

TERCEIRA MARGEM

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também acolhe resenhas críticas que avaliem publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, *Terceira margem* segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Vera Lins
Vice-coordenador: Fred Góes

Editor Convidado

Luis Alberto N. Alves

Editora Executiva

Danielle Corpas

Conselho Consultivo

Ana Maria Alencar • Angélica Soares • Eduardo Coutinho
João Camillo Penna • Luiz Edmundo Coutinho • Manuel Antônio de Castro • Vera Lins

Conselho Editorial

Benedito Nunes (UFPA) • Cleonice Berardinelli (UFRJ) • Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ) • Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália) • Helena Parente Cunha (UFRJ) • Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França) • Leandro Konder (PUC-RJ) • Luiz Costa Lima (UERJ/ PUC-RJ) • Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal) • Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França) • Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba) • Ronaldo Lima Lins (UFRJ) • Silvano Santiago (UFF)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Aloísio Teixeira

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa (PR2)

Ângela Uller

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decano

Léo Soares

FACULDADE DE LETRAS

Diretor

Ronaldo Lima Lins

Diretora Adjunta de Pós-graduação e Pesquisa

Maria Carlota Amaral Paixão Rosa

TERCEIRA MARGEM



Dossiê Rubem Fonseca

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ
ANO XIII • N. 21 • AGOSTO-DEZEMBRO / 2009

TERCEIRA MARGEM

© 2009 Copyright dos autores
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Todos os direitos reservados

Pós-graduação em Ciência da Literatura/Faculdade de Letras/UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
Tel: (21) 2598-9702 / **Fax:** (21) 2598-9795
Homepage: www.cencialit.letras.ufrj.br
e-mail: cencialit@gmail.com

Projeto gráfico

7Letras

Editoração

Letra e Imagem

Revisão

Clarissa Penna

Impressão

Nova Letra

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-
Graduação, Ano XIII, n. 21, ago-dez. 2009.

264 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Luis Alberto N. Alves	

I – DOSSIÊ RUBEM FONSECA

RUBEM FONSECA: O HOMEM EM QUESTÃO	13
Alexandre Pacheco	

OS NÃO-LUGARES DE RUBEM FONSECA: UM CASO ÚNICO DE ONIPRESENÇA INVISÍVEL NA LITERATURA BRASILEIRA	25
Aline Andrade Pereira	

COMPROMISSO SECRETO COM A ORDEM: OS PRIMEIROS PASSOS DE RUBEM FONSECA	37
Luis Alberto N. Alves	

CENAS DE UM CASAMENTO PERFEITO: A AÇÃO BUROCRÁTICO-POLÍTICA DO ESCRITOR JOSÉ RUBEM FONSECA NO IPES ENTRE OS ANOS DE 1962/1964	65
Marcos Corrêa	

VIOLÊNCIA: A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA	79
Sérgio da Fonseca Amaral	

ACTUALIDAD DEL <i>REALISMO FEROS</i> : A PROPÓSITO DE LA OBRA DE RUBEM FONSECA	93
Víctor Manuel Ramos Lemus	

CONSPIRAÇÃO CIVIL, GOLPE MILITAR: A CONSPIRAÇÃO DO IPES EM PALAVRAS E IMAGENS	109
Viviane Gouvea	

II – ENSAIOS: LITERATURA BRASILEIRA

ASTÚCIA DE CLASSE: “FAMIGERADO”, DE GUIMARÃES ROSA, E O LUGAR DO ESCRITOR	131
Ana Paula Pacheco	
O ESPELHO VENENOSO DA NAÇÃO: NOTAS SOBRE <i>BUDAPESTE</i>	141
Antônio Marcos V. Sanseverino	
O ASPECTO DA (DES)FORMAÇÃO DE UMA ILHA/PAÍS EM <i>INVENÇÃO DE ORFEU</i> , DE JORGE DE LIMA	159
Betina Bischof	
CONFLITO E INTERRUPÇÃO: SOBRE UM ARTIFÍCIO NARRATIVO EM <i>O CORTIÇO</i>	177
Edu Teruki Otsuka	
A NARRATIVA RURAL E A VIOLÊNCIA EM <i>SARGENTO GETÚLIO</i>	187
Fernando C. Gil	
COMENTÁRIOS SOBRE “A NOVA NARRATIVA”, DE ANTONIO CANDIDO: ROMANCE E CONTO NOS ANOS 60 E 70.....	207
Homero Vizeu Araújo	
O TRABALHO E SEUS RESULTADOS EM MACHADO DE ASSIS, ALUÍSIO AZEVEDO E GRACILIANO RAMOS: UM ESTUDO COMPARATIVO.....	221
João Roberto Maia	
GERAIS E MATO DENTRO: MINAS EM GUIMARÃES ROSA E CORNÉLIO PENNA	237
Luís Bueno	
SOBRE OS AUTORES	257

CONTENTS

FOREWORD	9
Luis Alberto N. Alves	
I – RUBEM FONSECA DOSSIER	
RUBEM FONSECA: THE MAN IN QUESTION.....	13
Alexandre Pacheco	
THE NON-SPACES OF RUBEM FONSECA: A UNIQUE CASE OF INVISIBLE OMNIPRESENCE IN BRAZILIAN LITERATURE	25
Aline Andrade Pereira	
HIDDEN COMMITMENT TO ORDER: RUBEM FONSECA’S FIRST STEPS	37
Luis Alberto N. Alves	
A PERFECT WEDDING PICTURES	65
Marcos Corrêa	
VIOLENCE: THE RUBEM FONSECA’S FICTION.....	79
Sérgio da Fonseca Amaral	
VALIDITY OF <i>FIERCE REALISM</i> : REFLECTIONS ON SOME VIOLENT SHORT STORIES OF RUBEM FONSECA.....	93
Víctor Manuel Ramos Lemus	
CIVIL CONSPIRACY, MILITARY COUP: HOW A GROUP OF BUSINESSMEN SAVED THE DAY IN 1964	109
Viviane Gouvea	

II – CRITICAL ESSAY: BRAZILIAN LITERATURE

ASTUTENESS OF CLASS: “FAMIGERADO”, BY GUIMARÃES ROSA, AND THE PERSPECTIVES OF THE WRITER	131
Ana Paula Pacheco	
THE POISONOUS MIRROR OF THE NATION: NOTES ABOUT <i>BUDAPESTE</i>	141
Antônio Marcos V. Sanseverino	
THE (NON)MAKING OF AN ISLAND/COUNTRY IN <i>INVENÇÃO DE ORFEU</i> BY JORGE DE LIMA	159
Betina Bischof	
CONFLICT AND INTERRUPTION: ON A NARRATIVE ARTIFICE IN <i>O CORTIÇO</i>	177
Edu Teruki Otsuka	
THE RURAL NARRATIVE AND THE VIOLENCE IN <i>SARGENTO GETÚLIO</i>	187
Fernando C. Gil	
NOTES ON “A NOVA NARRATIVA”, OF ANTONIO CANDIDO: NOVEL AND SHORT STORY IN BRAZILIAN CONTEMPORARY LITERATURE.	207
Homero Vizeu Araújo	
THE WORK AND ITS RESULTS IN MACHADO DE ASSIS, ALUÍSIO AZEVEDO AND GRACILIANO RAMOS: A COMPARATIVE STUDY.....	221
João Roberto Maia	
GERAIS AND MATO DENTRO: MINAS GERAIS IN GUIMARÃES ROSA AND CORNÉLIO PENNA	237
Luís Bueno	
ABOUT THE AUTHORS	257

APRESENTAÇÃO

Luis Alberto N. Alves

Os artigos que compõem o presente número da revista *Terceira Margem* estão divididos em dois grandes blocos. O primeiro reúne ensaios que procuram avaliar, de diversos ângulos, a obra de Rubem Fonseca, com ênfase para o peso da atuação do escritor no Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES, 1962-72) sobre sua produção literária. O segundo segmento reúne ensaios sobre autores representativos da literatura brasileira moderna e contemporânea, em prosa e poesia, cujos estudos foram objeto de intensa discussão no VI Seminário de Cultura e Literatura Brasileira, promovido pelo Grupo Formação do Brasil Moderno na cidade de Paraty, Rio de Janeiro, entre os dias 08 e 12 de dezembro de 2008.

Como se sabe, os bons artigos dispensam apresentação. Em todo caso, gostaria de tecer alguns breves comentários sobre o Dossiê Rubem Fonseca, que à primeira vista destoa do que se costuma encontrar em revistas de estudos literários. Vamos a eles.

A perspectiva que orienta a maior parte dos trabalhos do Dossiê se nutre da monumental pesquisa desenvolvida pelo cientista político René Armand Dreifuss (1945-2003), que, pela primeira vez, estudou a fundo os documentos e as publicações do famigerado IPES, ponderando sua importância capital sobre a consumação do golpe de 1964. Antes da publicação de seu excepcional livro *1964: a conquista do Estado* (1981), era corrente na historiografia atribuir um movimento complexo e cheio de ramificações a uma iniciativa de militares descontentes com a orientação social do governo e com a quebra da hierarquia militar. Daí a preferência pela designação “ditadura militar”. Na contramão do senso comum, Dreifuss desentranhou uma história secreta envolvendo empresários “de grande espírito público”, setores conservadores da cúpula da Igreja Católica e militares de alta patente vinculados à Escola Superior de Guerra que, em estreita associação de classe, prepararam,

meticulosamente, a deposição do presidente João Belchior Goulart, consumada em 1º de abril de 1964. A trama era tão bem arquitetada que, na época, nem mesmo o atento deputado federal Eloy Dutra (PTB), autor do livro *IBAD: sigla da corrupção* (1963), conseguiu detectar as artimanhas de bastidores do IPES, “organismo sobre o qual não tenho nenhuma consideração a fazer, porque não possuo elementos de convicção a respeito, quer negativos ou positivos”, como admitiu em discurso pronunciado no Congresso Nacional em 23 de setembro de 1962. De uma perspectiva inédita, Dreifuss interpretou como ninguém esse processo que correu nas costas dos sujeitos. Mas o que nós, críticos literários e estudiosos da arte em geral, temos a ver com isso?

Parte da resposta a essa indagação pode ser encontrada no livro *Propaganda e política a serviço do golpe* que Denise Assis publicou em 2001. Nessa pesquisa valente e pioneira, a jornalista recuperou os filmes de propaganda que o IPES produziu, no início da década de 1960, como parte da campanha golpista contra Jango e seu projeto de Reformas de Base, que visava à ampliação da democracia no Brasil. A despeito de todas as contradições e hesitações que marcaram o ex-presidente, que levaram inclusive observadores atentos da época a comparar sua figura com a de Hamlet, absolutamente nada justifica a violência do ato que marcou o início da implantação da modernização conservadora e autoritária no país. Como um dos fundadores e membro da diretoria executiva do IPES, Rubem Fonseca emprestou sua inteligência e capacidade de ação para o sucesso da conspiração, acompanhando de perto a elaboração desses filmes em todas as suas etapas. Está feito o convite para a leitura. O resto fica por conta do leitor, que poderá responder, livremente, se toda essa história realmente interessa a críticos literários.

Dossiê Rubem Fonseca

RUBEM FONSECA: O HOMEM EM QUESTÃO ¹

Alexandre Pacheco

Rubem Fonseca sempre procurou manter distância da imprensa a partir do grande sucesso que alcançou nos anos 1970, mesmo quando veio a ganhar notoriedade junto à imprensa, crítica e público, a partir do episódio da censura de seu livro *Feliz Ano Novo*, em 1976.

Com o passar dos anos, porém, devido em parte à notoriedade conquistada com a censura do livro – juntamente com a luta para reverter sua proibição – começaram a aparecer nos jornais e revistas diversos questionamentos sobre seu silêncio e a relação que o mesmo poderia ter com uma suposta participação no golpe de 1964.

Ao contrário dos seus defensores, que sempre representaram a postura silenciosa como uma reação natural da personalidade do escritor, os críticos de seu silêncio passaram a interpretá-lo como uma maneira de tentar ocultar suas ligações com as forças políticas e econômicas que vieram a apoiar o golpe de 1964.²

Esse posicionamento da crítica, à revelia das justificativas do escritor, forneceu-nos aquilo que a sociologia contemporânea a partir de autores como Sérgio Miceli afirmou ser a incorporação de certas disposições dos intelectuais brasileiros diante de suas relações com o poder.

Nesse sentido, a postura do silêncio por parte do escritor Rubem Fonseca, por um lado, representou o desprezo histórico que os intelectuais atrelados ao poder sempre tiveram em relação ao debate público; por outro, uma posição conservadora e individualista voltada ao ocultamento do trabalho de dominação que muitos intelectuais realizaram dentro dos interesses das classes proprietárias e dirigentes, sempre contando com a proteção do Estado.³

Disposições, por exemplo, que pudemos perceber através da reação de Rubem Fonseca diante da tentativa da jornalista Regina Coelho, do *Correio da Manhã*, em arrancar-lhe uma entrevista no final da década de 1960. No episódio, o escritor, extremamente contrariado, encarou como

ousadia a tentativa da jornalista em tentar descobrir quais as relações possíveis que poderiam existir entre o cidadão executivo da Light – à época possuindo íntimas relações com o poder instituído – e o escritor.

Diríamos que Rubem Fonseca é um autor carioca nascido em Minas. Ao lhe perguntarem qual o cargo que ocupa na Light, respondeu: “Se você entrevistasse o Carlos Drummond de Andrade seria importante o que ele faz no ministério da Educação?” Um perfil de uma pessoa é composto de tudo aquilo que ele faz ou o que ele é. (Segundo Sartre, o homem é aquilo que ele faz.) E nós somos esta espécie de conjunto desorganizado em termos de função, na vida. “Não tenho nada a dizer”. Silêncio. Depois a pergunta: “Isto vai atrapalhar o seu trabalho?” Claro que vai, mas profissionalmente a gente se vira, não precisa ficar com complexo de culpa. “Bem, você estragou o meu dia, não quero ser rude, não devia ter atendido o telefone, interprete como quiser, arranje outro entrevistado”. (...) Lamenta-se que um homem com um tremendo poder de comunicação queira se comunicar, apenas, através de seus contos.⁴

É sintomático que Rubem Fonseca cite Carlos Drummond de Andrade, já que este também esteve entre os intelectuais que sempre procuraram silenciar as relações que a inserção de suas obras literárias teria com o poder das classes dirigentes no período de Vargas.⁵

Intelectuais como Rubem Fonseca, que mantiveram relações políticas com as elites contrárias a João Goulart, direta ou indiretamente, viram suas carreiras beneficiadas no espaço de produção literária pós 1964, não só por serem bem recepcionados por editores, mas por serem recepcionados pela imprensa ligada a essas mesmas forças políticas contrárias ao populismo de João Goulart. Nesse sentido, podemos falar de nomes como Augusto Frederico Schmidt, Raquel de Queiroz, Odylo Costa, filho.⁶

Essas considerações fizeram-nos entender que a análise e descrição da trajetória de Rubem Fonseca, enquanto cidadão e intelectual ligado ao poder das elites contrárias ao presidente João Goulart, poderiam nos revelar ligações disposicionais entre o homem e o escritor. Entendimento que nos levou naturalmente ao estudo da obra de Réne Armand Dreifuss, *1964: A conquista do Estado*.⁷

Nesse livro, a partir de uma pesquisa minuciosa, o autor descreveu a participação de uma série de agentes políticos que haviam trabalhado no Instituto de Pesquisa em Estudos Sociais – IPES. Entre eles encontramos o nome de Rubem Fonseca como tendo participado da estrutura formal de autoridade do IPES/Rio de Janeiro, na década de 1960. Mas o que veio a constituir esse órgão aparentemente voltado aos estudos da realidade social brasileira da época?

De acordo com Dreifuss, o IPES tinha como objetivo, enquanto complexo de forças políticas reunidas em torno dos interesses das elites contrárias a João Goulart, não só incitar as forças empresariais a terem participação política mais efetiva nos destinos da nação, como também “proclamava que as necessidades básicas do homem, tais como alimentação, abrigo e saúde, podem ser satisfeitas de melhor forma em um sistema de empresa privada”.⁸

O IPES constituiu-se então em uma organização político-militar composta por uma elite de intelectuais e militares que formaram uma classe de tecnoburocratas voltados aos interesses multinacionais e associados. Classe disposta a aceitar o liberalismo apenas no campo econômico e não no campo político, de forma que se desenvolveu “como o ‘partido’ dos novos interesses, (...) já que (...) organizava atividades públicas e encobertas nas áreas civis e militares”.⁹

A partir da influência e do poder do Complexo Escola Superior de Guerra/Forças Armadas, no interior do Estado brasileiro, o IPES, segundo Dreifuss, pôde atuar de forma a dissimular suas verdadeiras características de movimento classista voltado aos interesses da burguesia brasileira associada ao capital estrangeiro e sua intenção de tomar o poder do Estado nos anos de 1960.¹⁰

Dessa forma, o IPES, como movimento classista, voltou-se a uma tentativa de redução do que Dreifuss designou como “imponderabilidades” que poderiam surgir diante das intenções da burguesia nacional associada ao capital estrangeiro em tomar o poder do Estado. Imponderabilidades que poderiam surgir de suas lutas não só contra as forças políticas ligadas aos movimentos populares nos anos de 1960, como também em relação às forças políticas populistas que ainda detinham o poder do Estado na figura de João Goulart, sendo que, nesse

sentido, contou com vários grupos de estudos e ação contra o Estado populista.

Diante desse contexto, Rubem Fonseca teria participado da estrutura formal de autoridade do IPES nos anos de 1960, como um dos líderes do Grupo de Opinião Pública – GOP. Grupo que teve como meta a “disseminação dos objetivos e atividades do IPES, por meio da imprensa falada e escrita”, de forma que procurasse levar “à opinião pública os resultados de suas pesquisas e estudos”.¹¹

Dreifuss também relata que uma das funções do GOP era a de retro-alimentar o Grupo de Levantamento e Conjuntura – GLC, que obteve grande importância para os interesses dos ipesianos, pois ao retro-alimentar com avaliações e dados o Grupo de Levantamento e Conjuntura, o GOP forneceu suporte às pesquisas do GLC nos campos político e social que visaram fixar diretrizes para outros grupos de ação dentro do IPES que operavam no Congresso: sindicatos, estudantes, Igreja, camponeses, Forças Armadas e a mídia.

Assim,

A tarefa imediata do GLC era acompanhar todos os acontecimentos políticos em todas as áreas e setores, avaliando, apurando e fazendo estimativas quanto a seu impacto político e esboçando mudanças táticas para acompanhar a evolução de qualquer situação e influenciar seu processo. Em suma, ele era responsável pelo planejamento estratégico e informações e por preparar a elite orgânica para a ação.¹²

Dentro desses serviços de informação e contra-informação, o GLC visou monitorar a atividade comunista por todo o país, ao mesmo tempo em que procurou incitar os militares contra o executivo e contra os movimentos populares.

O GLC teria grampeado, só no Rio, cerca de três mil telefones. O GLC do Rio ocupava quatro salas das treze salas que o IPES havia alugado no vigésimo andar do Edifício Avenida Central, onde também funcionava o escritório do CONCLAP e onde ativistas de direita paramilitar haviam alugado salas para suas operações. Nessas quatro salas, o GLC mantinha arquivos com informações sobre dezenas de milhares de pessoas.¹³

Arquivos que, retendo dados sobre a vida de 400.000 brasileiros, após o golpe de 1964, foram levados pelo chefe do GLC, general Golbery do Couto e Silva, para Brasília, passando a compor a base da rede do SNI – Serviço Nacional de Informações.¹⁴

Relacionado de forma operacional também ao GOP estava o Grupo de Operações/Editorial – GPE. Nesse outro grupo, de acordo com Dreiffuss, Rubem Fonseca teria desempenhado a função de supervisor encarregado de realizar a unificação editorial dos materiais de divulgação impressos ou filmados que contivessem ideias favoráveis aos interesses do IPES. Nesse grupo, dividiu com Odylo Costa, filho (poeta e jornalista), Raquel de Queiroz, Wilson Figueiredo (editor do *Jornal do Brasil* à época), entre outros escritores e pessoas de destaque, funções no sentido de

estimular e, quando possível, sincronizar os esforços de propaganda por parte de indivíduos e grupos, cujos objetivos coincidiam com os do IPES, ou cuja atividade era útil às metas da elite orgânica. (...) Como também estavam nas funções desse grupo disseminar (...) material impresso e visual com a mensagem ideológica “apropriada” pelos quatro cantos do país. Juntamente com o (...) Grupo de Opinião Pública, o GPE conduzia de fato uma campanha de guerra psicológica organizada pelo IPES.¹⁵

Como vemos então, as participações de Rubem Fonseca em órgãos como o GOP e o GPE se deram a partir de ações que seriam peculiares ao seu talento como intelectual e homem de letras (planejamento de informações e editoria). Ações socialmente repartidas com outros intelectuais e homens de letras que também desenvolveram atividades semelhantes para divulgação dos valores do liberalismo econômico, como também dos valores políticos das elites presentes no IPES. Ações que denotaram a representação da incorporação social dos interesses econômicos expressos pela ideia da livre empresa por parte das elites econômicas, como também do autoritarismo das elites políticas presentes no IPES.

Nesse sentido, as maneiras de agir do escritor em termos de sua distância da imprensa, do público, a não concessão de entrevistas nos anos

1970, 1980 e 1990, não se pode dizer que foram estranhas aos modos de agir tanto do próprio Rubem Fonseca, como dos intelectuais, empresários e políticos que fizeram parte do IPES nos anos 1960. Ambos os momentos na vida do escritor configuram-se como representativos de sua disposição em assimilar os valores e interesses de classe de uma parcela das elites políticas e proprietárias que tomaram o poder pós 1964. Elites que sempre desprezaram o debate público de idéias, como também sempre contribuíram para a instabilidade política do que poderia ser uma esfera pública burguesa no Brasil. Tais posições destas elites sempre foram bem assimiladas, de uma forma geral, pela grande imprensa nos últimos anos da história recente do país.

Rubem Fonseca, na figura do escritor, sempre conseguiu impor, com a ajuda da imprensa, valores individualistas, não só a partir das representações constantes em sua própria literatura, que Alfredo Bosi designou como brutalista, mas também a partir de sua postura silenciosa – de forma que, com seu silêncio, recusou-se a estabelecer um debate público sobre sua obra e as relações que o cidadão Rubem Fonseca possuiria com ela.

Essa postura arredia e peculiar a muitos homens das letras no Brasil também pôde ser percebida através da manifestação de afirmações ambíguas, como quando algumas vezes afirmou “que tudo o que teria a dizer ao público estaria em sua obra”. Sendo que afirmações como essas nos demonstraram como sua representação como escritor incorporou posturas semelhantes às formas de agir dos intelectuais que pensaram o IPES.

Vejam estas palavras do autor em uma conferência nos Estados Unidos, em 1984:

O fato de, antes de ser escritor, eu ter participado do IPES (...), ter sido empresário e, mais do que isso, diretor de uma empresa canadense (...) – o que fazia de mim uma espécie de entreguista – criou uma mitologia em torno de meu nome, até um certo folclore que preocupou meus amigos. Esse assunto nunca foi tabu para mim.¹⁶

Anos mais tarde, novamente de forma ambígua, o autor procurou desmentir, em rara entrevista na *Folha de São Paulo*, sua suposta colabo-

ração com as forças ligadas aos militares, de forma que não só procurou negar sua participação política nos fatos relacionados à implantação da ditadura em 1964, como também não fez menção à sua participação no IPES, como havia feito em 1984: “Já ouvi que eu teria colaborado com o governo militar, o que é uma deslavada e estúpida falsidade. Se algum papel desempenhei durante a ditadura, foi [o] de vítima”.¹⁷

A partir dessas disposições do homem e do escritor Rubem Fonseca diante do debate público, por outro lado, não causaria surpresa, nem desmereceria o grande talento do escritor, perceber como tanto sua inserção como a de sua obra no espaço de produção literária tiveram relações com o ambiente ipesiano e com os laços clientelistas que ali foram tecidos com homens como o poeta Odylo Costa, filho, e o editor Gumercindo Rocha Dorea.

Rubem Fonseca, segundo o jornalista Oswaldo de Camargo, foi assessor do General Golbery do Couto e Silva, figura da mais alta importância no IPES, fato que se colocou como importante para sua inserção como escritor no mundo das letras pelas mãos do editor Gumercindo Rocha Dorea. E por quê? Porque Rubem Fonseca, de forma não deliberada, acabou por se encontrar em uma situação privilegiada diante dos contatos que Golbery do Couto e Silva tinha com Rocha Dorea no IPES, pois a este editor, proprietário das Edições GRD, coube a publicação de vários livros para aquele órgão a pedido de Golbery.¹⁸

Assim, a partir da presença do homem Rubem Fonseca na estrutura formal do IPES, desenvolvendo atividades burocráticas voltadas aos interesses conservadores das elites contrárias a João Goulart, em consonância com as disposições do editor Gumercindo Rocha Dorea em editar livros subsidiados pelo IPES e de acordo com os ideais deste órgão (disposição que lhe reverteu, inclusive, a possibilidade de editar obras da literatura brasileira),¹⁹ fez com que percebêssemos que a inserção da literatura de Rubem Fonseca não só tivesse dependido do editor e de seu bom gosto em publicar obras de qualidade, mas também das possibilidades proporcionadas a ele pelo campo de relações objetivas em que esteve enredado a partir dos interesses das elites políticas e econômicas presentes no IPES.

O próprio Gumercindo Rocha Dorea afirmou em entrevista realizada em 2005²⁰ que, ao frequentar o gabinete do general Golbery do Couto e Silva, ficou sabendo, através da secretária de Rubem Fonseca, da existência de alguns contos deste autor. O editor insistiu em conhecê-los e, vencida a resistência da secretária em ceder os textos, levou-os para São Paulo, onde rapidamente confeccionou um piloto para a edição de *Os Prisioneiros*, de 1963.

Vejam os como o editor se referiu a esse episódio após perguntarmos em entrevista como havia conhecido o escritor e resolvido editar sua obra:

Lá, exatamente no gabinete do General Goubery do Couto e Silva (...). Eu não tinha nenhum relacionamento com ele. Ele trabalhava também na Light. Agora, a secretária dele... um dia chegou... não me recordo bem como foi, como cheguei à secretária dele, a Fernanda, não me recordo (...). Ela virou e disse: o Rubem tem aí uns contos muito interessantes na gaveta.²¹

A partir disso, Rocha Dorea sugeriu à secretária que intercedesse junto ao escritor para que pudesse ter acesso aos contos:

Você tem possibilidade de falar com ele... (...). Tempos depois, dias depois me entregou os originais... Quando eu li... (...) pelo primeiro conto... (...) nem vou ler até o final porque isso aqui eu sei que é uma obra séria e de grande repercussão... (...) mandei compor o livro, cheguei a ele, entreguei... pronto, daí o livro foi embora... Relacionamento maior nunca tive com o Rubem.²²

Dessa forma, a inserção social do escritor Rubem Fonseca fez com que percebêssemos como certas disposições relacionadas com certas dependências materiais e institucionais sempre foram determinantes para o sucesso da produção literária no Brasil, independentemente de suas relações com um mercado de bens culturais, fato revelado a partir também das relações entre certos agentes produtores e as elites proprietárias ou dirigentes, como foi demonstrado por Sérgio Miceli em seu livro *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*:

Em muitos desses postos os intelectuais prestam serviços estritamente burocráticos que não guardam, por vezes, qualquer relação com o trabalho intelectual propriamente dito que continuam a desenvolver paralelamente às suas atividades funcionais. Em outros casos, os laços entre uma e outra atividade permeiam a própria definição do trabalho intelectual. De qualquer maneira, instaura-se uma situação de dependência material e institucional que passa a determinar as relações que as clientelas intelectuais mantêm com o poder público cujos subsídios sustentam as iniciativas na área da produção cultural, colocam os intelectuais a salvo das oscilações de prestígio, imunes às sanções de mercado, definem o volume de ganhos de parte a parte.²³

Situação de dependência material e institucional que podemos perceber também quando Rubem Fonseca, a partir de suas relações com o poeta Odylo Costa, filho (resultado também do compartilhamento de certas posições políticas e ideológicas com o poeta no IPES), teve realizada a inserção pública de alguns de seus textos na revista *Senhor*, em 1962.²⁴

Em discurso de 1975, Odylo Costa, filho, apesar de não ter mencionado os trabalhos que repartiu com Rubem Fonseca no IPES, procurou demonstrar que teria publicado o autor devido tanto ao talento do escritor como também por questões relacionadas à sua amizade com ele. Fato que procurou demonstrar através da insistência em conhecer os textos dele, bem como com a suposta rapidez em publicá-los:

Considero Rubem Fonseca um amigo fabuloso (...). Um motivo de vaidade profissional minha é ter descoberto que ele era o escritor que é, e ter sido eu o primeiro a divulgar um texto seu. Um dia cheguei para ele e disse, você deve ter coisas escritas. Relutou, eu insisti, e acabou confessando. Publiquei então na revista *Senhor* alguns dos seus contos (que depois figurariam em *Os Prisioneiros*) com as iniciais J.R.F.²⁵

Assim, a publicação dos primeiros textos de Rubem Fonseca, bem como as edições de suas primeiras obras estão dentro das discussões que procuram afirmar como a inserção do texto do autor literário permanece dependente em nossa sociedade contemporânea da influência das

relações pessoais mediadas por determinados interesses do poder das elites e classes dirigentes.

