a ficar cansado da discussão e dá sinais de desânimo, “preferiu não continuar”. Já Vera mostra-se irredutível em sua posição de contrariedade, chegando a citar a negativa “não” por mais três vezes. Como verificamos a seguir:

Pegou um cigarro.
 — Acho que nunca nos entenderemos — ela disse.
 — Desse jeito não nos entenderemos mesmo não.
 — É como se você fosse por uma estrada e eu por outra — ela continuou; — de vez enquanto nos olhamos, sorrimos, damos as mãos, e achamos que estamos juntos; mas na realidade nunca estamos; há sempre uma distância entre nós, uma distância talvez até pequena, mas que nunca será transposta. (VILELA, 1984, p. 124).

No trecho, ocorre uma explosão de sentimento, por parte de Vera, a constatação de que nunca conseguiram se entender levanta suspeitas de que aconteceram possíveis brigas e tentativas de reconciliação anteriores. A utilização da negativa “nunca”, por duas vezes, com evidência o distanciamento do casal e o cansaço em continuar tentando. No trecho “há sempre uma distância entre nós, uma distância talvez até pequena, mas que nunca será transposta” (VILELA, 1984, p. 124), temos uma epifania. O conceito de epifania surge na obra de Joyce (1916) *Retrato do artista quando jovem*, sendo apresentado pelo personagem Stephen Dedalus. Segundo Ronaldo Franjotti,

A princípio, epifania era um termo pagão para designar uma aparição divina, fantástica. O catolicismo se apropriou do termo e o re-significou, usando-o para designar a anunciação da presença divina de Cristo na realidade humana (representada pela passagem dos reis magos). Stephen re-significa novamente o termo, e o usa para nomear revelações (*revelatio*), situações em que o cotidiano, o

ordinário, assume um sentido mais amplo, extraordinário, revelador de algo não visto ou não pensado no corriqueiro. (FRANJOTTI, 2011, p. 62).

De acordo com Azevedo, “as epifanias seriam, pois, manifestações divinas, expressões absolutas desses momentos mais delicados e evanescentes” (AZEVEDO, 2004, p. 2). James Joyce compreendia epifania como um momento de revelação, de iluminação, de mudança no contexto da narrativa. Destaca Vizioli:

Por epifania entendia uma súbita manifestação espiritual, tanto na vulgaridade da fala ou do gesto, quanto numa fase memorável da própria mente. Acreditava ser função do homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, visto serem elas os momentos mais delicados e evanescentes. (VIZIOLI, 1991, p. 28).

Segundo Vizioli, “as epifanias só se tornaram úteis depois que Joyce aprendeu a reuni-las em trechos mais longos, que preservavam, porém, as suas características fundamentais de objetividade e fidelidade ao real” (VIZIOLI, 1991, p. 28). Vejamos o trecho da cena de *Os novos* no qual ocorre a epifania com a revelação, a iluminação da situação que se coloca sem possibilidade de transformação; isso se constata com a utilização da palavra “nunca”. Vera dá indícios a respeito das tentativas anteriores do casal, denotando ainda mais o cansaço da relação:

— Se você pensa assim, é claro que não será.
 — Não é que eu pense assim, as coisas é que são assim. Não é você ou eu, é algo fora de nós, algo mais forte do que nós e que existe desde o começo, desde o primeiro dia em que nos vimos.
 Ela fez uma pausa. (VILELA, 1984, p. 124).

A epifania, citada acima, se constata com a próxima fala de Nei, que exerce o poder de mudar o ritmo da história: “Se você pensa assim, é claro que não será” (VILELA, 1984, p. 124). Nei passa a concordar com Vera, que utiliza a negativa “não” por mais duas vezes, num sinal de desistência total da discussão e de completo desânimo com relação à possibilidade de manter o relacionamento.

A partir desse ponto nota-se o conceito de iceberg teorizado por Hemingway quanto à escrita do conto, fazendo referência à parte submersa do *iceberg*, parte esta não evidente, que, no caso do conto, precisa ser atentamente analisada para ser descoberta e compreendida. Carlos Baker ressalta o fato de os contos de Hemingway seguirem o comportamento do iceberg: “Seus contos são enganadores, um pouco à maneira de um *iceberg*” (BAKER, 1974, p. 134).

Os chamados “contos enganadores” desenvolvem essa função, quase insuperável, uma vez que o leitor se dispõe a ler a narrativa “pura e direta”, sem maiores preocupações com as possíveis histórias submersas no conto. Segundo Baker,

[...] são tão fáceis de ler como narrativas puras e diretas que o leitor fica disposto a aceitá-las pelo seu valor aparente — contentando-se em admirar as linhas incisivas e as curvas bem nítidas de um oitavo do *iceberg* que fica acima da superfície e ignorar as causas reais da dignidade ou valor do movimento. (BAKER, 1974, p. 136-137).

Sobre este conceito, Julian Nazário (1988) destaca, no livro *Ernest Hemingway*, no qual escreve sobre vida e obra do escritor, a aparente opacidade das narrativas de Hemingway:

A qualidade opaca de seus textos, uma opacidade que transparece com nitidez nos contos, se relaciona à metáfora do *iceberg*. Apenas uma milésima parte do *iceberg* fica exposta ao leitor. O resto está abaixo da superfície e terá que ser rastreado mediante uma leitura cuidadosa. Hemingway, portanto, não é um escritor que mostra todas as cartas que tem na mão. Embora não seja um escritor hermético, constrói um texto cheio de espaços vazios e deixa para o leitor a fascinante tarefa de preencher esses espaços através de sua interpretação. (NAZÁRIO, 1988, p. 20).

O *iceberg*, na cena aqui analisada de *Os novos*, destaca-se como o modo pelo qual a história vai se formando com o não dito entre o casal, abrindo espaço para a imaginação e construção de outros motivos que possam impedir o casal de ficar juntos, já que Vera diz existir algo mais forte, desde o princípio, que os impede de ficar juntos, porém não revela tais motivos.

Eis a conclusão da cena:

— Isso não quer dizer que a gente não continuará tentando; a gente continuará. Até chegar um dia em que a gente se cansará disso e desistirá.
— Então porque não desistir de uma vez?
— Não sei; talvez porque esse dia não chegou ainda. (VILELA, 1984, p. 124).

A conclusão retoma mais três advérbios de negação “não”, na fala de Vera, confirmando o término do relacionamento e a incompatibilidade do casal. Os advérbios de negação nesta cena são fundamentais para indicar o desentendimento entre o casal, que desde o princípio da cena não se entende, e conclui a cena não se entendendo. Tais advérbios reforçam o sentido negativo da relação na narrativa e o desanimo diante da vida, a falta de perspectiva, de atitude.

Tal como apresentamos, exemplos que demonstram as teorias da moldura, do *iceberg* e da epifania podem ser vistos em outras narrativas de Luiz Vilela. Vejamos tais

características nos contos “Mosca morta”, do livro *A cabeça* (2002), e “Amor”, do livro *Tarde da Noite* (1988), narrativas nas quais os advérbios de negação aparecem com frequência.

Em “Mosca morta”, a moldura inicial não é tão demarcada:

— Nada melhor que uma cervejinha a caminho de casa, numa noite de chuva como essa — ele disse. — A vida é boa... (VILELA, 2002, p. 9).

O ambiente em que se desenvolve a conversa entre os dois amigos é exposto, uma noite escura e de chuva, o que antecipa haver animosidade entre as personagens.

No conto “Amor”, a moldura do início da narrativa esta implícita:

— Ela apontou para a vitrine:
— Olha que amor de sapato!
Chegaram mais perto. Ele viu seu rosto cansado, encardido, a barba crescida. (VILELA, 1988, p.58).

Nesse caso, a leitura precisa prosseguir para desvendar o local da cena, mesmo que aparentemente o diálogo já indicie uma rua. De certo modo, a moldura encontra-se deslocada para o meio da narrativa:

Era fim de tarde, avenida movimentada, pessoas voltando para casa com embrulhos, rapazes na beirada do passeio, colegiais em grupos, lojas fechando, filas, rostos cansados, gastos, suados, barulho dos lotações, estalo dos elétricos. (VILELA, 1988, p. 59).

A moldura discursiva indica a fatalidade do amor, deslocado para um objeto de consumo, e a moldura tradicional, logo à frente, enfatiza o cansaço do dia de trabalho pela focalização da protagonista.

Neste conto, o final também é com moldura tradicional, como uma “moral da fábula”:

Ela já havia entrado no ônibus.
Da janelinha olhou para ele: mas não sorriu, nem abanou-lhe a mão.
Ele ficou vendo o ônibus se distanciar pela avenida, o rosto abatido, pensando por que a amor era tão difícil. (VILELA, 1988, p. 61).

A moldura final expressa o desentendimento entre o casal apresentado na narrativa, e marca o distanciamento entre ambos. Nos dois contos, (“Mosca morta” e “Amor”), e na cena de *Os novos* a moldura inicial indica uma obscuridade, uma tensão entre os acontecimentos que se desenvolverão, seja pelas palavras utilizadas ou pelos ambientes.

Entrevê-se o *iceberg*, no conto “Mosca morta”, no diálogo entre as personagens, dialogo que indica um clima de tensão que — em meios aos palavrões —se torna epifania, uma revelação:

— Bosta! — ele se levantou de repente. — porque você não acaba com isso de uma vez, hem?
 — Ê... Que isso, rapaz?
 — Bosta!
 — Calma...
 — Eu já estou cheio!
 — Ninguém falou nada...
 — Você sabe que aquilo tudo foi mentira, Toledo! Você sabe que eles inventaram tudo!
 — Mas ninguém falou nada!...
 — Bosta! Eu sou um homem honrado, Toledo!
 — Quem disse que não é? Quem?...
 — Merda!...
 — Calma, rapaz; calma... Senta ai... (VILELA, 2002, p. 14).

Construir a segunda história fica no subentendido, na imaginação do que teria provocado a explosão da personagem, já que o conto não explicita o motivo. Daí a sensação de *iceberg*, uma vez que a personagem “explode”, dá indícios de que alguma coisa está acontecendo, “— Eu já estou cheio!” (VILELA, 2002, p. 14), porém, os motivos ficam submersos. A *epifania* se apresenta em meio à tensão, quando a personagem se revolta e faz revelações, mudando o rumo da conversa:

— Você sabe que aquilo tudo foi mentira, Toledo! Você sabe que eles inventaram tudo!
 — Mas ninguém falou nada!...
 — Bosta! Eu sou um homem honrado, Toledo! (VILELA, 2002, p. 14).

No conto “Amor”, o *iceberg* se constrói de maneira diferente do conto “Mosca morta”. A segunda história fica ao longo de todo o conto entre as personagens, assim como na cena de *Os novos*, os motivos reais que levaram ao desentendimento não aparece claramente, mas é possível imaginar e criar. Vejamos:

Eu sei, reconheço que estou mesmo como você falou; mas não é minha culpa — falou de cabeça baixa, como quem pede perdão. — Não é porque eu quero que eu estou assim. (VILELA, 1988, p. 61).

Os dois contos, assim como a cena de *Os novos*, também apresentam advérbios de negação “não” com frequência. Em “Mosca morta” aparece o advérbio “não” 38 vezes, em 8 páginas de narrativa; no conto “Amor” aparece 43 vezes, em 4 páginas de narrativa.

A análise da cena de *Os novos* e dos contos nos mostra que a estrutura linguística do texto pode indicar a situação e o desenvolvimento da narrativa. No caso de *Os novos*, a personagem Vera, que a todo o momento utiliza-se de advérbios de negação (não e nunca), evidencia sua posição em relação ao seu relacionamento com Nei. Nota-se ainda o desânimo de Nei em continuar com o que aparentemente não vinha dando certo há muito tempo, seu romance, a falta de esperanças, perspectivas.

A quantidade de advérbios de negação, juntamente com as teorias expostas e a maneira que foram utilizadas, denota a cena de *Os novos* e aos dois contos uma melancolia, uma tensão entre as personagens e uma desistência diante da vida e dos relacionamentos, antes mesmo de um início. Estes elementos são encontrados em outras obras de Luiz Vilela, como em seu mais recente romance, *Perdição*, lançado em 2011, com a história de dois amigos, Leo e Ramom. Leo, um jovem sonhador, é convidado para ser líder de uma religião no Rio de Janeiro; a partir daí a história toma os mais variados rumos do desencanto com a vida e a falta de esperanças em um mundo desencantado.

4.3. O “novo” e o “velho” em *Os novos*

Neste item analisamos o “novo” e o “velho” em *Os novos*. Nossa intenção é evidenciar como o “novo”, configurado nos quatro jovens, Nei, Zé, Vitor e Ricardo, dialoga com o “velho”, configurado pelo sistema ditatorial. O romance anuncia, no título, *Os novos*, o “novo”, e no desenho da capa²⁰ da 2ª edição, com a inscrição “Abaixo a ditadura”, o “velho”. Verificamos no romance, a partir da análise linguística do subcapítulo 4.1, em encontro de Nei e seu pai, como “novo” e “velho” se relacionam e dialogam.

Para realizar nossa análise temos como referencial *O que faz do Brasil, Brasil?*, de Roberto DaMatta (1986)²¹ e “Quem está interrompendo? Questões de dominação e controle”, de Deborah Tannen (2010).

Roberto DaMatta discute a questão da formação da identidade brasileira. Segundo DaMatta, a construção da identidade de um indivíduo acontece em conjunto com a construção da sociedade, a partir de seus hábitos e costumes, o que torna os indivíduos singulares com

²⁰ Ver foto da capa em **Anexos**.

²¹ Não o faremos, mas poderíamos também ter utilizado, com resultado similar, o livro *A ideia de Brasil moderno*, de Octávio Ianni (2004).

sua sociedade. Apresenta temas, como o espaço da rua e da casa, a comida, as festas, a raça e a malandragem, a fim de caracterizar e buscar a identidade do brasileiro. Para o autor, somos uma sociedade “moderna e tradicional”, que em sua formação combinou as mais variadas formas econômicas, religiosas e culturais.

Luiz Vilela, tendo acabado de se formar em filosofia, apresenta em *Os novos* traços da identidade brasileira da geração de 60 do século XX. Vilela expõe os jovens diante dos conflitos com a ditadura e de conflitos oriundos do autoritarismo que permeiava a sociedade, como vimos anteriormente, evidenciando de maneira diferenciada o traço do “jeitinho brasileiro”, discutido por DaMatta, uma vez que apresenta o não enfrentamento dos jovens (“novo”), diante do sistema ditatorial (“velho”). Definimos o “novo” como aquilo que está se formando e o “velho” como o que precede, o que já é ou já se estabeleceu.

Roberto Da Matta destaca que não aceitamos com facilidade o “não pode”, “proibido fumar”, “proibido estacionar”. Dessa maneira engendramos um método de desviar dessas situações, o “jeito” para resolver uma determinada situação, mas isso só é possível se ambas as partes permitem que aconteça. O “jeito” — mais conhecido como “jeitinho brasileiro” — seria “um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver alguma situação” (DAMATTA, 1986, p. 101).

Em *Os novos* percebemos essa característica, uma vez que as personagens evitam o enfrentamento diante da ditadura. Porém, é importante observar que o grupo de amigos é obrigado a aceitar esse “jeitinho” pelo contexto de repressão e truculência do período, ou seja, o “jeito” ocorre de maneira forçada por uma das partes (ditadura militar) e consentida como uma obrigação pela outra parte (o grupo de jovens), que encontram no desânimo e desistência o “jeito” pacífico de não enfrentamento.

Os “novos” caem no contexto do desânimo e da desistência de seus projetos, como um “jeitinho brasileiro” de fugir da situação e não enfrentar o problema. Isso fica evidente nos vários diálogos, em que os jovens preferem ir para o bar a escrever um romance, procurar um novo emprego, como a seguir:

Havia sol, mas estava frio, na rua o vento soprava forte.
 — Chope, chope e mais chope — disse Vítor.
 O garçom fez uma cara de riso forçada e ficou esperando.
 — Chope, chope e mais chope — disse Zé.
 [...]
 Era sábado de manhã, o bar cheio, um dos mais centrais e procurados da cidade.
 (VILELA, 1984, p. 94-95).

Deborah Tannen (2010) analisa e mostra exemplos de diversos tipos de interrupção entre falantes, o que caracteriza a dominação e o controle do diálogo e da situação. Segundo a autora:

Quem interrompe é visto como um agressor mal-intencionado, e quem é interrompido, como uma vítima inocente. Essas pressuposições estão fundadas na premissa de que a interrupção é uma intrusão, um desrespeito ao direito alheio ao piso conversacional, uma tentativa de dominação. (TANNEN, 2010, p. 68).

A autora apresenta diversos exemplos que caracterizam a interrupção e a sensação de dominação no diálogo a partir de gravações de conversas entre grupos de amigos e casais. Embora analise gravações no contexto norte-americano na década de 90 do século XX, suas conclusões e metodologia são adequadas e pertinentes ao contexto brasileiro e à língua portuguesa. Em “Os homens interrompem as mulheres”, Tannen demonstra a necessidade de considerar os direitos de fala de cada falante, a situação da conversa, quanto tempo estão falando, e as reações à interrupção. “Esses e outros fatores ajudam a determinar se os direitos de fala de alguém foram ou não violados, e, se foram o quão significativa foi essa violação” (TANNEN, 2010, p. 69). Vejamos um caso de interrupção destacado pela autora, “no qual alguém interrompe para falar sobre um tópico diferente quando o primeiro falante não conseguiu sequer expor seu ponto” (TANNEN, 2010, p. 70):

Homem: Eu acho que
Mulher: Você quer mais salada? (TANNEN, 2010, p. 70).

Nas gravações de conversas entre amigos se destacam interrupções intencionais e não intencionais, que provocam ou não o efeito de dominação no diálogo. Segundo Tannen, “afirmar que uma interrupção é um sinal de dominação parte do princípio de que a conversa é uma atividade na qual somente um participante fala de cada vez, mas isso reflete mais as práticas ideológicas do que as práticas reais em si” (TANNEN, 2010, p. 69). Tannen expõe uma situação em que os falantes se divertiam com a sobreposição de falas, porém ao ouvirem a gravação da conversa, sentiram-se envergonhados:

As interrupções não intencionais – e a sensação de dominação – foram geradas pelo fato de que os amigos tinham estilos conversacionais diferentes. Eu chamo esses estilos de “alta consideração” e “alto envolvimento”, porque o primeiro procura mostrar consideração para com os demais não se impondo, enquanto o segundo procura demonstrar um envolvimento entusiasmado na conversa. (TANNEN, 2010, p. 75).

As interrupções do direito de fala, seja intencional ou não, provocam no diálogo a sensação de dominação por parte de um dos falantes. Essa interrupção caracteriza-se por

mudança de assunto, interrupção da fala do outro e sobreposição de conversas. Tais interrupções estão diretamente ligadas a fatores culturais, sociais e de gênero, o que determina o tipo de interrupção e a intenção do falante que interrompe:

A interrupção, em síntese, tem muito pouco a ver com a produção de sons quando alguém está falando, embora tenha a ver com questões de dominação, controle, e com demonstrações de interesse e carinho. Homens e mulheres sentem-se interrompidos uns pelos outros porque procuram alcançar coisas diferentes por meio da fala. (TANNEN, 2010, p. 75).

Destacamos o estudo de Deborah Tannen porque, inicialmente, pensamos que em *Os novos*, pudesse ocorrer de maneira frequente à interrupção e a sensação de dominação no diálogo entre o “novo” e o “velho”, como uma maneira de demonstrar poder e reação um ao outro e corroborar com o contexto histórico de enfrentamento, truculência e repressão. No entanto, a análise dos diálogos realizada abaixo revelou justamente ao contrário. Em *Os novos*, a análise linguística mostra uma concordância, sem disputa de poder, sem interrupções na fala e de modo compreensivo entre o “novo” e o “velho”. Para exemplificar, vejamos no diálogo entre Nei (“novo”) e o Pai (“velho”).

No subcapítulo 4.1, Nei recebe o pai na rodoviária, que chega do interior à capital para visitá-lo. Os dois conversam de maneira descontraída e calma. Nei pergunta sobre sua mãe e as coisas do interior;

— Mas então, como ficaram todos lá? Mamãe está boa? E o senhor, mais animado?
 — Animado?... — o pai sorriu triste. — As coisas estão ruins, Nei.
 — Isso é quase todo mundo hoje.
 — Os prejuízos foram grandes.
 — Mamãe me escreveu. (VILELA, 1984, p. 31).

No diálogo acima, notamos o respeito e cuidado de Nei com relação ao pai. Nei tenta anima-lo, quando pergunta da mãe e se o pai está mais animado. Porém, o pai demonstra desânimo: “—Animado?... — o pai sorriu triste”. Nei tenta novamente animar o pai: “—Isso é quase todo mundo hoje”. Notamos uma mudança de assunto por parte de Nei, o que neste diálogo não significa dominação, mas uma tentativa de não ver o pai triste, falando de assuntos que o deixem desanimado:

— Os prejuízos foram grandes.
 — Mamãe me escreveu. (VILELA, 1984, p. 31)

No momento seguinte, já dentro do táxi, em direção ao hotel, o pai retoma o assunto dos prejuízos que teve no campo. Vejamos:

— Foi triste — continuou o pai; — não choveu nada, só salvou um pouco de arroz.
 — E o milho?
 — Plantei pouco milho esse ano.
 Ficaram um momento calados. O táxi tinha parado num sinal; as pessoas atravessavam depressa. (VILELA, 1984, p. 31).

No trecho acima, Nei prefere continuar o assunto do pai perguntando sobre o milho, em mais um sinal de respeito. Mesmo que o assunto seja triste, não contraria o pai. A descrição do narrador sobre um momento em que as personagens permanecem caladas é significativa para evidenciar que no diálogo não existe sobreposição de falas, interrupções ou disputa pelo “piso conversacional”. O diálogo prossegue com Nei comentando sobre as mudanças que a cidade sofreu:

— Quando foi a última vez que o senhor esteve aqui?
 — Sessenta; quando vim comprar o trator.
 — Então o senhor deve estar notando alguma diferença na Avenida.
 — As árvores? Isso eu já sabia pelos jornais.
 — Ficou mais bonito ou mais feio?
 — Não sei...Diz que assim é melhor para o trânsito, mas com árvores era mais bonito... (VILELA, 1984, p. 31-32).

É interessante notar, no diálogo acima, como a conversa ocorre com perguntas e respostas entre pai e filho sem nenhuma interrupção. A personagem Nei faz perguntas ao pai sobre a transformação da cidade e espera pela resposta do pai; não ocorre, por exemplo, de Nei responder ou acrescentar informações antes da resposta do pai, mesmo no momento em que seu pai fica pensativo e não responde de imediato, como indicado pelas reticências: “— Não sei...”. O diálogo tranquilo, sem interrupções, com perguntas e respostas, prossegue no momento em que o pai já havia descansado no hotel e Nei encontra-o para jantar:²²

Encontrou-o já embaixo, na portaria, lendo jornal.
 — Descansou?
 — Descansei — o pai sorriu.
 — Vamos jantar?
 — Vamos. (VILELA, 1984, p. 32).

A tranquilidade da conversa é reforçada pelo sorriso do pai, que evidencia o tom amistoso do diálogo, sem enfrentamentos ou busca por dominação conversacional. No trecho a seguir, destacamos a cumplicidade e concordância entre as personagens, que jantam no restaurante do hotel por sugestão do pai:

Olharam o cardápio; decidiram por um filé com arroz e fritas.
 [...]

²² Note-se, aqui, que pai e filho não ficam juntos, o pai não se hospeda com o filho e o filho não fica com o pai no hotel.

Nei fez sinal para o garçom.
 — Dois filés com arroz e fritas; e uma Brahma bem gelada.
 — Mal passados ou bem passados os filés?
 Nei olhou para o pai.
 — Nem bem passado nem mal — o pai explicou.
 — Sei — disse o garçom; — os dois?
 — É — disse Nei; — os dois; e a Brahma você traz bem geladinha. (VILELA, 1984, p. 32).

No diálogo, a palavra “decidiram”, a frase “Nei olhou para o pai” e a frase “— É — disse Nei; — os dois”, conferem ao diálogo sinal de concordância entre ambos. Não existe disputa de poder, nem mesmo para decidir o prato do jantar. As personagens compartilham o mesmo gosto pela comida e bebida, mesmo com idades diferentes. A seguir, a concordância entre as personagens fica mais evidente. Verificamos como o jovem Nei, com costumes e hábitos de uma época diferente da que o pai viveu, quando tinha a sua idade, apresenta os mesmos interesses que o pai:

— Está bom aqui, né? — disse o pai, contente.
 — Está.
 — Melhor talvez do que se a gente tivesse ido num desses restaurantes chiques.
 Gosto assim de lugares mais simples.
 — Eu também.
 — Parece que a gente se sente mais à vontade.
 — É. (VILELA, 1984, p. 33).

O diálogo revela como nenhuma personagem se impõe à outra, não busca dominar o diálogo e principalmente, não apresenta ruptura entre o jovem Nei e o “velho” seu pai. Duas gerações com as mesmas preferências, pelo ambiente tranquilo, pela bebida, a maneira de se sentir à vontade, de se sentir feliz.

Vejamos mais dois trechos desse diálogo de atmosfera tranquila, sem sinal de disputa de poder, contrariando o contexto da luta presumida entre os “novos” e a ditadura militar:

Agora iam calmamente pela Avenida. Estava uma noite fresca, agradável de andar. De vez em quando paravam e olhavam a vitrine.
 [...]

 Iam devagar. Nei acendeu um cigarro. Estava contente de estar ali com seu pai, já velho e de cabeça branca, os dois andando despreocupados pela Avenida naquela noite fresca de abril. Estava contente de que aquele fosse seu pai e ele seu filho. (VILELA, 1984, p. 34).

As palavras “calmamente”, “agradável”, “devagar”, “contente” e “despreocupados”, evidenciam um diálogo sem interrupções, sem dominação ou disputa de poder. Há contentamento e continuidade entre o “velho” de cabeça branca e o jovem filho que fuma enquanto caminham. Dessa maneira, a análise linguística revela ao invés de disputa, o entendimento, continuidade e ausência de ruptura. Essa é uma das lições do romance,

contrariando a visão política de enfrentamento com o regime militar, em que o “novo” político seria a democracia, como porvir, defendido pela geração de jovens amigos, Nei, Zé, Vitor e Ricardo, e o “velho”, a ditadura instalada, truculenta e repressiva.

Podemos concluir que os “novos” não são capazes de opressão ao “velho”, ao sistema, são acomodados, não fazem mudanças significativas. Sendo assim, a investigação dos “novos” revelou que eles são os “velhos”. Isso fica claro também na relação entre os jovens amigos. Por exemplo, Zé, o mais velho entre seus amigos, representa os “novos” no futuro, dez anos depois. Reclamando o tempo todo do trabalho que possui, no caso de Zé o emprego no banco, mas sem reagir ou procurar a mudança, incapaz de uma ruptura com o “velho”, o status quo capitalista figurativizado pelo emprego no banco. O próprio Zé percebe-se em contradição:

— Quanto a mim — disse Zé, — se eu esse ano mandar a merda aqueles imbecis do banco, já terei feito muito. Dez anos naquilo, às vezes fico pensando, dez anos; como pude aguentar? é preciso ser muito covarde. (VILELA, 1984, p. 7).

A análise apresentada é muito adequada ao que Luiz Vilela pensa, de que o “novo” somente se faz a partir da compreensão, do conhecimento, da incorporação das lições da tradição, do anterior, do – no caso – “velho”. Evidenciamos essa visão em outros textos do autor, como na crônica “Palavras”.

Em “Palavras”, Vilela escreve sobre a vida do pai, José de Moraes Garcia Vilela, que morreu no dia 25 de março de 1985, aos 86 anos²³. Demonstra o cuidado do pai com o uso da linguagem, seus últimos dias de vida e, carinhosamente, apresenta as boas lembranças que tem do pai. É interessante notar como Vilela preza a tradição, nas mínimas coisas, como evidencia o trecho a seguir:

Escrevi-o a mão, com uma caneta esferográfica, em duas folhas de papel branco das que comumente usava, e *continuo usando*, para escrever. Reli, fiz umas poucas alterações e guardei o texto num envelope. Ao escrevê-lo, nenhum outro propósito eu tinha que o de simplesmente evocar meu pai: evocá-lo para mim mesmo, evocá-lo em silêncio. (VILELA, 2006, grifo nosso).