Castro Rocha, analisando as relações entre literatura e cordialidade, chegou às seguintes conclusões sobre a inserção de muitos escritores em nossa sociedade:

Afinal, se para o estudo dos intercâmbios entre literatura e sociedade não basta examinar “a maneira como os textos representam as relações sociais engendradas por determinado modo de produção, mas importa, também e principalmente, [examinar] a forma como o texto encena sua inserção no sistema de produção” (...), numa sociedade de homens cordiais, esta inserção é precedida pela do escritor na República das Letras.²⁶

Tanto Odylo Costa, filho, como Gumerindo Rocha Dorea tiveram papel fundamental no lançamento do escritor Rubem Fonseca no mundo das letras, pois à revelia de suas intenções declaradas subsidiaram a inserção social da produção escrita de Rubem Fonseca, livrando-o do espinhoso caminho percorrido pela maioria dos escritores que, não possuindo relações institucionais de qualquer tipo, sempre tiveram o acesso ao mundo das letras negado.

Para concluirmos, o constante hábito do escritor em negar o estabelecimento de uma discussão pública de sua obra na imprensa, de forma alguma, como demonstramos, colocou-se como estranho à condição que acabou por aprisionar a inserção pública de sua produção literária a partir das ligações institucionais em que esteve envolvida. O silêncio do autor, e a forma como foi inserido socialmente seu texto, podemos afirmar como exemplos possíveis das formas de funcionamento da chamada República das Letras diante de suas relações com o poder no Brasil contemporâneo.

Notas

¹ Título de uma matéria da jornalista Regina Coelho no *Correio da Manhã*, em 1970. Essa jornalista, a partir de um telefonema ao próprio autor, tentou desvendar quais as relações que o homem Rubem Fonseca teria com a sua obra. Indignado e irritado, o escritor se negou a

responder qualquer pergunta. Regina Coelho foi talvez a única jornalista que teve a coragem de tentar desvendar na imprensa o que estaria por trás do silêncio do escritor. COELHO, Regina. O homem em questão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1970.

² Entre os muitos críticos que relacionaram o silêncio do escritor Rubem Fonseca com sua suposta participação no golpe, encontra-se Ariovaldo José Vidal, em um artigo que escreveu para a *O Estado de São Paulo* em 1990: “A participação no golpe de 1964, seja lá como se tenha dado, a insistente e nada inocente recusa em dar entrevistas, apontam para uma matéria que poderia render ainda boas obras, caso o mercado não tivesse criado um fórmula cômoda para o escritor”. Ver VIDAL, Ariovaldo José. Rubem Fonseca, o romancista (do desespero feroz à ironia mordaz). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 mar. 1990. p. 7.

³ MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel Difusão Editorial, 1979.

⁴ COELHO, Regina. O homem em questão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1970.

⁵ MICELI, op. cit., p. 152 e 158.

⁶ DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1981. p.194.

⁷ *Ibidem*, p. 194.

⁸ *Ibidem*, p. 197.

⁹ *Ibidem*, p. 208.

¹⁰ *Ibidem*, p. 208.

¹¹ *Ibidem*, p. 192.

¹² *Ibidem*, p. 186.

¹³ *Ibidem*, p. 188 e 189.

¹⁴ *Ibidem*, p.186, 188, 189, 193 e 422.

¹⁵ *Ibidem*, p. 197.

¹⁶ VOLTOLINI, Ricardo. Rubem Fonseca: O que eu penso dos meus leitores. *Playboy*, São Paulo, p. 179, dez. 1988.

¹⁷ VIANNA, Luis Fernando. José, 80. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 mai. 2005. Ilustrada, p. E4.

¹⁸ DREIFUSS, op. cit., p. 196.

¹⁹ CAMARGO, Oswaldo. O homem que fareja tesouros brasileiros. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 ago. 1986. Cadernos de Programas e Leituras, p. 6.

²⁰ Gumercindo Rocha Dorea, atualmente com 86 anos, concedeu-nos entrevista em seu apartamento no bairro da Aclimação, em São Paulo, no dia 28 de julho de 2005. Nessa ocasião, GRD, um pouco magoado com Rubem Fonseca, reclamou que o escritor nunca procurou divulgar na imprensa o fato de que foi ele o primeiro editor a publicá-lo. Fato que nos levou a levantarmos a hipótese de que, entre outras coisas que deveriam ser guardadas pelo silêncio do autor, estaria a publicação de seu primeiro livro pelas mãos de GRD.

²¹ Entrevista com Gumercindo Rocha Dorea. São Paulo, 28 de jul. 2005. Inédito.

²² *Ibidem*.

²³ MICELI, op. cit., p. 158.

²⁴ Odylo Costa, filho, foi jornalista e editor da revista *Senhor* nos anos de 1960.

²⁵ COUTINHO, Edilberto. Mas os amigos falam sobre Rubem Fonseca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 out. 1975.

²⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 30.

Resumo

Neste artigo procuramos discutir o silêncio histórico do escritor Rubem Fonseca como representação da incorporação das disposições e interesses hegemônicos provindos dos poderes políticos e econômicos que parte das elites que tomaram o poder pós 1964 passou a impor no campo da cultura, em especial da literatura.

Palavras-chave

Rubem Fonseca; silêncio; disposições; elites; poder.

Recebido para publicação em
15/07/2009

Abstract

This article seeks to discuss the historical silence of the writer Rubem Fonseca as representing the incorporation of the hegemonic interests and coming of political and economic power that some of the elites who took power after 1964, has imposed in the field of culture, particularly literature.

Key words

Rubem Fonseca; silent; provisions; elites; power.

Aceito em
03/11/2009

OS NÃO-LUGARES DE RUBEM FONSECA: UM CASO ÚNICO DE ONIPRESENÇA INVISÍVEL NA LITERATURA BRASILEIRA¹

Aline Andrade Pereira

Para os que se debruçam sobre a obra de Rubem Fonseca, tornou-se um lugar-comum a afirmação de que o autor parece ter saído de um dos seus livros, e a sua vida, de suas tramas – ou, ao contrário: que sua vida teria inspirado sua literatura. O que se ignora, entretanto, é o sentido profundo dessa asserção. Como se sabe, o escritor é absolutamente arredio a entrevistas e quaisquer outras formas de exposição na mídia, tendo sido carinhosamente apelidado de “Greta Garbo das letras”. Em função disso, criaram-se diversas lendas ao redor dele, algumas alimentadas pelo próprio, outras simplesmente toleradas, mas todas, com certeza, com a ciência do escritor. Nas poucas vezes em que essas versões o desagradaram, veio a público se manifestar contrariamente. Uma dessas ocasiões foi quando se tornou conhecido o envolvimento de Rubem Fonseca no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, o IPES.

Rubem Fonseca teve o início de sua vida literária em 1963, com o livro *Os prisioneiros*. Ao mesmo tempo fazia parte do IPES, organização que reunia empresários e militares às vésperas do golpe civil-militar de 1964 e que agia, entre outras formas, através da propaganda anticomunista veiculada em documentários – cujos roteiros seriam de autoria do escritor, fato sempre negado por ele (DREIFUSS, 1981 e ASSIS, 2001). Anos mais tarde, *Feliz Ano Novo* (1975), livro de contos, é censurado, permanecendo 13 anos nessa condição. O escritor move uma verdadeira cruzada junto aos tribunais brasileiros pela liberação desse livro, tornando-se um símbolo das liberdades democráticas, *esquecendo* por completo sua participação no IPES. Rubem Fonseca consolida-se como o escritor-celebridade mais anônimo do Brasil, conseguindo a façanha de estar em todos os lugares e em nenhum.

Este artigo pretende apresentar uma investigação da obra literária de Rubem Fonseca a partir de três tipos de personagens que aparecem em sua obra: o policial honesto, o sátiro e o artista/escritor. Através desses tipos é possível vislumbrar o conjunto de temas que trespagam a obra do autor e os momentos em que surgem. A literatura do autor será tomada como um tipo de *escrita de si*, onde as múltiplas *personas* formadas pelos personagens servirão como locais onde Rubem Fonseca se esconderá – deliberadamente ou não.

Mário César Carvalho, autor da matéria *A verdadeira história policial de Rubem Fonseca*, ex-editor da *Revista Ilustrada*, afirmou² que, ao contrário da fama alardeada, o autor concede entrevistas, mas sempre em *off*, como se diz na linguagem jornalística. Ou seja: ele dá a entrevista, a amigos, mas pede para que seja publicada como se fosse uma matéria da qual ele não tivesse conhecimento. Dessa forma, mantém o domínio sobre as versões de si e, concomitantemente, se preserva de indesejáveis perguntas sobre o seu passado, mantendo a fama de recluso – o que só contribui positivamente para sua excêntrica *persona* literária, afinal, nada mais atraente para um escritor policial do que um autor envolto em mistérios. Da mesma maneira, a curta carreira de policial é sempre superdimensionada como uma forma de legitimar seus contos e narrativas policiais. Em 31 de dezembro de 1952, o escritor entra pela primeira vez no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, com 27 anos. Além disso, passa pelos distritos da Praça da Bandeira e Madureira, terminando em Botafogo. Zé Rubem foi policial de 31 de dezembro de 1952 a 26 de junho de 1954, ficando apenas nove meses na rua, de fato, enfrentando criminosos. É incrível que apenas nove meses como policial tenham sido constantemente alardeados como *responsáveis* pelas intrincadas tramas policiais criadas pelo autor, ou, no mínimo, pela maior veracidade atribuída a elas.

Entre setembro de 1953 e março de 1954, dez policiais cariocas foram escolhidos para realizar uma especialização na polícia de Nova Iorque. Zé Rubem estava entre eles. Durante o dia fazia o curso com policiais estadunidenses e à noite frequentava Administração de Empresas na New York University (NYU).

O arquivo de ex-alunos da NYU guarda informações gerais sobre os alunos que passaram pela instituição e é composto de registros em for-

ma de livros de formandos, boletins, revistas, periódicos e outras atividades acadêmicas e estudantis. Entretanto, tais informações referem-se apenas aos estudantes que obtiveram algum tipo de grau na instituição, seja de graduação, mestrado ou doutorado. Em função do período em que o escritor permanece nos EUA – de setembro de 1953 a março de 1954 – é provável que ele tenha cursado alguma especialização. Cursos de curta duração e programas especiais não constam nesse arquivo. Nas duas escolas de Administração da NYU (a Robert F. Wagner Graduate School of Public Service, voltada para administração pública e a Leonard Stern School of Business, ligada a administração de empresas) só há registros de alunos atuais.

Mais tarde teria seguido novamente para os EUA como bolsista da ONU para fazer mestrado na Boston University, terminando o curso com conceito *Magna cum laude*. Ao se contatar a Boston University, foi constatado que o autor passou por lá, mas novamente (assim como na NYU), apenas como um aluno de um curso especial, de curta duração. Seu nome integra os arquivos mas não há dissertação escrita por ele, muito menos com conceito *Magna cum laude*. Ele teria feito curso(s) na Escola de Relações Públicas e Comunicação e o último registro foi no semestre Summer 2 1956/57 – possivelmente um curso de férias que ele teria feito em dois anos consecutivos, uma vez que o escritor dava aulas na FGV nesse período.³ É certo que não se pode afirmar que essa informação tenha vindo diretamente do escritor, porém ele não se pronunciou contra, como quando o fez para se defender das acusações de participação no IPES.

Tais exemplos servem como ilustração das lendas que cercam a figura desse autor. Ex-policial, brilhante aluno, exerceu diversas atividades em sua vida. Histórias que são contadas e recontadas através dos anos e se consolidam como verdades, uma vez que não há quem as conteste.

Três personagens, um autor

Entre os tipos mais comuns na obra fonsequina, o policial honesto surge logo no início da trajetória literária do autor, mais precisamente no segundo livro (*A coleira do cão*, 1965), com o delegado Vilela,

do conto que dá nome ao livro, para depois ressurgir, já transformado (aposentado de suas funções de tira e agora escritor), em seu primeiro romance, *O caso Morel* (1973). Outro exemplo é o detetive Guedes, de *Bufo & Spallanzani* (1986). É possível ver as angústias desses homens extremamente honestos, partidos entre dilemas morais, esmagados pelas contradições entre o caráter e a estrutura corrompida na qual se encontram. Heróis solitários que, em geral, passam por um episódio decisivo que os leva a questionar suas crenças, abrindo mão delas ou não, são como o cão da epígrafe do segundo livro: “Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço, arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente”. Ainda que não se restrinja a estes, o período mais comum em que esses personagens aparecem é até o terceiro livro do escritor, *Lúcia MacCartney* (1967).

Até lá é possível ouvir ecos de um mundo bipartido e polarizado, pós Segunda Guerra Mundial, onde a ameaça de regimes totalitários – fossem de esquerda ou direita – parecia espregar em cada esquina. São contos impregnados de referências à ficção científica – como “O conformista incorrigível”, sobre um futuro incerto e longínquo onde a Revolução triunfou –, com pitadas de humor *nonsense* e seres atormentados e atordoados pela solidão de suas existências frente a uma sociedade pós-guerra, como é o caso da personagem de “O agente”. Recém-chegados às teias da racionalidade burocrática, sentem-se estrangulados por esta, sem uma margem de ação efetiva, vagando a esmo em busca do que nem mesmo sabem – tendo momentaneamente preenchido o vazio pelo amor e o sexo – numa sociedade repleta de institutos que utilizam siglas e burocratas preocupados com estatísticas e resultados. Contos como “A opção” e “Os prisioneiros” mostram os limites da ciência e da medicina, em particular. O escapismo à solidão pode vir através da força física, testada até o limite das possibilidades – “Fevereiro ou Março” e “A força humana” – ou do lirismo de alguns contos como “Gazela”. Há ainda aqueles personagens que vão além e rompem com a sua própria humanidade, como é o caso de “Henri”, sobre o assassino em série filósofo, cujo assassinato o leva a um aprendizado. Em termos gerais uma descrença na razão e no progresso nos moldes iluministas. A

violência desponta ainda timidamente e as diferenças sociais são traçadas de maneira ainda incipiente nesses contos.

No caso de Vilela, o policial sente-se um estranho dentro da polícia por ser o único a não aceitar subornos e tratar os suspeitos de forma humana, não utilizando a tortura. É criticado pela imprensa por ser leitor de poesias (*Claro enigma*, de Drummond), enquanto investiga uma chacina envolvendo gangues rivais ligadas ao jogo do bicho. Sua sensibilidade é vista como um entrave para o trabalho policial. Em “A coleira do cão” passa por um episódio limite onde vê sua crença abalada.

O clímax é o momento em que Vilela sucumbe à brutalidade do distrito, ao interrogar um suspeito, mas é *salvo* da própria brutalidade por um subordinado:

Vilela levantou a automática encostando-a na têmpora de Jaiminho, que acompanhou com os olhos arregalados o movimento da arma. A lanterna acesa refletia em seus olhos.

Apesar da arma estar encostada na têmpora de Jaiminho, a mão de Vilela tremia. “Eu vou matar esse cara!”, gritou Vilela.

Washington deu um golpe na arma segura por Vilela, no instante da detonação. “Eu conto, eu conto!”, exclamou Jaiminho. Mas ninguém ouviu Jaiminho, nem as asas dos urubus assustados levantando vôo, no curto silêncio que se fez.

“Doutor!”

Vilela começou a andar lentamente. Washington seguiu-o.

“Eu ia matar ele”, disse Vilela.

“Eu senti isso, Doutor. Só tive tempo de dar um safanão na arma que o senhor segurava”.

“Me deu uma vontade de atirar na cabeça dele...”. (FONSECA, 1965, p. 236).

Esse é o momento em que Vilela se dá conta do grande pedaço da corrente que ele arrasta. Talvez ela estivesse sempre ali, apenas debaixo do tapete. O fato é que tudo muda quando ele percebe do que é capaz, que nem mesmo ele está a salvo de corromper-se. Talvez por isso se afaste da polícia, reaparecendo, em *O caso Morel*, já como um ex-policial, dedicando-se exclusivamente às atividades literárias – assim como o próprio Rubem Fonseca.

Guedes também tem esse perfil do policial honesto, mas é visto como um tipo mais tacanho, que não gosta de ler. Faz um contraponto com Gustavo Flávio, o escritor investigado por ele, assim como Vilela se contrapõe a Paul Morel, de quem tenta descobrir a verdade sobre um crime, ao mesmo tempo em que o ajuda a escrever esse primeiro romance.

O segundo tipo, o sátiro, é o mais frequente na obra fonsequiana, mas aparece apenas em *Lúcia MacCartney*, terceiro livro. O maior representante é o detetive Paulo Mendes, o famoso Mandrake, que surge em “O caso de F.A.”, de *Lúcia MacCartney*, reaparece em “Dia dos namorados”, de *Feliz Ano Novo*, em “Mandrake”, do livro *O cobrador*, e no romance *A grande arte*.

Mandrake é corrupto, cínico e inescrupuloso na visão de seus inimigos, mas apenas “alguém que perdeu a inocência” como ele diz. Especialista em casos de chatangem, utiliza métodos pouco ortodoxos de trabalho e conta com a ajuda do amigo e sócio, o judeu Wexler, que quase sempre é a voz da razão.

Outros exemplos de sátiro são Paul Morel, o artista plástico de *O caso Morel*, e o escritor Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani* – sátiro e glutão, como ele mesmo se define, constantemente envolvido com os prazeres da cama e da mesa. O tipo satírico denota o ceticismo que irá surgindo na obra de Rubem Fonseca e vai crescendo – e o fato de surgir no terceiro livro e ir ganhando força nos livros seguintes pode ser visto como a própria decepção e desencanto que Rubem Fonseca vai experimentando ao longo da vida. Apenas o sexo e o amor (ambos como sinônimos) importam para esse tipo de personagem que acumula várias mulheres ao mesmo tempo – já que são prazeres fugazes que precisam ser substituídos de tempos em tempos. A temática, portanto, abrange um espectro de ceticismo que beira o niilismo. Há uma descrença total em todos os tipos de instituições (família, igreja, justiça, escola, arte etc).

O terceiro tipo dentro dessa galeria de personagens que se repetem seria o artista às voltas com a legitimação de sua arte, em geral expresso na figura do escritor, mas não somente, com profundos questionamentos acerca da arte moderna e da literatura em particular. Como exemplo

desse tipo vê-se o artista plástico Franz Potocki, de “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, de *Os prisioneiros*; José Henrique, o diretor de teatro de vanguarda de “Asteriscos”, de *Lúcia MacCartney*; os escritores de “Agruras de um jovem escritor” e “Intestino grosso”, de *Feliz Ano Novo*; o artista plástico e aspirante a escritor Paul Morel de *O caso Morel*; o escritor Vilela do mesmo livro; o escritor Gustavo Flávio de *Bufo & Spallanzani* e o cineasta de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Estão presentes nessas narrativas questionamentos acerca da arte moderna e as suas diversas instâncias legitimadoras.

Franz Potocki é responsável pela criação de um estilo chamado “natureza-podre”, que não só lhe rende milhões como o faz obter prestígio perante público e crítica. O aspecto de mercantilização da obra de arte é criticado através da relação que o público passa a ter com os quadros de Potocki, convertidos em um símbolo de poder e status, quase um fetiche ou ícone. As diversas instâncias legitimadoras do universo artístico – as galerias, os críticos, os *marchands* e o próprio público – que dependem muito mais de relações de força, poder e posição dentro do *campo* (BOURDIEU, 2002) do que qualquer outra coisa, também não são poupadas. A figura do artista plástico é bastante explorada. Em primeiro lugar, salta aos olhos a semelhança entre os nomes Potocki e Pollock, pintor abstrato estadunidense. Em segundo, Potocki conjuga todos os estereótipos a respeito da arte moderna e da pintura abstrata em geral, sendo o seu comportamento próximo ao do gênio maldito e incompreendido – talvez ainda mais atormentado e incompreendido pela sua aceitação ser absoluta.

“Asteriscos” reproduz uma entrevista com o diretor de vanguarda José Henrique, que viria a encenar a grande trilogia *Guia de Telefones*, composta por “Endereços”, “Assinantes” e “Páginas Amarelas”. As três peças deveriam ser encenadas conjuntamente, mas o diretor se lança apenas a “Endereços”, pois “a comercialização do teatro nacional e a preguiça e a burrice e a alienação dos espectadores não permitem a encenação de uma peça de seis horas de duração”, reclama José Henrique que, segundo a legenda da foto do jornal, aparece estapeando a atriz Célia Regina. Diversas críticas da época dizem que Rubem Fonseca ridiculariza explicitamente o diretor José Celso Martinez Correa, diretor

de vanguarda, responsável por grandes montagens emblemáticas nos anos 60, consideradas marcos na dramaturgia nacional, como *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

Considerações finais

Como se pode ver, esses personagens arquetípicos da obra do escritor estão impregnados dessa visão de mundo niilista ou estão prestes a incorporá-la através de algum acontecimento que modifica suas vidas. Através deles é possível estabelecer os grandes temas da obra do escritor. Todas esses personagens encontram-se não só na obra de Rubem Fonseca, mas também na construção que ele faz de si mesmo e que os outros fazem dele. É comum a associação de vários desses tipos com o próprio Rubem Fonseca – por exemplo, o detetive Mandrake. Alguns desses personagens mantêm uma duplicidade dentro das próprias narrativas, como é o caso de Gustavo Flávio, que cria uma nova identidade (escritor) e um novo nome (seu nome verdadeiro é Ivan Canabrava) para dar início a uma nova vida. Da mesma forma, Paul Morel, cujo verdadeiro nome é Paulo Moraes, tenta, através da escrita, organizar seus pensamentos e encontrar uma solução para sua crise de criatividade. Seres que existem em duplicidade nos romances e existem também em multiplicidade na trajetória de Rubem Fonseca. A atividade brevíssima como policial – oito meses, apenas, como tira de rua – é acionada a todo momento como forma de legitimar as narrativas policiais. As qualidades supostamente cinematográficas da obra estão presentes não apenas nos livros, mas nos relatos da crítica e nos pronunciamentos que o escritor faz sobre si.

Independentemente de se afirmar que se trataria de *alter-egos* ou não do escritor, quer tenha sido esta (ou não) a intenção dele ao criá-los, o fato é que esses personagens, pincelados por pequenos detalhes biográficos de traços anedóticos, aliados a uma aura de misantropia que ele sustenta ao supostamente não dar entrevistas, fazem-no permanecer em evidência e – o que é melhor – confundem todas essas imagens e, portanto, escondem o que lhe interessa ou convém.

Como todo leitor de romances policiais sabe, não existe crime perfeito – ainda que não se trate de descobrir o culpado, nem que tenha havido propriamente um crime. Seria Rubem Fonseca o mordomo, que de tão óbvio passa despercebido? Em casa, sozinho, no alto dos 84 anos recém-completados no dia 11 de maio, sorri enigmáticamente saboreando um legítimo Panatela, hábito que emprestou ao *alterego*/personagem Mandrake – ou teria sido o contrário?

Embora a explicação-padrão sobre a reclusão voluntária de Rubem Fonseca seja de que se trata de idiossincrasia de uma personalidade excêntrica, a hipótese que desenvolvi foi em outra direção. O fato de, durante muito tempo, ter aparecido em palestras e eventos no exterior, sempre sorrindo, distribuindo autógrafos e dando entrevistas, fez levantar a suspeita de que o silêncio em território brasileiro se deva à possibilidade de certas partes do seu passado virem à tona – possivelmente a única parte do seu passado que ele prefere ocultar é a passagem pelo IPES.

Notas

¹ Este artigo é um panorama bastante geral de algumas questões desenvolvidas na tese de doutorado *O verdadeiro Mandrake: Rubem Fonseca e sua onipresença invisível (1962-1989)*, defendida em maio de 2009 no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, orientada pelo Professor Dr. Daniel Aarão Reis Filho. Em função disso, o artigo se detem nos anos de 1962 e 1989.

² Em uma troca de mensagens eletrônicas com a autora.

³ As informações referentes à passagem de Rubem Fonseca por essas instituições estadunidenses foram recolhidas durante a bolsa sanduíche com que fui agraciada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento e Pesquisa (CNPq) entre agosto e dezembro de 2008, quando estive na NYU, supervisionada pela professora Barbara Weinstein. Saliento que as leis que protegem alunos e ex-alunos são muito rígidas em universidades estadunidenses, sendo impossível ter acesso a registros contendo informações pessoais, a não ser com a autorização do mesmo.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. *Um drama em gente: trajetórias e projetos de Pessoa e seus heterônimos*. XXII Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu (MG), 1998. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs/alberti.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2009.

- ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Faperj; Mauad, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo artístico*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- CARVALHO, Mário César. A verdadeira. história policial e Rubem Fonseca. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jun. 1998. Mais!, p. 5-13.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A coleira do cão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O homem de fevereiro ou março*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOLZAPFEL, Anne M. *The New York Trilogy whodunit? Tracking the structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1996.
- MARTIN, Brendan. *Paul Auster's postmodernity*. New York; London: Routledge, 2008.
- REIS, Daniel Aarão et al. (Org.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

Resumo

Este artigo investiga a obra literária de Rubem Fonseca a partir de três tipos recorrentes em sua obra: o policial honesto, o sátiro e o artista/escritor. A literatura do autor será tomada como um tipo de *escrita de si*, onde as múltiplas *personas* formadas pelos personagens servirão como locais onde Rubem Fonseca se esconderá.

Palavras-chave

Rubem Fonseca; IPES; ditadura civil-militar brasileira.

Recebido para publicação em

29/07/2009

Abstract

This paper investigates the literary production of Rubem Fonseca through three recurring character types in his work: the honest policeman/cop, the satirist, and the artist/writer. The author's work will be assessed as a sort of *writing oneself*, in which the multiple *personas* built by characters will serve as hiding places for Rubem Fonseca himself.

Key words

Rubem Fonseca; IPES; civil-military Brazilian dictatorship.

Aceito em

30/10/2009

COMPROMISSO SECRETO COM A ORDEM: OS PRIMEIROS PASSOS DE RUBEM FONSECA

Luis Alberto N. Alves

Eu fui um dos homens de empresa que participou da Fundação do IPES. Digo homem de empresa porque era o meu trabalho na ocasião; eu ainda não era escritor, como a matéria publicada sobre o assunto nos jornais pode dar a entender. Meu primeiro livro foi editado em 1963. Em 1964, logo após a revolução, eu saí do IPES. Na época eu não era conhecido como escritor nem no mundo empresarial nem fora dele.

Rubem Fonseca¹

Quando ainda debutava nas letras, o talento de Rubem Fonseca já era conhecido no mundo dos negócios, como alto executivo da Light e um dos mais ativos dirigentes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais,² que ajudou a fundar. A disciplina com que realizava as tarefas que lhe eram confiadas prova sua fidelidade ao ideário privatista e anticomunista que marcou o IPES. A busca obstinada da perfeição que tanto assombrava seus pares não tardaria a ser percebida por seus primeiros críticos, que notaram na composição de seus enredos e personagens um intenso esforço de originalidade. No final da década de 1960, depois de publicar seu terceiro livro, resenhistas e cronistas saudavam entusiasticamente os primeiros passos do estreante, mas, de outra parte, lamentavam o círculo restrito de leitores. As revistas dedicadas à literatura desse mesmo período praticamente o desconhecem. Poucos sabiam de sua condição de homem de empresa.³ A boa acolhida de seus livros, em fins da década de 1960, não foi suficiente para assegurar sua visibilidade no campo literário, fato que só ocorreria, em escala verdadeiramente nacional, com a publicação de *Feliz ano novo* (1975).⁴

Essa obra marca o ponto alto de sua prosa experimental, que vai de *Lúcia McCartney* (1967) até *O cobrador* (1979), cujo conto homônimo não fica devendo em ousadia às narrativas anteriores que Bosi batizou brutalistas.⁵ Daí, talvez, a tendência a relegar seus dois primeiros livros, isto é, *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965), a um segundo plano, como se eles não contivessem mais do que indícios daquilo que o escritor desenvolveria mais tarde, como se tivesse predestinado desde a estreia a ser o principal representante da estética brutalista. Se em suas duas primeiras incursões já estão praticamente lançadas as bases de seu programa artístico, não é menos verdade que cada etapa de sua trajetória guarda surpresas que o mais fiel de seus leitores não é capaz de supor. O brutalismo é uma delas.