Na época da morte do pai, Vilela tinha 43 anos; ele se refere à carta escrita treze dias depois que seu pai morreu confessando usar, vinte anos depois, o mesmo material utilizado em 1985: “Escrevi-o a mão, com uma caneta esferográfica, em duas folhas de papel branco das que comumente usava, e continuo usando, para escrever” (VILELA, 2006). Sabemos que são vinte anos, porque na crônica Vilela cita sua angústia em enfrentar a carta e revê-la,

²³ Reproduzimos no Anexo 4 essa crônica.

mesmo depois de tanto tempo: “Até que, no ano passado, quando vinte anos se completaram da morte de meu pai, decidi que era a hora de novamente, e finalmente, ler o texto” (VILELA, 2006).

Esta relação com a tradição, com o velho, está presente também no trecho seguinte, quando finalmente, vinte anos depois, consegue reler a carta:

Na tarde do dia 25 de março, Sexta-feira da Paixão, eu o fiz. Sozinho em meu quarto, peguei o envelope, abri, tirei o texto e o pus sobre a minha mesa — a mesma onde, duas décadas atrás, eu o escrevera. (VILELA, 2006)

Vale destacar como o autor mantém os objetos do passado, como a mesma mesa que tinha, quando escreveu a carta em 1985. Talvez como uma tentativa de lembrar e “evocar o pai em silêncio”, a fim de ter de volta um pouco de seu pai e de suas lições. Sendo assim, ao reviver as lembranças do pai, o autor não demonstra ruptura com o “velho”, com a tradição.²⁴

Vilela, no conto “Pai e filho” do livro *O fim de tudo* (1973), expõe o diálogo entre dois amigos, Rubens e Geraldo. No conto, Geraldo fala sobre seu filho, que sabemos no final da narrativa, foi morto pela polícia, sendo considerado um terrorista. Vilela evidencia a relação entre o “novo” (filho) e o “velho” (pai) de maneira compreensiva, sem enfrentamentos, porém com um desfecho trágico para o filho, que leva uma vida diferente da do pai e não segue suas recomendações e estilo de vida. O desfecho evidencia ainda mais a visão de Luiz Vilela de que o “novo”; somente se faz a partir da incorporação das lições da tradição, do anterior, do “velho”; quando não é assim, o “novo” está sujeito a riscos mais graves. Vejamos no texto:

— O pior, sabe, é que eu não consigo entender como isso veio a acontecer. Ele era um menino tão bom, Rubens, tão direitinho... Como que ele foi se meter nisso? (VILELA, 1973, p. 127).

Geraldo elenca as características do filho como um bom menino, no passado, não apenas pela morte do filho, mas por ele ter ficado diferente e irreconhecível em suas atitudes para com o pai quando ainda estava vivo, como verificamos no trecho a seguir:

— E depois... não era difícil, sabe; ele nunca nos deu grandes problemas, foi sempre um menino obediente, amável... Era dos filhos o que tinha mais carinho conosco. Pelo menos até ele começar a se modificar.
— E quando você notou isso nele, essa modificação?
— Quando? Bom, não sei dizer bem quando; sei que comecei a observar certas atitudes diferentes nele, um modo ríspido de tratar a gente... Pensei que isso devia

²⁴ À parte, sem vínculo com nossa pesquisa, percebemos aspecto que reforça o caráter autobiográfico da obra de Luiz Vilela, que é o e comparar o pai da crônica, escrita em 1985, ao avô do protagonista narrador autodiegético do romance *Graça* (1989).

ser coisa passageira, fase da adolescência... Mas depois fui percebendo que não era, que era algo mais profundo, mais sério. (VILELA, 1973, p. 127-128).

A personagem destaca a modificação do filho, de bom menino, carinhoso, obediente, para um jovem ríspido e fechado. É importante notar que Geraldo desvincula as mudanças de atitude do filho à adolescência, ou seja, o filho agia mal com os pais, não por ser sintoma de uma fase da vida, mas porque alguma coisa estava errada, fora da experiência e entendimento do pai. A seguir, o diálogo entre Rubens e Geraldo apresenta o distanciamento entre pai e filho:

— Ele não conversava com você?
 — Conversava, mas não sobre essas coisas; conversava sobre coisas à toa, sem maior importância. Mas mesmo essas coisas a gente conversava cada vez menos; era esquisito, é como se a gente fosse se tornando estranho um para o outro, como se a gente não fosse pai e filho. (VILELA, 1973, p. 128).

O distanciamento entre pai e filho, como se fossem estranhos, caracteriza que o “novo” não incorporou as lições do “velho”, não dava a importância devida à tradição, não compreendia nem se reconhecia no “velho”. Dessa maneira, a construção do “novo” ocorreria de maneira incompleta, o que, no caso do conto, levou ao fim trágico do filho de Geraldo:

— Eu tinha saído de manhã para o serviço.
 No ponto final do loteamento tem uma banca de jornal. Eu comprei e fui foleando. E então, lá na última página, estava a fotografia: Terrorista morto pela polícia. (VILELA, 1973, p. 134).

Luiz Vilela demonstra a partir do diálogo tanto de *Os Novos*, como de outros textos, a construção de conceitos referentes ao “novo” e ao “velho”, mostrando-os como diálogo sem enfrentamentos, rupturas, ou busca pela dominação do “ piso conversacional” o que caracteriza diferentes gerações que compartilham as mesmas lições.

4.4. A construção do diálogo em *Os novos*

Luiz Vilela é, dos escritores brasileiros contemporâneos, aquele que mais utiliza o diálogo, modo narrativo de que tem pleno domínio e pelo qual é reconhecido como mestre desde seu primeiro livro, *Tremor de terra*, lançado em 1967, tendo o escritor somente 24 anos. Em sua obra, composta por três novelas, cinco romances e seis coletâneas de contos, Vilela mantém linguagem oral próxima à do cotidiano na construção dos diálogos, através dos quais apresenta sua visão crítica do mundo e da sociedade. Esse estilo de escrita, através de

narrador que na maioria das vezes simula o modo câmara, conforme a tipologia de Northrop Friedmann (2002) encena situações cotidianas verossímeis, envolvendo o leitor em cenas que parecem decalcadas da vida normal de pessoas comuns que vivem episódios rotineiros. Analisaremos aqui as marcas de oralidade em *Os novos*, buscando o efeito de sentido que elas produzem no texto de Luiz Vilela. Para tanto, utilizaremos – entre outros textos que analisam essa questão – os livros *A oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)*, de Hudinilson Urbano, e (2010) e *Estudos de língua oral e escrita*, de Dino Preti (2004).

4.4.1. Oralidade e escrita

Atualmente existem muitos estudos dedicados a analisar a questão da oralidade. Porém, desde a década de 60 do século XX, algumas pesquisas já se destacavam por evidenciar a importância da oralidade e sua ocorrência na escrita. Havelock²⁵ (1995, *apud* GALVÃO; BATISTA, 2006, p. 404) “localiza, entre 1962 e 1963, quatro publicações fundamentais que contribuíram para a constituição desse novo campo de pesquisas”. Os estudos de diferentes autores foram publicados em vários países, com um único objetivo em comum: destaque para a oralidade:

[...] em 1962, foram publicados *The Gutenberg Galaxy*, de McLuhan, no Canadá, e *La pensée sauvage*, de Lévi-Strauss, na França; em 1963, Jack Goody e Ian Watt publicaram o artigo “*The consequences of literacy*” na Inglaterra, e Eric Havelock publicou *Preface to Plato* nos Estados Unidos. Naquele momento, as próprias transformações porque passavam os meios de comunicação contribuíram para que a oralidade e a escrita fossem reconsideradas objeto de estudo de destaque, segundo Havelock (1995). (GALVÃO; BATISTA, 2006, p. 404).

Um estudo importante sobre a oralidade, algumas décadas mais tarde, é o realizado pelo pesquisador suíço Paul Zumthor (1993), na obra *A letra e a voz: a literatura medieval*, no qual o autor analisa os conceitos de voz e oralidade dentro da escrita, a partir da literatura medieval, contribuindo para a compreensão desses conceitos na narrativa contemporânea. Zumthor destaca três tipos possíveis de oralidade: “primária e imediata”, “oralidade mista” e “oralidade segunda”.

²⁵ HAVELOCK, E. The Coming of literate communication to western culture. In: KINTGEN, E.R.; KROLL, B. M.; ROSE, M. Perspectives on literacy. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1988. p.127-134.

A primeira, “primária e imediata”, refere-se à cultura oral que não mantém nenhum tipo de contato com a escrita, “nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos” (ZUMTHOR, 1993, p. 18). A segunda, “oralidade mista”, trata-se das sociedades em que o oral e o escrito convivem juntos, porém a oralidade se sobrepõe ao escrito. Por fim, “oralidade segunda”, advém, nas palavras do autor, de uma “cultura letrada”, e tende a se recompor “com base na escritura num meio onde este tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário” (ZUMTHOR, 1993, p. 18). Os três tipos de oralidade, destacadas pelo autor, não estão imunes às variações decorrentes de diferentes classes sociais, localidade geográfica e as concepções do próprio indivíduo, entre outras.

Essas pesquisas se expandiram, juntamente com seu campo de estudo, para diversas áreas do conhecimento, como a Sociologia, Psicologia e Antropologia, ampliando o estudo sobre as culturas orais e evidenciando sua relação com culturas letradas, a partir de diferentes aspectos, como os fatores socioculturais.

Além de Zumthor, outros autores têm desenvolvido estudos linguísticos importantes sobre a análise da relação entre oralidade e escrita e suas especificidades, como Dino Preti, Hudinilson Urbano e Gil Negreiros. Tais pesquisas apontam para a relação entre os dois campos, mas com variações e especificidades pertinentes. Marcuschi²⁶ (2001, *apud* NEGREIROS, 2010) destaca:

O autor [Marcuschi] afirma ainda que as relações entre fala e escrita, nos moldes da tendência, não são óbvias nem lineares, mas são dinâmicas, consideradas dentro de um *continuum* tipológico de usos e funções. Todas as diferenças entre essas duas modalidades se dão dentro desse *continuum*, o que certamente acarreta em variações não-lineares, uma vez que são baseadas nas práticas sociais de produção textual. Fala e escrita, assim, fazem parte de um mesmo sistema de língua, realizações de uma única gramática. (MARCUSCHI, 2001, *apud* NEGREIROS, 2010, p. 716).

Fala e escrita também são objeto de estudo de Hudinilson Urbano (2010), na obra *Oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)*, no qual o autor “processa uma análise minuciosa da linguagem do prosador, tomando como parâmetros os fundamentos teóricos da Linguística, da Análise da Conversação, da Sociolinguística, da pragmática e até da Teoria Literária” (URBANO, 2000, p. 10). O autor, entre outros pontos, faz um panorama sobre língua oral e língua escrita, e assevera:

²⁶ MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001. 133p

A língua oral apresenta características de vários tipos. Pode-se dizer que algumas são intrínsecas, decorrentes que são da própria natureza e especificidade do canal – sonoro e não visual – e das condições de realização – presente/ausência física dos interlocutores, por exemplo. Incluem-se aqui os traços prosódicos. A fala é um processo natural que faz uso dos órgãos da fala. Enquanto a língua escrita usa de grande variedade de artifícios sintáticos e léxicos para obter a coesão temática, de importância central para organização dos textos, a língua oral depende mais de recursos prosódicos. (URBANO, 2000, p. 97-98).

Urbano ainda destaca a capacidade de a língua falada “compreender diversos matizes linguísticos e graus de formalidade/informalidade, decorrentes das características dos fatores situacionais concretos de comunicação: falante, ouvinte, assunto etc.” (URBANO, 2000, p. 98-99). Ou seja, a capacidade de ajuste da língua falada diante de seu ouvinte, do contexto social e da formalidade ou informalidade do assunto. Nesse sentido, segundo o autor, “pode-se dizer que a língua oral é extremamente adaptável e condicionada à situação, particularmente em relação à presença ou à imagem do interlocutor” (URBANO, 2000, p. 103).

A língua falada possui um caráter profundamente espontâneo, “que não filtra, por nenhum crivo lógico, os conteúdos afetivos, subjetivos ou emotivos (muitas vezes completamente ilógicos) do pensamento” (URBANO, 2000, p. 102). Segundo o autor, o falante não se preocupa com o sistema linguístico, se preocupa com a mensagem que pretende transmitir e se ela será compreendida, da maneira mais natural possível, seja por meio de gestos, gírias ou mímicas. Urbano, chama a atenção para essa questão, destacando que dessa maneira há

[...] uma discordância entre língua falada e língua escrita, uma vez que, em favor da economia, da naturalidade, da simplicidade e da expressividade, a língua oral sacrifica a concordância, a regência, a ordem; quando não, sons, sílabas, palavras e frases. Os procedimentos sintáticos na língua falada, todavia, têm de ser avaliados à luz da situação de comunicação. (URBANO, 2000, p. 104).

Por outro lado, diferente da língua falada, a língua escrita dispõe de mecanismos e filtros do sistema linguístico, capazes de formular e reformular a mensagem quando necessário, a partir de sua recepção. Neste contexto, é importante destacar que “a liberdade de expressão de que goza a língua falada, como meio espontâneo, natural e pouco consciente de transmitir pensamentos e sentimentos, favorece um grau de *dinamismo* que a língua escrita desconhece.” (URBANO, 2000, p. 104). Dessa maneira, cada procedimento deve ser, como evidencia Urbano, avaliado de acordo com suas especificidades e variedades linguísticas, uma vez que língua oral e língua escrita, por mais que estejam próximas, possuem mecanismos linguísticos diferentes de análise.

Maria Lucia de Oliveira Andrade, no texto “Lingua: modalidade oral/escrita” (2011), assim como Urbano, expõe que “oralidade e escrita são práticas e usos da língua com especificidades e condições distintas de realização” (ANDRADE, 2011, p. 51):

A modalidade escrita não pode ser entendida como uma representação da fala, já que não consegue reproduzir muitos dos fenômenos da oralidade, tais como prosódia, gesto, olhar. Por outro lado, a escrita caracteriza-se por apresentar elementos próprios, ausentes na modalidade oral, como o tipo e tamanho de letras, cores, formatos, que desempenham, graficamente, a função dos gestos, da mímica e da prosódia. (ANDRADE, 2011, p. 51).

Porém, mesmo distintas, “ambas possibilitam a criação de textos coesos e coerentes, permitindo a elaboração de exposições formais e informais, variações estilísticas, sociais, dialetais, entre outras” (ANDRADE, 2011, p. 51).

Maria Lucia salienta que para analisar adequadamente um texto, seja falado ou escrito, é necessário identificar as condições de produção de cada um deles, as variações linguísticas e a “situação comunicativa: falante – ouvinte/escritor – leitor”. Tais condições se processam de maneira diferente em cada modalidade. A autora expõe algumas características de cada situação. Vejamos a seguir:

A fala apresenta várias características, entre as quais se destacam:

- ✓ interação face a face (os interlocutores estão nos mesmos espaço físico e tempo);
- ✓ planejamento simultâneo ou quase simultâneo à execução;
- ✓ acesso imediato à reação do ouvinte;
- ✓ possibilidade de redirecionar o texto, posteriormente.

A escrita, por sua vez, revela os seguintes traços:

- ✓ interação à distância (tanto no espaço quanto no tempo);
 - ✓ planejamento anterior à execução;
 - ✓ não há possibilidade de resposta imediata;
 - ✓ o escritor pode modificar o texto a partir das possíveis reações do leitor.
- (ANDRADE, 2011, p. 51).

As características elencadas pela autora, podemos dizer, são específicas e intransferíveis entre as modalidades da fala e da escrita, exigindo diferentes tipos de análise para cada modalidade. No entanto, no contexto da literatura, é possível observar um movimento cada vez mais frequente, de aproximação do texto literário com a oralidade. Isso ocorre, principalmente, em narrativas que se utilizam da técnica do diálogo entre as personagens, como é o caso de Luiz Vilela, em grande parte de seus livros e em *Os novos*.

Hudilnilson Urbano busca justamente “mostrar como o autor consciente se utiliza da oralidade, criando novos efeitos no processo narrativo e no diálogo de suas personagens” (URBANO, 2000, p. 10). Ou seja, estamos diante de textos literários com marcas de oralidade. Porém, Urbano chama a atenção para o seguinte aspecto:

Como facilmente se deduz, por mais que um escritor pretenda reproduzir fielmente a língua oral, prosodicamente falando, no seu texto escrito, seu propósito estará destinado à frustração; quando não, seria de efeito duvidoso, em vista da enorme dificuldade para vencer a tradição escrita do leitor. (URBANO, 2000, p. 110).

Dentro desse ponto de vista, é necessário ratificar o que Dino Preti (2004), em *Estudos de língua oral e escrita*, postula sobre o caráter estético da obra literária e sobre a “ilusão oral” que o texto literário possui, uma vez que atendendo aos objetivos estéticos do escritor o texto literário passa por um processo de planejamento, no qual se utiliza de características próprias da língua oral. Sendo assim, não se trata da reprodução fiel do texto oral, mas de estratégias do escritor para se aproximar da realidade.

Segundo Urbano, “os diálogos, por exemplo, que na língua falada espontânea diária nascem e se desenvolvem muitas vezes ao sabor das situações e alheios à vontade dos falantes, têm, na língua literária, sempre propósitos definidos pelo autor/narrador, embora dando uma ilusão contrária” (URBANO, 2000, p. 129). Ainda sobre as restrições que a língua escrita tem com relação à reprodução da língua oral, Urbano destaca:

Como língua escrita, vê-se ela, pois, a braços com as restrições técnicas que o canal escrito impõe. O escritor tenta, muitas vezes, servir-se dos mesmos recursos gráficos gramaticalmente previstos, dando-lhes, porém, novos usos e funções. Quando são insuficientes, cria outros, para consecução de efeitos estéticos. Ocorre, com efeito, que principalmente o escritor moderno procura transpor para a sua obra, na fala de muitos dos seus personagens, a pronúncia cotidiana do povo e, para tanto, os recursos normais, tradicionais da língua escrita, geralmente não bastam. (URBANO, 2000, p. 129-130).

Ainda assim, é possível observar variadas marcas da oralidade no texto literário, com maior ou menor fidelidade aos elementos da língua falada, principalmente em textos no qual o diálogo é frequente. Gil Negreiros destaca algumas das marcas do diálogo oral que podem ocorrer nos diálogos literários. Vejamos:

São muitas as marcas do diálogo oral que podem ocorrer nos diálogos literários, também chamados de diálogos construídos. A título de exemplificação, podemos citar, no nível do léxico, o uso de vocabulário popular ou gírio, muito comum na oralidade; no nível da sintaxe, os diálogos podem ser marcados por repetições, paráfrases, cortes, anacolutos e correções; no nível textual, há a construção de diálogos que refletem, até certo ponto, a dinâmica e a organização dos turnos; no campo discursivo interativo, é possível encontrar marcas de negociação entre os falantes, construção de focos comuns, marcas de atenção e de demonstração de interesse dos parceiros, expectativas, conhecimentos partilhados, estratégias conversacionais que podem denunciar, por exemplo, poder, agressão, humor, carinho, ironia, malícia. (NEGREIROS, 2010, p. 95).

Tais marcas referentes à oralidade variam de acordo com as variedades linguísticas presentes em cada texto literário e de acordo com a intenção do autor ao produzir o diálogo das personagens literárias. Dessa maneira, vamos tecer algumas considerações sobre as variedades linguísticas, também de fundamental importância para analisar as marcas da oralidade no texto literário.

4.4.2. Variedades Linguísticas

A língua em uma sociedade, assim como a cultura, sofre variações o tempo todo. Não se trata de algo estanque e definido. As variedades linguísticas são decorrentes do próprio usuário, no momento em que ele se comunica com um receptor, seja através de língua oral ou escrita. Aqui, pretendemos descrever algumas dessas variações, com a intenção refletir sobre sua relação com a mensagem transmitida, seja de maneira oral ou escrita. Sobre tais variedades, Dino Preti, na “Apresentação” da obra de Urbano, evidencia:

Como se sabe, a linguagem em geral está condicionada a inúmeros fatores e apresenta uma grande quantidade de variedades, cujas fronteiras, na prática, dificilmente podem ser bem demarcadas. Ela varia no tempo (*variedades diacrônicas*), no espaço (*variedades geográficas ou diatópicas*), na hierarquia sociocultural (*variedades socioculturais ou diastráticas*), na situação de comunicação (*variedades situacionais ou diafásicas*), na forma de realização (*modalidades*). (URBANO, 2000, p. 13).

Dentre as variedades linguísticas que determinam ou influenciam a fala do indivíduo, estão, por exemplo: profissão, grau de escolaridade, idade, sexo, posição social, entre outras. Com relação às variedades referentes à situação de comunicação do indivíduo, são, por exemplo: assunto, localidade geográfica, intimidade entre falantes, entre outras.

Dino Preti, ainda na “Apresentação” da obra de Urbano, demonstra que mesmo sem limites precisos “é possível admitir ao menos duas variedades socioculturais (*culta ou popular*) e duas situacionais (*formal e informal*). Quanto às modalidades, manifestamo-nos no dia-a-dia normalmente por meio da fala (*língua falada*) e mais raramente por meio da escrita (*língua escrita*)” (URBANO, 2000, p. 13). De acordo com Urbano, todo falante está condicionado, aos seguintes aspectos:

[...] 1) aos fatores socioculturais, alheios a sua vontade, de caráter permanente e inerente; 2) aos fatores situacionais, mais ou menos espontâneos, de caráter

ocasional e acidental. Os fatores situacionais são indiretamente condicionados aos socioculturais, pois o fator básico da situação – o falante – antes de ser o locutor individual, concreto mas ocasional, é um locutor sociocultural, virtual. Por outras palavras, o indivíduo falante, antes de condicionar-se aos fatores situacionais dum ato concreto de fala, está condicionado aos fatores socioculturais de seu grupo. (URBANO, 2000, p. 30).

O autor se refere à possibilidade do falante com suas características socioculturais próprias se adaptar aos fatores situacionais e socioculturais de outro falante, a fim de que a mensagem seja compreendida. Sobre a adaptação da linguagem do falante a do ouvinte, de acordo com Urbano, “um enfoque especial nessa problemática [...] é o relacionado com a narrativa literária. Trata-se de uma adaptação a um receptor implícito, o leitor, cuja imagem sociocultural está no horizonte e propósitos do autor” (URBANO, 2000, p. 78). Sendo assim, o escritor escreve, se adapta, a um determinado grupo sociocultural que pretende atingir.

Diante da diversidade de variedades linguísticas nos atentamos para as relacionadas aos dialetos socioculturais: *linguagem culta/linguagem popular*. No texto literário, ambas surgem, às vezes, na mesma situação, para evidenciar ou caracterizar uma personagem ou situação social. De acordo com Preti²⁷ (1994, *apud* URBANO, 2000), vejamos as características dos dois dialetos:

Advertindo que se trata de características flutuantes e instáveis, o autor resume, de maneira prática, as características gerais dos dialetos *culto* e *popular*.

a) *dialeto culto*: padrão linguístico, maior prestígio, situações formais, falantes cultos, literatura e linguagem escrita, sintaxe mais completa, vocabulário mais amplo, vocabulário técnico, maior ligação com a gramática e com a língua dos escritores etc.;

b) *dialeto popular*: subpadrão linguístico, menos prestígio, situações menos formais (sic), falantes do povo menos culto, linguagem escrita popular, simplificação sintática, vocabulário mais restrito, gíria, linguagem obscena, fora dos padrões da gramática tradicional etc. (PRETI, 1994, *apud* URBANO, 2000, p. 81).

Sobre as conclusões de Preti (1994), Urbano destaca que o “dialeto culto ajusta-se normalmente à língua escrita com preocupação literária, ao passo que o dialeto popular está muito próximo da língua oral do povo” (URBANO, 2000, p. 82).

²⁷ PRETI, D. *Sociolinguística – os níveis de fala*. 6. ed. São Paulo: EDUSP, 1994

4.4.3. Análise da conversação literária: macroanálise e microanálise

Para demonstrar e analisar as marcas da oralidade no diálogo literário em *Os novos*, além das considerações apresentadas acima, vamos utilizar como metodologia o método que Dino Preti (2002) propõe para uma análise científica do fenômeno da oralidade no texto escrito literário. Preti realiza a análise em dois níveis: a macroanálise e a microanálise da conversação literária.

Porém, antes de analisar o texto literário, é importante ressaltar o caráter fictício dos textos literários. Sobre isso, Gil Negreiros destaca que “quando pretendemos analisar diálogos construídos, devemos ter sempre em mente que não se trata de diálogos naturais, mas sim de textos que, criados no campo da ficção, têm objetivos estéticos e buscam recriar a realidade oral” (NEGREIROS, 2010, p. 117).

A macroanálise está alicerçada principalmente pela Sociolinguística. E, segundo Preti, ao analisar um “diálogo construído”, devemos analisar os seguintes aspectos:

1. o contexto histórico em que se realiza o diálogo, elemento indispensável para uma análise de textos distanciados no tempo, quando se torna mais difícil compreender problemas linguísticos expressos no diálogo, ligados, por exemplo, a papéis sociais, formais de cortesia, expressões de tratamento etc. (Cf. Preti, 2000, p. 85-110)²⁸; e o contexto geográfico que pode ser responsável pelas variações regionais de linguagem.
2. os fatores extralinguísticos e sua possível ação sobre as personagens, considerando-se suas características socioculturais (grau de escolaridade, profissão, *status* etc.) que podem, também, revelar variações da linguagem. (PRETI, 2002, p. 95).

Nessa etapa da análise “nos orientamos pelas informações trazidas pela enunciação, mas também pelos conhecimentos pessoais do analista” (PRETI, 2002, p. 96). Por sua vez, a microanálise, está alicerçada pela Análise da Conversação e da Sociolinguística Interacional. Eis o que Dino Preti elenca como importante para analisar à microanálise da conversação literária:

3. as informações trazidas pela *situação de comunicação*. São os elementos pragmáticos que precedem e acompanham as falas, mas também os traços de interatividade, durante o diálogo, como tratamentos gramaticais, expressões formulaicas, repetições, sequeências, interrupções sintáticas, sucessão dos turnos, marcadores conversacionais, silêncios etc. utilizados pelos “falantes” e que podem indicar proximidade/afastamento, clareza/ocultação/dissimulação, poder, conhecimentos partilhados etc.

²⁸ Preti, Dino. Papéis sociais e formas de tratamento em *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queiroz. In: BERRINI, B. (Org.) *Eça de Queiroz: A ilustre casa de Ramirez. Cem anos*. São Paulo: EDUC, 2000.

4. as estratégias conversacionais empregadas pelos interlocutores, visando à obtenção de certos fins, e seus resultados ao longo do diálogo construído. (PRETI, 2002, p. 95-96)

Preti evidencia que nos aspectos citados “preponderam os elementos interacionais, que, muitas vezes, não dependem dos fatores extralinguísticos. Quer dizer, nem sempre o grau de escolaridade, o gênero, o status do falante justificarão seu comportamento no diálogo” (PRETI, 2002, p. 96). Na última parte do trabalho, na sequência, realizamos a análise dos diálogos em *Os Novos*.

4.5 A arquitetura romanesca como oposição à macro estrutura dominante

Neste item analisamos a construção do diálogo e as marcas da oralidade presente em *Os novos*. Para empreender nossa análise elegemos como corpus três diferentes momentos do romance: o capítulo um, o subcapítulo 6.1 e o subcapítulo 12.2. Escolhemos esse capítulo e subcapítulos devido aos momentos diferentes que cada qual evidencia na narrativa, apresentando claramente o início, o meio e o fim de um ano, com diferentes acontecimentos para os quatro jovens protagonistas durante a ditadura militar. Além de serem constituídos quase que totalmente por diálogos, como de resto é o idioleto particular da técnica narrativa romanesca de Luiz Vilela. Preferimos analisar essas passagens, em detrimento de passagens mais relacionadas ao cotidiano das personagens e ao contexto histórico, a fim de demonstrar e centrarmos no aspecto dialógico, das marcas orais e sua relação com o diálogo interacional face a face.

Nossa intenção, com tal análise, é comprovar nossa hipótese de trabalho de que, em *Os novos*, a arquitetura romanesca do romance, construída basicamente por diálogos, funciona como uma oposição à estrutura dominante do período militar, marcado pelo silêncio repressivo. Para isso vejamos as marcas da oralidade no romance.

Os diálogos construídos em *Os novos* apresentam com frequência marcas de um diálogo oral, criando maior dinamicidade e expressividade ao texto. Essas marcas são significativas, uma vez que aproxima o leitor do contexto sociocultural das personagens e de suas vivências, como numa interação face a face.

Vamos analisar cada capítulo do *corpus* utilizando a metodologia exposta por Dino Preti (2010) sobre a macroanálise/microanálise da conversação literária, a fim de investigar os

aspectos linguísticos e interacionais dos diálogos entre as personagens, verificando a presença das marcas da oralidade e seu efeito de sentido nos capítulos escolhidos e no livro como um todo.