No momento em que escrevia seus primeiros livros o país passava por um período de grande turbulência social, marcado por um debate ideológico sem precedentes em nossa história. Natural, portanto, que em épocas de tão intensa polarização o cidadão bem informado, como é o caso de Fonseca, tome partido de um dos lados do conflito. Não custa lembrar que os três primeiros livros vieram a lume, respectivamente, em 1963, 65 e 67.⁶ Em outros termos, sua primeira coletânea de contos foi publicada um ano antes do golpe; a segunda, no ano seguinte; e a terceira coincide com os enfrentamentos de rua e a radicalização política, interrompidos à força após a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Nessa mesma época, Rubem Fonseca, conforme dito antes, foi um dos mais destacados diretores do IPES, exercendo cargos importantes na Direção Executiva⁷ – instância máxima do instituto –, além de ter acumulado outras funções de grande relevo, como os setores de publicação e divulgação de projetos. “Eu atuava na área de estudos e divulgação de projetos”, admite o escritor.⁸ Ao longo de toda a existência do instituto (1962 a 1972), Fonseca se ausentou por um curto espaço de tempo, não ficando totalmente claro o motivo de seu afastamento. Mas seu nome continuou a figurar em vários documentos, além de ter participado de reuniões da diretoria no ano de 1967, por exemplo. Sem contar que foi, em 26 de março de 1968, reconduzido à diretoria por seus pares em votação unânime.⁹ Se não bastasse, Fonseca também é um dos signatários da ata de dissolução do IPES, datada de 29 de março

de 1972.¹⁰ A documentação existente (além de depoimentos de ilustres ipesianos) mostra que Rubem Fonseca teve uma participação muito ativa no IPES. Em todo esse período, revelou-se um zeloso dirigente, que se dedicou de corpo e alma à destituição do presidente João Goulart, além de ter colaborado, na qualidade de diretor do instituto, na elaboração do plano de ação do governo ditatorial de Castelo Branco.¹¹ A redação final dos principais documentos do IPES ficava a cargo de Fonseca, daí a qualidade superior dos textos ressaltada por importantes ipesianos em depoimentos insuspeitos.¹² Chama atenção como essa experiência de uma década tem sido relegada, ao passo que sua curta atuação como comissário de polícia, que durou pouco mais de um ano, é constantemente evocada para explicar enredos e personagens. É conhecida a recorrência com que policiais, detetives, delegados, comissários e mesmo advogados (lembrando que Fonseca militou também por pouco tempo na carreira) comparecem em suas estórias. Até aí, tudo bem. Mas por que razão sua militância de classe tem sido subestimada?

Ao contrário do que costuma alegar, Rubem Fonseca escreveu seus primeiros livros quando militava ativamente no Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. Contrariando todas as evidências, o escritor parece mais empenhado em dissociar as duas atividades (vide epígrafe), descreditando qualquer tentativa de aproximá-las. Por que será? A precisão de sua prosa, que se intensificou com o tempo, estimulou a comparação com a linguagem típica dos roteiros cinematográficos. A associação, no entanto, se manteve no plano das generalidades. A ninguém ocorreu verificar no texto literário a parte devida à sua experiência ipesiana. De fato, o IPES foi o principal laboratório de criação de Fonseca.¹³ Foi no interior do instituto que acompanhou de perto a elaboração dos roteiros dos quatorze filmes ali produzidos com pesada propaganda anticomunista.¹⁴ O próprio Fonseca admitiu, recentemente, que são de sua lavra dois desses roteiros.¹⁵ Seu envolvimento continuaria na revista *Veja*, onde atuou como crítico de cinema. Seu nome consta na lista dos colaboradores de 11 de setembro de 1968 (número de estreia) a 11 de dezembro do mesmo ano. Como se pode notar, o interesse do escritor pelo cinema é muito antigo. Os especialistas ainda não se deram conta desse fato. Há pelo menos duas explicações para isso: em primeiro

lugar, o desconhecimento de sua atuação no instituto; em segundo lugar, os que conhecem, ainda que vagamente, imaginam que seria uma insensatez pular a cerca do que imaginam genuinamente estético. Ao contrário, penso que está na hora de destravar a conversa.

Ora, o trânsito de Rubem Fonseca nas altas esferas do poder lhe facultou estreito contato com lideranças empresariais e eclesiásticas, além da intimidade com militares influentes no regime, como foi o caso de Golbery do Couto e Silva.¹⁶ É claro que nada disso importa se toda essa familiaridade com o “andar de cima” não puder de algum modo ser estudada em seus textos. Como foi dito antes, há um consenso de que seu passado como comissário de polícia está registrado em muitos de seus livros. Resta provar o peso de suas atividades golpistas para a economia do regime narrativo, ou seja, como aquelas atividades estão internalizadas na composição. Não basta dizer que o autor é de direita se sua posição de classe não for identificada como um dispositivo acionado pela e na prosa, de modo a se poder falar em um “*princípio de generalização* que organiza em profundidade tanto os dados da realidade quanto os da ficção”,¹⁷ enfim, uma objetividade formal que demanda a presença do crítico. Será que uma investigação dessa natureza diminuiria sua glória como um dos mais importantes ficcionistas da literatura brasileira contemporânea ou, pelo contrário, seria apenas um modo de avaliar, objetivamente, seu prestígio? A postulação é justa, embora nem sempre seja compreendida, principalmente porque se baseia na ideia de forma objetiva, que prescinde tanto da intenção quanto da autoridade do autor, dentro ou fora da obra. Para quem deseja enxergar além do que é imediatamente visível, a noção de forma objetiva desafia a inteligência e a sensibilidade do crítico a buscar os *nexos estruturais da matéria brasileira*, tais como, “o sistema de relações sociais, pontos de vista, registro de dicção etc., que foi engendrado pela história do país”, sobre os quais o escritor trabalha, com maior ou menor consciência, com maior ou menor proficiência estética.

Rubem Fonseca é um dos poucos escritores brasileiros que consegue explicar a sua obra e discutir a arte em geral com razoável poder de convencimento. Suas posições a respeito inundam seus livros. Ele também acompanha de perto a recepção de sua obra e não parece in-

clinado a abrir mão de sua autoridade, disputando com os leitores e os especialistas a melhor maneira de proceder à leitura. Estes, ao menos até aqui, não se sentiram incomodados com a ingerência, se é que assim entenderam a manifestação do autor. Muito menos cogitaram que nessa intromissão pudesse haver um cálculo. No final das contas, prevaleceu mesmo o argumento da *autoridade* sobre o conformismo da crítica, retardando assim a busca das mediações entre experiência artística e prática política, sugeridas anteriormente, matérias que permanece(ram) estranhas entre si.

O problema da filiação ideológica, que Fonseca a muito custo se digna comentar, nunca chegou a despertar grande interesse. Por mais que se conceda que não seja propriamente isso que vai determinar o alcance crítico da obra, subestimar as preferências práticas do autor não tem sido boa ciência. Como se sabe, há muitos casos em que artistas conservadores deixaram registrados em seus textos depoimentos ricos e contundentes sobre sua época. Desnecessário enumerar exemplos. É conhecida a admiração de Marx por Balzac, um monarquista em plena ascensão da República.¹⁸ O mesmo raciocínio pode ser aplicado a Machado de Assis, que, longe de ser um rebelde, deixou a obra de maior teor crítico acerca de nossa formação social. Que os conservadores de hoje se mostrem empenhados em disputar seu legado só mostra que os interesses de classe não cessam nos embates econômicos e na justificativa do *status quo*.¹⁹ Seu prolongamento no debate estético – tradicionalmente trincheira de posições progressistas e vanguardistas, com forte presença da esquerda – mostra apenas que a literatura é um campo em permanente disputa. Na década de 1960, sobretudo nos primeiros anos da ditadura até o AI-5, a esquerda, nunca é demais dizer, manteve uma surpreendente supremacia nessa esfera.²⁰ O regime recém-instalado não teve como alterar a correlação de forças no campo artístico, à diferença do controle que exercia sobre as instituições e o modelo de acumulação. Era difícil para um sujeito atento manter-se indiferente ao curso da história, que estimulava os artistas, os intelectuais, os jornalistas e os cidadãos em geral à tomada de posição frente ao destino histórico que marchava à sua frente. Isso explica a repercussão de obras de alto teor opositor como *Quarup*, *Pessach* e *Terra em transe*, que pau-

taram o debate no ano de 1967. Em Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Glauber Rocha, consciência de classe, engajamento, sacrifício e revolução formavam uma constelação de assuntos, que circulavam diariamente na imprensa, no rádio e na televisão, alimentando as mais vivas polêmicas, principalmente porque a recente derrota da esquerda era tratada com indisfarçável espírito de autocritica. Seus personagens – pela ordem, Padre Nando, Paulo Simões e Paulo Martins –, viviam em suas figuras os impasses da época e anunciavam o início da resistência armada à ditadura.

Se nesses autores as questões cruciais do tempo tomavam uma dimensão verdadeiramente dramática, o mesmo não se pode dizer dos primeiros livros de Rubem Fonseca, aparentemente distantes desse temário, priorizando antes a captação da cena cotidiana, a solidão e a falta de comunicação entre os indivíduos.²¹ Cada um desses temas era explorado setorizadamente, sem referência explícita ao movimento geral da sociedade, de sorte a não encorajar uma aproximação dessa natureza, diferentemente de seus colegas de ofício, que mergulhavam fundo no debate da época. Até onde sei, nenhum de seus primeiros críticos ousou relacionar seus enredos com o que então se passava no país. À exceção de uma observação feita anos depois, e mesmo assim muito discretamente, na orelha do romance *O caso Morel*, cuja primeira edição data de junho de 1973. Segundo Álvaro Pacheco, seu editor à época: “No momento [Rubem Fonseca] está trabalhando em outro romance denominado *A nova Revolução*, que a Artenova publicará em dezembro próximo”. Conforme sabemos, a segunda experiência do escritor no gênero romanesco ocorreria somente dez anos depois, com *A grande arte* (1983). Antes disso, ele publicou duas coletâneas de contos: *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Nenhuma referência, portanto, ao aludido romance anunciado pelo editor, embora seu lançamento estivesse previsto para seis meses depois, ou seja, dezembro de 1973, pela mesma Artenova. O que teria acontecido nesse meio tempo para que o escritor abandonasse o projeto? Em que gaveta o escritor guardou os manuscritos desse anunciado romance, que nunca veio à tona?²² Teriam sido aproveitados nas incursões posteriores? A julgar pelo título, a alusão ao golpe de 1964 é a hipótese mais plausível, a exemplo do que outros

artistas vinham fazendo mesmo debaixo de uma censura feroz. Com o correr dos anos, informações como essas acabam se perdendo. Tanto é verdade que ninguém se interessou em averiguar a pertinência do comentário de Álvaro Pacheco, que passou assim em brancas nuvens. Em suma, para quem deseja sentir os ecos das lutas sociais nos primeiros livros de Fonseca, certamente não será no assunto de primeiro plano que vai encontrar o tesouro perdido. Dito isso, fica a indagação: afinal de contas, é possível um escritor tão envolvido com um movimento que destituiu um Presidente da República manter sua criação artística livre das injunções políticas de seu tempo? Ainda mais que não foi um evento qualquer, mas um conflito que dividiu a sociedade ao meio e que por pouco não levou o país a uma guerra civil de desfecho inimaginável. A resposta, para quem quiser ver, está inclusive nas negativas do escritor, de que a epígrafe deste trabalho é apenas um exemplo.

Rubem Fonseca tem adotado uma orientação que à primeira vista desconcerta pela aparente rejeição dos compromissos firmados pela tradição realista (logo ele, tido e havido como o mais realista de todos!) tão bem formulados pelo velho Lukács.²³ Veja bem: mesmo em sua fase inicial – permeada pelo “tom oscilante do fantástico, [por] certo perfil cortázariano”, como apontou Lafetá,²⁴ além de certa concessão ao maravilhoso e mesmo à ficção científica – a preferência por um modo realista de narração já indicava um caminho a ser seguido. Sua conhecida predileção pelo submundo do crime, da prostituição e dos marginais de um centro urbano como o Rio de Janeiro confirmam a impressão que os críticos de primeira hora tiveram. Com um detalhe: a perspectiva do relato e o delineamento rigoroso da ação sugerem que as histórias não foram contadas com qualquer segunda intenção para além do que é imediatamente visível. Vejamos isso de perto.

Na seleção que preparou, em 1973, de seus melhores contos, intitulada *O homem de fevereiro ou março* (1973), Rubem Fonseca se reporta, já no título da coletânea, ao primeiro conto do livro de estreia, “Fevereiro ou março” (*Os prisioneiros*). O mesmo personagem protagoniza também, na qualidade de narrador, os contos “Força humana” (*A coleira do cão*) e “Desempenho” (*Lúcia McCartney*). A primeira das

curiosidades: em nenhuma das narrativas seu nome é revelado. Outro detalhe que chama atenção: ao organizar a coletânea, Fonseca tratou de colocá-los um após o outro, respeitando rigorosamente a ordem em que foram publicados em 1963, 65 e 67, respectivamente. Certamente, não estamos diante de mera coincidência. Nos três casos aludidos, sabemos apenas que se trata de um fisiculturista pouco dado a relações duradouras fora do ambiente da academia de ginástica. Em “Fevereiro ou março” o narrador (o tal homem de fevereiro ou março aludido no título da coletânea) se junta a um grupo de valentões para promover uma arruaça na véspera de carnaval. “Vamos acabar com tudo o que é bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer. Você topa?”, diz um dos personagens. Não há da parte do narrador qualquer censura à violência do gesto de seu colega. A força “humana” desmedida operada contra inocentes foliões indica que a violência não era estranha a seus primeiros escritos. A diferença está no contraste entre o modo de narração (preso ainda a certos resíduos *subjetivistas*) e a matéria narrada – distância que será encurtada nos livros posteriores, sobretudo os da década de 1970.

Em sua segunda aparição (“Força humana”), o mesmo personagem prepara-se para um concurso de fisiculturismo. No entanto, não consegue se adaptar à rotina de treinos exigida aos competidores e volta sua atenção para um jovem negro, que dança em frente a uma loja de discos, exibindo sua musculatura enxuta, quase perfeita: “a musculatura de seu corpo parecia uma orquestra afinada, os músculos funcionando em conjunto, uma coisa bonita e poderosa”.²⁵ Impressionado, o narrador resolve convidá-lo para frequentar a academia. Não demora muito e o negro começa a despertar a admiração do exigente treinador, que vê no novo aluno potencial para representar a academia no concurso de físico do ano. Enciumado com o desempenho de seu novo rival, começa a lhe fazer reparos: “ele tem quase tudo, só falta um pouco de força e massa”. O negro quis saber o que exatamente significavam essas duas palavras. Hipertrofiar a musculatura (ganhar massa) foi prontamente entendido. O sentido da palavra “força” permanecia um mistério. O narrador explica: “Força é força, um negócio que tem dentro da gente”.²⁶ Inconformado com a resposta, o desafeto se coloca à disposição para dirimir as dúvidas. Ao narrador não restou outra alternativa senão desafiá-lo para

uma queda de braço. Sua vitória sobre o oponente, como ele mesmo admite, foi conquistada a duras penas. Na verdade, só não foi derrotado porque o negro comemorou antes do tempo:

O crioulo respirava pela boca, sem ritmo, mas me levando, e então ele cometeu o grande erro: sua cara de gorila se abriu num sorriso e pior ainda, com a provocação ele grasnou uma gargalhada rouca de vitoriosos, jogou fora aquele tostão de força que faltava para me ganhar. Um relâmpago cortou minha cabeça dizendo agora! e a arrancada que dei ninguém segurava, ele tentou mas a potência era muita (...) e de maldade, ao ver que ele entregava o jogo, bati com o punho dele na mesa duas vezes.²⁷

A terceira aparição (“Desempenho”) é a mais dramática de todas. Dessa vez, protagoniza uma sangrenta batalha nos ringues de vale-tudo. Desde o início do combate, Rubão, o lutador adversário, aplica-lhe uma sequência de duros golpes. Nos momentos de lucidez, o narrador reconhece a astúcia do oponente, descreve pormenorizadamente suas gingas de corpo, o movimento sinuoso de seus braços e a precisão de seus punhos. Curiosamente, ele está mais incomodado com a reação da platéia, que toma partido de seu malfeitor. Logo ele que tinha sido até ali o queridinho dos torcedores. Aí reside sua ira, não poupando sequer seu treinador, Pedro Vaselina, que ameaça jogar a toalha caso ele não reaja à altura da tradição da academia. Vai para o quarto assalto desmoralizado, ao passo que seu adversário está seguro de si e certo da vitória. De repente, aproveita-se de uma imperícia de Rubão (equivalente à do negro que contou vitória antes do tempo) e consegue a tão esperada “montada” – posição em que um dos lutadores se apóia sobre o peito do adversário, como se estivesse sentado, mantendo os dois joelhos apoiados no chão. A situação é vantajosa, pois permite golpear o rosto de quem está em posição inferiorizada. O narrador não desperdiça a oportunidade de descarregar toda sua cólera, massacrando Rubão impiedosamente até seu desfalecimento. Ele só cessa de bater com a intervenção do árbitro, que interrompe a luta e ergue seu braço em reconhecimento do triunfo. Agora, a platéia já não o hostiliza mais. Em sinal de agradecimento, o vencedor se curva “enviando beijos para

os quatro cantos do estádio”. A reconciliação com a platéia marca o desfecho anticlimático do conto.

A visibilidade da cena tem levado alguns estudiosos a concluir, com relativa pressa, que o hiper-realismo da descrição aposenta de vez a representação de tipo realista, baseada na tradicional relação essência/aparência, uma vez que o “mundo [fonsequiano] é o da superfície”.²⁸ À primeira vista, tudo parece confirmar a hipótese. Todavia, se o leitor não se conformar com o que lhe é permitido ver e, em um lance de repentina independência, se achar no direito de ir além do horizonte imediato da narração, provavelmente vai notar que aquela cena não é toda realidade. Ao duvidar da autoridade do narrador, estará a meio caminho de perceber que a estratégia do conto é, justamente, manter a atenção voltada para a luta, da qual pouco se afasta, exceto por uma ou outra referência a um elemento externo, como a evocação de sua namorada (Leninha) e os preparativos que precederam o combate. Perceberá também que o deslocamento é tão célere, que o foco da narrativa praticamente se mantém inalterado, isto é, concentrado no âmbito do combate. A precisão do relato chega também às frases elaboradas de modo sucinto. Lafetá acertou ao dizer que se trata de uma “linguagem quase de relatório”. Só não se interessou em saber de onde vinha essa inspiração. Ela se presta para criar a ilusão de que é uma narração em tempo real. Com efeito, não se trata propriamente de inexistência da relação essência e aparência, que do ponto de vista dialético é uma extravagância. Melhor seria perguntar por que razão o escritor limita o essencial à superfície, dando a impressão de que além dela nada haveria de relevante que devesse suscitar a curiosidade do leitor. Aliás, a força do conto está, justamente, na parcialidade da representação, que seleciona, delimita e exclui – e não em uma suposta fidelidade ao real fenomênico. À maneira positivista, Rubem Fonseca limita o âmbito da narração ao *fato*, como se este prescindisse de *relações* que o impelisses para fora dele mesmo.

Outro aspecto importante: os personagens parecem se esconder no anonimato, que, seja dito, não se restringe a esses contos. Seja como for, graças a ele os personagens se preservam da curiosidade alheia, inclusive a do leitor. Fato que não se resume aos narradores, mas alcança a periferia do enredo, contaminando inclusive os tipos secundários. Basta

lembrar o misterioso empresário de “Lúcia McCartney”, que surge e desaparece sem deixar rastros, hipnotizando a jovem garota de programa que se encanta com seu discreto charme. Lafeté foi o primeiro a notar nessa artimanha um “paradoxo interessante e significativo: falando de si mesmos, os personagens como que evitam aprofundar-se na própria subjetividade”.²⁹ O crítico não chega a arriscar hipóteses sobre esse traço marcante, provavelmente porque sua fidelidade ao idealismo do jovem Lukács o impede de avaliar, adequadamente, o papel da dimensão histórica para o trânsito divisado do lirismo à violência. Neste estudo, sem nenhum favor um dos melhores (senão o melhor), Lafeté viu nas primeiras incursões do autor uma “dimensão lírica”, marcada pela “exploração e a representação dos comentários de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva”. Para Lafeté essa dimensão se faz presente “até o terceiro livro [isto é, *Lúcia McCartney*]”, rareando a partir de *Feliz ano novo*. O ensaísta só não chega a especificar que realidade objetiva é essa com a qual a subjetividade lírica se defronta.

A violência que toma a frente a partir de *Lúcia McCartney* (o que não quer dizer que ela inexista nas obras anteriores) coincide, historicamente, com a segunda fase de acirramento da luta de classes no Brasil (o golpe de 64 pôs fim à fase inicial), quando a bandeira da luta armada começa a tremular. Lafeté não se interessou em explorar a coincidência. Limitou-se a dizer que o “combate lírico” dos primeiros contos havia ficado para trás. Se o fizesse, logo descobriria que o brutalismo é a resposta estética, dada por Fonseca, a essa situação. A propósito, a mudança que acabamos de notar também ressoa no tecido da narrativa, que assim vai ganhando contornos de agressividade e intolerância, refletindo o temperamento do narrador. Assim, ocorre uma verdadeira simbiose entre a narração e a matéria narrada, o que restava para fundar a estética brutalista, o realismo feroz. De outra parte, é preciso independência e audácia para ler o conto “Desempenho”. Com base na noção de forma objetiva como conteúdo social sedimentado, é possível desentranhar a historicidade subtraída dos gestos, dos comentários, dos xingamentos, do amor próprio ferido, dos preconceitos que marcam as ações e o pensamento do personagem-narrador. Em suma, quando a leitura dialética é posta em operação, a historicidade vem à tona e recobra seu momento

de verdade. Diferentemente da impressão inicial de que estes elementos não pareciam guiados por qualquer interesse de natureza ideológica ou política. Por esse prisma, já não é mais possível descartar o que não é imediatamente visível. A desinteligência do narrador, nesse caso, é funcional: ela está a serviço de um tipo de inteligência que não se quer tornar pública, isto é, que se preserva no anonimato da mesma forma que os personagens sem nome, sem passado, sem laços sociais nítidos. De mais a mais, as citações eruditas não tornam seus emissores mais civilizados, tolerantes, transigentes; ao contrário, reforçam a intolerância contra os adversários, os não iguais. Em última análise, o conto pode ser lido em chave alegórica, isto é, como o segundo estágio de enfrentamento a que chegou a sociedade brasileira, que Fonseca transportou para um ringue de vale-tudo, o que, convenhamos, não deixa de ser uma solução artisticamente eficaz. Refrescando a memória, Rubão foi derrotado porque subestimou a força de seu oponente, o herói fonssequiano, que depois de ter passado por poucas e boas consegue reverter a situação no último momento. A platéia, que antes o apupava, agora se rende ao vitorioso. Algo semelhante se passa com o negro, que “cometeu o grande erro”, na queda de braço (outra boa imagem da luta de classe intuída pelo escritor), de exibir “sua cara de gorila” (e o preconceito, aqui, não é só racial, como pode parecer à primeira vista), comemorando uma vitória antes mesmo desta se consumir. Quem não se recorda da expectativa criada pela esquerda com acento e influência no governo Jango, que não escondia de ninguém a euforia de se sentir parte do processo social que, impulsionado pelas reformas de base, deixava o país a um passo do socialismo? A esquerda pagou caro pelo equívoco. Não há, portanto, nenhum exagero em dizer que o golpe de 64 e seus desdobramentos reverberam nas filigranas da prosa. É preciso treinar olhos e ouvidos para detectar o que está condensado nas referidas cenas, isto é, o conteúdo social sedimentado na forma, para falar em termos marxistas. Em resumo, onde Lafetá enxerga “combate lírico”, há, na verdade, uma batalha de projetos políticos e estéticos sendo travada. O equívoco de Lafetá está muito bem expresso em um comentário que ele faz do livro *Feliz ano novo*, especialmente do conto “Intestino grosso”:

Não se trata de uma literatura engajada, no sentido tradicional. Ao contrário, os contos não fazem qualquer apelo político ou ideológico de esquerda, como é da tradição de boa parte da nossa literatura contemporânea, socialmente compromissada desde os anos de 1930. Em Rubem Fonseca, o caminho é diferente: ele prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes centros urbanos.³⁰

Enfim, Lafetá atira no que viu e acerta no que não viu. Esse é um dos seus inúmeros méritos.

Prosseguindo, Lafetá notou também que o contraste entre a limitação intelectual do narrador de “Força humana”³¹ e as abundantes “alusões à literatura, à música, à pintura, à filosofia” presentes em outras narrativas, tornam seus “textos fortemente intelectuais”.³² Sua opção de leitura, por mais legítima que seja (e estamos de acordo que sua produtividade é inegável), paga por sua ingenuidade em relação ao processo real, uma vez que o suposto intelectualismo das abundantes citações está a serviço do anti-intelectualismo e de sua intolerância à tradição crítica em arte e em política. Isso fica patente no desprezo com que os narradores fonsequianos, desse mesmo período, frequentemente se dirigem à arte moderna e a seu teor crítico. Tampouco toleram pensadores da estatura de Marx, Freud, Marcuse e Fromm, de longa fortuna na década de 1960.³³ A restrição se cobre de uma mordacidade que não deixa dúvida do desconcerto entre a opinião do narrador e os antagonistas eleitos para chacota, como na sessão de análise em que uma série de desmandos é cometida. “A sociedade mentalmente sadia do grande Fromm” (indicada entre parênteses e em caixa alta) é a frase-propaganda que encima o parágrafo inicial do conto “O conformista incorrigível” e faz figura de contrapropaganda, com o objetivo de desconjurar o desafeto. O personagem de nome Amadeu, para quem as idéias libertárias são dirigidas autoritariamente por terapeutas sombrios em nome da “sociedade mentalmente sadia”, assiste a tudo incrédulo, sem compreender o que estava se passando, uma vez que não se sente oprimido ou em desacordo com a sociedade. A sátira dirigida a psicólogos e a psicanalistas foi lida no calor da hora como uma crítica oportuna àqueles “sempre aptos a explicar a mais absoluta normalidade

como decorrência de traumas e complexos”,³⁴ quando, na verdade, era ideologicamente interessada e estava na mais perfeita sintonia com as posições conservadoras de então.³⁵ Curiosamente, a edição de 1994 dos *Contos reunidos*, preparada pela Companhia das Letras, até então detentora dos direitos de publicação do autor, informa que o referido conto “foi suprimido” a pedido do próprio Rubem Fonseca.³⁶

Ora, a superfície da vida social da qual Rubem Fonseca retira a matéria de seus livros corresponde, na verdade, à esfera da circulação das mercadorias e de seu consumo, instâncias em que a alienação propriamente se universaliza. Seus personagens vivem a mediania e delas se satisfazem sem a aparente necessidade de buscar alimentos para o espírito. A comparação aqui deve ser com os filmes de propaganda realizados pelo IPES. Todos foram dirigidos pelo cineasta Jean Manzon e acompanhados de perto por Rubem Fonseca. Buscavam, entre outros objetivos, fixar uma imagem ideologicamente distorcida do estudante, do operário e do trabalhador em geral, além, é claro, de enaltecer o papel do homem de empresa. Ao estudante caberia estudar; ao trabalhador, exercer sua atividade e retornar, pacificado, ao seio da família, com a mulher e as filhas o aguardando no portão; ao empresário, liderar a sociedade rumo ao progresso.³⁷ Ao trabalhador caberia apenas manter “a iniciativa privada na vanguarda de nosso progresso social”. Os filmes citados, respectivamente, são: *Deixem o estudante estudar* (título bem sugestivo), *A boa empresa* e *Conceito de empresa*. Todos eles são predominantemente descritivos e a imagem do trabalhador se restringe ao espaço de seu trabalho, sem alusão ao contexto mais amplo de sua vida. Algo semelhante se sucede com o rígido traçado das cenas dos contos que ainda há pouco analisamos. A correspondência do método de composição operado pelo escritor com a estratégia adotada pelos filmes ipesianos é flagrante e deixa à mostra que Fonseca lançou mão de uma *técnica* que em muitos pontos lembra, ou mesmo reforça, a perspectiva de que se valeu o IPES para transmitir através de imagens rigorosamente selecionadas sua propaganda ideológica anticomunista e privatista.