Iniciamos pela macroanálise do primeiro capítulo de *Os novos*, que apresenta uma conversa entre as personagens Nei e Zé. Sabemos, pelo narrador, que quase não se manifesta em toda a narrativa, o ambiente em que se desenvolve a conversa.

Nei tomou um gole de cerveja. Lá fora a chuva continuava; o asfalto molhado brilhava à luz dos postes. (VILELA, 1984, p. 7).

Lá fora estava frio por causa da chuva, mas dentro do bar estava bom. Era um dia de semana e havia pouca gente. (VILELA, 1984, p. 8).

Para conhecer melhor as personagens, façamos uma incursão pelos diálogos apresentados pelo autor. Nei e Zé analisam o ano que passou e fazem planos para o ano que acabou de começar.

— Espero fazer uma porção de coisas esse ano — disse Nei — não fiz nada o ano passado, foi um ano ruim para mim.

— Todo começo de ano é assim — disse Zé; — a gente espera fazer milhares de coisas; depois chega o fim do ano e vê que tudo continua na mesma. (VILELA, 1984, p. 7).

O diálogo entre as personagens indica um grau de intimidade e amizade entre elas, já que comentam sobre o ano que passou e planejam o que farão no ano que chegou. A conversa possui um tom desanimado, sem muitas esperanças. Nei tenta criar uma expectativa positiva para o novo ano, “Espero fazer uma porção de coisas esse ano”, lembrando, em seguida, o ano que passou, “não fiz nada o ano passado, foi um ano ruim para mim”. Por outro lado, Zé, com pouco ânimo, relata: “Todo começo de ano é assim”, porém permanece o tom de desânimo ao concluir sua fala: “a gente espera fazer milhares de coisas; depois chega o fim do ano e vê que tudo continua na mesma”. A seguir, evidenciamos em um trecho alguns fatores socioculturais. Vejamos:

— Quanto a mim — disse Zé, — se eu esse ano mandar à merda aqueles imbecis do banco, já terei feito muito. Dez anos naquilo, às vezes fico pensando, dez anos; como pude aguentar? É preciso ser muito covarde. (VILELA, 1984, p. 7).

O trecho acima indica que Zé trabalha em um banco, demonstrando certo grau de escolaridade, segurança financeira, que ele admite ter em um trecho mais adiante:

— Acho que tenho medo de perder essa segurança; dinheiro certo no fim do mês... (VILELA, 2010, p. 7-8).

O trabalho mesmo que indesejado, demonstra um possível *status* diante da sociedade, por possuir um emprego seguro. No entanto, a personagem claramente rejeita essa situação, acreditando ser ruim, inclusive citando a palavra suicídio:

—[...] Minha realidade é o banco, onde me suicido 6 horas por dia. (VILELA, 1984, p.7).

A fala de Zé está carregada de revolta, descontentamento, desânimo e certo comodismo, já que vive há 10 anos trabalhando no mesmo emprego. Sobre Nei, neste capítulo, quase não temos indícios socioculturais. Além do ambiente, da cerveja que as personagens bebem e do diálogo desanimado sobre o futuro, temos um trecho em que Zé, em tom de ironia, se diz um burguês, e Nei responde com uma pergunta que indica que vivem em situação parecida, partilham do mesmo contexto sociocultural.

— E qual de nos não é? (VILELA, 1984, p. 7).

O diálogo entre as personagens demonstra que mesmo fazendo parte de um grupo de estudantes do curso superior e professores universitários (informação que temos no decorrer do livro), apresentam uma linguagem popular, coloquial, utilizando principalmente de palavras de baixo calão, evidenciando uma das marcas da oralidade no texto escrito. Isso ocorre certamente devido ao ambiente informal e pela revolta que as frustrações pessoais provocam. Vejamos alguns exemplos, na fala de Zé:

— Quanto a mim — disse Zé, — se eu esse ano mandar à merda aqueles imbecis do banco, já terei feito muito.

[...]

— Eu sei, mas é que eu fico puto é que vivo me revoltando por dentro e na prática não faço nada. (VILELA, 1984, p. 7).

Quanto à *situação de comunicação*, não encontramos indícios de divergência ou tensão entre os amigos. Eles passam a maior parte do diálogo a concordar um com o outro, e principalmente a ouvir as reclamações de ambas as partes. Um único momento em que Nei discorda da posição de Zé é no início da narrativa, quando trata das expectativas para o novo ano:

— Espero fazer uma porção de coisas esse ano — disse Nei — não fiz nada o ano passado, foi um ano ruim para mim.

— Todo começo de ano é assim — disse Zé; — a gente espera fazer milhares de coisas; depois chega o fim do ano e vê que tudo continua na mesma.

— Não sei — disse Nei.

— Você vai ver — disse Zé. (VILELA, 1984, p. 7).

No entanto, o diálogo evidencia mais a falta de esperança dos dois, até mesmo em argumentar, do que uma divergência propriamente dita.

Com relação à microanálise deste capítulo é possível observar diversas marcas do diálogo oral no texto ficcional construído por Luiz Vilela. Essas marcas evidenciam uma aproximação com situações reais, criando uma “ilusão do oral”. Vamos chamar tais marcas de estratégias conversacionais, terminologia utilizada por Dino Preti (2002).

A primeira estratégia conversacional refere-se às habilidades de condução do discurso de cada falante, tendo em vista que todos os falantes, dependendo de seus interesses, “desenvolvem habilidades de condução de seu discurso, que podem indicar até um planejamento, pelo menos inicial, no sentido de conduzir a conversação para uma determinada direção, de acordo com seus objetivos” (PRETI, 2002, p. 100).

Neste capítulo isso ocorre mesmo diante do desânimo dos personagens em discutir e argumentar. Nota-se que Nei, mesmo com poucas esperanças com relação ao novo ano, tenta dialogar de maneira positiva sobre isso; no entanto, Zé conduz a conversa para o lado negativo, com poucas esperanças, e principalmente para suas frustrações pessoais, com relação ao seu trabalho no banco (como demonstrado anteriormente). Diante disso, Nei apenas faz perguntas, desistindo de uma possível discussão, desistindo de sua posição, dando atenção ao amigo: “— E qual de nós não é?”, “— E como você faria, se largasse o banco?” (VILELA, 1984, p. 7-8). Podemos afirmar que Zé possui o objetivo de mudar as expectativas de Nei com relação ao novo ano, ou de alertá-lo para as possíveis frustrações futuras, como fica evidente na última frase do diálogo:

— Não sei — disse Zé, — pode ser que esse ano as coisas deem certo, mas eu prefiro não fazer planos: assim pelo menos não serei decepcionado. (VILELA, 1984, p. 8).

Outra estratégia conversacional empregada no texto é a repetição. Muito utilizada na linguagem oral, para demarcar uma ideia, demonstrar indignação com alguma coisa ou reafirmar posição. Vejamos que neste capítulo a personagem Zé utiliza dessa estratégia em dois momentos, para tratar o mesmo assunto, seu trabalho no banco. O primeiro momento é quando se refere ao tempo de trabalho:

— Quanto a mim — disse Zé, — se eu esse ano mandar à merda aqueles imbecis do banco, já terei feito muito. Dez anos naquilo, às vezes fico pensando, **dez anos**; como pude aguentar? É preciso ser muito covarde. (VILELA, 1984, p. 7, negrito nosso).

A utilização da expressão “dez anos” por duas vezes, e o desprezo com que se refere ao trabalho, confere impressão clara de comodidade, de fúria com ele próprio, por se manter, por tanto tempo em uma situação que considera desprezível. A personagem também transmite auto piedade diante de sua condição. Observamos o segundo momento de repetição, que corrobora com essa afirmação, no qual a personagem cita duas vezes o emprego no banco como um suicídio:

[...] Mas isso é só um sonho; minha realidade é o banco, onde me **suicido** seis horas por dia. E tudo o que faço em protesto é chegar em casa e mandar uns fedaputas no papel.” (VILELA, 1984, p. 7, **negrito** nosso).

[...] Eu tentaria outro emprego. Podia ganhar menos, mas que não fosse um **suicídio** como o banco. (VILELA, 1984, p. 8, **negrito** nosso).

Além das estratégias conversacionais apresentadas acima, este capítulo apresenta outra estratégia muito comum em vários textos literários: os efeitos da pontuação, com a intenção de aproximar o diálogo oral e com as características do personagem à situação narrada.

Neste capítulo, o diálogo ocorre o tempo todo em tom de desânimo, desesperança, etc., seja em relação ao assunto, as novas perspectivas para o futuro, ou em relação à argumentação entre os interlocutores, como demonstrado anteriormente. Neste caso, o texto apresenta reticências (...) três vezes, indicando desinteresse, assunto inconcluso, e reforçando os silêncios presente no texto. Vamos aos trechos:

— Eu sei, mas eu fico puto é que vivo revoltando por dentro e na prática não faço nada. Acho que tenho medo de perder essa segurança; dinheiro certo no fim do mês ... E depois também há minha mãe, ela não pode mais trabalhar.

Zé ficou olhando pensativo para a rua.

— É, minha mãe é uma boa desculpa ... “Não posso por causa de minha mãe”... No fundo acho que estou é contente por minha mãe depender de mim: assim não tenho de fazer tudo aquilo que vivo dizendo que gostaria de fazer. (VILELA, 1984, p. 7-8)

Os trechos acima são discursos da personagem Zé, nota-se que a desculpa utilizada por ele para não deixar o trabalho, sua mãe, não convence nem a si mesmo. Dessa maneira, as reticências cumprem a função de assunto inacabado, mal resolvido, etc. A quarta e última situação em que são utilizadas as reticências é no discurso do garçom, que serve uma cerveja para os amigos e comenta sobre a chuva, contemplando a rua: “— É muita chuva... — disse o garçom.” (VILELA, 1984, p. 9). O silêncio presente no texto também é provocado pela

chuva, que é contemplada pelo garçom e pelos amigos, como evidenciado no trecho exposto pelo narrador:

Zé ficou olhando pensativo para a rua.
[...]
Os dois olharam também para fora: a chuva agora aumentava, caindo forte na rua. (VILELA, 1984, p. 8).

Apresentamos agora a macroanálise do subcapítulo 6.1 do nosso *corpus*. Este subcapítulo trata do diálogo entre dois grupos distintos de estudantes: O primeiro, composto por Ronaldo e Domingos e outros estudantes que admiram a posição dos dois primeiros diante da ditadura militar. O segundo, composto por Nei, Zé, Martinha e Ricardo, que observam as ações do primeiro grupo e as comentam. Diferente do primeiro capítulo, este apresenta um contexto histórico e localização geográfica mais definida. Novamente essas características, são anunciadas pelo narrador:

Junho chegou com o frio e o fim da greve. Embora as notícias nos jornais fossem as de que o governo ia intensificar as medidas no sentido de evitar a subversão no país, os estudantes presos foram soltos e os alunos voltaram às aulas. (VILELA, 1984, p. 60).

O capítulo demarca o meio do ano, e o contexto histórico conturbado da ditadura militar dos anos 60 do século XX. As greves estudantis evidenciam o ambiente de tensão presente no texto e a referência às medidas do governo para evitar a “subversão no país” destacam o ambiente nebuloso. O local também está mais definido: o texto refere-se ao país como um todo, revelando que os acontecimentos atingiam todas as regiões. No entanto, os diálogos ocorrem dentro da Universidade, como destaca o trecho a seguir:

Hora do intervalo, grupinhos de alunos conversando no saguão e no pátio, saindo dos elevadores, descendo as rampas, indo para a cantina — de novo as aulas. (VILELA, 1984, p. 60).

Essas características também surgem nos diálogos das personagens, como constataremos no decorrer da análise. As personagens do primeiro e do segundo grupos apresentam fatores socioculturais, como escolaridade, idade, posição social muito próxima — a maioria são estudantes, e professores como Ricardo e Nei, como verificamos no trecho: “os estudantes presos foram soltos e os alunos voltaram às aulas” (VILELA, 1984, p. 60); porém, mesmo partilhando os mesmos fatores sócio culturais, fica evidente a diferença de conhecimento partilhado entre os grupos. Com relação às variações linguísticas presentes no texto nota-se a utilização de linguagem oral, popular, por parte dos dois grupos de estudantes, Vejamos as duas situações. Primeiro, com relação à linguagem popular.

Grupo 1 (discurso de um dos estudantes sobre os agentes do governo):

— Deviam ser fuzilados, isso sim. Encostados no paredão e pá! Um por um. E depois picadinhos em pedaços e jogados pros cachorros. (VILELA, 1984, p. 61)

Grupo 2 (discurso de Ricardo):

— Não falo que tá todo mundo louco? Mas sabem? — E Ricardo contou: — Estou bolando agora é um poema-objeto para mandar a Bienal. (VILELA, 1984, p. 62-63).

O discurso coloquial, presente nos dois grupos, conferem ao texto literário grande proximidade com o discurso oral, dialogado face a face. Observamos, por exemplo, as palavras “pá”, “pros”, presentes no discurso do grupo um, e as palavras “tá”, “bolando”, presentes no grupo dois. Tais palavras imprimem ao texto uma ilusão do real, de um diálogo característico da linguagem oral coloquial. Note-se ainda como o discurso do grupo um descreve uma ação minuciosamente, o que na linguagem oral equivale aos gestos do falante, para exemplificar sua colocação.

A segunda situação refere-se ao conhecimento partilhado nos dois grupos. Enquanto o primeiro apresenta discursos sobre férias, pouco ânimo com as aulas e curiosidade com relação às práticas do DOPS, o segundo, mesmo que em tom de ironia e escárnio, demonstra um pensamento mais crítico, comentando sobre livros e poemas.

Grupo 1 (diálogo entre estudantes no pátio):

—Depois de um longo e tenebroso inverno.
—Quando será que vai ser a próxima ? Não aguento mais aula. (VILELA, 1984, p. 60).

Grupo 2:

— Vou escrever um livro sobre nossa geração — disse Zé: — todas as páginas serão em branco.
[...]
E Ricardo contou: — Estou bolando agora é um poema-objeto para mandar a Bienal. (VILELA, 1984, p. 62).

Outro ponto de proximidade entre os membros dos grupos e distanciamento entre os dois grupos de estudantes é a maneira que ambos veem e lidam com os acontecimentos da ditadura, as torturas, por exemplo.

Grupo 1 (Ronaldo contando sobre sua prisão):

Uma menina tocou com delicadeza a parte raspada de sua cabeça, logo acima da testa, avermelhada ainda dos curativos.