Ao estudar o cinema alemão do início do século XX como prefiguração do período nazista, Kracauer lançou uma tese que, no geral, se aplica perfeitamente tanto aos filmes ipesianos quanto ao método de

Fonseca. Diz o sociólogo alemão: “só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os ao padrão psicológico vigente nesta nação”.³⁸ Os quatorze filmes do IPES se destinavam a um público vasto e diversificado e foram exibidos em cinemas comerciais, sindicatos e associações de toda espécie. Os contos de Fonseca, lidos inicialmente por poucos, continham elementos que, no seu devido tempo, poderiam satisfazer os desejos dos leitores de cultura mediana, que encaram a literatura como uma espécie de refúgio, de entretenimento para aplacar a brutalidade do dia-a-dia que a seus olhos parece não fazer sentido. Kracauer percebeu também que os filmes de propaganda nazista tanto quanto os filmes de Hollywood não podiam fabricar características que já não estivessem enraizadas em uma nação: “o manipulador depende das qualidades inerentes a seu material”, enfatiza.³⁹ Sem forçar a nota, penso que esse raciocínio também pode ser aproveitado.

Interpelar a tradição literária é outra mania que Rubem Fonseca jamais abandonou. A ousadia está na transparência das objeções, que são muitas. Sua artilharia mantém sempre na mira as artes plásticas, o cinema, a literatura e o teatro. A primeira impressão é que não se importa tanto com as reações, imaginando talvez que sua petulância possa ser tomada como mais uma ousada tendência à radicalização das técnicas e procedimentos artísticos. Um de seus contos mais citados, “Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo”, evoca de modo sarcástico o ambiente inquieto que marcava o pré-64. Em uma certa altura, o narrador em terceira pessoa revela que, no auge da carreira do pintor referido no título da narrativa, seus quadros, conhecidos como “naturezas podres”, ficavam espalhados pela parede dos endinheirados. “Alguns de seus quadros foram vendidos por muitos milhões como ‘Getúlio Podre’, leiloado na sede do Partido Trabalhista”.⁴⁰ A passagem não deixa dúvida quanto ao verdadeiro alvo da gozação: o ex-presidente Getúlio Vargas e o (seu) PTB. Vale lembrar que Jango, principal herdeiro da tradição trabalhista, era o Presidente da República quando o primeiro livro de Fonseca foi publicado. A piada é menos inocente do que se imagina. Sua contaminação ideológica salta à vista. O conto “Asteriscos” (*Lúcia McCartney*) radicaliza tal procedimento ao debochar de algumas tentativas de reno-

vação da cena e linguagem teatrais. Muitos saborearam a gozação feita a José Celso Martinez Correa, com exceção de uma ressalva feita em um artigo (sem autoria) na qual se registra, entre parênteses, que se trata de “uma crítica um pouco injusta a certo tipo de teatro que Zé Celso, por exemplo, está fazendo”.⁴¹ Fonseca jamais abandonou de todo esse estilo beligerante, embora o adaptasse a contextos menos polarizados.

A arte de vanguarda, em sua complexidade e dissensões, é sem dúvida um problema de alcance contemporâneo, para cujo entendimento seria antes preciso mobilizar inteligência e sensibilidade, e não preconceitos e simplificações, como parecem tentados a fazer os narradores fonsequianos, desancando tudo e todos, reclamando para si uma espécie de posição olímpica, do alto da qual se sentem à vontade para emitir seus juízos, por vezes parciais e duvidosos, sem que sejam contraditados. Em cada um desses gestos eles deixam impressas as digitais da ideologia conservadora do tempo, embora, para alguns, pareça mais confortável deduzir desses movimentos a prova de seu compromisso com a renovação dos materiais artísticos e de sua defesa incondicional da liberdade artística. O problema se agrava quando se toma no atacado o processo de renovação literária dos anos 1960 e 70, sem muita disciplina e tino para as diferenças entre as obras e os procedimentos técnicos empregados em cada uma delas. Em parte, essa tendência foi alimentada pela rejeição à ditadura por parte de artistas e intelectuais das mais variadas orientações ideológicas, o que induziu a crítica a farejar, anos depois, em *Feliz ano novo* – e é claro que no geral ela tinha razão – uma voz dissonante à petulância da propaganda que o regime fazia de seus feitos e, ato contínuo, uma reação à sua brutal intolerância aos opositores. Lafetá referiu-se a esse episódio ao argumentar que as narrativas de *Feliz ano novo* “funcionavam como verdadeiras zombarias das afirmações oficiais”. Vale lembrar que a ditadura procurava inculcar na população a crença de que o país tinha um encontro marcado com o progresso e que não seria nenhum subversivo que impediria o triunfo dessa vontade. “Estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.” A passagem registra, por certo, a grande desilusão do escritor com os rumos da modernização conservadora do país. Nesse sentido, ele faz jus ao título

de escritor minimalista. A dúvida, no caso, é saber por que razão as “zombarias das afirmações oficiais” só foram artisticamente enunciadas em meados da década de 1970 e não na década anterior. Será por que a ditadura já dava mostras de desgaste? Não é fácil lidar com uma equação repleta de incógnitas. Lafetá poderia ter acrescentado que a frase se torna tanto mais verdadeira quanto mais o leitor se recorda de que o escritor, durante seu estágio no IPES, foi um desses tecnocratas que afiou o arame farpado. Que seu livro tenha sido censurado é um desses caprichos que a História não se cansa de produzir. Claro que há uma dose de verdade no brutalismo, que não deixa de ser uma antevisão do fracasso do regime em uma escala inaudita. É o epitáfio da ditadura escrita com garranchos.

Em suma, a ojeriza à arte de vanguarda, dogmaticamente tomada com uma espécie de partido único (da porra-louquice? da irresponsabilidade? do despropósito? da demagogia? da subversão?) não é tão ideologicamente desinteressada assim. É fato que a objeção está disseminada pelas narrativas. A alegação de que tudo isso é dito no espaço da ficção e, portanto, não deveria ser levado para outro terreno fora dela, sob pena de se cair em sociologia barata, também não convence, pois foi o próprio narrador (*alter ego* do escritor), não nos esqueçamos, quem estabeleceu as regras com base nas quais se julga no direito de desancar tudo ao redor. “Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos”, diz um de seus personagens, não por acaso ele mesmo um escritor.⁴² Ora, como é possível estipular regras que só valem para os outros? No final das contas, o herói fonsequiano ganha sempre sem jogar. Para não perder a metáfora, como dono da bola e das camisas, ele pode manipular o jogo em benefício próprio e sair sempre como campeão e artilheiro. Depois da censura ao livro *Feliz ano novo*, em 1976, Fonseca foi guindado à condição de artista progressista e crítico das mazelas sociais, além de ícone da luta contra a ditadura, títulos que ele diligentemente incorporou a seu currículo.⁴³

Para dar coerência e consistência artística a seu programa, Fonseca intuiu, habilmente, um tipo de narrador que arroga para si uma tremenda superioridade frente às posições existentes, as quais ele não se cansa de fulminar sem piedade, impondo-se (ao leitor) por uma auto-

ridade que não negocia os (seus) privilégios e conserva sempre o dedo em riste. Essa força desproporcional lembra outra: a dos donos da fala e do poder, que no plano extra-artístico conduziam com mão de ferro o progresso econômico sem abrir mão da doutrina de segurança.

É sempre possível argumentar em sentido oposto ao que se acabou de encaminhar. Nesse caso, seria preciso provar que a iniciativa do escritor tem em mira justamente o exercício de mando tal como praticado no âmbito externo à obra e como esta busca mimetizá-lo com propósitos críticos. Os argumentos a favor dessa linha de raciocínio costumam apresentar como álibi a censura de que o autor foi vítima, de um lado, e sua propensão a reproduzir eventos isolados dando a impressão de que eles são a própria encarnação do real.⁴⁴ Ora, a realidade social em sua complexidade desafiadora não se deixa apreender tão facilmente. Na figura do narrador está o segredo: ele extrapola suas funções ao teleguiar o leitor, limitando seu olhar ao horizonte que a própria obra projeta. Em termos práticos isso ocorre porque o narrador tem sempre a última palavra em tudo (como já sabemos, literatura, artes plásticas, cinema, teatro, psicanálise), sem que sua perspectiva seja igualmente encarada *em perspectiva*. Fica a impressão de que a leitura está sob a tutela de um supernarrador, que controla a um só tempo o sentido e a recepção do que pretende comunicar, impedindo que a leitura se emancipe. Basta uma vez mais consultar a alentada fortuna crítica para se perceber que o poder exercido por essa figura é a razão de ser de seu prestígio junto à comunidade leitora, incluindo naturalmente os especialistas.

Antonio Candido percebeu, com propriedade, que certas linhagens do que ele denomina nova narrativa (ele se referia principalmente às décadas de 1960 e 70) se caracterizavam pela “negação implícita sem afirmação explícita da ideologia”. A censura imposta pelo regime ditatorial “certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara”.⁴⁵ O assunto é abordado com tamanha sutileza pelo grande crítico que alguns inadvertidamente têm tomado seu esquema como uma aprovação do realismo feroz praticado por Rubem Fonseca, entre outros, quando na verdade Candido está levantando dúvidas sobre sua validade estética:

Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica (1ª pessoa), mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações de sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de representarem temas, situações e modos de falar do marginal, prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores.⁴⁶

Como não se trata de um estudo especificamente dedicado a Rubem Fonseca, mas um diagnóstico de conjunto da narrativa contemporânea, Candido não desce a detalhes da prosa do escritor, nem desenvolve as questões que ele mesmo oportunamente levanta a propósito das linhagens narrativas em presença, de modo que ficamos sem saber a extensão de seu argumento, incluindo naturalmente as restrições sutis que ele encaminha tão finamente.

Antes de prosseguir, vale a pena refletir sobre o depoimento que Rubem Fonseca prestou recentemente, no qual se posiciona sobre a situação atual do mundo e da arte, além de comentar a recepção de sua obra:

Sinceramente não consigo ver saídas no horizonte. Nem no campo político nem no religioso nem no ético nem no artístico. Talvez porque minha visão esteja provisoriamente bloqueada, não sei... Tenho impressão de que estamos todos meio perdidos, atordoados. Às vezes me pego dando risada com a idéia blasfema de que Deus ao fabricar o homem, pegou o barro do vaso errado. Brincadeiras à parte, o escritor sempre trabalha com os materiais de sua época, mesmo quando fala do passado ou do futuro. E o nosso mundo é excessivamente violento, vulgar, feroz até a banalidade. Mas eu nunca quis fazer apologia da violência ou do *kitsch*. Isso é bobagem de crítico obtuso. O que mais me interessa é explorar como esses elementos podem ser processados pela ficção, a possibilidade de transfigurá-los, de ampliá-los a tal ponto que já não seja mais possível observá-los pacificamente: em lugar da imagem “realista” ou “hiper-realista” – como muitos críticos me classificam –, apenas o granulado da foto.⁴⁷

A passagem mostra o escritor atento ao curso da história contemporânea e ao impasse a que chegou a arte em um mundo que parece fechar todas as saídas. “Sinceramente não consigo ver saídas no horizonte” é uma frase modelar que faz lembrar inclusive a epígrafe de seu livro de estreia, tomada a Lao Tse: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível”. Diferentemente da visão sombria de hoje, o primeiro Fonseca, de que estamos tratando, fez suas apostas, empenhou a palavra e ambicionou uma forma. A taxa de pessimismo dos anos de aprendizagem era bem menor. Havia uma luz no fim do túnel – não vai aí nenhuma ironia com sua condição de dirigente da Light. A explicação que oferece prima pela clareza que a crítica poucas vezes logrou alcançar. O método de que se vale, em sua precisa explicação, transfigura a violência, a vulgaridade e a ferocidade. Ele poderia ter acrescentado: toma partido, sim senhor! Fonseca não desperdiça a oportunidade de acertar contas com a crítica – justamente a que torce o nariz para seus escritos – por sua incapacidade de perceber o que de fato interessa: reter “o granulado da foto” e ampliá-lo ao máximo. Não poderia haver melhor sùmula.

Recentemente, Walnice Nogueira Galvão chamou atenção para esse traço marcante de sua prosa de combate:

Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo em boa hora enxugar nossa prosa. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores – que, assim afinados, passaram a achar indulgente, derramada e beletrista outro tipo de prosa – e a seus numerosos seguidores. Essas opções passaram a ser a tônica no panorama literário.⁴⁸

Antes mesmo de ser consagrado como um mestre da ação, do *thriller*, Fonseca já havia canalizado seu talento para a disputa literária, mas precisamente *por dentro*, na eleição de tipos, no recorte de situações novas e na seleção de vocabulário pertinente, sugerindo que sua empresa não é guiada por qualquer interesse ideológico. Em um campo tão cioso de suas virtudes modernizantes parecerá um despropósito associar um escritor tão festejado às forças sociais que agiram na contramão do que se

imagina avançado em termos de arte e de crítica social, como se o artista experimental não pudesse ter militado em um movimento retrógrado e autoritário.

Tudo isso bem pesado, e sem prejuízo de possíveis contraprovas, não há como não arriscar hipóteses para a perda representativa de artistas outrora decisivos e ousados, que de uma hora para outra deixaram de interessar às novas gerações e, por conta disso, passaram a ser descartados sob a alegação pouco democrática de que são *datados* e, em seu lugar, outros foram promovidos. Nada que surpreenda. Basta que a História tome um curso tal que uma etapa renegue a imediatamente anterior e a troca de sinais repercuta sobre o debate estético, de modo que o positivo se torne negativo, e vice-versa. A ascensão de Rubem Fonseca marca uma inflexão na literatura brasileira contemporânea. Em seus livros, a ação substitui a meditação; o impacto destrona a mediação; e a totalidade das relações perde seus contornos e passa a não interessar à representação literária. A guinada conservadora da década de 1980 se encarregou de fazer o resto: a barbárie como resultado histórico do processo social fez com que a realidade ficasse cada vez mais à feição do mundo fonséquiano, com seu pega-para-capar cobrador, “força contra força” (expressão estampada nas primeiras linhas do conto “Desempenho”). Não passou pela cabeça dos especialistas que um escritor preparado pudesse desenvolver as lutas sociais da década de 1960 em sua prosa, sem necessariamente estampá-las como assunto de primeiro plano. Ao contrário, desenvolvendo-as de modo oblíquo e certamente inusitado para os padrões da época (somente?). Para explorar uma vez mais a comparação do início, vale dizer que em Callado, Cony e Glauber Rocha os assuntos se entrelaçam forte e vivamente, sem prejuízo das restrições que podemos fazer ainda hoje a pontos da composição do enredo e do traçado das fisionomias artísticas de Padre Nando, Paulo Simões e Paulo Martins, feitos inclusive à época, para bem e para mal.⁴⁹ Que o presente lhes negue o vigor de origem e lhes converta em peças de museu também não deve surpreender, principalmente quando a luta de classes parece não fazer sentido. A observação não tem propósito normativo. Constata apenas o rumo que o processo literário tomou em muitos pontos em sintonia com o processo social

que o golpe de 64 desencadeou, passando pelo AI-5 (o golpe dentro do golpe), pela década perdida e finalizando seu curso com a vitória esmagadora do mercado.

Para a crítica dialética “um bom escritor desenvolve as relações sociais inscritas em seu material – situações, linguagem, tradição etc. – segundo um fio próprio, quer dizer, próprio às relações e próprio ao escritor”.⁵⁰ Guiado por interesses de classe que cuidadosamente contrabandeou em seus textos, Rubem Fonseca intuiu um modo peculiar de exploração das relações sociais brasileiras, prosperando em um terreno historicamente suscetível às idéias dos artistas comprometidos com as mudanças sociais, refazendo assim a pauta da esquerda e firmando outro padrão de excelência artística, que se impôs em bloco. Para isso, tomou a peito a tarefa de buscar soluções esteticamente válidas que, de uma forma ou de outra, iam ao encontro das recomendações de seus colegas de agremiação, para quem ação política é sinônima de ação discreta, ação de bastidores, “extremistas, mas com biombos”. Certamente sua fase inicial não se resume a essa instrumentalização. Mas com certeza é ela a dimensão central, o eixo em torno do qual tudo o mais gira. Seu compromisso secreto com a ordem é o correlativo formal das lutas que levaram ao golpe de 64 e seus desdobramentos posteriores. A realização desse projeto é a melhor prova de sua tenacidade. Revela também o alto grau de ambição de sua obra. Numa palavra, como escritor Rubem Fonseca jamais deixou de ser um intelectual ipesiano. Que ele tenha feito isso debaixo das barbas da esquerda, sem que esta tenha se dado conta de sua astúcia *construtiva*, é uma façanha digna de nota. Prova, ademais, que a dialética não cumpriu suas atribuições e, por isso mesmo, está em baixa, o que não chega a ser uma novidade. Justamente ela (a dialética), que, no plano da composição artística, Rubem Fonseca tomou como adversária a ser batida. O arrefecimento das lutas sociais das últimas décadas removeu os últimos obstáculos que porventura pudessem dificultar sua consagração em uma sociedade democratizada, porém apática. Decifra-me ou te devoro. O desafio permanece de pé. Se Rubem Fonseca é de fato o grande vitorioso, quem são os derrotados?

Notas

¹ FONSECA, Rubem. IPES. *Jornal do Brasil*, 30 jun. 1981. Caderno Especial, p.11.

² DREIFUSS, René. 1964: *A conquista do Estado*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 163-4. “Os fundadores do IPES (...) vieram de diferentes backgrounds. O que os unificava, no entanto, eram suas relações econômicas multinacionais e associadas, o seu posicionamento anticomunista e a sua ambição de readequar e reformular o Estado.” Definição bem diferente daquela, *técnica* e ideologicamente asséptica, com que o instituto se apresentava publicamente, isto é, como uma “entidade sem fins lucrativos, de caráter filantrópico e intuítos educacionais, sociológicos e cívicos.” Consultar: Ata de Fundação do IPES, de 15 de dezembro de 1961, registrado no 4º Registro de Títulos e Documentos. Cartório Sebastião Medeiros. Arquivo Nacional. Fundo IPES.

³ SANT’ANA, Sérgio. A propósito de Lúcia McCartney. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, dez. 1969. “Pois a verdade é que ninguém mais do que este quarentão e diretor da Light (...) sacudiu a poeira dos porões da ficção nacional”.

⁴ No final de 1975, Rubem Fonseca participou de uma mesa-redonda com os escritores Autran Dourado e Nélida Piñon e também com o crítico e filólogo Antônio Houaiss. VENTURA, Zuenir e BITTENCOURT, Renato. Escritores desmentem crise de criatividade. *Visão*, 10 nov. 1975, p. 106-112.

⁵ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

⁶ Embora *Lúcia McCartney* tenha sido escrito em 1967, sua repercussão na mídia só ocorreu em 1969, conforme atestam as resenhas, crônicas e artigos recolhidos em sua fortuna crítica.

⁷ Dreifuss, op. cit., p. 176 e ss.

⁸ FONSECA, Rubem. Anotações de uma pequena história. *Folha de São Paulo*, 27 mar. 1994. Caderno Especial, B-4.

⁹ O material comprobatório de suas atividades políticas (até hoje pouco estudadas) pode ser consultado no Fundo IPES, à disposição do público no Arquivo Nacional, sediado na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁰ O ipesiano Domício da Gama de Carvalho deixou uma cópia autenticada da ata de dissolução do IPES, na qual consta a assinatura de Rubem Fonseca. Sobre o fim melancólico do IPES, consultar: ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Mauad; FAPERJ, 2001. p. 73 e ss.

¹¹ Uma comparação preliminar do Plano de Ação adotado pelo primeiro governo do regime autoritário (1964-67) com os documentos e teses produzidos pelo instituto é suficiente para mostrar como as posições ipesianas foram amplamente assimiladas pela ditadura, bem como seus destacados dirigentes ocuparam postos importantes no Estado brasileiro pós-golpe.

¹² “[*Reformas de base*: posição do IPES] É um folheto. Estão lá a reforma agrária, a reforma bancária ou monetária, como seria o nome mais correto, a reforma fiscal... Estas eram as principais, mas havia outras: reforma dos serviços públicos, eram umas 12 ou 15, por aí. O trabalho foi feito por mim, e a redação foi revista pelo Rubem Fonseca, que era o redator das nossas ideias. Por isso saíu tão bem escrito. Vale a pena ler. Rubem Fonseca é um grande escritor e já era bom naquela época.” NO-

GUEIRA, Dênio. *Dênio Nogueira*: depoimento. Brasília: Divisão de Suprimentos da Delegacia Regional em Brasília do Banco Central do Brasil, 1993. p. 88. Grifo meu.

Com a palavra, agora, Roberto Campos: “Raramente se terá congregado um voluntariado intelectual de pujança comparável à do IPES, que contava com figuras como o general Golbery do Couto e Silva, Glycon de Paiva e Jorge Oscar de Melo Flores. Alguns estudos, como os de Mário Simonsen sobre a reforma tributária, de Paulo Assis Ribeiro sobre reforma agrária, de Dênio Nogueira sobre a reforma bancária e de Jorge Oscar de Melo Flores sobre habitação popular, foram de fundamental importância no processo reformista. *Felizmente, os textos do IPES eram bastante legíveis, pois o encarregado da revisão redacional era o escritor Rubem Fonseca.*” CAMPOS, Roberto. *Lanterna na popa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994, v. 1. p. 640. Grifo meu.

¹³ A dica foi dada por Domício da Gama de Carvalho, funcionário do Centro de Bibliotecnia do IPES, que prestou, pouco antes de sua morte, um importante depoimento sobre as atividades de propaganda do IPES sob a orientação de Rubem Fonseca: “Eu me lembro de que esse grupo era dirigido por José Rubem Fonseca. (...) Ele agora tira o corpo fora, diz que foi apenas cedido da Light pelo Dr. Antônio Gallotti para pertencer ao quadro administrativo, mas ele atuava e seu cargo era de importância lá dentro. Esse moço era o chefe dos redatores e deve ter sido ele o autor dos roteiros dos filmes. (...) Lá produziam todos os textos relativos à propaganda do IPES. Só pode ter sido ele. (...) *Eu chego a dizer que [ele] deve sua carreira de escritor ao IPES. Foi lá que se exercitou e fez contatos para começar.*” Assis, op. cit., p. 42. Grifo meu.

¹⁴ Cf. Assis, op. cit.

¹⁵ CASTELLO, José. Escritor venceu ação contra União. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 maio 2005. Segundo Caderno, p. 3.

¹⁶ Em 06 de dezembro de 1965, Golbery atestou a idoneidade moral e ideológica das principais lideranças do IPES. Entre elas se destaca o nome de Rubem Fonseca. Segue o texto do documento: “Atesto, para os devidos fins, que conheço pessoalmente os senhores Harold Cecil Polland, Glycon de Paiva Teixeira, Heitor Almeida Herrera, *José Rubem Fonseca*, Osvaldo Tavares Ferreira, José Duvivier Goulart e Joviano Rodrigues de Moraes Jardim, respectivamente, Presidente, Vice-Presidente e Diretores do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPES/Guanabara (...), podendo afiançar que são pessoas idôneas, altamente responsáveis, de reconhecida atuação pública e ocupantes de posição de destaque no meio empresarial. Ass. Golbery do Couto e Silva”. Documento consultado no Arquivo Nacional, Fundo IPES. Grifo meu.

¹⁷ SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 133.

¹⁸ Sobre o assunto, vale a pena consultar alguns ensaios clássicos que George Lukács dedicou ao assunto. Consultar, especialmente, do autor: LUKÁCS, George. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹⁹ A recente manifestação de economistas como Eduardo Giannetti e o livro de Gustavo Franco ilustram bem o caso. Consultar: CARRIELLO, Rafael e COLOMBO, Sylvia. Economistas liberais reivindicam Machado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 nov. 2008.

²⁰ SCHWARZ, Roberto. Política e cultura de 1964-69. In: _____. *O pai de família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 62.

²¹ As resenhas dedicadas ao autor nos anos de 1960 e no início da década seguinte confirmam essa tendência.

²² Em recente entrevista, o escritor revelou estar trabalhando em um romance cuja idéia norteadora vai ao encontro da informação divulgada por Álvaro Pacheco. Diz Fonseca: “No novo livro eu dou um salto de dez anos [o autor está se referindo ao romance *Agosto*, centrado em agosto de 1954], os personagens vivem ainda no Rio de Janeiro, em março de 1964, às vésperas do golpe militar. Há figuras da política da época, banqueiros, prostitutas, diplomatas, militantes de esquerda, torturadores (fictícios e reais), jornalistas. Mas isso é só a casca das coisas. Sempre acho essas explicações desnecessárias – afinal, elas de nada serviriam. Só posso dizer que estou entusiasmado com o livro”. DIAS, Maurício Santana. A onipresença da composição. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 2004. Mais!, p. 9-10.

²³ “É indispensável, em toda grande arte, representar os personagens no conjunto de relações que os liga, por toda a parte, com a realidade social e com seus grandes problemas. Quanto mais profundamente estas relações forem percebidas, quanto mais múltiplas forem as ligações evidenciadas, tão mais importante se tornará a obra de arte, pois então ela se aproximará mais da verdadeira riqueza da vida”. LUKÁCS, George. A fisionomia intelectual dos personagens artísticos. In: _____. *Marcismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 167.

²⁴ LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 377.

²⁵ FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Olivé, s/d. p. 166.

²⁶ *Ibidem*, p. 177.

²⁷ *Ibidem*, p. 179-80.

²⁸ LIMA, Luis Costa. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981. p. 145.

²⁹ Lafetá, op. cit, p. 387.

³⁰ *Ibidem*, p. 388.

³¹ *Ibidem*, p. 380.

³² *Ibidem*, p. 374.

³³ Marcuse conseguiu a proeza de emplacar *Eros e civilização*, *Ideologia da sociedade industrial e Materialismo histórico e existência* na lista dos mais vendidos divulgada pela revista *Veja* no mês de outubro de 1968. Não por acaso, o período de maior radicalização do processo político no país e no mundo. Talvez por isso Roberto Schwarz tenha dito, com ironia, que o Brasil, naquela altura, “estava irreconhecivelmente inteligente” (Schwarz, *O pai de família*, op. cit., p. 69).

³⁴ LEPECKI, Maria Lúcia. O conto de Rubem Fonseca. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 27 jul. 1968.

³⁵ Para um estudo das implicações ideológicas das charges e anedotas, e de seu matrimônio com o anticomunismo remoçado da década de 1960, consultar: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Do mesmo autor: *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

³⁶ Nas edições da GRD (de propriedade de Gumercindo Rocha Dórea), primeira a editar os livros *Os prisioneiros* e *A coleira do cão*, da Olivé e também da Codecri, o referido conto é o terceiro pela ordem.

³⁷ Para uma exposição detalhada sobre os filmes de propaganda do IPES, consultar, além do já mencionado estudo pioneiro de Denise Assis, as seguintes dissertações: NARS, Edson Luiz. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon*. de JK a Costa e Silva. 1996. 309 f. (mais anexos). Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UNESP, Araraquara, 1996. CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPES (1962/1963)*. 2005. 269 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005. CARDENUTO FILHO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o IPES às vésperas do golpe de 1964*. 2008. 385 f. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Midiática) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2008.

³⁸ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 17.

³⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁰ Fonseca, *A coleira do cão*, op. cit. O conto referido pertence ao livro *Os prisioneiros*, cujos direitos de publicação haviam passado da GRD para a editora Olivé, que tratou de republicar os dois primeiros livros no final da década de 1960.

⁴¹ Lúcia McCartney chegou (I). *O Jornal*, 11 nov. 1969.

⁴² FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 466.

⁴³ Para a reconstituição da imagem positiva de Rubem Fonseca na imprensa: PACHECO, Alexandre. *O poder da imprensa na construção da imagem do escritor no Brasil contemporâneo*: jornalistas e críticos na transformação de um ex-líder ipesiano em autor símbolo das liberdades democráticas. 2006. 142 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Sociologia, UNESP, Araraquara, 2006.

⁴⁴ “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”. ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 57.

⁴⁵ Candido, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 212.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 213.

⁴⁷ DIAS, Maurício Santana. A onipresença da composição. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 2004. Mais!, p. 9-10.

⁴⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 41.

⁴⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. O momento literário. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 9-10, p. 113-120, set-nov. 1966. O debate continuou no número 15 do mesmo periódico (Rio de Janeiro, set. 1967) – consultar: KONDER, Leandro. A rebeldia, os intelectuais e a juventude (p. 135-45); SODRÉ, Nelson Werneck. O momento literário (p. 135-45); GULLAR, Ferreira. *Quarup* ou Ensaio de deseducação para brasileiro virar gente (p. 251-58). Para um balanço da recepção inicial de *Quarup*, consultar: LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: LEITE, Lígia Chiappini Moraes et. al. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

⁵⁰ SCHWARZ, Roberto. Conversa sobre *Duas meninas*. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 230.

Resumo

Este artigo discute os primeiros livros de Rubem Fonseca à luz dos acontecimentos que marcaram a década de 1960 no Brasil, especialmente o golpe de 1964.

Palavras-chave

Rubem Fonseca; IPES; Golpe de 1964.

Recebido para publicação em

10/07/2009

Abstract

This article discusses the early literary works by Brazilian prose-writer Rubem Fonseca in the light of the events that have left their influential landmarks in Brazil's history of last century 1960 decade, especially the 1964 military *coup d'état*.

Key words

Rubem Fonseca; IPES; 1964 *coup d'état*.

Aceito em

03/11/2009

CENAS DE UM CASAMENTO PERFEITO: A AÇÃO BUROCRÁTICO-POLÍTICA DO ESCRITOR JOSÉ RUBEM FONSECA NO IPES ENTRE OS ANOS DE 1962/1964

Marcos Corrêa

A pesquisa com documentos históricos primários revela detalhes significativos da história geral e possibilita o esclarecimento sobre a trajetória de personagens e aspectos historiográficos que passariam despercebidos se alimentados apenas pela memória coletiva ou individual de seus agentes. As ações por eles reveladas muitas vezes conflitam com a “seleção natural” da memória. É o caso das atividades e dos personagens envolvidos com uma das mais significativas instituições deste país, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPES, que existiu entre os anos de 1961 e 1972.¹

Os documentos que comprovam a existência e as atividades do IPES foram doados pelo ex-general João José Baptista Tubino.² Sua atitude, entretanto, não expressa um ato grandioso motivado por uma sensibilidade histórica ímpar como se pode pressupor. A doação do acervo de documentos do IPES por Tubino, incluindo aí quatorze documentários realizados entre os anos de 1962 e 1963, foi uma decisão consciente motivada por um objetivo bastante claro de apagamento de algumas de suas atividades. Membro efetivo do instituto desde sua fundação, o general Tubino entregou apenas os documentos que foram “selecionados” ao Arquivo Nacional.

Em entrevista concedida em 2004, Domício da Gama, um dos mais antigos funcionários do Instituto,³ afirmou que antes de doar os arquivos, ele, juntamente com o general Tubino, participou da escolha dos documentos que poderiam ser “doados”. O destino dos outros documentos foi, como declarou, a incineração.⁴ Foi a partir dos documentos “salvos” que importantes trabalhos reconstruíram não só a trajetória da própria instituição, mas a de fabulosos personagens a eles ligados.

O IPES surgiu no cenário político nacional na década de 1960. O estopim de sua criação está ligado à renúncia do Presidente Jânio Quadros e à ascensão do vice-presidente João Goulart ao cargo. Sua origem, entretanto, está nas relações econômicas estabelecidas durante o surto desenvolvimentista da administração de Juscelino Kubitschek, quando a economia brasileira mudou definitivamente seu caráter, com a presença de inúmeras indústrias multinacionais e a constante participação de capitais advindos de outros países, num processo já inaugurado com Getúlio Vargas. A instituição, de caráter eminentemente civil, surgiu como instrumento de ação política de empresários nacionais ligados aos interesses do capital estrangeiro, políticos e profissionais liberais. A eles se juntaram, posteriormente, oficiais militares. Os últimos serviram de amálgama à junção de interesses que a instituição representava e acabaram conferindo caráter “militar” ao Golpe de 1964.

O IPES buscava solidificar o papel da iniciativa privada na economia nacional e elaborar estudos de viabilidade para investimentos financeiros nacionais e internacionais. Suas atividades eram implementadas através da atuação de empresários, militares e líderes religiosos, tendo por princípio o apelo a instituições como a família e a igreja. Essas ações, pagas com recursos obtidos através de doações empresariais, iam desde o financiamento de instituições educacionais, passando por *lobbies* políticos, realização de programas televisivos, encontros, debates, cursos de capacitação profissional, chegando até a realização de filmes documentários.

O primeiro trabalho de análise dos documentos do IPES foi realizado por René Armand Dreifuss.⁵ O autor reconstrói toda a articulação política e econômica do Instituto sistematizando as contribuições financeiras, participações políticas, militares e empresariais que atuaram na instituição desde a sua fundação até seu encerramento.⁶ A importância do trabalho de Dreifuss foi ter conseguido demonstrar, através dos documentos catalogados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, os caminhos que o Instituto trilhou para soldar a variada gama de interesses que culminou com o Golpe Militar em março de 1964 e revelar personagens que ainda hoje estão presentes na tradição política brasileira. O mesmo percurso foi trilhado por Heloísa Starling⁷ ao mapear

as atividades do instituto através da ação de empresários, políticos e militares no estado de Minas Gerais.

Partindo do trabalho de Dreifuss, reconstruindo o processo de articulação do Golpe e dando uma atenção especial à realização de material de propaganda política, Denise Assis⁸ realizou um trabalho significativo com o mesmo acervo pesquisado pelo autor. A jornalista percebeu que o acesso às imagens e a exibição dos documentários doados no conjunto dos documentos ipesianos esbarrava em questões legais devido a possíveis direitos autorais por parte dos seus realizadores.⁹ A importância do seu trabalho, resultado de extensa pesquisa jornalística, foi resgatar esses filmes de um possível ostracismo histórico e possibilitar que outros pesquisadores pudessem voltar àquele acervo documental e articular sobre ele novas observações.

Um aspecto significativo ressaltado pela autora, no livro, fruto da pesquisa com documentos primários, foi a presença de diversos personagens nacionais que participaram das atividades do Instituto, como o escritor José Rubem Fonseca. A ele, Assis atribuiu a orientação e a autoria dos roteiros dos documentários ipesianos (Assis, 2001, p. 25). Em um documento do Instituto, possivelmente do ano de 1962, a autora afirma que as iniciais JRF se referem ao escritor que estaria na ocasião discutindo com o produtor (Carlos) Niemeyer as alterações no roteiro do filme sobre as Forças Armadas, que, efetivamente, não chegou a ser concluído pelo instituto. E é da relação entre escritor, filmes e Instituto que este artigo se ocupa, buscando esclarecer alguns pontos inconclusos sobre a atividade “burocrático-política” de Fonseca até 1964, ano em que, segundo o próprio escritor, se afastou do Instituto.¹⁰

Ascensão ao altar: o laboratório ipesiano

Diferente de suas declarações, a passagem de José Rubem Fonseca pelo IPES é bastante nítida.¹¹ Desde a fundação do Instituto em 1961,¹² o escritor participou sistematicamente das reuniões da Comissão Diretora e Comitê Executivo da Guanabara (Rio de Janeiro), além de algumas das Reuniões Gerais¹³ que congregavam os membros das regionais

São Paulo, Guanabara, Minas, Brasília e estados onde o Instituto atuava.¹⁴ O primeiro registro oficial de sua presença em reuniões ocorreu em 12 de fevereiro de 1962, no encontro ordinário da Comissão Diretora Guanabara.¹⁵ Nesse período sua ação era limitada à participação no Grupo Publicação Editorial – GPE, responsável pela elaboração, tradução e planejamento de material gráfico e cinematográfico. Criado em 31 de agosto de 1962 com dotação orçamentária de quinhentos mil cruzeiros, foi somente a partir dessa data que Fonseca passou a responder efetivamente pelo comando do grupo como seu chefe.¹⁶

O GPE era responsável pela manutenção, nos meios de comunicação, da imagem do Instituto, disseminando editoriais, matérias e toda sorte de informações sobre suas atividades públicas. Em alguns casos, chegava a promover “concursos de monografias” sobre “problemas brasileiros”,¹⁷ que mais tarde se transformariam em artigos ou seriam publicados em jornais e revistas. Como uma de suas atribuições, o GPE também ajudava no planejamento e elaboração de materiais usados em cursos de capacitação aplicados a empresários, políticos e trabalhadores. Um dos mais destacados cursos foi o de “Atualidades Brasileiras”, promovido pela instituição entre os anos de 1962 e 1964. Outros, como o “Curso de Planejamento” e “O empresário na realidade brasileira” etc., também teriam seu material elaborado pelo GPE. Agindo não apenas como mero organizador dos materiais impressos utilizados nos cursos, Fonseca também participava das decisões sobre a necessidade ou não da execução dos mesmos.¹⁸ Para além disso, todos os materiais e atividades realizadas pelo GPE eram usados para apoiar as atividades dos seguintes grupos: Opinião Pública (GOP), Estudo e Doutrina (GED) e Assessoria Parlamentar (GAP).

Foi a partir do GPE que Fonseca teve contato com os principais proprietários de editoras e diretores de companhias editoriais. “A teoria do consumo conspícuo”, tido como o primeiro conto do autor, foi publicado pela revista *Senhor* em 1962.¹⁹ Em 1963, Fonseca publicou pela Editora GRD, de Gumercindo Rocha Dórea, membro das listas de contribuintes do IPES, o livro *Os prisioneiros*. Associado ao seu talento incontestado, o escritor ainda até então inédito deve sua carreira, como afirma Domício da Gama em entrevista à jornalista Denise Assis, aos

contatos estabelecidos dentro do Instituto, pois foi lá que ele “exercitou e fez os contatos para começar” (Assis, 2001, p. 42).

A mesma tese de utilização do IPES como porta de acesso ao mundo literário de Rubem Fonseca é defendida por Aline Andrade Pereira.²⁰ Ao comentar a afirmação do escritor sobre a “aleatoriedade” de sua obra, Pereira compreende o IPES como tributário da carreira de Fonseca. A criação de um Centro de Biblioteconomia, reunindo as principais editoras brasileiras e destinado a divulgar literaturas que estivessem de acordo com as teses defendidas pelo instituto, foi possivelmente o principal caminho para a solidificação dos contatos do escritor com o universo corporativo editorial.

O que podemos ver, portanto, é que ainda que o processo de ilusão biográfica realizado pelo autor seja o de sempre construir a sua atividade de escritor como absolutamente aleatória e independente de suas relações pregressas, todas as relações que ele estabelece dentro do campo político nos leva a crer que teriam lhe aberto as portas do campo literário. Nessa construção autobiográfica o episódio público sempre levantado por Rubem Fonseca é a sua censura sofrida com o livro *Feliz Ano Novo* e a série de processos que ele move contra a União, tendo perdido todos. Em contrapartida, sua atuação no IPES é minimizada como uma mera atuação burocrática como funcionário da Light. Além disso, as próprias construções que se realizam em torno da obra de Rubem Fonseca focalizam outros aspectos de sua vida, como sua atividade como policial civil – na verdade uma atividade meramente burocrática, por pouco tempo, como um funcionário de gabinete – e sua atuação como advogado, fazendo com que o *habitus* do escritor policial seja construído tendo em vista essas suas atividades. (Pereira, 2006, p. 5).

Na hora do sim, uma responsabilidade indevida

Dividido entre os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, o Grupo de Publicação Editorial (GPE) era também coordenado por Luiz Cássio dos Santos Werneck, advogado com grande trânsito entre o empresariado paulista. Como uma das atribuições do GPE era cuidar da imagem externa do Instituto, ficou sob a responsabilidade do grupo

a possível elaboração de produtos cinematográficos e/ou peças audiovisuais que poderiam ser utilizadas como instrumento de propaganda. Assim, coube a Werneck, e não a Fonseca, a “encomenda” da realização dos filmes ao produtor Jean Manzon.²¹

Como se vai observar, em parte devido à variada gama de interesses e relações internas, algumas decisões das atividades do Instituto aconteciam à revelia das discussões burocráticas de seus órgãos deliberativos e executores. A relação comercial estabelecida entre o cineasta Jean Manzon e o Instituto é um exemplo desse tipo de atividade. Em documento datado de quatorze de dezembro de 1961, um dia antes da data oficial de criação do Instituto, Werneck solicitou à produtora “pronunciamento urgente” sobre a possibilidade de realizar filmes documentários baseados em quatro “séries”: Histórica; Descobrimientos e Conquistas; Social Positiva; Social Negativa. A partir desse documento é certo afirmar que as produções dos filmes ficaram sob a responsabilidade do IPES São Paulo. Em nenhum momento se observou qualquer relação entre Werneck e Fonseca que pudesse evidenciar uma convergência de idéias para a idealização dos filmes.

Comprovando a responsabilidade da relação entre o advogado e o cineasta, em outro documento, desta vez enviado oficialmente pelo próprio Instituto, Werneck se dirige aos contribuintes para justificar as despesas com a realização dos filmes e informar já terem sido realizados os “sete primeiros filmes documentários elaborados por Jean Manzon Films”. Em momento algum o diretor se refere aos filmes como produzidos pelo instituto ou com os roteiros elaborados pela instituição. Associou-se sua realização à imagem já existente dos filmes de Manzon e à sua indiscutível qualidade técnica.

Neste momento, a melhor notícia é a de que já temos, prontos, os 7 (sete) primeiros filmes documentários elaborados por Jean Manzon Films Ltda., e que abordam os seguintes temas: a) Apresentação do IPES, seus princípios, seus propósitos e seus fundamentos; b) A crise das ferrovias nacionais e o problema do estatismo; c) A educação pelo voto, no sentido de melhorar o nível dos representantes do povo; d) O problema do Nordeste e o papel que poderá ser desempenhado pela livre empresa; e) O que o país espera da UNE; f) A situação dos

portos brasileiros; g) Os problemas e o déficit da Marinha Mercante; h) A real situação dos marítimos, dos portuários e dos estivadores.²²

O documento aponta também para um contato “experimental” com a empresa “Produções Carlos Niemeyer Ltda.,” que estaria realizando um filme sobre a Força Aérea Brasileira – FAB. A carta aponta a “intenção” de encomendar a realização de mais dois filmes, um sobre a Marinha Mercante e outro sobre o Exército. No entanto, dos quatorze documentários disponíveis nos documentos do Instituto, não há nenhum que aborde especificamente a FAB. Pelos créditos, é possível encontrar apenas um único filme produzido por Calos Niemeyer: *A boa empresa*.

Embora haja no livro-caixa das atividades realizadas entre os anos 1962 e 1963 lançamentos específicos de pagamentos pela realização de filmes de propaganda para empresas como Persin e Perin Produções²³ e Denison Propaganda, certamente peças destinadas à TV, não há indicação de pagamentos realizados à produtora de Carlos Niemeyer e/ou Canal 100 (uma de suas associadas). Entretanto, há, no caixa de lançamento do IPES Guanabara, um pagamento realizado para Cid Moreira por serviços de “locução” em um dos filmes realizados pelo Instituto. A locução foi realizada para o mesmo filme dirigido por Niemeyer, *A boa empresa*.

Ao que tudo indica, o contato de Werneck, a ideia da realização de filmes e da indicação de Jean Manzon para sua realização partiu do escritório de São Paulo. Como esse era o escritório que recebia as maiores contribuições financeiras, era natural que as despesas com altos orçamentos ficassem sob sua responsabilidade. Para além disso, o escritório comercial da produtora Jean Manzon Films era na capital paulista, cidade na qual começavam a se estruturar boa parte das produtoras de propaganda do país, e praça de atuação de Werneck.

Segundo Dreifuss (1981, p. 201), a dotação orçamentária para a realização dos filmes foi de cerca de quarenta e cinco milhões de cruzeiros. No entanto, a ausência de efetivo pagamento pela realização dos filmes ipesianos indica, como aponta Domício da Gama, que suas despesas aconteciam em orçamento separado do oficial. Como forma de

despistar possíveis associações com as atividades do Instituto, diversos empresários acabavam contribuindo de forma não oficial.

Um relacionamento complexo: cineasta, roteirista, filmes e conteúdo

Apesar do apurado valor estético e da qualidade fotográfica de suas produções, os filmes realizados por Jean Manzon seguiram as características do “cinema de cavação”.²⁴ Os temas mais recorrentes nas realizações fílmicas do cineasta francês foram a glamorização da fábrica e do operariado brasileiro, através da defesa do trabalho como gerador de riquezas, e a ampliação da idéia de progresso industrial tão cara aos seus financiadores. A maneira como era requisitado para a realização de propaganda para as empresas privadas dá conta da relação de proximidade existente entre seus interesses particulares e a própria percepção do cineasta.²⁵ Foi a partir desses requisitos que o IPES delegou ao cineasta a coordenação e realização dos seus filmes de propaganda política.

Ao recorrer ao documentário como instrumento de propaganda, o IPES o faz balizado por uma relação já existente entre o cineasta e a iniciativa privada. Manzon não atendeu simplesmente os intentos de uma instituição. Ele deu visibilidade às suas demandas, atuando mesmo como uma agência de propaganda. A encomenda não se limitou à execução de suas atividades como realizador cinematográfico. O cineasta foi o que poderíamos considerar o “publicitário” das idéias defendidas pelo Instituto. A forma como os documentários foram realizados, a dinâmica de sua encomenda e a interferência pontual do Instituto dão conta da importância adquirida pelo produtor na realização dos filmes da instituição.

Analisando seu conteúdo discursivo, a impressão é a de que os filmes foram realizados em conjunto ou, no mínimo, a partir de uma produção seriada. Essa percepção é confirmada não apenas pelo conjunto dos documentários, mas pelos documentos que comprovam a relação entre cineasta e o Instituto como a carta enviada por Werneck a Manzon em dezembro de 1961 e o retorno da produtora em 3 fevereiro de 1962, listando 23 possíveis filmes/assuntos a serem abordados, sua

possível execução, distribuição e valores. Ademais, dada a característica da encomenda das realizações, o Instituto confiou ao cineasta a produção dos roteiros e sobre eles intervinha esporadicamente. E aqui, não só a interferência na determinação do conteúdo informativo dos filmes, como a presença de José Rubem Fonseca no exercício dessa atividade foi superestimada.

É certo que a determinação do conteúdo informativo dos filmes seguiu os critérios já abordados por Werneck na carta enviada a Manzon em 1961 sem a efetiva participação do escritor. Parâmetros como a utilização da *Mater et Magistra*, o reforço a valores patrióticos, a recorrência ao tema do transporte, civilidade etc. foram apenas apropriados pelo cineasta nos filmes realizados. É possível encontrar inclusive o uso de frases da carta enviada à produtora nas locuções criadas pelo cineasta. A confiança na produção de Manzon era tanta que Werneck impõe a produção dos filmes tendo por base a utilização de imagens de arquivo da própria produtora, sem a necessidade de filmagem de material adicional ou inédito.

Estas idéias básicas que VV. SS. poderão desenvolver com mais propriedade, apresentando-nos um esboço do programa que poderá ser traçado para execução imediata. O orçamento que nos deverá ser apresentado deve ser considerado em termos de uma distribuição *completa* para todo o Brasil, abrangendo todos os circuitos de distribuição cinematográfica e de televisão. Ao mesmo tempo, desejamos obter uma garantia de exibição imediata dos filmes das últimas séries e que não dependem de montagem tendo em vista que VV. SS. já possuem, em seus arquivos, todos os elementos necessários.

A afirmação de que foi Manzon quem produziu a sequência adequada dos temas abordados nos filmes é ratificada por Domício da Gama. Na entrevista realizada em 2004 para este autor, o ex-funcionário do Instituto afirmou que os assuntos foram “acertados pela direção” e repassados para Jean Manzon que cuidaria de sua execução. No entanto, logo em seguida, questionado sobre a autoria dos roteiros por Fonseca, Gama não duvidou de que ele pudesse ter criado alguns deles. Apesar de não poder afirmar categoricamente a presença de Fonseca como ro-

teirista dos filmes, ele declarou para a jornalista Denise Assis que “esse moço era o chefe dos redatores e deve ter sido ele o autor dos roteiros dos filmes” (Assis, 2001, p. 42).

Duas referências ligam Fonseca à criação de roteiros para os filmes ipesianos. A primeira é a interferência oficial do escritor no filme sobre os portuários, observada em reunião do Comitê Executivo em 6 de Dezembro de 1962. Nesse encontro, Glycon de Paiva toma conhecimento da observação de Fonseca sobre a locução do documentário e determina que seja avaliada a possibilidade de sua regravação, certamente se referindo ao filme *A vida marítima*. O retorno sobre essa crítica veio em reunião de 8 de janeiro de 1963, na qual o diretor Flávio Galvão “informa que a regravação do filme sobre os portuários importará numa despesa enorme, ficando resolvido não alterar o texto”.²⁶ Em nenhum momento as referências feitas ao filme ou ao roteiro mencionam sua autoria ou desrespeito ao que foi por ele estabelecido.

Uma segunda referência que liga Fonseca à autoria do roteiro dos filmes é uma declaração feita em uma nota jornalística. Em matéria intitulada “Escritor venceu ação contra União”, o autor da matéria afirma que através de declaração feita a um amigo do escritor, ele, “acreditando nos objetivos democráticos mencionados nos estatutos do órgão”, fez o roteiro de dois filmes.²⁷ A declaração, entretanto, não é ratificada por outro documento ou afirmação. Ela é inclusive contraditória com as próprias afirmações do escritor, que não confirma a autoria.

É certo que, independentemente de ter se concretizado ou não, a observação de José Rubem Fonseca sobre a realização cinematográfica de Manzon não passou despercebida, tamanha era sua importância dentro do grupo. Como não se tem acesso ao conteúdo da crítica feita ao filme sobre a “Marinha de Guerra”, a única possibilidade de debate sobre o tema são as declarações feitas pelo próprio escritor. No entanto, ele ainda se nega a falar sobre sua trajetória dentro do IPES, preferindo reforçar a tese de perseguição pelo próprio regime que ajudou a implantar no “glorioso” março de 1964.

Notas

¹ Quatro trabalhos dão um panorama bastante completo da trajetória desenvolvida pelo Instituto e seus personagens. O principal é a tese de doutorado de René Armand Dreifuss (DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981). Orientada por Dreifuss, a tese de Heloísa Starling (STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Os Senhores das Gerais: os novos inconfidentes e o golpe militar de 1964*. Petrópolis: Vozes, 1986) aborda a presença do Instituto em Minas Gerais. Como investigação jornalística de fôlego, o livro de Denise Assis (ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do Golpe: 1962/1964*. Rio de Janeiro: Mauad; FAPERJ, 2001) reconstrói ações ligadas à propaganda política e possibilita o resgate dos quatorze documentários que não podiam ser usados pelo depositário por questões de direitos autorais. Foi a partir desses trabalhos que o autor este artigo desenvolveu sua dissertação de mestrado, analisando os filmes produzidos pelo Instituto, sua autoria, uso e atividades relacionadas (CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPES – 1962/3*. 2005, 305 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005). Esses trabalhos, no entanto, não encerram o olhar sobre as atividades do Instituto e o Golpe Militar brasileiro, pois, como as pesquisas possibilitaram observar, ainda há um universo de temas que podem ser explorados por novos pesquisadores.

² Em 1972, ano em que o Instituto encerrou completamente suas atividades, o general doou cerca de 35 mil documentos ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

³ Domício trabalhou dez anos no IPES. Entrou a convite de um dos diretores do Instituto e esteve ligado a ele até o encerramento de suas atividades em 1972.

⁴ Por ocasião dessa entrevista, recebemos de Domício da Gama uma fotocópia autenticada no ano de 2001 de um documento original do IPES guardado em sua residência. Na ocasião, Gama se comprometeu em pesquisar nos papéis que guardava consigo alguns nomes que nos interessavam, mas acabamos não concretizando a troca de informações devido ao seu falecimento no ano de 2005.

⁵ Dreifuss, op. cit.

⁶ Efetivamente podemos dividir a atuação do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais em três fases distintas. A primeira corresponde ao período de sua criação e vai até os momentos posteriores ao golpe de estado. Essa fase pode ser caracterizada pela ação de conspiração e de preparação de membros e estudos para a fase seguinte, de ocupação dos cargos da administração pública. A segunda fase corresponde ao efetivo processo de ocupação dos cargos e aplicação dos estudos elaborados na fase anterior. Esse período vai do golpe de estado até os anos de 1968/1969, quando o grupo militar “linha dura” assume o controle político do golpe. A terceira fase vai do descrédito de suas iniciativas até o encerramento de suas atividades, no ano de 1972.

⁷ Starling, op. cit.

⁸ Assis, op. cit.

⁹ O trabalho de Denise Assis com os documentários ipesianos mostrou que os mesmos, por terem sido realizados sob encomenda do IPES e doados como parte de um imenso acervo documental por membros pertencentes ao próprio Instituto, portanto dentro de um processo legal de doação, pertenciam não mais aos seus realizadores (Jean Manzon e Carlos Niemeyer), mas ao depositário do mesmo. Em *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para*

o IPES (1962-1963), realizamos uma análise desses documentários a partir da noção de que os mesmos condensam as teses defendidas e aplicadas pelo Instituto.

¹⁰ Em artigo intitulado “Anotações de uma pequena história”, publicado na *Folha de São Paulo* de 27/03/1994, o autor afirma que participou da “organização” do Instituto, mas dele se afastou com a “eclosão do movimento militar”. No entanto, há registros posteriores que indicam a permanência do escritor nos quadros e atividades da instituição.

¹¹ Antes de chegar ao IPES, Fonseca foi funcionário da Light, então dirigida por Antônio Gallotti, fiel contribuinte do Instituto.

¹² A ata de fundação do Instituto, registrada no 4º Registro de Títulos e Documentos, Cartório Sebastião Medeiros, Rio de Janeiro, indica o dia 15 de dezembro de 1961 como o da reunião de sua constituição.

¹³ O Instituto era coordenado nacionalmente por um Conselho Orientador (CO), um Comitê Diretor (CD) e um Comitê Executivo (CE) (Dreifuss, op. cit., p. 184-203). O Conselho Orientador era responsável pela elaboração das diretrizes gerais que seriam executadas pelo Comitê Diretor e pelo Comitê Executivo. O Comitê Diretor nacional era composto por vinte membros; dez representantes do Comitê Diretor regional do escritório da Guanabara e dez do escritório de São Paulo. Reuniam-se semanalmente em caráter ordinário, alternando-se entre os principais escritórios. Eram responsáveis pela escolha de membros do Comitê Executivo nacional e por elaborar a programação das atividades dos Grupos de Estudos (GE) e dos Grupos de Trabalho e Ação (GTA). Era no Comitê Diretor nacional que se elaboravam as diretrizes políticas que seriam seguidas pelos GE, GTA e pelos Comitês Executivos nacional e regional. Dos Comitês Diretores regionais também faziam parte os líderes dos GTA. No Comitê Executivo nacional (CEN), elaboravam-se as diretrizes que seriam seguidas pelos Comitês Executivos regionais (CE). Eram nestas últimas que as decisões do CO e do CD, nacional e regional, e do CE nacional, eram executadas.

¹⁴ Segundo Dreifuss, os principais escritórios eram os da Guanabara, atual estado do Rio de Janeiro, e São Paulo. Seus escritórios/representações estavam presentes também em Porto Alegre (IPESUL), Belo Horizonte (IPES Minas), Recife (IPES Pernambuco), Curitiba (IPES Paraná), Manaus (IPES Manaus), Santos (IPES Santos), e também com representações em Belém. Havia ainda o escritório de Brasília, coordenado pelo advogado Jorge Oscar de Mello Flores, que funcionava junto à Federação das Indústrias.

¹⁵ Ata de reunião da Comissão Diretora, 12/2/1962.

¹⁶ Ata de reunião Comitê Executivo, 31/8/1962.

¹⁷ Ata de reunião da Comissão Diretora, 10/7/1962; Comitê Executivo, 3/7/1962, 10/7/1962.

¹⁸ Ata de reunião da Comissão Diretora, 29/11/1962.

¹⁹ A anotação para o conto de Fonseca é de Alexandre Pacheco (PACHECO, Alexandre. As representações literárias de uma crítica nada crítica na imprensa: o caso Rubem Fonseca 1975-1983. *FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais*, Rio de Janeiro, ano 5, v. 5, n. 1. jan.-mar. 2008. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 30 jun. 2009).