— Na hora nem senti dor, só vi aquela sangueira me escorrendo pelo rosto e o soldado descendo o cassete. (VILELA, 1984, p. 61).

Grupo 2 (observando as ações do grupo um)

— Isso me desanima — disse Nei.

— É por isso que digo sempre — juntou Zé : — nós só faremos a verdadeira revolução o dia que perdermos o romantismo. (VILELA, 1984, p. 61-62).

Luiz Vilela destaca esses fatores evidenciando as diferentes maneiras de lidar com um determinado assunto, mesmo dentro de grupos com características socioculturais parecidas, ou idênticas. Passamos, a seguir, para a microanálise do subcapítulo.

Esse subcapítulo apresenta diferentes estratégias conversacionais, conferindo ao texto ainda mais proximidade com a oralidade. Vejamos primeiro uma estratégia, baseada no princípio de perguntas e respostas, que tem como objetivo dar ao texto literário a dinamicidade da linguagem oral. Vilela aplica muito bem essa estratégia, em duas passagens nos diálogos do primeiro grupo de estudantes. A primeira ocorre quando os alunos voltam às aulas, depois do fim da greve:

—Depois de um longo e tenebroso inverno.

—Quando será que vai ser a próxima? Não aguento mais aula.

— Você fez alguma coisa? Fiquei danado da vida: fui para a praia, mas fez um frio lascado. Fez frio aqui também esses dias?

— Eles conseguiram o que queriam?

— Eles quem?

— Eles, nós, os estudantes. (VILELA, 1984, p. 60).

A segunda passagem, um pouco mais longa, trata-se do momento que os estudantes fazem um “interrogatório” para o estudante Ronaldo, recém-liberado da prisão. Note nessa passagem que são várias perguntas uma depois da outra, sem dar tempo para a resposta da personagem Ronaldo. Esse fato é essencial para criar a “ilusão do oral”, de situação repleta de curiosidade por determinado assunto. Eis a passagem:

— E o negócio de fingir que iam fuzilar os caras, é verdade?

— Diz que eles encostavam vocês na parede e disparavam de mentira, faziam isso mesmo?

— Quê que você sentia lá dentro?

[...]

— Você não tinha medo deles te assassinares e depois darem uma desculpa qualquer? Ali dentro, ninguém saberia, poderiam inventar uma história.

— Ouvi dizer que eles põem até barata na comida pro cara não comer, é mesmo?

— Você conseguia dormir. (VILELA, 1984, p. 61).

Outra estratégia conversacional, presente no primeiro grupo, é a questão da postura das personagens: os gestos e o modo como Ronaldo e Domingos agem diante dos estudantes, os colocam numa posição de herói e conseqüentemente de poder. Vejamos essa situação no discurso do narrador:

Ronaldo respondia, gesticulando e xingando; a turma ouvia em silencio. Pegou um cigarro: três mãos se oferecendo ao mesmo tempo para acendê-lo.

[...]

Chegou Domingos, mãos nos bolsos, cigarro pendurado na boca — a displicência do herói. O abraço de Ronaldo e Domingos, quando os heróis se encontram, os outros olhando orgulhosos, um sorriso para a posteridade, cadê o fotógrafo? (VILELA, 1984, p. 61).

No segundo grupo de estudantes ocorrem estratégias conversacionais, que auxiliam a caracterização das personagens como um grupo de estudantes mais velho e conseqüentemente com outra visão. Elencamos, por exemplo, algumas frases formulaicas, com verdades estabelecidas, muito comuns no discurso oral:

— É por isso que digo sempre — juntou Zé : — nós só faremos a verdadeira revolução o dia que perdermos o romantismo.

— Tudo se transforma em teatro — disse Nei.

— É preciso ser louco para enfrentar a loucura — justificou-se Ricardo. (VILELA, 1984, p. 62-63).

Para finalizar a análise deste subcapítulo destacamos duas estratégias, presentes no discurso do segundo grupo, que já foram utilizadas no primeiro capítulo: reticências e repetição.

As reticências foram usadas três vezes; a primeira denota uma situação de ironia, com a própria situação. O grupo de amigos não consegue produzir literatura, ou escrever qualquer coisa que considerem de grande valor (como verificamos em toda a obra), então, brincam com essa situação. Vejamos o discurso de Ricardo:

— Não li e não gostei. Pois eu vou escrever o livro inexistente para o leitor inexistente. Aliás, já escrevi vários... (VILELA, 1984, p. 62-63).

A reticências cumpre o papel de deixar no ar a quantidade e quais os “vários” livros que a personagem escreveu, sendo que sabemos que isso não é verdadeiro. A segunda situação em que as reticências são utilizadas no discurso, é com sarcasmo, com a intenção de finalizar a conversa e deixar algumas coisas sem serem ditas, porém já foram entendidas pelos outros interlocutores. Vejamos o discurso de Nei sobre Ricardo:

— É, gente... — Nei balançou a cabeça devagar, olhando para Zé e Martinha: — esse tá pior do que eu pensava. (VILELA, 1984, p. 62-63).

A repetição ocorre no discurso da personagem Ricardo, sempre com um tom de sarcasmo. A personagem em toda a obra utiliza diversas vezes esse mesmo “bordão”, também característico da linguagem oral:

— Vocês são todos uns loucos — disse Ricardo, chegando.
[...]
— Não falo que tá todo mundo louco?
[...]
— É preciso se louco para enfrentar a loucura — justificou Ricardo. (VILELA, 1984, p. 62-63).

Escolhemos para concluir nossa análise das marcas da oralidade no texto literário de Luiz Vilela o último subcapítulo de *Os novos* (12.2). Nele notamos como estão os jovens, Vitor, Nei e Zé, ao final de um ano, com muitas truculências provocadas pela ditadura militar. A macroanálise do trecho demonstra o contexto que os jovens se encontram, em um ambiente de “comemoração” da chegada de um novo ano: “Então feliz Ano Novo para todos nós!” (VILELA, 1985, p. 221).

Porém, Zé mantém a postura apresentada no primeiro capítulo, de receio com relação ao novo ano, de não criar expectativas e de contrariar as boas expectativas dos colegas.

— Como se alguma coisa fosse mudar mesmo — disse Zé. Ano Novo, é só um dia depois do outro, e tudo continua na mesma...
— Pois eu sinto como se alguma coisa vai começar — disse Vitor.
— Começar o que? A merda é sempre a mesma. Você vai acordar amanhã num outro ano e quê que você vai ver? As mesmas coisas que está vendo agora, nada mudou. (VILELA, 1984, p. 222).

A linguagem é característica de uma situação informal, de festa, por isso talvez a palavra de baixo calão “merda” utilizada em seu discurso, além de corroborar com frustração e aparente raiva devido a comemoração do Ano Novo. Com relação à microanálise, notamos a estratégia conversacional, reticência, assim como no primeiro capítulo, para auxiliar na sensação de silêncio e incerteza quanto ao futuro. Vejamos a seguir:

— Boas entradas no ânus novo...
[...]
— Onze e quarenta: está quase...
— Como se alguma coisa fosse mudar mesmo — disse Zé. — Ano Novo, é só um dia depois do outro, e tudo continua na mesma...
[...]
— Não sei — disse Vitor; — não acho que seja assim. (VILELA, 1984, p. 222)

Porém, nessa situação, diferente do primeiro capítulo, a personagem Vitor manteve seu discurso com boas expectativas para o novo ano, não aderindo ou aceitando o discurso da personagem Zé, como fez Nei no primeiro capítulo analisado. Essa discordância, seguida de reticências e do aspecto de silêncio presente no texto, conferem à narrativa a expectativa sobre a incerteza do futuro, comum em um diálogo oral entre dois ou mais falantes. No romance a concordância do início e a discordância no final conferem o sentido geral de esperanças que algumas mudanças possam acontecer, que o ano novo possa trazer boas notícias, mesmo no contexto de repressão que os jovens enfrentaram durante um ano.

Finalizamos nossa análise com o último parágrafo do livro, referente ao discurso de Nei. Podemos refletir sobre os inúmeros acontecimentos, que o período da ditadura militar provocou na vida desses jovens amigos, com diálogos repletos de marcas de oralidade, escritos com maestria por Luiz Vilela, o que permitiu grande proximidade dos acontecimentos reais do período:

— Estou pensando em recomeçar meu romance essas férias — disse Nei. — Vou ter muito tempo; talvez eu até o acabe. Pelo menos gostaria de tentar de novo. (VILELA, 1984, p. 222).

Último e significativo parágrafo, que demonstra um pouco de esperança para recomeçar no próximo ano, independente do contexto. *Os novos*, - assim como citou Sanches Neto (2008) – pode se configurar como o livro não concluído de Nei, um romance de sua geração de jovens diante da truculência ditatorial e dos projetos pessoais não concluídos, de jovens que reagem e recuam ao contexto, mas não alcançam a mudança.

Podemos comprovar nossa hipótese de trabalho, com a análise das personagens e principalmente, dos diálogos presente em *Os novos*, uma vez que, o regime militar, como analisado no primeiro capítulo deste trabalho, é um período nebuloso de nossa história, o qual a tortura, a repressão, a cassação dos direitos civis, repressão aos meios de comunicação e aos intelectuais, faziam parte do contexto. Luiz Vilela constrói uma narrativa que se opõe a esse contexto ditatorial. Em *Os novos*, os diálogos carregados de marcas da linguagem oral, que constituem a arquitetura do romance estão presentes em diferentes ambientes, seja na universidade, nos bares ou na casa dos amigos, fazendo contraponto ao silêncio repressivo provocado pela ditadura militar dos anos 60 do século XX. Dessa maneira, parece-nos que a estrutura do romance é antitética diante da repressão instaurada, opondo-se ao silêncio determinado pela censura e à violência política e militar instauradas, com os diálogos sendo antítese ao contexto histórico de *Os novos*.

CONCLUSÃO

Neste trabalho empreendemos uma prazerosa viagem pelo romance *Os novos*, de Luiz Vilela. O estudo possibilitou adentrarmos no contexto histórico da ditadura militar, e vivenciarmos, através da leitura, a situação política, social e cultural que a sociedade brasileira no final dos anos 60 do século XX.

Compilamos material importante sobre a fortuna crítica que o livro recebeu em seu lançamento. Esse acervo possibilitou visualizar o quanto o romance causou *frisson* entre os críticos, que lançaram diferentes olhares sobre o livro. Tal acervo evidencia como o romance pode ser estudado por diferentes vertentes teóricas e sua importância desde o lançamento e até os nossos dias.

Ingressamos pelos meandros teóricos da sociologia do romance, a fim de analisar no romance como a história se faz presente de maneira a formar a engrenagem do romance. Em *Os novos*, ficção e história estão imbricadas. O contexto histórico da ditadura militar dos anos 60 é fundamental para a construção do romance, para os caminhos da desesperança e desânimo que as personagens percorrem, como uma reação ao contexto.

Apresentamos e analisamos as personagens, sua construção diante do momento histórico e de que maneira, em *Os novos*, a geração que chega à idade adulta nos primeiros anos do regime de 64 lida com questões existenciais como família, amor e morte. Verificamos que as personagens quase não reagem, muitas vezes desistem de lutar contra o sistema e também, muitas vezes, abandonam seus projetos. Dessa maneira, o que vimos foi uma geração que não consegue se livrar da opressão causada pela ditadura e por sua própria condição pessoal, se entregando, rendendo-se à desesperança — a desistência é o mote comum de praticamente todas as personagens.

Empreendemos análise das marcas da oralidade presente no romance, a partir da análise linguística de *Os novos*, a fim de compreender a função ideológica da arquitetura romanesca do livro, que, a nosso ver, funciona como antítese à estrutura política autoritária dominante do período, autoritarismo que extravaza para a economia, as relações pessoais e para toda a sociedade.

Estudar o romance nos possibilitou destacar o caráter social de *Os novos*. Os fatores *externos*, do contexto da ditadura militar e suas consequências se tornam *internos*, no texto literário. No caso de *Os novos*, os fatores sociais, políticos e econômicos do período ditatorial fazem parte da obra e se tornam fundamentais para compreensão da estrutura do romance. Na análise de *Os novos*, centramos principalmente no caráter político, apesar de Candido e Goldmann asseverarem que é a economia que determina o fator estético. Optamos pelo político tendo em vista o contexto da ditadura militar, muito mais atuante e repressivo que a

pressão econômica, forjando uma nova classe média para sustentar o regime enquanto achatava os salários do proletariado.

Analisamos o significado do título do romance e sua relação com o contexto ditatorial. Percebemos que “novos” e “velhos” estabelecem diálogo sem enfrentamentos ou disputa de poder. As jovens personagens, de certo modo, aceitam e não enfrentam o “velho” sistema ditatorial, mesmo que à custa da realização de projetos pessoais. A visão de Luiz Vilela é de que o “novo” se forma a partir das lições do “velho”.

Tal conclusão se confronta com o discurso da maioria das personagens contra o *status quo* político, contra a ditadura e contra a repressão militar. Há, pois, uma profunda cisão no romance, cisão que de certo modo emula a divisão que latejava na sociedade entre os apoiadores e os contrários aos militares que se encastelaram no Palácio do Planalto. E é essa cisão, provavelmente, que fez a crítica se dividir de modo tão acerbo em contrários e favoráveis ao romance: o aplauso estético estava condicionado, para muitos que se diziam analistas da literatura, à clareza da crítica à situação política.

No entanto, tal clareza se fazia presente entranhada na estrutura romanesca de *Os novos*, no modo pelo qual Luiz Vilela construiu o romance, na escolha privilegiada e quase única do diálogo como estratégia narrativa.

Através da macroanálise e da microanálise da conversação literária verificamos como a utilização do diálogo ao longo do romance surge antitético à repressão política instaurada. Vilela constrói os diálogos de maneira muito eficaz, diga-se de passagem, em sua oralidade tomada ao cotidiano de pessoas simples. A ênfase no face a face das personagens para a solução de todos os dramas, para a vivência de todas as dores e todos os amores, para o agir coletivo e até para a decisão do agir individual, é o contrário ao silêncio imposto pelo regime militar, é o contrário da censura às artes, é o contrário do monólogo nos calabouços dos torturadores. O primado do diálogo é a defesa do contraditório civilizado, do debate democrático, da divergência superada pelo entendimento e não pelo cassetete.

Desse modo, verificamos, em *Os novos*, ficção e história juntas, entrelaçadas. A história como objeto vivo e presente na obra literária deixou de ser um elemento secundário para atuar na forma estrutural do texto literário. Ficção e história, imbricadas em antítese, forjam a arquitetura romanesca de *Os novos*.