²⁰ PEREIRA, Aline. A produção literária/trajetória política de Rubem Fonseca entre 1962-1963. In.: Usos do passado – XII Encontro Regional de História – ANPUH-RJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/Anais/2006/conferencias/>>. Acesso em: 10 ago. 2009.

²¹ Manzon chegou ao Brasil em 1940, após passagem pelas principais revistas francesas, como *Vu* e *Paris Soir*. Por indicação de Alberto Cavalcanti, Manzon procurou Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), e logo se inseriu nas esferas de poder público e privado, tornando-se um cineasta extremamente alinhado aos interesses dos grupos de poder político e econômico.

²² Carta de Luiz Cássio dos Santos Werneck aos contribuintes, 21/07/1962.

²³ Como aponta Antônio Amâncio (p. 269-70), René Persin iniciou sua carreira nas *Actualités Françaises*. No Brasil, chegou por intermédio de Jean Manzon em abril de 1952 e logo se associou à sua produtora. Realizou inúmeros trabalhos e chegou a documentar a construção de Brasília. Quando se separou da firma montada com Jean Manzon criou a PPP – Persin e Perrin Produções. Realizou centenas de documentários e filmes de publicidade.

Hubert Perrin, montador da FOX Movietone News de Paris, chegou ao Brasil na mesma época que seu conterrâneo Persin, julho de 1952, também convidado por Jean Manzon. Na produtora, trabalhou até 1957, ano em que montou outra com René Persin. A produtora que montou juntamente com seu conterrâneo encerrou suas atividades em 1999. Ver: AMÂNCIO, Antônio. *Asas da Panair*. In.: RAMOS, Fernão et al. (Org.). *Estudos de cinema – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

²⁴ Paulo Emílio Sales Gomes critica a produção de complementos de Primo Carbonari e de Jean Manzon. Entretanto, atribuiu inequívocas qualidades fotográficas a este. (GOMES, Paulo Emílio. O primo e a prima. In.: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.)

²⁵ Segundo Nars (p. 284-300), o cineasta realizou duzentos e sessenta e sete filmes para empresas privadas – incluindo concessionárias de serviços públicos e organizações representativas de classe como Rotary, Jockey Club, IPES, SESI etc. Ver: NARS, Edson Luiz. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva*, 1996. Dissertação (Mestrado em História) – UNESP, Araraquara, 1996.

²⁶ Ata. Reunião Comissão Diretora, 8/1/1963.

²⁷ CASTELLO, José. Escritor venceu ação contra União. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 mai. 2005. Segundo Caderno, p. 3.

Resumo

Este artigo aborda a relação entre o escritor José Rubem Fonseca, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) e seu possível papel na produção cinematográfica da instituição, entre os anos de 1962 e 1963. Partindo dos documentos e declarações colhidas ao longo da pesquisa de mestrado defendida em 2005, o autor busca elucidar questões inconclusas sobre a participação de Fonseca e as atividades por ele desenvolvidas num dos mais importantes processos políticos do Brasil.

Palavras-chave

Documentário; José Rubem Fonseca; IPES; golpe militar; política; cinema.

Recebido para publicação em

31/07/2009

Abstract

This article discusses the relationship between the writer Rubem Fonseca José, the Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais - IPES and its possible role in the film production of the institution between the years 1962 and 1963. Based on the statements and documents collected during the research of Masters, the author seeks to clarify issues inconclusive on participation and activities developed by Fonseca in the most important Brazilian political process.

Key words

Documentary; Jose Rubem Fonseca; IPES; military coup; politics; movies.

Aceito em

30/10/2009

VIOLÊNCIA: A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA

Sérgio da Fonseca Amaral

Quando se fala do escritor Rubem Fonseca, a violência ocupa o primeiro plano. Tópico motivador de uma literatura obcecada em encenar eventos pontuais da vida urbana, concentra-se na ação como um grão de realidade sob a mira de uma teleobjetiva. Sendo essa apenas uma possibilidade de classificação da escrita fonssequiana, o que se pretende aqui é discutir alguns contos do autor a partir da hipótese de que a violência nua e crua ali representada não pode prescindir da categoria da ficção para compreendê-la em sua totalidade histórica e social. Procuo não cair na tentação de compartilhar um dos dois julgamentos muito comuns na recepção fonssequiana: por um lado, o repúdio à considerada banalização da complexidade social; por outro, a exaltação de uma imaginada pós-modernidade tupiniquim. Antes de tudo, não devemos nos esquecer de que suas histórias são ficções, produtos de um imaginário entrelaçado com um fictício e recriadoras de um epifenômeno das relações sociais. Com tal materialidade, erige um mundo próprio em interação, de forma provocadora, com o contexto social que, por seu turno, são redes discursivas em ação. Contudo, encontrar na obra fonssequiana apenas escrituras, intertextualidades, *flâneries*, citações – certamente leituras válidas – deslocando-a de qualquer história específica,¹ a meu ver, seria esvaziar a ficção do autor exatamente de sua característica mais marcante: sua forma particular de tematizar os assuntos – a violência e a cidade. Suas narrativas enformam-se em pequenos *frames* que, à primeira vista, se manteriam insulados do espaço histórico real, não gerando, assim, a densidade do sentido, própria do mundo ficcional em relação ao social e individual. Logo, a primeira questão a se levantar é a da pertinência interpretativa da subsunção do texto ficcional ao tecido social, pois a exigência feita à arte ficcional de se resumir a uma posição política e ideológica unívoca recairia no velho panfletarismo. Pretender de um discurso ficcional uma voz preponderante sobre todas, esque-

cendo-se de sua textualidade segunda, é exigir da ficção um discurso *de verdade*, que ele não pode e não deve ser. Entretanto, as relações entre o mundo real e o ficcional assentam-se sempre num adiar de fronteiras. A interação textual ativa, nos leitores, camadas de percepção, tanto de abertura quanto de resistência, dependendo do lugar ocupado por eles no espectro ideológico. No que diz respeito a Rubem Fonseca, eliminando os apologistas, basicamente há dois tipos que sobressaem: os conservadores (sobretudo no aspecto moral) e os progressistas (incisivamente políticos) reclamam de uma postura mais enquadrada às narrativas que deveriam tratar do mundo, ou para ocultar os comportamentos tidos por execráveis e, por isso, merecedores do esquecimento, ou para revelar as verdades ocultas e camufladas ideologicamente. Julgam, assim, a ficção com argumentos de ordem prática ou ética, invocando um caráter pedagógico e participando, com isso, do veto secular imposto aos discursos ficcionais em nossa cultura. Tal controle é exercido com diversas intenções, da reacionária à revolucionária, contudo, a recepção e a circulação do texto ficcional, com tais pressupostos, ficam irremediavelmente prejudicadas.

Entretanto, devemos observar que a arte e a literatura são do mundo, ou uma torção dele, e, portanto, não há neutralidade ou distanciamento absolutos. Em tal situação, as narrativas apresentam uma realidade em que, de uma forma ou de outra, o receptor reconhecerá ali um universo sem o qual a obra não faria sentido nenhum para a interpretação. Seguindo semelhante conjectura, podemos discutir apropriadamente os contos de Rubem Fonseca e entrever a articulação acionada entre o texto ficcional e o social, de onde se parte e se retorna com os diversos entrelaçamentos discursivos capazes de formular e reformular, pensar e repensar os valores de realidade. Cada obra ficcional opera um recorte próprio e, com isso, a individuação textual manipula os dados discursivos de acordo com uma necessidade intrínseca de abarcar dispositivos pertencentes ao universo social que estarão contíguos ao ficcional. Desse modo, a escolha de uma narrativa pode se dar tanto por uma polifonia quanto por uma monologia. Provavelmente, seja esse o fator de algumas críticas às narrativas fONSEQUIANAS. Em suas montagens de violência em muitas variações, do fundo das narrações principais (com

narrador-personagem ou não), pode-se perceber, com certa acuidade, um outro timbre de voz no meio das falas presentes, imperceptível, de imediato, ao leitor. Que voz é essa em junção com o mundo narrado e qual a função exercida serão as perguntas norteadoras deste trabalho daqui por diante.

A ficção de Rubem Fonseca encena situações violentas vividas de dentro por personagens oriundas de diferentes meios, ensejando uma naturalização das ações com a intencionalidade de escamotear aquele impacto proporcionado por um espetáculo, normalmente, visto de fora. Na verdade, as personagens de Rubem Fonseca vivem e atuam, costumeiramente, sem justificativas prévias dos seus atos, ou, por vezes, deixam entrever uma espécie de fatalidade da vida que os levou de cambulhada e nada mais se pode fazer, apenas cumprir seu destino. Parte da crítica vê nisso um escritor descompromissado com a realidade social, exigindo uma postura mais contundente para as denúncias das mazelas sócio-econômicas. Sendo uma narrativa ficcional não um reflexo da realidade (entendida como inflexões de linguagem) de onde se originasse, mas sua intersecção, moldada em dada circunstância, o mundo social será aquilo mais o algo novo realizado. Desse modo, a existência das personagens como textualidade a transcende, atua no leitor como um *representamen*, para daí totalizar seu mundo particular. Em tal movimento, o leitor ativaria o discurso ficcional de maneira a lhe construir uma significação para a práxis, interferindo no círculo fechado do cotidiano. Criação destinada a habitar o mundo ficcional, a personagem salta para o outro, o real, interferindo nele e revelando o incomum ao olhar empanado do leitor. Nesse ponto da intersecção, a narrativa fonsequiana produz a atmosfera de crueza necessária para precipitar no leitor a personagem como um enigma que carrega em si as marcas da cidade e de sua brutalidade. Na megacidade, já sem lugar para o *flâneur* dos modernos, onde tudo se banaliza ao passante ensimesmado e, a cada esquina, beco, escritório ou residência algo monstruoso pode estar acontecendo, a ficção de Rubem Fonseca irradia uma realidade, ou irrealidade, de vivências verossímeis cujos traços, sombras, luzes e cores expõem o horror, o terrível, o perverso, o inconciliável, o dispar-

tado, o incongruente, o desatino do projeto civilizatório. As narrativas fONSEQUIANAS, assim, inserem-se na nervura da vida cidadina, retiram os sujeitos de um lugar e os sobrepõem aos fatos e às coisas, modelando-os de um jeito para que o leitor repense o incansavelmente sabido. Quer dizer: inscrevem-se no tecido social e escrevem a experiência social, criando uma articulação aterradora entre um e outro.

O espaço urbano é o território por excelência onde se configuram as relações do capital. Expandidas até as últimas consequências no país, promovem uma violência matricial: a exploração sem freios e medidas, sem disfarces e fantasias de cidadania. O Estado, sequestrado, a muito custo retorna parcelas da riqueza social da e para as camadas expropriadas. É o cognominado capitalismo selvagem. Tal selvageria, perpétua, acelerou-se e sofisticou-se a partir da década de 1970. A cidade capitalizada transformou-se na confluência de buscas para enriquecimentos e sobrevivências. É o palco de intermináveis enredos da relação de vida e morte entre o capital e seus satélites, individuais e institucionais. Envolto nessa circunstância histórica, o Rio de Janeiro torna-se o cenário para Rubem Fonseca materializar ficções pontuadas de personagens encerradas nessa historicidade inescapável. Aproximemo-nos para detectar o modo como ele ficcionaliza tal condição.

Pegemos alguns contos: “O cobrador”, “Feliz ano novo”, “Passeio noturno”, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, “Anjos das marquises” e “Henri”. Todos exploram aspectos violentos em suas histórias. Cada uma a seu modo, as personagens vivenciam, direta ou indiretamente, sofrendo ou praticando, atos de violência. Na verdade, essa notoriedade, por enquanto, não nos leva muito longe, mas representa um primeiro passo para tramar certos fios de leitura. Recordemos sucintamente o enredo deles.

Em “O cobrador”, o protagonista-narrador do conto exige da sociedade tudo o que lhe foi negado, reivindicação formulada literalmente em termos de bens materiais ou não. Ao requerer seus direitos, não apela para o bom senso, ou para o direito, ou leis e instituições. “Feliz ano novo” inicia-se com o protagonista-narrador vendo na televisão propagandas de lojas caras em companhia de outros assaltantes pobres no limite para comer despacho de macumba como ceia de fim de ano.

Dali partem para invadir e roubar uma residência da elite endinheirada que promove um réveillon. “Passeio noturno”, Partes I e II, narra a obsessão de um alto executivo em atropelar deliberadamente pessoas com o seu possante automóvel. Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, Epifânio e seu pseudônimo Augusto escrevem um livro cujo título é o do conto no qual são personagens (um recurso utilizado por Rubem Fonseca com certa frequência, basta lembrarmos dos contos “Intestino grosso” e “Romance negro”). Para realizar/viver tal proeza, Epifânio perambula pelo centro do Rio de Janeiro. Caminhando escreve, caminhando procura resolver problemas, seus e de alguns embaralhados da cidade. Ao caminhar depara-se – confronta-se – com habitantes e passantes, hostis e gentis. “Anjos das marquises” conta a história de Paiva, um viúvo rico aposentado e procurando algo para fazer, pois não conseguia ficar sem fazer nada. Em dado momento depara-se com os que chama “anjos das marquises”, um grupo supostamente assistencialista e dedicado a mendigos, mas, na verdade, traficante de órgãos. “Henri”, por sua vez, narra a pequena aventura de um homem elegante, culto e refinado que finge se passar por um comerciante de antiguidades entre mulheres desavisadas para as estrangular e esquarterar.

Os contos destacados salientam, inicialmente, diferenças e semelhanças no ponto de vista: as três primeiras narrativas são de narradores-personagens e as três últimas de narradores exteriores ao narrado. Além disso, as analogias e discrepâncias podem ser feitas também com o lugar social ocupado pelas personagens: há os *lumpens* e os bem sucedidos no mundo dos negócios. Apenas “A arte de andar...” destoa, pois sua personagem foi uma espécie de funcionário público, embora mantenha uma aproximação com o lumpesinato. Mas, mesmo com as aparentes disparidades em suas características, na estrutura profunda eles são totalmente idênticos: há uma outra voz em meio à narração, seja a do narrador interno ou a do externo, que acompanha a todos. Ou seja, a focalização parece não pertencer a nenhuma das personagens, mas a algo fantasmático. Não haveria nada demais em tal fato, afinal a escrita não consegue escapar totalmente de quem a criou, se isso não lançasse uma sombra de suspeita sobre histórias que zelam pela inserção ética, moral e ideológica das personagens em relação às suas ações (pela mimese do vocabulário,

pelas descrições do ambiente, pelo cenário circundante). Essa voz em surdina (vibrando pelas notas alheias) nivela as personagens, sejam ricas ou pobres, escolarizadas ou analfabetas, causando uma assimetria entre quem narra e quem é narrado. Quando é o caso dos contos em que a personagem é um narrador pobre ou miserável, porém erudito, a façanha fica mais gritante e a verossimilhança fica comprometida. Não confundir aqui com qualquer tipo de discriminação, estamos tratando do mundo ficcional cujas coordenadas nos são dadas a partir de certos pressupostos textuais: a construção da personagem desafina da voz que a narra. Parece um tipo único de comportamento narrado sob a pele dos mais variados indivíduos. Assim, a indiferença, a apatia, o cinismo, a erudição, o sarcasmo, a desesperança, sendo alfabetizados ou não, farão parte de suas psiques. Mesmo nos casos de contos de narradores não personagens, as falas das personagens e seus pensamentos traduzidos os colocam numa idêntica subjetividade. Como, de modo quase sistemático, a temática abordada por essas narrativas é a violência, vem ao caso saber de que maneira tal ficcionalização a problematiza e como põe em suspensão essa prática social para produzir um determinado choque de experiência. Para se esboçar uma tentativa de resposta, um caminho é passar pelos contos e extrair deles alguns elementos para a interpretação proposta.²

A violência em “O cobrador” é enunciada por meio de um foco narrativo centrado numa personagem homicida e poeta. Um *serial killer* lírico. Como personagem/narrador do conto, ele cobra em dobro da sociedade a dívida acumulada. Porém, a cobrança não se confunde com o simples roubo. Há no cobrador uma incipiente consciência social pela qual se pratica um ajuste de contas: numa primeira concepção, o objetivo em vista é eliminar, individualmente, todos os representantes da classe abastada. A lei e a justiça são incrementadas a ferro e fogo. Seu desejo não é receber de volta as migalhas do que lhe foi sonogado a vida inteira. A intenção é eliminar a possibilidade dessa prática de exploração. As armas, branca e de fogo, figuram como os reais elementos de implementação de um mundo em que alguns têm e a maioria fica sem. Elas são a lei, a ordem, a justiça, o direito. Aliás, em Rubem Fonseca, o aspecto formal do mundo burguês praticamente não existe. A realidade

focalizada seria a “contra-realidade” da realidade, a realidade burguesa real, aquela em que regras, leis, representações, delegações, instituições etc. são motivos de escárnio e riso. No mundo construído por Rubem Fonseca encontra-se o real burguês em sua crueza, expondo a face oculta da lei da concorrência e do mercado. A cidade, no mais das vezes, mostra-se como o lugar da selvageria, obedecendo à lógica insana da sobrevivência. A cidade de coisificados, destituídos de *humanidade*, no autor, promove a incomunicabilidade, a dureza e o tédio: o laconismo e o desencanto das personagens vêm de uma práxis de atrofiamento de todas as faculdades, menos a do ganho. Talvez por isso suas narrativas policiais destoem das tradicionais, pré-Sam Spade, pois estas acreditavam na civilidade burguesa, enquanto aquelas passam longe de dar crédito às regras do jogo ou à ética da boa vizinhança. Na sociedade brasileira, a necessidade de escamotear passa por acordos que desprezam, *in limine*, a população comum. Em se tratando das camadas abastadas, o crime é uma banalidade, o terrível enigma não é decifrá-lo, mas puni-lo. Via de regra, nas narrativas fonssequianas, a infração é escancarada. Desse modo, desvendar não significa solucionar o crime. A rede envolvida se amplia de tal modo, que o culpado, na verdade, percebe-se, não é o indivíduo autônomo, responsável pelo próprio ato, mas uma legião, um coletivo, grupos de interesse que se perdem pelos meandros da cidade. O conto “A coleira do cão” seria um bom exemplo a ser analisado.

Com isso, está armada a trama central de “O cobrador”. Os vedores não sendo punidos (por quem?), alguém tem de justiça, e o alvo passa a ser quem prima por ter bons dentes. A violência recalcada retorna à sociedade na forma de vingança. A classe solapada, a qual o cobrador pertence, atua desordenada e desorganizadamente. Com Ana Palindrômica, o cobrador adquirirá um senso mais organizativo e, na data natalina, eles pretendem explodir o dia do Baile de Natal ou o Primeiro Grito de Carnaval. Uma cobrança de tamanha proporção – da comida ao sexo; da roupa ao afeto; da diversão ao colégio; do sapato aos dentes –, para ser efetivada, provoca uma matança generalizada. A irracionalidade do ato, a contraface da acumulação desproporcional, gera um voluntarismo propício a praticar a alternativa final na tentativa de equilibrar a redistribuição de renda. O conto ficcionaliza uma situação

social explosiva, focando a mente de um sujeito ávido não mais por sobreviver, mas por existir. Contudo, temos um duplo: o narrado (o cobrador) representa a classe expropriada; o narrador (o cobrador) elabora a fala, mas já intelectualizada: narra suas estripulias com boa dose de argumentos bem formulados e articulados. No conjunto, afiguram-se como se não fossem as mesmas “pessoas”. Não que o cobrador não pudesse ser um intelectual, mas no conto não é para ser.

Em “Feliz ano novo”, a intriga é semelhante a outras em matéria de brutalidade: num réveillon de gente endinheirada, um bando de assaltantes pobres, que teria como ceia um despacho de macumba, invade a mansão, faz os convivas de reféns, pilha e assassina alguns por divertimento. Nota-se que, mais uma vez, o foco pertence ao narrador-personagem pobretão. De quem sofre a agressão, o leitor recebe apenas ínfimas informações da voz narrativa. Outros elementos reaparecerão, como a intertextualidade televisiva detonadora da ira social. Para os remediados, cinismo e desprezo. Porém, sentimos algo destoar na construção: mais uma vez teremos o narrador como um duplo, em paralelo com o cobrador, elevando em primeiro plano o contexto narrado mas ordenando a narração de modo a afastar-se do ambiente por meio de uma fala transversa a sua realidade. Desse modo, as personagens aparecem como alguém diferente delas mesmas, cujos corpos não condizem com suas “almas”, se é que se pode falar nesses termos de uma história ficcional. Provavelmente, é esse o efeito de “chapação”³ já falado das personagens fONSEQUIANAS, dando a impressão de artificialidade na violência patrocinada pelos seus personagens. Tal técnica talvez mantenha uma fresta de controle sobre o *modus vivendi* da personagem, pois mesmo agindo em desacordo com os valores ideológicos e morais vigentes, a legitimação discursiva ainda pertence à voz cunhada por um outro, um alguém pronto a lhe emprestar. Não se trata do narrador intrometido, mas algo diferente. É a voz de um ausente, respaldando o mundo narrado. A brutalidade decorrente choca porque na verdade é narrada sob o prisma de uma tara, de um fetiche. A relação atração/repulsão apresenta-se como dissimulação narrativa.

Se tomarmos um conto de um personagem/narrador oriundo de uma classe social oposta, perceberemos ainda a presença da mesma voz,

agora encarnando um “corpo” mais condizente, pelo menos em aparência, com o seu discurso. Reporto-me aqui a “Passeio noturno (Parte I)”, assim como a “Passeio noturno (Parte II)”, ambos do livro *Feliz ano novo*. Neles, a violência faz a vez de uma prática desportiva de um alto executivo. Normalmente, jogaria tênis, ou squash, mas a personagem preferiu partir para algo mais radical: atropelar pessoas indefesas com o seu possante automóvel. Independentemente de leituras simbólicas, válidas, sobre o nexo homem/máquina, ou a reificação promovida pelas relações capitalistas, nos deparamos com um outro tipo de brutalismo. Evidentemente, violência é uma noção abstrata e generalizante para atos concretos. Desse modo, falar de violência em Rubem Fonseca significa antes de tudo de que modo diferentes práticas sociais são materializadas em seu universo ficcional. Encontramos, nos contos anteriores, de assaltos e homicídios, uma justificativa qualitativa para os crimes. Em “Passeio noturno” isso não se dá. Podemos inferir, mas a narrativa não afirma nada. Os assassinatos exercem uma função terapêutica para aliviar as tensões da personagem. Há um horror estampado sob uma necessidade banal de um alto escalão do capital. Há uma pequena alegoria na trama entre o dono do carro importado e o atropelamento planejado de uma suburbana. A violência interclasses está mais do que manifesta. Entretanto, há um pequeno elemento na composição que provoca uma leve suspeita: o narrador (também personagem) apresenta o mesmo timbre dos discursos dos narradores anteriores. Se nos dois anteriores a simetria no enredo era possível por origens de classe similares, nesse, ela já não é mais. Como ficaria então a denúncia da violência social? Para dificultar um pouco mais a argumentação, acrescentamos três outros contos, agora apresentado por narradores externos. Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, “Anjos das marquises” e “Henri”, perceberemos por dentro da voz narradora aquela mesma reduplicação. Em “Henri”, inclusive, o cenário não é mais o Rio de Janeiro, mas sim algum lugar de uma cidade europeia, e seu trabalho: esquartejar. No caso de “A arte de andar”, a situação se torna um pouco mais complexa pela presença de mais personagens com falas, espalhando nelas a presença da outra voz.

Se fizermos um cruzamento dos dados obtidos, constataremos que há contos com narradores internos e externos oriundos de classes sociais distintas. As personagens tanto podem ser ricas como pobres. Em todos, os enredos assemelham-se na trama violenta. Contudo, ao compararmos as narrações verifica-se, mesmo com a variação de universos narrados, a similitude de uma segunda voz narrativa colada à primeira, que não podemos localizar de onde vem, pois apresenta-se tanto no desdobramento do narrador interno como no do externo. A única responsabilidade passível de se atribuir é à figura textual até agora não revelada: o autor textual. As fusões da voz narrativa com o ponto de vista do protagonista criam frases de tipo oracular, fornecendo um dado juízo de valor sobre qualquer assunto. Tal fusão cria uma espécie de terceiro elemento na narrativa, o que posso chamar de “voz oculta”, pela qual se produz o pensamento, às vezes em forma de aforismos, do texto. Tal autor textual é a verdadeira personagem dos contos fonsequianos. Pode-se concluir, assim, que o autor textual exerce um controle efetivo sobre suas criaturas, produzindo um tênue controle ideológico: a violência narrada seria atributo de uma inerência humana, independente da classe social do indivíduo. Tal voz oculta, fantasmática, que não podemos determinar narrativamente, é a forma tangente de um discurso que se quer longe dos acontecimentos. Falando, esquece-se. Nesse sentido, um conto cujo título é “A força humana” seria emblemático para a configuração dessa voz fonsequiana. Uma personagem é atraída para a frente de uma loja de discos, sem saber porque, para ouvir música. Não há explicação para isso, apenas uma força invisível que a carrega para lá. Essa voz, audível somente nos interstícios narrativos, constitui a narrativa de Rubem Fonseca, previsível em seu choque de brutalidade e, ao mesmo tempo, oracular quanto ao enigma violência social, conduzido ambigualmente pelo seu fio narrativo.

Notas

¹ “Apesar de grande parte das narrativas de Rubem Fonseca situar-se na cidade do Rio de Janeiro, o localismo opera em síntese metafórico-metonímica da Cidade, que contém ‘todas as cidades’, caótica e babélica (...)”. (Padilha, 2007, p. 30).

² Seguem abaixo algumas citações como exemplo para a argumentação. Normalmente, em termos de escrita, os períodos avançam lado a lado, mas necessariamente não se precisa vê-los como contínuos. Por vezes é como se operassem um corte entre um e outro, criando na frase ou oração seguinte sintagmas diferentes. Isso produz um efeito de resposta, mas a voz ecoada volta complementando a da personagem. Essa voz, ecoada em surdina de alguma caverna, complementa os desejos e pensamentos das personagens (misturada com a voz do narrador), mas, sobretudo, é quem produz o pensamento e a ideologia do texto, que comumente se apresentem tom de escárnio.

“O Cobrador”:

De manhã não se consegue andar na direção da Central, *a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada.*

(...)

Da calçada vejo os garçons servindo champanha francesa. *Essa gente gosta de champanha francesa, vestidos franceses, língua francesa.*

(...)

Prepararam-se para uma entrada triunfal mas da calçada vejo que a chegada deles foi, como a dos outros, recebida com desinteresse. *As pessoas se enfeitam no cabeleireiro, no costureiro, no massagista e só o espelho lhes dá, nas festas, a atenção que esperam.*

(...)

Você é homem, sabe como é, entende essas coisas, ele disse. *Papo de executivo com chofer de táxi ou ascensorista. De Botucatu para a diretoria, acha que já enfrentou todas as situações de crise.* (Fonseca, 2000, p. 491-501, grifos meus).

“Feliz Ano Novo”:

Acendemos uns baseados e ficamos vendo a novela. Merda. Mudamos de canal, prum banque-bangue. Outra bosta.

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, *já viu como as branquelas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí?*

(...)

Muito obrigado ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suja no papo. (Fonseca, 2000, p. 365-370, grifo meu).

“Passeio noturno” (Parte I):

Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, *nesta cidade que tem mais gente do que moscas.* (Fonseca, 2000, p. 397, grifo meu).

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”:

João dizia que tinha um ônus a pagar pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso. *E provou que tinha razão morrendo de uma doença causada pelo cansaço e pela tristeza, antes de acabar seu romance de seiscentas páginas. Que a viúva jogou no lixo junto com outros papéis velhos.* (Fonseca, 2000, p. 593-594, grifo meu).

“Anjos das marquises”:

(...) conhecia a história de sujeitos que se aposentavam e ficavam felizes em casa lendo livros e olhando videocassetes, ou enchiam seu tempo levando os netinhos para tomar sorvete ou passear na Disneyworld, *mas não gostava de ler nem de ver filmes, nunca se acostumara com isso.* (Fonseca, 2002, p. 22, grifo meu).

“Henri”:

(...) olhou o relógio. Eram duas horas. Melhor esperar ainda uma hora. Três horas da tarde é a melhor hora para se visitar uma mulher, principalmente se ela for de meia-idade, como certamente seria o caso de madame Pascal.

Pela manhã as mulheres são uns trapos, feias, repulsivas, amassadas pela noite, fétidas. Elas sabem disso e detestam contatos com estranhos a essa hora, quando ainda não se perfumaram, escovaram os cabelos, pitaram a cara. (Fonseca, 2000, p. 28, grifo meu).

³ “Como forma e imaginação literária, não me agrada essa narrativa de Fonseca, mecânica e previsível, que reduz a violência urbana a seus resultados mais visíveis, pondo em cena personagens chapados, sem profundidade, ausentes de todo conflito subjetivo ou sutileza diante do cotidiano e dos conflitos de classe na metrópole periférica que se moderniza. Sobre pouquíssimo espaço para o leitor projetar sua imaginação, multiplicando sentidos. Mediando criticamente os dados brutos da realidade imediata da violência.” (Bueno, 2002, p. 242).

Referências bibliográficas

BUENO, André. *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Anjos das marquises. In: _____. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PADILHA, Fábíola. *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca*. Vitória: Flor e Cultura, 2007.

Resumo

O artigo discute alguns contos de Rubem Fonseca com base numa crítica social e textual, colocando sob questão a forma narrativa fonssequiana a partir da pressuposição de uma terceira voz que arremataria e conduziria a narração para produzir o sentido, formular o pensamento e veicular a ideologia do mundo ficcional, criado em consonância com uma determinada visão do mundo social sobre a violência.

Palavras-chave

Rubem Fonseca; violência; ficção; realidade; ideologia.

Recebido para publicação em
27/07/2009

Abstract

The article discusses six short stories by Rubem Fonseca considered within a social and textual criticism. It puts into question Rubem Fonseca's narrative form based on the assumption that there is a third voice that leads the narration and gives it meaning, formulating a perspective that guides the ideology of that fictional world, in accordance with a certain social world vision on violence.

Key words

Rubem Fonseca; violence; fiction; reality; ideology.

Aceito em
10/10/2009

ACTUALIDAD DEL *REALISMO FERROZ*: A PROPÓSITO DE LA OBRA DE RUBEM FONSECA

Víctor Manuel Ramos Lemus

Já não perco meu tempo com sonhos... Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro.

Rubem Fonseca, *O cobrador*

Es de esta manera que al finalizar una serie intrincada de peripecias (¿no sería mejor decir “al comienzo consciente de ellas?”), el protagonista de uno de los cuentos que Rubem Fonseca publicó en 1979 anuncia enfáticamente el destino que escogió para sí. Esta frase no sólo definía de manera precisa el tono de la obra de este escritor minero (cuyos textos se postulan como expresión de la vida urbana carioca), sino que además expresaba el fundamento de las bases en que asientan en la actualidad la justificación y beneplácito de buena parte de las obras que tienen a la violencia como tema central. Transformada en principio de organización y no apenas mero asunto, la estética de la violencia condensa desde entonces, en los fundamentos ideológicos que le dan sentido, la tónica de los debates que no se circunscriben apenas a lo artístico o literario. Gestada desde los convulsos años 60, y al calor de los debates ideológicos de la época trabados en buena parte del mundo Occidental así como en Brasil, el casi inmediato éxito de que gozó la obra de Rubem Fonseca en parte se debió a que era la expresión estética del desencanto ante las contradicciones de la cultura y las formas de vida consolidadas en la modernidad capitalista. El éxito del que aún pueda gozar debe ser acreditado en buena parte a que el diagnóstico en que se basaba aún se mantenga vigente.

Durante la década en que Rubem Fonseca influyó en el estilo de aquello que en su hora Alfredo Bosi definió como literatura “brutalista”¹,

y más tarde Antonio Candido, en una reformulación sagaz, como “realismo feróz”² (según João Luiz Lafetá, tras la publicación de *A coleira do cão* y *Os prisioneiros*, el cambio se da con *Lúcia McCartney*, de 1969³), este escritor comienza su tardía aunque exitosa carrera literaria, su estética madura y se consolida entre el público nacional e internacional. Los años sesenta no son sólo el palco en el que los anteriores debates sobre la crisis del capitalismo tardío y de su cultura tienen lugar de manera ardorosa: a partir de ellos (vistos desde hoy tal vez de manera no epigonal sino enfáticamente inaugural) también pierde fuerza la consideración dialéctica de los procesos históricos, y la Razón es fuertemente contestada como instrumento y guía de la praxis transformadora. En 1964, Herbert Marcuse (autor bastante leído en Brasil por esos años en los que publicó su célebre *Hombre unidimensional*, y que coinciden con el golpe cívico-militar⁴) se tornaba un pensador influyente en los acuciantes debates del momento. Para él, estaba claro que el capitalismo era incapaz de promover (ni siquiera en las naciones tenidas como más avanzadas) una vida humana rica y plena:

Una falta de libertad confortable, suave, razonable y democrática, prevalece en la civilización industrial desarrollada, lo que constituye un testimonio del progreso técnico. De hecho, ¿qué podría ser más racional que la supresión de la individualidad en la mecanización de desempeños socialmente necesarios, aunque penosos; la concentración de emprendimientos individuales en organizaciones más eficaces y más productivas; la reglamentación de la libre competencia entre sujetos económicos desigualmente equipados; la reducción de prerrogativas y soberanías nacionales que impiden la organización internacional de los recursos? El hecho de que también esa orden tecnológica comprenda una coordinación política e intelectual puede ser un acontecimiento lamentable, aunque promisorio.⁵

Dando secuencia a esas ideas, cuatro años más tarde, en el emblemático 1968, afirmaba: “Ahora, en lo que se refiere a la actualidad y a nuestra propia situación, encuentro que nos enfrentamos con una situación nueva en la historia porque hoy tenemos que liberarnos de una sociedad que funciona relativamente bien, que es rica y poderosa”.⁶

Al mismo tiempo, sobre el comunismo *realmente existente* (no aquel con el que se soñaba teóricamente como alternativa), dominado por la Unión Soviética y por Partidos Comunistas acusados de limitar y burocratizar las fuerzas que buscaban la emancipación (ya como revolución, ya como revuelta), el 23 de mayo de 1968, al calor de los acontecimientos parisinos, afirmó:

El antiguo movimiento de protesta [estudiantil] fue en principio violentamente condenado por los sindicatos controlados por los comunistas y por el diario comunista "L'Humanité". No sólo los estudiantes les inspiraban sospecha, sino que los vilipendiaron, recordando súbitamente la lucha de clases, que durante décadas ha sido mantenida congelada por el Partido Comunista, y denunciando a los estudiantes simplemente como hijos de la burguesía. Ellos no querían tener nada que ver con niños, una actitud viable si tenemos en cuenta que desde el comienzo la oposición estudiantil no solo se dirigía contra la sociedad capitalista de Francia tras la Universidad, sino contra la construcción estalinista del socialismo.⁷

Para este pensador de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, en una época de reivindicación de libertades, ambos sistemas (denominados frecuentemente por él con la fórmula en boga de *Establishment*) aplastaban al individuo. A pesar de sus diagnósticos críticos tanto del capitalismo avanzado como del comunismo de corte estalinista, Marcuse aún no daba el paso al frente al que por esos años ya se atrevía Daniel Bell (a quien ya cita en su *Hombre unidimensional*) en una fórmula influyente, a saber, el paso hacia la sociedad orgánico-funcional post-industrial, con lo cual aún se encontraba dentro de la tradición dialéctica a pesar de que ya para aquel entonces cuestionara el carácter excluyente de los tradicionales marbetes de estalinista, leninista, marxista, trotskista, maoísta..., que además de combatir al capitalismo se combatían mutuamente, y reivindicaba como alternativa el mote de Nueva Izquierda.⁸

Sin embargo, por esa época fue ganando fuerza otra hipótesis crítica cuyos elementos venían siendo esbozados con la antecedencia de por lo menos un siglo pero que en ese momento eran articulados en una visión

coherente del proceso histórico. Uno de sus más importantes puntos de partida fue que la Razón, artífice de las aporías a que había conducido la modernidad, era impotente para solucionar las contradicciones que bajo su seno se habían generado en el tránsito de un mundo pleno de sentido (postulado por tendencias del anticapitalismo romántico) hacia uno desencantado.

Tal vez no sea ocioso en la actualidad (tiempos en los circulan con relativo éxito, y sin matices, las ideas de la muerte del sujeto o su carácter precario, la Historia sin sentido teleológico, la reducción de la conciencia a un “cuerpo”, el cuestionamiento de la utopía como figura de pensamiento y guía de la praxis, el decreto del fin de las ideologías y de la oposición entre alta cultura y la cultura popular) recordar que en las jornadas parisinas del mayo francés, a dos años de haber publicado su influyente *Las palabras y las cosas* en el que se reitera “la muerte del hombre”, no haya sido Michel Foucault sino el viejo Sartre (el filósofo para el que cual son los sujetos los que con su praxis hacen la historia), la figura que emergió, aunque efímeramente por aquella hora.

Es a ese campo de batalla que la obra de Rubem Fonseca, saludada ya desde su aparición como renovadora del “...cuento brasileño justamente en el momento en el que había una tendencia a considerarlo agotado”,⁹ debe ser reportada, así como las que le son adyacentes o la tienen por ejemplo. Para decirlo foucaultianamente (es decir, para excluir a la praxis conciente y exonerarla de las consecuencias que esto acarreó, haciendo de este proceso algo meramente autónomo), ese es su “a priori histórico”, “...enteramente dado en la historia... [Éste] se transformaría junto con ella, pero la dominaría definiendo las condiciones de posibilidad – ellas mismas variables – a partir de las cuales el saber de una época puede y debe formarse”.¹⁰

Uno de los elementos en que descansa la contundencia de los relatos de Rubem Fonseca que tienen a la violencia como principio de configuración radica en la aparente simplicidad de los personajes. Recuperando el controvertido concepto de “tipo” (ampliamente discutido en su versión lukacsiana por los años en que se publican estos relatos), la obra de Rubem Fonseca moviliza en escena personajes cuyo esquematismo desemboca en el estereotipo. El “excluido violento”, el “rico

desencantado”, los “excluidos deshumanizados”, son figuras cuya fuerza descansa en la evidencia con que se postulan. En uno de sus ensayos, Carlos Fuentes dice que cuando leyó por primera vez *Si una noche de invierno un viajero...*, de Italo Calvino, se encontraba en una playa, cenando con Susan Sontag, y comentó: “¿Por qué no se me ocurrió a mí primero?”¹¹ Es lo mismo que tal vez se preguntaron los escritores que siguiendo a Rubem Fonseca se han inspirado en su obra para crear personajes cuyo concepto ya circulaba en el sentido común y aún no habían sido aprovechados para la ficción. Creados de esa manera, corresponde a esos personajes un habla estereotipada: a lo largo de las historias participan en diálogos y profieren frases que juegan a asemejarse con las que pueblan el habla popular y pretenden hacerse pasar por “verdaderas” al ser fácilmente encontrables en una rueda de conversación masculina de cualquier suburbio carioca. Esa configuración artística ganó adeptos inmediatamente, mismos que han observado en ella rasgos de crítica porque configuraba el mundo “tal cual es”, menospreciando el carácter de construido de toda forma estética.

Alfredo Bosi afirmaba que la década de 60 era un “(...) tiempo en el que Brasil vivía una nueva explosión de capitalismo salvaje, tiempo de masas, tiempo de renovadas opresiones, todo bien amasado con requintes de técnica y retornos deliciosos a Babel y Bizancio. La sociedad de consumo es, al mismo tiempo, sofisticada y bárbara”.¹² Esos años son no sólo de represión militar: su violencia se multiplica al ser, también, de creciente favelización y de proliferación de escuadrones de la muerte. Siguiendo una lógica que arrancaba ya de la segunda mitad del siglo XIX, en la cual se rechazaba la categoría de “Belleza” como uno de los pilares de la estética burguesa (que condensa muy bien la frase de Rimbaud de *Une saison en enfer*, que dice: “Una tarde, senté a la Belleza sobre mis rodillas./ Y la encontré amarga./ Y la injurié.”¹³), y que al derivar de un desgarramiento entre arte y vida material posibilita que en un mundo de miseria y explotación, “feo”, exista una esfera separada, la del arte, que pueda servir como fuga, compensación y consuelo, lo que ya había determinado el rechazo de la literatura como *belles lettres*, repulsa hacia un refinamiento que nuestra época parece no merecer, la simplicidad de los personajes que pueblan los textos de Rubem Fonse-

ca se basa en la noción behaviorista de que a ese mundo social salvaje (que los cuentos no siempre nombran y a veces hasta lo excluyen minuciosamente, pero sí presuponen), corresponden personajes de acuerdo con él. Tal violencia, sin embargo, no afecta mayormente las bases de esa sociedad. En ese sentido, no se equivoca totalmente Tomás Eloy Martínez cuando al ontologizar el mal creciente (en una lectura muy curiosa de las ideas de Hannah Arendt a respecto de la banalidad del mal), cuyas causas la sociología busca explicar en condiciones históricas, afirma de lo inocuo de esta forma de praxis: “¿Qué mal puede hacer el Mal cuando no pasa de una vibración más de la naturaleza, como el agua, el aire o el impulso sexual? Si el Mal es una ocupación, un trabajo, una distracción, una pequeña llama que arde en vano en el desierto de la vida cotidiana, ¿a quién le interesa la trascendencia del Mal?”¹⁴ En tanto fuerzas insatisfechas desencadenadas (no ya del mal, puesto que, a rigor, los narradores jamás postulan tal categoría, identificada, al igual que la de “belleza”, como siendo también burguesa), los personajes son habitados por la violencia que se ha transformado en la gramática del mundo que habitan y del cual no son sino su más directa expresión. Asimismo, cuando el protagonista anónimo (en la medida en que se busca afirmar el carácter general de esta situación social, detalle esencial en el “realismo feroz” es no atribuirle nombre a un personaje que puede ser, en realidad, cualquiera) de “O cobrador” dice de manera contundente, “(...) estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes (...) Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol”,¹⁵ las necesidades materiales y simbólicas que posibilitan la subsistencia del ser social son expresadas de manera estereotipada, de acuerdo con el imaginario activado por la industria cultural – que es la única manera como se supone que los excluidos pueden hacerlo. Esa representación artística que ve la relación entre individuo y sociedad como siendo directa y no mediada, parece concordar con las ideas de Marcuse en boga por aquellos años, a saber:

Acabo de sugerir que el concepto de alienación parece hacerse cuestionable cuando los individuos se identifican con la existencia les es impuesta y tienen en ella

su propio desenvolvimiento y satisfacción. Esa identificación no es una ilusión, sino una realidad. Sin embargo, la realidad constituye una etapa progresiva de la alienación: ella se tornó enteramente objetiva.¹⁶

Siguiendo una de las líneas maestras de la narrativa del siglo XX (desde los personajes urbanos de Kafka, pasando por el Riobaldo sertanejo de Guimarães Rosa entre nosotros, hasta los protagonistas de buena parte de las novelas hispanoamericanas de los años 60, una de las cuales se titula, emblemáticamente, *Cien años de soledad*), marca central de la obra de Rubem Fonseca, y desde sus comienzos, es la soledad de los personajes. El hombre que cierra varias veces la puerta antes de acostarse en “O inimigo” (*Os prisioneiros*), se encuentra tan solo como el levantador de pesos de “A força humana” (*A coleira do cão*) y el luchador de “O desempenho” (*Lúcia Mc Cartney*), es el mismo solitario rodeado de gente y de problemas como el comisario Alberto Mattos, de *Agosto*, que proviene de cierta lectura de la novela negra americana o del *roman noir* francés. Sin embargo, si en los primeros cuentos de Rubem Fonseca el solitario lo es de manera metafísica, como el protagonista de “A força humana” (como nadie lo ha dicho mejor, he aquí la certera formulación de João Luiz Lafetá: “Tomado pela melancolia e pela acídia, deixa-se ficar inerte”¹⁷), esa visión se afina y más tarde la soledad se resolverá contra una colectividad que se ve como enemiga. Esa idea concuerda con la, ya en alta por aquella hora, recusa al concepto de “totalidad”, y con la cual el solitario y salvaje protagonista-narrador de “O desempenho”, tras ser insultado, se reconcilia, con lo cual la sociedad es reducida, desde este punto de vista, a la condición de horda.

Sin embargo, esa idea del hombre solitario, que lo es socialmente, desemboca, en realidad, en la idea del individuo como mónada. Al hablar de la condición postmoderna, Jean-François Lyotard ya había advertido del advenimiento de una sociedad (sic) de individuos pulverizados colectivamente.¹⁸ Las acciones de muchos de los personajes que pueblan los textos del “realismo feroz” están marcadas por la desconexión: los asesinatos en serie de “O cobrador”, los atropellamientos en “Passeio Noturno – Parte 1”, la victoria del luchador en “O desempenho”, la pandilla de desclasados que masacra a los ricos en su banquete

de año nuevo en “Feliz ano novo”, no constituyen una manera de unir entes, individuos o clases sociales. En la medida en que son aleatorias, sus acciones sólo refuerzan el aislamiento y lo inocuo de esos actos en un mundo que sólo provoca exclusión y soledad. La visión monadológica del individuo que anima esta concepción estética se revela en concordancia con la del sujeto y su praxis que emerge en aquel momento, de ahí lo inocuo de la acción en estos relatos: al matar o agredir no hay encuentro entre las clases sociales, y la colisión no conduce al conflicto dialéctico. En la medida en que los personajes contra los que efectivamente arremete el cobrador mal pueden representar “la burguesía enemiga del proletariado”, lo inadecuado del uso de esta terminología es realzado en su caricaturización estereotipada en uno de los poemas que este personaje escribe: “Os ricos gostam de dormir tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar,/ desprezar os que suam para ganhar a comida,/ dormir até tarde,/ tarde/ um dia/ ainda bem,/ demais.”¹⁹ Por eso, cuando reflexiona sobre las personas en la playa, la caracterización de clase suena forzada: “Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas. Eu quero aquela mulher branca!”²⁰ En ese sentido, los individuos que aparecen en su obra son “ricos”, no burguesía, y si a veces son nombrados con el mote de “clase”, la palabra es utilizada como categoría de la administración de la sociedad, como en “Corações solitários” (*Feliz ano novo*) donde, de manera estereotipada, se lee: “*Mulher* não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regime. É feita para a mulher da classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela”.²¹

Las acciones en las que los personajes de diversas clases colisionan no pueden ser vistas como una expresión, por más sutil que se quiera, de una lucha de clases. Por la manera en que son postulados en la configuración estética ni siquiera constituyen clases sociales enfrentadas. Esa visión monadológica de los individuos y de la sociedad se relaciona con el pensamiento de la época que asciende hasta tornarse hegemónico e incide en la idea de praxis transformadora, a saber, el desprecio por la idea de lucha de clases en el marco del rechazo a la idea de práctica

política tradicional. Entregado a su propia suerte, el cobrador (y otros personajes) no llama a un sindicato, a un partido o asociación política, a un gremio, ni se junta a otros desclasados como él con quienes pudiera orquestar una acción político-ideológica, sino que decide partir para la acción violenta individual sin más objetivo que buscar cobrar lo que le está debiendo la sociedad, y que expresa en un lenguaje de corte expresionista que tal vez buscaría, si su mentalidad fuera vanguardista, *épater le bourgeois* – lo que, para la época en que surgen estos textos, no es más el caso. Cuando el hombre al que va a matar le pregunta quién es (ya se sabe que desde el *Quijote* esa es una cuestión central de todo personaje novelesco), la respuesta es elocuente en su parquedad: “Não sou homem porra nenhuma, digo suavemente, sou o Cobrador./ Sou o Cobrador!, grito.”²² A ese respecto, Juan Carlos Onetti dijo, en unos bien humorados consejos a jóvenes escritores: “No intenten deslumbrar al burgués. Ya no resulta. Éste sólo se asusta cuando le amenazan el bolsillo”.²³

El poder de seducción del “realismo feroz” en su hora, para muchos de sus lectores y adeptos, se encuentra en buena medida en que observan en él un potencial crítico: en una época de polarización política, de reacomodación de posiciones críticas tras el desencanto por el pacto Hitler-Stalin, del predominio de los partidos comunistas burocráticos cooptando la lucha contra lo que Marcuse llamaba “la sociedad carnívora”, del desencanto ante los tradicionales grupos de masa como los sindicatos, verticales y desde el Estado con mucha frecuencia, de líderes carismáticos y populistas artífices de la modernización conservadora en América Latina, parecería que esas fuerzas son cuestionadas y sufren un poderoso revés simbólico. La pregunta por lo adecuado, o no, en la manera en que tales cuestiones son postuladas, podría conducir a preguntarse si en este caso, como es de habitual decir, no se estaría tirando por la rejilla del drenaje al niño con el agua sucia.

Por otro lado, en el gusto por situaciones chocantes (hoy denominadas “políticamente incorrectas”) se encuentra la convicción de que en estos tiempos resulta regresivo y hasta *démodé* asumir posturas identificadas con el anticapitalismo romántico – lo que ya hace mucho, y en diversas frentes, fue demostrado constituyen la contrapartida conservadora del propio capitalismo: está en la dialéctica de la modernidad

que, de manera funcional, en el seno de la vida cruel sean producidas imágenes o esferas de la nostalgia por un pasado mejor. No era otra la razón de ser del carácter compensador de la idea burguesa de arte. Por lo que a esto respecta, los textos de Rubem Fonseca se encuentran libres de tal regresión: ante el mundo cruel que se da cita en las páginas de su obra no busca vueltas nostálgicas sino que, “con fuertes sentidos”, como decía Marx en su *Manifiesto Comunista*, sus personajes aceptan con entereza la vida en la sociedad capitalista. La crítica al anticapitalismo romántico es uno de los pilares de esta estética, más que los aspectos de la pura violencia que a cierta sensibilidad contemporánea le parece de buen tono, obnubilada por lo “políticamente incorrecto”. Aunque la repulsa sea, con atraso, hacia la cultura burguesa y su arte clásico de los siglos XVIII y XIX, asociados al arte como Belleza, Proporción, Equilibrio, Verdad, Bondad, y que ya buena parte de los pensadores y artistas de la segunda mitad del siglo XIX se encargaron de cuestionar,²⁴ la idea de violencia como principio de configuración es la responsable, en buena medida, por que los textos de Rubem Fonseca no se le caigan de la mano a sus lectores. Si hace siglos Europa se ha visto a sí misma como *la vieja Europa*, una civilización y un Continente desgastados,²⁵ razón por la cual América aparecía ya para los primeros viajeros como el continente joven e incitador de esperanza y utopía,²⁶ desde el siglo XIX aparece la idea de una civilización que debía ser destruida para rehacer la vida humana en otros moldes. Esa idea de *tabula rasa* que parece anidar en las obras que tienen como principio configurador a la violencia irrestricta ante todo aquello que represente el resultado de una civilización burguesa desgastada, injusta y opresiva, gana fuerza al postular que la literatura, en tanto mero acto simbólico, es un “como si” de compensación. Y es que si evidentemente esta estética no se postula como un manual de acción, sí desvía las nociones de violencia (asociada a las ideas de revolución o de revuelta) que se discutían por aquellos años, a saber: por un lado, la de tradición marxista que liga ésta a las masas; por otro, la del foco guerrillero que tuvo, en América Latina, a Régis Débray y el Che como sus animadores.

A partir de la construcción del estereotipo de Río de Janeiro como una ciudad violenta (del que en nuestros días las agencias de viajes se

aprovechan para llevar a los turistas ávidos de “realidad” en safari a las favelas), tras las masacres, los atropellamientos y las persecuciones el mundo en el que pasan estas historias permanece intacto. Sintomático, en este sentido, es el final de *Agosto*, que resume esta postura estética, al decir que tras la muerte y los escándalos, la ciudad y el comercio continuaron funcionando como siempre, los turistas tuvieron un hermoso día de visitas, en la maternidades nacieron los bebés que se esperaban, en fin, que fue “...um dia ameno, de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi de 30,6 e a mínima de 17,2. Ventos de sul a leste, moderados”.²⁷ Es decir, que el mundo sigue igual, lo que ejemplifica el carácter superficial de la violencia en estos relatos – lo que de alguna manera confirma la idea de Mal esbozada por Tomás Eloy Martínez, aunque no tal vez en el sentido que él había pensado.

La pretensión del “realismo feroz” de anular la distancia estética al presentar, sin mediación de punto de vista ajeno a los hechos, los *facta bruta* como si fueran material sin editar, se postula como una revisión crítica de lo que sea “lo literario” en la sociedad contemporánea al fingir alejarse de tal concepto. No es otro el objetivo (en la tentativa de exponer una vida mutilada) de, supuestamente, cuestionar el cuidado del lenguaje, la construcción de las escenas y abdicar de la profundidad psicológica en la creación de los personajes, lo que estaría de punta contra los textos canónicos de la literatura de los siglos XIX y XX, cuya estética se revelaría inadecuada para el material que es objeto de la narración. Para Juan José Saer, las obras literarias que valen la pena (y ésta es la ambición hasta de sus pseudorealizaciones) son las que se arriesgan a caminar por el estrechísimo pasillo de la cuerda floja, abismándose a los límites de lo “literario”: “...no hay para la literatura otro modo de continuar existiendo que el de ser experimental – condición *sine qua non* que la mantiene en vida desde el *Gilgamesh*”.²⁸ En ese sentido, más que de la *desliterarização* de la que habla Antonio Candido al hacer alusión a los materiales que las obras de “ultra-realismo” o “realismo feroz” se valen (ruptura con la idea de literatura como belleza, buen gusto y equilibrio o proporción; descripciones sexuales, groserías, acciones violentas, crueles y obscenas; la brutalidad de la situación que es su objeto de narración; registro lingüístico de marginales, prostitutas e incultos; interés

por chocar al lector, etc.²⁹), la estética de la violencia juega a hacerse pasar por un dialogar con la literatura más progresista, lo que implica que aquí está en juego la noción del valor, tanto en términos ético-políticos como estético-literarios, que para este caso no deben dissociarse. En ese sentido, ¿cuál es el alcance ético-político de la dimensión conceptual del “realismo feroz”? Es preciso dejar de lado la cuestión de si el “mensaje” o el “esclarecimiento” que tales textos pueden producir en sus lectores puede incitarlos a la praxis transformadora – cuestión que, a estas alturas de la historia no se postula, entre otras cosas, porque ello implicaría ignorar que la lectura es un acto misterioso y complejo para el cual no hay psicología o sociología que pueda agotarlo.

La estética “brutalista” de Rubem Fonseca, surgida a lo largo de los años 60 y consolidada en los 70 como una respuesta crítica a la vida conturbada de esos difíciles años en Brasil (hipótesis que puede hacerse extensiva al Continente, y al presente), se basa en la creación de un universo ficcional en el que se representa un mundo feroz, alienante, cruel e injusto. Dentro de él, se presentan personajes angustiados, oprimidos, marginados o en posición subalterna. A estos individuos les fue negada cualquier capacidad de sustraerse a un mundo del que parecen ser mero reflejo, razón por la cual en ellos naufraga la idea de praxis política ya que son solitarios reducidos a la condición de mónadas que no se articulan en cualquier forma de organización política. De hecho, aquí no se habla de clases sociales, a no ser a la manera orgánico-funcional de la tecnocrática *Fundação Getúlio Vargas*. Huyendo de todo anticapitalismo romántico, el tono violento y veloz que se imprime a la narración, y la manera como estos textos cierran, expulsa todo sentimiento de nostalgia o tristeza, y el lector es llamado a asistir con entereza al sino que pesa sobre los seres humanos en la contemporaneidad.

Esta forma de configuración estética ha conquistado adeptos en un mundo que cierta teoría piensa formado por sujetos pulverizados socialmente, a los que les fue retirada de los ojos la venda del relato de la Humanidad como sujeto de su emancipación, en un clima de desencanto ante el comunismo como alternativa, generando, de paso, desconfianza ante sindicatos, partidos políticos y formas tradicionales de organización, cuya palabra no es “verdad”, sino “juego de lengua-

je”, *performance*, lo que hace que se cuestionen los ideales (reducidos a utopías) que fecundaron la praxis crítica desde la primera mitad del siglo XIX. En consonancia con eso, la obra de Rubem Fonseca coloca un mundo cruel al que los personajes no le vislumbran salidas emancipadoras que ni siquiera buscan; por el contrario, pone un sujeto “esquizoide, desorganizado, cuya capacidad de amarrarse los zapatos – para no hablar de echar abajo la situación política vigente – permanecería una incógnita. [...] [En ese sentido, su obra acaba haciendo] de una necesidad histórica una virtud teórica”.³⁰ Se supone que sus lectores y adeptos están de acuerdo con tal diagnóstico, de ahí el beneplácito ante lo que ocurre en sus relatos.