Esta é a força desse romance de Luiz Vilela: em *Os novos*, a arquitetura romanesca dialógica do romance funciona como denúncia e oposição à estrutura dominante autoritária do período militar dos anos 60 da década de XX.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. L. C. V. de O. Língua: modalidade oral/escrita. In: _____ *Universidade Estadual Paulista*. Caderno de formação: formação de professores didática geral. São Paulo: Cultura Acadêmica, v. 11, p. 50-67. 2011.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. Roda Gigante. *Estado de Minas*, Minas Gerais, 8. jul. 1984
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 1981
- AZEVEDO, Lúcia. *James Joyce e suas epifanias*. *Cogito*. [online]. 2004, vol.6 [citado 11 Agosto 2008], p.147-149. Disponível na World Wide Web: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151994792004000100033&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1519-9479. Acesso em 20/08/12.
- ARNS, Paulo Evaristo; *Brasil: nunca mais*. 39. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
- BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9º ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. Os novos e a mordada do silêncio. *O Norte*, João Pessoa, 14 out. 1984.
- BAKER, Carlos. *Hemingway — o escritor como artista*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (Biblioteca do Leitor Moderno, 154).
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BRITO, Osvaldo Lopes de. Três escritores mineiros. *O Diário*, Ribeirão Preto, 4 jul. 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo. Perspectiva, 2009. p. 51-80.
- COSTA, Magalhães. Estante de Livros. JP Literário, *Jornal do Piauí*, Teresina, 14 mai. 1972.
- CUNHA, Fausto. *Primavera Silenciosa*. 1971, inédito
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico contemporâneo (1975-200)*. São Paulo: UNESP, 2010.
- FICO, Carlos. *O Grande Irmão - Da Operação Brother Sam aos Anos de Chumbo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: UNESP, 1998.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. *O mundo como GRAÇA e representação – Epifania, Polifonia e niilismo em Luiz Vilela*. Campo Grande, MS, 2011, 123 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – PPMEL, UFMS.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio A. Gomes. Oralidade e escrita: uma revisão. In: _____ *Cadernos de Pesquisa*. Minas Gerais, n° 128, p. 403-432, 2006.

GASPARI, Elio. *A ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GASPARI, Elio. *A ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: _____ *Itinerários*. Araraquara, n° 22, p. 37-57, 2004.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GUIMARÃES, Torrieri. Drama de uma geração. *Folha da Tarde*, São Paulo, 26 jul. 1984.

GUIMARÃES, Airton. Almanaque. *Estado de Minas*, Minas Gerais, 14 jun.1984.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNKES, Lauro, O trivial sério ou a superficialidade profunda. *A Gazeta*, Florianópolis, 12 ago. 1984

LINHARES, Temístocles. Luiz Vilela antigo — romancista e contista, o autor se firmou como dos grandes entre nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 mar.1974.

LISBOA, Heraldo. JL nos estados. *Jornal de Letras*, maio de 1972.

LISBOA, Luiz Carlos. Livros. Suplemento Feminino. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 fev.1972.

LUCAS, Fábio. Aspectos da ficção mineira pós-45 – Romance de geração. In: _____. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. p. 185-205.

MACHADO, Érico de Freitas. L Duplo. Domingueiro, suplemento de *A Gazeta*, Vitória, 30 abr. 1972.

MARIA, Roberto. Velhos fatos para novos homens. *O Fluminense*, Niterói, 29 jul. 1984.

MASSI, Augusto. O demônio do deslocamento. In: _____ VILELA, Luiz. *Histórias de família*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 7-17. Introdução.
NAZARIO, Julian. *Ernest Hemingway*. São Paulo: Ática, 1988.

NEGREIROS, Gil. O dialogo de ficção entre personagens nos contos de Luiz Vilela: uma análise da oralidade no texto escrito. In: *Estudos Linguísticos*. São Paulo, 39 (3): p. 715-723, set-dez. 2010.

PEREIRA, Edgard. Luiz Vilela: um abalo na ficção brasileira. In: _____ *Mosaico insólito*. 7Letras: Rio de Janeiro, 2006, p. 103.

PRETI, D. Análise da “conversação literária” num texto de Graciliano Ramos. *Revista da ANPOLL*, (São Paulo), v. 12, jan./jun., p. 89-110. 2002

PRETI, D. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____ *Ficção completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v. xix + 546 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista – UNESP.

RENAULT, Delso. Autores e livros. *Jornal de Letras*, jul. 1984

RIBEIRO, Leo Gilson. Para mineiros. *Veja*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1972.

SAMÔR, Lucienne. O artesão Vilela. *Estado de Minas*, elo Horizonte, 12 jul. 1984.

SANCHES NETO, Miguel. O romancista Luiz Vilela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n° 31. Brasília, p. 201-215, janeiro-junho de 2008

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Escritas da resignação. In: _____. *Pesquisa em educação: territórios múltiplos, saberes provisórios*. Belém: Açaí, 2010. p.183-216.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. Resenha crítica do romance *Os novos*. *Correio das Artes*, João Pessoa, 30 set. 1984

SILVA, Aguinaldo. Perigo: os novos usam sapato alto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12-13 mar. 1972.

SILVERMAN, Malcolm; *Protesto e o novo romance brasileiro*. São Carlos: UFScar, UFRGS, 1995.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; SANTOS, Manoel Antônio dos. Bakhtin e os processos de desenvolvimento humano. *Rev. bras. crescimento desenvolvimento humano*. [online]. vol.20, n°3 Ribeirão Preto, 2010, p. 745-756, Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822010000300009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 10/01/2013.

TANNEN, Deborah. Quem está interrompendo? Questões de dominação e controle (1990). In _____ *Linguagem. Gênero. Sexualidade*. São Paulo: Parábola, 2010. p. 67-92.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

URBANO, Hudinilson. *A oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.

USPÊNSKI, Boris. *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 163-218.

VIEIRA, Fernando Gil Portela. A ficção como limite: reflexões sobre o diálogo entre história e literatura. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*. Florianópolis, n.17, p.13-31, 2009.

VILELA, Luiz. *A cabeça* São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 1. reimpressão, São Paulo: Cosac & Naify, 2002

VILELA, Luiz. A boa leitura. *A voz do estudante*. Minas gerais. 1956

VILELA, Luiz. *A cabeça*. Cosac & Naify, 2002.

VILELA, Luiz. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

VILELA, Luiz. *Os novos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VILELA, Luiz. *Perdição*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VILELA, Luiz. *Tarde da noite*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

VILELA, Luiz. Palavras. *Estado de Minas*, Minas Gerais, 25 mar. 2006.

VILELA, Luiz. Luiz Vilela fala sobre seu romance Os novos. *Nova Fronteira*, 1984.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991.

ZUMTHOR, P. *A Letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

Anexo 1:LUIZ VILELA FALA SOBRE SEU ROMANCE *OS NOVOS*.

Como surgiu Os novos?

Em 1966, em Belo Horizonte, eu estava com 23 anos e tinha dois livros prontos, ambos de contos. Enquanto procurava editor para eles, resolvi começar um romance, um romance que falasse de tudo o que vinha acontecendo com minha geração após a Revolução de 64. Um romance que fosse, ao mesmo tempo, um retrato de minha geração e uma reflexão sobre ela.

Então é um livro autobiográfico?

É um livro de inspiração autobiográfica. Nesse sentido, ele se aproxima de *O encontro marcado*, do Fernando Sabino, e de *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, livros também de autores mineiros, com temática semelhante à do meu. Em termos cronológicos, o primeiro poderia ser o pai dele, e o segundo, o avô. No exterior, dois parentes ilustres dele na literatura moderna seriam *O retrato do artista quando jovem*, de Joyce, e *Este lado do paraíso*, de Scott Fitzgerald.

Os personagens e acontecimentos do livro são reais?

Em grande parte sim, mas não inteiramente. Meu livro é um romance, e não uma autobiografia, ou uma reportagem, e, portanto, como em todo romance, há nele muito de imaginação. Identificar tais personagens como sendo fulano ou sicrano pode ser divertido, mas não ajuda em nada na compreensão do que o livro tem de maior e de melhor, que é, a meu ver, a sua dimensão universal.

Quanto tempo você levou para escrevê-lo?

Ainda em Belo Horizonte, ele sofreu várias interrupções. Depois mudei-me para São Paulo, e houve nova e prolongada interrupção. Então fui para os Estados Unidos, convidado a participar de um programa internacional de escritores, e lá, numa pequena cidade do meio-oeste, Iowa City, dispondo de todo o tempo, eu o retomei, e, escrevendo até doze horas por dia, finalmente o acabei, em novembro de 1968. Depois fui para a Europa, e em Barcelona, onde fiquei morando algum tempo, iniciei a revisão, trabalho que, ao voltar para o Brasil, continuei em São Paulo e depois em Ituiutaba, quando o dei por encerrado, em 1970. Das quatrocentas páginas iniciais o livro ficara reduzido a duzentas.

E aí ele foi logo publicado?

Não, a publicação levou quase um ano para acontecer. Todos os editores a quem eu mandava o livro, o recusavam, sob as alegações mais diferentes e mais inconvincentes. Talvez o motivo principal, não confessado, fosse o medo, pois estávamos numa época de intensa repressão política, e nenhum deles queria se arriscar a publicar um livro que falava de prisões, torturas e outras coisas mais com que nos havia brindado a ditadura militar. Por fim, um editor do Rio, pequeno mas corajoso, topou a parada, e *Os novos* saiu.

E como foi a repercussão?

Teve de tudo. Teve quem o considerasse uma obra-prima até quem o considerasse um livro pornográfico. Eram elogios exaltados de um lado e ataques violentos de outro. Uma vez, num bar, presenciei dois sujeitos discutindo acaloradamente sobre o livro, um atacando-o e o outro defendendo-o, e depois eu soube que nenhum deles ainda o tinha lido. A coisa chegou a esse ponto. Agora, o que mais me surpreendeu, e me aborreceu muito na ocasião, é que os maiores ataques vieram exatamente das pessoas de quem eu mais esperava compreensão, que eram os meus companheiros de turma literária. Parece que eles não gostaram muito de se verem retratados como personagens...

E hoje, o que representa para você esta nova edição?

Ver, hoje, o meu livro vestido de roupa nova por uma das maiores editoras do país e lembrar o trabalho que ele me deu, a dificuldade que foi publicá-lo, e os ataques injustos que ele recebeu, me deixa emocionado. Alguns anos atrás, um dos nossos mais respeitados críticos disse que minha geração ainda não havia produzido nenhuma obra de ficção como *Os novos* e que, mais dia menos dia, ele seria reconhecido em toda a sua força. Bem, espero que esse dia chegue agora, com a nova edição.

Anexo 2:

PRIMAVERA SILENCIOSA

Fausto Cunha

Este é um romance que merece adjetivos: duro, cruel, amargo, impiedoso, imensamente ingênuo, às vezes sinistramente engraçado. Quase diria também que era sardônico, se ainda se lembrassem dessa palavra. Com um gravador de fita e uma câmera oculta, Luiz Vilela capta implacavelmente o diálogo de uma geração, suas banalidades, seus impasses, suas contradições, sua derrota. Uma geração que se prepara (ou julga preparar-se) para grandes coisas, traça grandes planos e afinal não faz nada. Ninguém chega depois da festa, como em *Gatsby*, para saber que ela terminou. *Os novos* acabam como todos os novos, num jornal, numa chefia de gabinete, numa embaixada na Europa ou criando porcos. É uma tragédia relativa. Não tão dolorosa quanto a de Studs Lonigan, menos ainda que a do Deserto dos Tártaros. O tempo passou e todos viram. A tragédia é saber que não há tragédia. E no entanto...

Em 1945, saía um livro de Mário Neme, *Plataforma da nova geração*. *Os novos* eram então Rubem Braga, Antonio Candido, Mário Schenberg. Um dos entrevistados afirmava que a opção era entre “a terra e o céu. Hitler ou o Papa”. Antonio Candido dizia que o tempo era “de inquietude e melancolia” e mandava enfrentar o problema do medo. O medo era uma constante, sobretudo o medo político. Otávio de Freitas Jr., numa frase que ainda hoje considero perfeita, lembrava que os moços “muitas vezes saem em busca da verdade e se satisfazem com a realidade”. Rubem Braga, numa comparação golpeante, dava alguns novos como sendo esses ficus cortados e aparados das praças públicas, “essa ignomínia fabricada a tesoura e estrume pelas administrações municipais”, que nunca se tornarão uma “árvore grande e decente”.

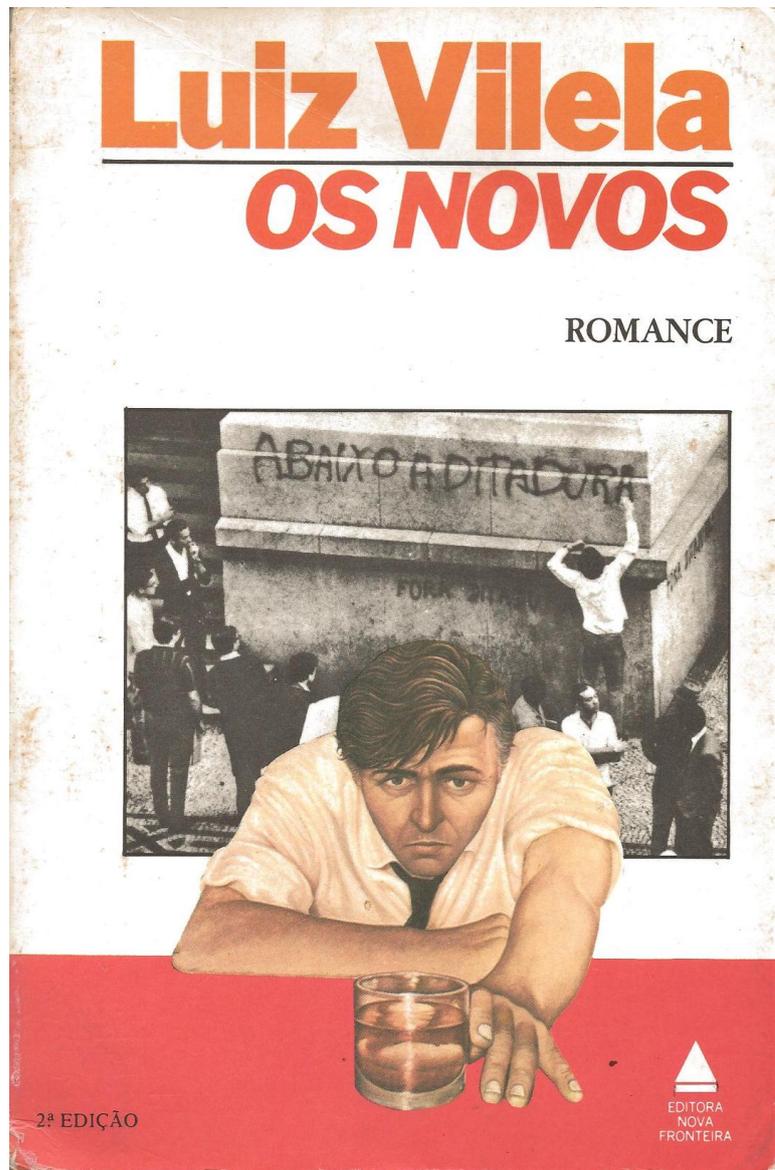
Gerações... Há sempre a armadilha de acreditar que pertencemos a uma geração determinada, para com a qual temos determinados compromissos; e que há uma geração anterior e uma geração posterior. Os problemas de cada um (em geral resolvidos pela simples inércia) são vistos como os problemas de um grupo. O que há é um todo indivisível a que pertencemos. Há o homem. Só alguns se dão conta. Outros abrem os olhos cedo para as vantagens de pactos secretos, pagam o tributo da mocidade e logo se entregam a uma deleitosa colheita.

Todos eles estão aqui, numa geração que fala incansavelmente. *Os novos* repentinamente deixam de ser novos, o último trem da glória partiu. Resta sempre alguém para escrever o epitáfio.

Pouco importa saber se Luiz Vilela é fiel à sua geração, ignoro que reações despertará este livro. Obra literária, é válido como romance. Mas pela técnica adotada, é também um depoimento, talvez um documento. Os personagens podem ser criações abstratas, mas alguns fatos e a época — o campo onde travam sua miúda batalha — são terrivelmente reais. Luiz Vilela fala de uma geração que nem sequer pode esboçar uma plataforma. Aparados como os fícus, não têm opções pontifícias. O romancista não a defende, não a justifica, não a deplora: faz ouvir, quase neutramente, o que está gravado na fita magnética. Os diálogos são de uma impressionante naturalidade. O livro começa meio morno (é o princípio do ano e ninguém sabe o que vai acontecer, o que vai definir-se) e pouco a pouco a realidade substitui a verdade. Os *novos* de Belo Horizonte descobrem, mais uma vez, que o ciclo terminou. Em silêncio?

(Texto feito para as orelhas da 1.^a edição de *Os novos*, substituído, por questão de tamanho, por outro do mesmo autor, intitulado “Um novo”)

Anexo 3:



Anexo 4:

PALAVRAS

Luiz Vilela

Meu pai, José de Moraes Garcia Vilela — o Doutor Juquinha, como era conhecido — morreu no dia 25 de março de 1985, aos 86 anos. Morreu em casa, na sua cama, tendo ao lado minha mãe e eu. Treze dias depois escrevi o texto que se segue. Escrevi-o a mão, com uma caneta esferográfica, em duas folhas de papel branco das que comumente usava, e continuo usando, para escrever. Reli, fiz umas poucas alterações e guardei o texto num envelope. Ao escrevê-lo, nenhum outro propósito eu tinha que o de simplesmente evocar meu pai: evocá-lo para mim mesmo, evocá-lo em silêncio.

Os dias se passaram, os meses, os anos. Às vezes lembrava-me do texto, ou, ao mexer nos meus papéis, dava com ele, e, já quase não me recordando mais do que escrevera, tinha vontade de lê-lo. Mas, então, um obscuro temor — por certo o de reviver as circunstâncias em que ele havia sido escrito — me detinha, fazendo-me conter minha vontade: e eu não chegava sequer a abrir o envelope. E mais dias se passavam, e meses, e anos...

Até que, no ano passado, quando vinte anos se completaram da morte de meu pai, decidi que era a hora de novamente, e finalmente, ler o texto. Na tarde do dia 25 de março, Sexta-feira da Paixão, eu o fiz. Sozinho em meu quarto, peguei o envelope, abri, tirei o texto e o pus sobre a minha mesa — a mesma onde, duas décadas atrás, eu o escrevera. As folhas haviam se amarelado, mas a tinta, azul, mantinha-se em perfeito estado. Sob forte emoção, eu o li, de uma vez, do título, “Palavras”, até a minha assinatura no fim, e a data, “Ituiutaba, 7-4-85.” Quando terminei, ainda emocionado, pensei: “Vou publicar isso como uma homenagem a Papai.”

Agora, quando mais um aniversário de sua morte se aproxima, achei que seria o momento apropriado. Passei então o texto a limpo, fazendo algumas pequenas correções, e escolhi a foto para sair junto. A foto foi batida por mim quando Papai tinha 72 anos. Jamais pensei que um dia a publicaria, e que o faria em tal circunstância. Mas acho que Papai, se pudesse ver o jornal, gostaria — não tanto por causa dele mesmo, já que era avesso a fotos, mas por causa de nosso cachorrinho, o Tostão. Afinal, cães e gatos sempre foram uma das grandes alegrias de sua vida.

Para mim, que aprendi, e continuo até hoje aprendendo, a manejar as palavras sobretudo lendo os grandes autores da língua portuguesa, é meio misterioso como um homem que praticamente nada lia de literatura tivesse tal domínio da língua. Meio misterioso, e, eu acrescentaria, até meio humilhante. É verdade que ele lia outros livros, sobre assuntos diversos (embora raramente chegando ao final de algum), e livros técnicos ligados, de uma forma ou outra, à sua profissão, a de engenheiro-agrônomo. E é verdade também que várias obras de sua estante eram sobre português: lá estavam, por exemplo, *Em Busca do Termo Próprio*, *Dicionário de Dificuldades da Língua Portuguesa*, *Regras Práticas para Bem Escrever* — obras de famosos gramáticos brasileiros. Ainda assim...

Particularmente impressionado fiquei com um manuscrito seu que encontrei um dia, ao fuçar numa de suas gavetas. Era um manuscrito — que certamente se destinava a ser publicado e que ignoro se de fato o foi — anunciando os serviços do jovem engenheiro recém-formado, então com 25 anos. A clareza de exposição, a exatidão das palavras, o equilíbrio das frases, a naturalidade e a fluência do texto eram tão extraordinários, que me levaram a relê-lo de imediato — o que, desde então, de tempos em tempos, torno a fazer. Para o escritor, esse manuscrito virou uma espécie de *ars scribendi*. Para o homem, um tesouro afetivo, que ele guarda com a devoção e o zelo com que uma criança guarda o seu brinquedo mais amado.

Numa ocasião anterior, vivendo eu nos Estados Unidos, escrevi uma carta à minha mãe, na qual pedia que transmitisse a ele uma série de recomendações e questões, explicadas por mim com detalhes. Dias depois, para surpresa minha, eu recebia uma carta dele, de próprio punho — ele que raramente as escrevia e confessava abertamente que tinha preguiça de escrevê-las. Mas o mais surpreendente foi a própria carta: numas cinco linhas apenas, ele me deu conta de tudo o que eu perguntara. Fiquei boquiaberto e lembro-me ainda de que, estando aqueles dias a ler a poesia de Ezra Pound e a prosa de Ernest Hemingway, pensei que, se eles tinham muito a me ensinar quanto à concentração da linguagem, meu pai tinha mais ainda, deixando mesmo para trás, neste aspecto, os dois grandes escritores.

No cotidiano, essa concentração chegava às vezes quase ao mutismo, que, junto com a sua timidez inata, fazia com que até o seu riso fosse silencioso. Na verdade, não me lembro de nem uma vez ouvi-lo dar uma gargalhada. Gargalhada não fazia parte dele. Seu riso, mesmo quando ria com vontade, era todo para dentro. Às vezes minha mãe o repreendia: “A gente não peca só por falar, a gente peca também por omissão.” Sua resposta vinha logo: “Quem fala muito dá bom-dia a cavalo.”

Não é de admirar que uma pessoa tão cuidadosa no uso da linguagem se irritasse ou mesmo se tornasse quase ferina quando lia ou escutava alguma agressão à última flor do Lácio. Especialmente quando a agressão era essa conhecida, conhecidíssima besta-fera do português coloquial, o “pra mim”. Ah, ele não perdoava; captava-o de imediato e então ou dava um risinho, ou, se eu estava perto, trocava comigo um olhar cúmplice. Isto, quando, dependendo da pessoa, não interrompia a conversa para interrogar, num tom sardônico: “Pra mim?...” Ainda nos últimos dias, já com seus 86 anos, quase sem enxergar, quase sem andar, e a cabeça às vezes vacilando com a arteriosclerose, um dia em que a enfermeira lhe pediu: “Agora o senhor levanta pra mim vestir o pijama” — a resposta veio instantânea: “Pra eu vestir.”

Quem tinha tanto respeito pela língua pátria tinha também todo o direito de brincar com ela, e isto ele fazia sob várias formas. Às vezes usando propositalmente, e com um ar de brincadeira, termos pedantes. Se estava para ir ao médico: “Não está na hora de ir ao esculápio?” Se voltava do barbeiro: “Fiz as pazes com o figaro.” Mamãe ia comprar verduras: “E maduras, você não vai comprar?” E tinha a “alcustosa”, os “merrédios”, e por aí ia. Sem falar no “diz paca, tatu, cotia não”, que esquentava a minha cuca de menino.

O menino cresceu e veio a entender a brincadeira. Os anos se passaram, o pai envelheceu, as brincadeiras diminuíram. Veio a perda progressiva da vista — o jornal, há anos lido diariamente, agora difícil de ler, e por fim impossível. E um dia a confissão lancinante: “Não posso mais ler nem escrever: voltei à condição de analfabeto.” Mas ainda havia os ouvidos, perfeitos até o fim, e a voz que, mesmo quando falava de irrealidades de sua mente danificada, falava com a antiga e impecável correção.

E veio a hora em que falar talvez já não fosse mais necessário: e ele, sem uma palavra, sem um ruído, sem mesmo um gesto, passou ao silêncio absoluto. Desde então o sol brilhou várias vezes sobre a sua sepultura e algumas vezes a chuva caiu — como agora caem, sobre esta folha branca, estas palavras, que são lembranças e que são lágrimas.

INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS

Nasci em 1988 em Panorama, São Paulo. Em 2006 cursei História na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Três Lagoas. No terceiro ano de curso ministrava aulas eventuais e participava de projetos de pesquisa. Em 2008, recebi uma bolsa de incentivo à pesquisa destinada a alunos financeiramente carentes, Bolsa Permanência. Concentrei meus estudos no Núcleo de Documentação Histórica, no acervo do IAJES (Instituto Administrativo Jesus Bom Pastor), pesquisando os documentos referentes ao Movimento de Mulheres na década de 80. Em 2009, conclui o curso com a monografia, orientada pela Prof. Dr.^a Norma Marinovic Doro, intitulada: “Movimento de mulheres na periferia de Andradina-SP: uma trajetória de lutas e resistência na década de 1980.” Em 2010, atuei como professora eventual de História da Rede Pública do Estado de São Paulo, em Ilha Solteira, nas escolas E.E Arno Hausser e E.E Urubupungá. Ministrei aulas de História como professora contratada para o Ensino Médio e de Ética e Cidadania para o Ensino Técnico na Escola Técnica Estadual Centro Paula Souza de Ilha Solteira (SP). No mesmo ano cursei Letras/ Licenciatura com habilitação em inglês pela Faculdades Integradas Urubupungá de Pereira Barreto (SP). No segundo semestre de 2010, cursei como aluna especial a disciplina Poéticas do Conto no programa de Pós-Graduação em Letras oferecido pela UFMS de Três Lagoas. Em 2011, iniciei o mestrado como aluna regular e com bolsa Capes, tendo por orientador o prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues. Nos dois anos em que estou vinculada ao programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos literários da UFMS/ CPTL, cursei oito disciplinas, participei de quatro eventos acadêmicos, fiz três comunicações, realizei a disciplina obrigatória Estágio Docência, ministrando o curso “Metodologia Científica” juntamente com a mestranda Fabrina Martinez de Souza, publiquei dois artigos e uma resenha e participei do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela, juntamente com outros mestrandos e sob coordenação do Prof. Dr. Rauer.

Rosana da Silva Araujo
Rosana_silva_araujo@hotmail.com
Três Lagoas, MS, 26 de Fevereiro de 2013

ÍNDICE

Folha de rosto.....	02
Termo de aprovação.....	03
Dedicatória.....	04
Agradecimentos.....	05
Epigrafe.....	06
Resumo.....	07
Resumen.....	08
Sumário.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
I. O CONTEXTO HISTÓRICO.....	15
1.1. O golpe militar e a instalação da ditadura.....	16
1.2. A ditadura e a censura.....	20
1.3. A ditadura e a tortura.....	23
II. A RECEPÇÃO A <i>OS NOVOS</i>.....	26
2.1. Romance de geração.....	31
2.2 Romance autobiográfico.....	33
2.3 Romance de ficção e história.....	34
III. A FICÇÃO E A HISTÓRIA.....	36
3.1. Literatura e história.....	37
3.2. Romance histórico.....	41
3.3. Literatura e contexto social.....	44
IV. ARQUITETURA ROMANESCA.....	49
4.1 As personagens: uma história do conceito.....	53
4.1.1 As personagens diante da história.....	58
a) Nei.....	59
b) Zé.....	61
c) Vitor.....	62
d) Ricardo.....	63
4.1.2. As personagens e as questões existenciais.....	65
4.2. O “não” e o “nunca” em <i>Os novos</i>	68
4.3. O “novo” e o “velho” em <i>Os novos</i>	75
4.4. A construção do diálogo em <i>Os novos</i>	83
4.4.1. Oralidade e escrita.....	84
4.4.2. Variedades linguísticas.....	89
4.4.3. Análise da conversação literária: macroanálise e microanálise.....	91
4.5. A arquitetura romanesca como oposição à macro estrutura dominante.....	92

CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS	106
ANEXOS	111
Anexo 1: Entrevista feita pela editora Nova Fronteira.....	112
Anexo 2: Primavera silenciosa, de Fausto Cunha.....	114
Anexo 3: Capa do romance <i>Os novos</i>	116
Anexo 4: Crônica <i>Palavras</i> , de Luiz Vilela.....	117
INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS	120
ÍNDICE	121