Cabría preguntarse si estéticamente (entendiendo la estética como “gnoseología menor”, contrapuesta a la “lógica o gnoseología superior”, según la manera en que Alexander Gottlieb Baumgarten la caracterizó entre 1750 y 1758 en su *Aesthetica*³¹), la síntesis que se produce en el “realismo feroz” por la manera en que son conjugados diversos procedimientos de la Vanguardia (choque y extrañamiento, desliterarización, conciencia del carácter de construido de los textos, cuestionamiento de la literatura como *belles lettres*) y del realismo-naturalismo (gusto por lo grotesco, recuperación del habla coloquial de la calle, pretensión de mostrar el mundo “tal cual es”), consigue levantar al lector apoltronado, lo que sus entusiastas lectores le alaban. En todo caso, no parece restar duda que son seductores para quienes identifican las categorías de armonía, bien, belleza, gusto y *promesse de bonheur*, sin matices ni complejidades, como apenas “burguesas” – y que desde por lo menos ciento cincuenta años vienen siendo discutidas.

La reflexión a propósito de las implicaciones ético-políticas y cognitivas que esta estética suscita no está autorizada a ir más allá de lo que ha llegado hasta aquí. O sí. Y es que si, como según se afirma, una de las características de los textos de corte postmoderno es la ironía,³² los relatos de Rubem Fonseca necesitarían de un lector avezado que leyera al revés lo que ahí es expuesto, dejándose conducir, a modo de faro o guía, por el tono impersonal, amoral y hasta jocoso que impregna las escenas o situaciones violentas, para deducir de ahí una postura crítica de signo inverso. Dejando de lado si ellos presuponen ya la existencia

de ese hipotético lector, o lo crearán a partir de sus páginas (lo cual sería una curiosa reedición de los debates que animaron buena parte del siglo XX sobre el papel emancipador del arte), su carácter crítico seguiría siendo una incógnita, toda vez que tal lector esclarecido no necesitaría de esos textos, a no ser como mero entretenimiento.

El gusto por una determinada propuesta artística no está del todo divorciado de la aceptación de los postulados cognitivos extra-estéticos (si es que eso existe) en los que aquélla descansa. De hecho, ambos se influyen mutuamente. Afirmar que, en sus implicaciones, el “realismo feroz” es el correspondiente estético del diagnóstico sobre el mundo contemporáneo en el que se basa cierta praxis política (o ausencia de ella, lo que, bien mirado, no deja de ser una forma de “actuar”) que se presencia hoy en día, sería forzar la reflexión sobre el carácter cognitivo de la experiencia que proporcionan las obras de arte. En la época en que se gestó la obra de Rubem Fonseca, los debates sobre el potencial crítico de las formas literarias se apoyaban en la convicción de que éstas no estaban divorciadas del diagnóstico de la sociedad del cual eran correlatas y no apenas mera ilustración o ejemplo. En la actualidad, tal exigencia se encuentra en baja. Tal vez ahí se encuentra la necesidad histórica de la estética de la violencia.

Notas

¹ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 18

² CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 211.

³ LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 385.

⁴ René Armand Dreyfuss lanza y explora, tal vez por primera vez, la hipótesis de la participación de las élites brasileña e internacional sobre este evento, y no sólo, como hasta entonces había predominado, la idea de que el golpe de 64 había sido de responsabilidad exclusiva de los militares. DREYFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Tradução Laboratório de Tradução da Faculdade de Letras da UFMG – Ayessa Branca de Oliveira Farias et al Revisão Técnica René Armand Dreyfuss. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1981.

⁵ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Tradução Giasone Rebuá. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 23.

⁶ Idem. Liberándose de la sociedad opulenta. In: *La sociedad carnívora*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969. Serie menor/ensayos. p. 31.

⁷ Idem. La rebelión de París. In: *La sociedad carnívora*, op. cit., p. 70-71.

⁸ Idem. Perspectivas de la Nueva Izquierda Radical. In: *La sociedad carnívora*, op. cit., p.81-98.

⁹ En la primera de las cejillas de la edición de *Os prisioneiros* que aquí se maneja, se lee: “Libro con el que debuta Rubem Fonseca, *Os prisioneiros* tuvo sus cualidades inmediatamente reconocidas por los más diversos sectores de la crítica”. Antes que nada, se elogiaba su novedad. (FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

¹⁰ HAN, Béatrice. *L'ontologie manquée de Michel Foucault: entre l'historique et le transcendantal*. France: Millon, 1998. Collection Krisis. p. 12-13.

¹¹ FUENTES, Carlos. Italo Calvino: el lector conoce el futuro. In: *Geografía de la novela*. 1ª impresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Colección Tierra Firme. p. 152.

¹² Bosí, op. cit., p. 18.

¹³ RIMBAUD, Arthur. *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*. Préface de Paul Claudel. Paris: Mercure de France, 1949. p. 195.

¹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. A sinfonia do mal. In: FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. Introdução Tomás Eloy Martínez. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-10.

¹⁵ FONSECA, Rubem. O cobrador. In: *O cobrador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 163, 165.

¹⁶ Marcuse, *A ideologia...*, op. cit., p. 31.

¹⁷ Lafetá, op. cit., p. 377.

¹⁸ Para esta cuestión, véase: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio Silviano Santiago. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1998. p. 27-34.

¹⁹ Fonseca, *O cobrador*, op. cit., p. 166.

²⁰ Ibidem, p. 173.

²¹ Idem. Corações solitários. In: *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 19.

²² Ibidem, p. 176.

²³ Tomado de: <http://www.onetti.net/es/advertencias/decalogo>. Última consulta: 26/09/09.

²⁴ DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Versión de Ángel Sánchez Gijón, Traducción de los nuevos textos de la vigésima edición italiana de Pepa Linares. 1ª reimpression. Madrid: Alianza editorial, 2000. (Arte y Música).

²⁵ HERMAN, Arthur. *La idea de decadencia en la historia occidental*. Barcelona: Andrés Bello Española, 1998.

- ²⁶ AINSA, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*. 1ª reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. (Colección Tierra Firme).
- ²⁷ FONSECA, Rubem. *Agosto*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 349.
- ²⁸ SAER, Juan José. Zama. In: *El concepto de ficción*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 (Los Tres Mundos). p. 49.
- ²⁹ CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 205 y ss.
- ³⁰ EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 24.
- ³¹ FAJARDO FAJARDO, Carlos. *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y categorías*. México: ITESO; Universidad Iberoamericana León, 2005. p. 50.
- ³² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Resumo

O artigo tem como objetivo refletir sobre as condições político-intelectuais em que surge o “brutalismo” (Alfredo Bosi) ou “realismo feroz” (Antonio Candido) como estética literária. Na medida em que essa estética se postula crítica de sua historicidade, propõe-se aqui observar a maneira em que a práxis humana é representada na obra de Rubem Fonseca.

Palavras-chave

Literatura brasileira; Rubem Fonseca; violência e literatura.

Recebido para publicação em
12/07/2009

Abstract

This article reflects about political and intellectual conditions in which “brutalism” (Alfredo Bosi), or “fierce realism” (Antonio Candido), emerges as literary aesthetics. This method of literary composition wants to be seen as a criticism of his time. Is why these pages intend to examine the way in which human praxis is represented in some violent short stories of Rubem Fonseca.

Key words

Brazilian literature; Rubem Fonseca; literature and violence.

Aceito em
15/08/2009

CONSPIRAÇÃO CIVIL, GOLPE MILITAR: A CONSPIRAÇÃO DO IPES EM PALAVRAS E IMAGENS

Viviane Gouvea

Mais do que um golpe militar

Nos primeiros meses de 1964 uma grave crise política iniciada com a ascensão de Jango à presidência da República adquire proporções espetaculares, resultando na sua deposição em 1º de abril. Começava assim um período de predominância das forças armadas na vida política do país sob um regime de exceção cujo fim se daria apenas a partir de 1979. Nos anos 60 e 70, sob a égide dos vencedores, o movimento que derrubou o presidente legítimo era popularmente chamado “Revolução”. A partir dos anos 80, “golpe militar” se tornou mais comum.

No entanto, o levante ocorrido em 1964 significou muito mais do que um golpe *militar*, tanto em suas origens como nos seus desdobramentos. O movimento resultou de articulações e manobras entre setores da sociedade civil e as forças armadas. Os interesses em jogo, afinal, relacionavam-se de forma direta às elites nacionais, em especial ao empresariado: a autodenominada “classe produtora” – associada ao capital internacional ou não. Sem o apoio desses setores – que além de promoverem violentas campanhas contra o presidente e, mais especificamente, contra todas os grupos políticos identificados com as “esquerdas” – não haveria sustentação política, econômica, ideológica e técnica ao regime militarizado que ocupou o poder após o golpe.

A derrocada da democracia nos anos 1960 torna-se incompreensível sem a abordagem da batalha ideológica travada não apenas no congresso, nos bastidores da política e dos quartéis, mas nas praças públicas, nos cinemas, nos jornais e na televisão – enfim, nos discursos e nas imagens que buscavam despertar nas massas tradicionalmente silen-

ciosas a necessidade de aderir a um dos lados no cenário de crescente radicalização da época.

O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) fundado em 1962 por empresários, militares graduados e intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo torna-se, assim, uma peça chave para o entendimento não apenas dos fatores que possibilitaram que o regime democrático ruísse da forma como ocorreu, mas também para percebermos as articulações profundas entre os setores militares e as elites civis, que permitiram não apenas o golpe e sua aceitação, mas também o seu prolongamento e radicalização.

Durante os dez anos de funcionamento, o instituto concebeu projetos de lei – inclusive relativos à reforma agrária –, ministrou diversos cursos de capacitação em finanças e administração, conferências, palestras e cursos de “atualidades brasileiras”, levantou grande quantidade de dados acerca de atividades de inúmeros cidadãos brasileiros e instituições públicas e privadas, produziu filmes de alta qualidade e debates televisivos, editou livros e periódicos. Boa parte dessa atividade, em especial aquela voltada para um público geral, tinha como objetivo vender a imagem da sociedade por eles concebida e, principalmente, demonizar qualquer projeto alternativo.

O presente texto parte da análise do material existente no Fundo IPES do Arquivo Nacional, doado por um dos seus integrantes, general João José Baptista Tubino, para iniciar uma linha de investigação: de que forma os princípios da Doutrina de Segurança Nacional (como veio a singularizar-se no Brasil, após reelaboração via Escola Superior de Guerra) expressavam-se nos textos e subtextos produzidos pelo instituto, o que pode indicar uma estreita ligação entre as perspectivas da elite civil e o projeto apresentado pelas forças armadas. Embora não constitua nem de longe todo o material produzido pelo IPES, e refira-se basicamente ao IPES-Guanabara, a documentação sob a guarda do Arquivo Nacional oferece um campo fértil para a análise de uma conspiração que deu certo, contando com uma grande capacidade de articulação e poder de propaganda.

O anticomunismo: da Era Vargas aos tempos da Guerra Fria

A Lei de Segurança Nacional foi promulgada em abril de 1935. Embora em tese o país não estivesse vivendo um regime de exceção, a promulgação ocorreu em meio a um processo de cerco às liberdades democráticas que culminariam na decretação do Estado Novo em 1937. Durante esse intervalo de dois anos, a lei ganhou adendos que a tornaram mais rigorosa, e em 1936 o estado ganharia um importante instrumento para sua aplicação e consequente reforço do aparato repressivo: o Tribunal de Segurança Nacional, que viria a julgar os implicados no levante de novembro de 1935, movimento que passaria para a história com o pejorativo nome de Intentona Comunista.

O levante de 1935, organizado pela Aliança Nacional Libertadora – proscrita em junho daquele ano depois do seu enquadramento na Lei de Segurança Nacional – embora apresentasse pouca mobilização popular, tornou-se um evento fundamental na construção de um imaginário anticomunista cuja força influenciaria a política nacional durante as décadas seguintes. A partir daí a “ameaça vermelha,” materializada em uma suposta infiltração de agentes estrangeiros (em especial de Moscou) e comprovada onde quer que houvesse agitação e radicalização de movimentos sociais (que representariam necessariamente a adesão a uma suposta revolução vermelha no Brasil), tornou-se poderoso instrumento de pressão das elites para legitimar a repressão aos movimentos que expressavam demandas populares, ou mesmo quaisquer projetos que não se harmonizassem com as proposições que as elites nacionais iriam consolidar ao longo dos anos, especialmente entre o fim do Estado Novo e o início dos anos 60.

O receio de uma revolução comunista em solo brasileiro, parte integrante de uma revolução mundial, perduraria por décadas e marcaria não apenas a orientação das forças armadas, mas da política nacional de uma forma geral, quadro que se acirrou no Pós-guerra e durante a subsequente “Guerra Fria.” Não à toa, o Partido Comunista seria proscrito ainda em 1946, após um breve período na legalidade. A divisão do mundo entre as duas superpotências da época – a pioneira do socialismo URSS e o ícone do capitalismo, os EUA – acentuou as distâncias

entre esquerda e direita em todo o mundo e tomou feições singulares dependendo do contexto e da história de cada país. Tornou-se cada vez mais difícil manter a neutralidade em um mundo dividido e, em países tradicionalmente dependentes, a situação se tornava particularmente polarizada, além de instável. Movimentos de libertação do jugo colonial muitas vezes recebiam apoio de uma das potências e, conseqüentemente, acabavam entrando para sua órbita de influência. Em outros casos – o da América Latina, em especial – as demandas por um desenvolvimento independente que diminuísse as desigualdades internas (e também em relação aos países mais desenvolvidos), expressas em alguns casos por movimentos sociais populares e pela emergência de grupos políticos identificados com os diversos matizes da esquerda (do trabalhismo ao comunismo revolucionário), acabaram “enquadradas” como fatores de alta periculosidade, sujeitos à eliminação radical, sob pena de permitirem a infiltração e ulterior domínio soviético.

Nesse contexto, a Doutrina de Segurança Nacional, irradiada a partir dos EUA e disseminada em diversos países, especialmente na América Latina, onde ganha versões adaptadas, passa a orientar o cenário político e econômico dos países alinhados com a potência capitalista.

A Doutrina de Segurança Nacional: muito além das forças armadas

A participação do Brasil na Segunda Grande Guerra deu-se sob comando norte-americano, novidade para as forças armadas nacionais, que de uma forma geral seguiam padrões franceses de organização militar. Criada em 1949 sob influência do intercâmbio com militares da National War College, a Escola Superior de Guerra (ESG) acabou por se tornar um centro irradiador de uma ideologia fundamentada na Doutrina de Segurança Nacional, como formulada pelo governo norte-americano no Pós-guerra.

Contudo, a ideologia que passou a dominar os meios militares e também, em certa medida, a orientação política de parte das elites nacionais ganhou feições próprias a partir do elemento externo. Os conceitos básicos da Doutrina de Segurança Nacional encontravam-se to-

dos fortemente presentes: objetivos nacionais (permanentes e atuais); poder nacional (instrumento utilizado para alcançar os objetivos nacionais estabelecidos); estratégia nacional (modo de utilização do poder nacional de forma a se alcançar os objetivos fixados pela política nacional); segurança nacional (capacidade que o Estado possui de impor os objetivos e permitir ambiente propício para a sua realização).¹ Um trecho da apostila “Planos de desenvolvimento do IPES”, de Carlos José de Assis Ribeiro [s.d., data atribuída: pouco antes do golpe] expõe o esquema de forma bastante precisa e introduz a noção de uma luta a ser travada em vários campos: “É chegada a hora de reconhecer que, se o Poder Nacional resulta da integração dos meios de toda ordem de que dispõe a Nação, para a consecução da salvaguarda dos objetivos nacionais, (...) a estratégia militar, a estratégia política, a estratégia social e a estratégia econômica não podem continuar sendo considerados ramos isolados, nitidamente diversificados (...)” (Caixa 11 – Fundo IPES, Arquivo Nacional).

Um aspecto da doutrina encontrou no Brasil solo fértil para a sua disseminação: a noção de “guerra total e permanente”, travada em todos os campos (econômico, cultural, diplomático), impedindo a possibilidade de qualquer neutralidade diante do grande confronto capitalismo *versus* socialismo; por conseguinte, a percepção de uma infiltração comunista em todos os setores e em quaisquer países, podendo o inimigo ser externo ou interno – e ambos igualmente passíveis de combate extremo.

Tais ideais, conceitos e noções encontraram eco na cultura política nacional, autoritária, elitista e conservadora. Ultrapassaram os muros dos quartéis, consolidando-se nos projetos para o Brasil concebidos pelas elites econômicas e pelos partidos políticos mais à direita (em especial, UDN e PSD). Encontram-se presente nos artigos jornalísticos dos maiores jornais do país e nos estudos de institutos de estudos e pesquisas, como o IPES.

A defesa de uma “paz social” deveria encontrar-se acima de quaisquer divergências de cunho político. Na verdade, a paz almejada equivalia ao silêncio, pura e simplesmente, fundamental para que o projeto de desenvolvimento fosse implementado em toda a sua amplitude. Sem

o silêncio, sem a repressão a vozes e concepções divergentes, as medidas estruturais consideradas essenciais nas mais diversas áreas não seriam levadas a cabo. No discurso dominante de então, torna-se evidente a incorporação de um tipo de autoritarismo muito enraizado no Brasil, que demonstra clara aversão a qualquer participação popular nas discussões políticas – o que encontra expressão na clássica frase “o povo não sabe votar” –, e uma certa priorização do executivo – dinâmico e unificador – em detrimento do legislativo, o qual, em vez de ser visto como *locus* de discussão democrática, resultado de eleições amplas, é encarado como um empecilho burocrático ao que é necessário fazer, um antro de “interesses privados e politicagens”.

Esse autoritarismo *instrumental*, que defende a necessidade de implementação rápida de decisões técnicas necessárias ao progresso – ou, na versão século XX, desenvolvimento – nacional, coloca a democracia como um ideal a ser atingido, ainda distante da nação brasileira. Tais concepções, que não tinham nada de novo nos anos 1960, ganharam contornos mais nítidos e conteúdo mais elaborado a partir do Pós-guerra. Emerge com força desde o princípio do regime militar, desde o golpe de 1964, nos textos do IPES e nos discursos de Castello Branco. O medo da democracia e do movimento popular tinha suas raízes na forte convicção de que apenas as elites têm capacidade para administrar o Brasil, que apenas as suas propostas levarão o país para frente. Um exemplo pode ser lido no boletim mensal do IPES n. 22, ano 3, maio de 1964, “A democracia e os regimes totalitários”, de João Camilo de Oliveira Torres: “Chama-se democracia o estado em que todos os poderes estão sujeitos à lei, e que tem como fundamento e condição de exercício o consentimento dos cidadãos, como finalidade o bem comum do povo e como limite os direitos fundamentais do homem”. Contudo, o autor deixa claro que nem todo o mundo faz parte do processo político, oferecendo exemplos: o clero e aristocracia no momento de promulgação da Magna Carta inglesa, minoria de lavradores e comerciantes na revolução americana, pequena burguesia urbana na Revolução Francesa, entre outros casos históricos. Continua: “Empregamos aqui, e só aqui, a palavrinha perigosa ‘povo’ no sentido amplo, a comunidade de governados”. Ou seja, de uma forma geral, a noção de “povo” é muito mais

restrita, quase à moda de John Locke. Na seção “Estado Totalitário” justifica a ditadura (“mal necessário, mas temporário”) diferenciando-a de totalitarismo, típico do comunismo (Caixa 37 – Fundo IPES, Arquivo Nacional).

O binômio segurança e desenvolvimento – ou, antes, segurança como premissa para o desenvolvimento – norteava desde o princípio as ações dos grupos que tomaram o poder de assalto e mascaravam a defesa intransigente de um projeto de crescimento explicitamente desigual, além de em grande medida dependente. Daí a dificuldade em se considerar o AI-5 uma ruptura radical, uma suposta vitória de setores militares “linha dura” contra aqueles que defendiam um retorno aos quartéis. Não existem indícios claros de que houvesse, por parte de algum grupo, intenção de devolver o poder aos civis. Ao contrário: desde a tomada do poder em 1964, todos os atos (institucionais, inclusive) do executivo indicavam um paulatino fechamento do regime, e a cada resposta negativa nas ruas ou reação de setores políticos opositores (eleições de 1965 e 1966, formação da Frente Ampla, retomada das greves e do movimento estudantil em 1968) correspondia uma medida destinada a coibir as divergências.

Se as forças armadas incorporaram um discurso de “poder neutro” acima de interesses privados ou externos que ameaçavam a unidade nacional e seu desenvolvimento, chamando para si a responsabilidade quanto ao destino da nação, os setores civis que apoiavam o golpe não ficavam atrás na intransigência em relação àqueles que defendiam projetos diversos. No contexto de radicalização da época, qualquer voz dissonante representava um perigo, que poderia impedir o almejado desenvolvimento com segurança e abrir as portas para a onipresente ameaça soviética.

A ameaça soviética, o “perigo vermelho”, foi possivelmente o principal pilar da adesão de setores da classe média ao golpe. Se entre as elites, as “classes produtoras”, a defesa ferrenha dos próprios interesses e do seu projeto de desenvolvimento nacional eram explícitas, tal não ocorria – ao menos, não diretamente – com as classes médias urbanas, ou mesmo com setores mais humildes, que acreditavam que os militares tomavam o poder com o intuito de salvar o Brasil do comunismo. Contudo, muitas

das propostas de reformas estruturais em debate antes do golpe tinham por objetivo dinamizar o sistema produtivo sem aumentar a concentração de renda ou a dependência externa, evitar perda de divisas, diminuir a subutilização de terras produtivas e a miséria no campo, modernizar o ensino. Enfim, medidas que potencialmente poderiam diminuir as desigualdades sociais e alavancar um desenvolvimento econômico menos dependente, sem necessariamente aderir à economia planificada.

No entanto, a polarização do mundo nos tempos da Guerra Fria, o exemplo de Cuba e a presença de movimentos populares expressivos – alguns dos quais de fato pertencentes à esquerda radical e revolucionária – transformava qualquer defesa da justiça social em subversão, comunismo revolucionário. Ao ponto de algumas questões pontuais coincidentes à esquerda e à direita – por exemplo, o discurso nacionalista – passarem por um processo de desqualificação quando vindas de setores mais à esquerda. Afirma Sá Motta: “a postura nacionalista que os comunistas procuraram defender em alguns períodos, marcada pela denúncia do imperialismo e afirmação de fortalecer o Estado Nacional foi atacada pelos anticomunistas que procuravam desqualificá-las. (...) os comunistas seriam sempre nacionalistas de fachada, sempre ‘nacionalistas russos’”. Aquele que saísse em defesa da nação e do estado brasileiro só poderia fazê-lo se o fizesse com o aval dos setores oriundos da direita.

O pavor que o brasileiro médio tendia a sentir da ameaça vermelha sustentava-se em parte em uma ideologia construída ao longo dos anos, que caracterizava o povo brasileiro como avesso a rupturas radicais e revoluções, por ser naturalmente “pacífico, conciliador”. É uma imagem que desafia a nossa história, mas que sempre encontrou eco nos discursos em torno do *bom malandro* e em teorias que enfatizavam uma tendência à resolução não-violenta de impasses ao longo da história. De todo modo, o discurso anticomunista partia da imagem do brasileiro pacífico para contrapô-la à revolução comunista, inerentemente contrária a essa índole supostamente conciliadora. Além desse aspecto, um outro traço da nossa cultura fornecia munição para alimentar o medo dos comunistas: o catolicismo arraigado.

Embora o catolicismo que se disseminou por todo o território brasileiro tivesse adquirido as cores da diversidade nacional, a população de

uma forma geral, se instada a escolher entre a Igreja e outra opção abertamente contrária a esta, não hesitaria em escolher a primeira. O ateísmo marxista foi intensamente exposto como forma de repelir, *a priori*, qualquer movimento político associado ao comunismo. Exemplos de como a religião cristã era vilipendiada após as revoluções socialistas eram incansavelmente repetidos, resultando em uma demonização dos socialistas, comunistas e “afins”. Por representarem interesses soviéticos, basearem-se em uma ideologia que ia contra a índole do brasileiro e colocarem-se contra a religião, os inimigos vermelhos incorporavam a suprema ameaça à nação brasileira, violentando o seu âmago.

O IPES e o golpe

“Na verdade a idéia da fundação do IPES surgiu no Rio e foi aqui exaustivamente trabalhada, até que foi levada para São Paulo a fim de que o instituto lá tivesse sua primeira sede por motivos que todos, ou pelo menos a maioria, conhecem” (Trecho uma instrução enviada pela direção do IPES a Oswaldo Tavares, orientando alterações no texto do novo caderno de apresentação do instituto. Maio de 1962. Caixa 3 – Fundo IPES, Arquivo Nacional).

Um grupo formado majoritariamente por empresários – inclusive alguns de origem não-brasileira –, mas também um número significativo de militares e alguns intelectuais inicia, ainda nos anos 50, um movimento de discussão e, eventualmente, articulação política, objetivando fazer frente à emergência do que era por eles visto como “tendência esquerdista da vida política”. A renúncia de Jânio Quadros serviu como um catalisador, e o grupo decidiu buscar formas de concretizar as propostas resultante de tais articulações.

Os fundadores do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais a princípio não possuíam uma unidade ideológica muito consistente, mas encontravam-se todos no espectro mais à direita da política nacional e, principalmente: “o que os unificava eram suas relações econômicas multinacionais e associadas, o seu posicionamento anticomunista e a sua ambição de readequar e reformular o Estado”.²

Transparecia também nas suas intenções manifestas a descrença em soluções nascidas das instituições da política democrática. Afirmando claramente que “a direção do país não podia mais ser deixada nas mãos dos políticos”, esse grupo de empresários decidiu assumir a responsabilidade pelos rumos do desenvolvimento brasileiro, possibilitada pela sua importância econômica e autoproclamada capacidade técnica.

Essa tomada de posição indica pouco respeito aos princípios da democracia, que abrange a possibilidade de formulações de propostas oriundas de quaisquer grupos no interior da sociedade. Nada de novo nisso, em termos de Brasil. A novidade reside na combinação da Doutrina de Segurança Nacional, da forma como reelaborada pela ESG e no interior de entidades como o IPES e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), com esse recorrente elitismo político, que resultou na transformação de grupos de oposição em “inimigos internos”, retirando-lhes qualquer legitimidade, tornando-os alvo de ataques típicos de qualquer guerra internacional, visto que tais “inimigos internos” na verdade incorporariam os interesses externos, cujas intenções incluiriam a destruição de tudo o que caracterizava a identidade nacional. Era o conceito de guerra total, que não conhecia fronteiras ou limites.

Após a sua fundação – cujos registros estatutários originais acabaram ocorrendo em São Paulo – em 1962, o IPES passou a se dedicar a uma série de atividades de articulações políticas, planejamento de cursos, levantamentos e pesquisas, e divulgações destes últimos, além da produção de vasto material de propaganda que buscava *convencer* diferentes setores da sociedade de que o Brasil era um país de futuro, mas que este dependia das escolhas certas de cada brasileiro, que deveria rejeitar as ideologias alienígenas e abraçar a paz social, a cooperação entre patrões e empregados como solução para todos os problemas, a defesa da família e da igreja como pilares da nação, aceitando a autoridade de tecnoburocratas para gerir com a devida competência o desenvolvimento do país. Nessa concepção, cada um teria o seu lugar e, se tal ordem fosse respeitada, o Brasil haveria de realizar seu destino.

Muitas das publicações do IPES se dedicavam à análise do comunismo ou da situação dos países comunistas. Alguns exemplos de publicações do instituto: “Comunismo: de Karl Marx ao muro de Berlim” (sem

autoria), “Continuismo e comunismo” (Glycon de Paiva), “Guerra política, arma do comunismo internacional” (Suanne Cobin), “Infiltração comunista no Brasil” (sem autoria), “Como os vermelhos preparam uma arruaça” (sem autoria), “Conceito soviético de não-intervenção” (sem autoria), “Proletários ou conspiradores” (sem autoria), “Se você fosse um trabalhador soviético” (sem autoria), “UNE, instrumento de subversão” (Sonia Seganfredo), “A agricultura sob o comunismo” (George Benson), “Você pode confiar nos comunistas (eles são comunistas mesmo)” (Fred Schwarz), “Anatomia do comunismo” (vários autores), “A ameaça vermelha” (Danilo Nunes), “Como lidar com os comunistas” (Wilhelm Roekpe), “Cartilha do comunismo, teoria e prática” (Moshe Decter). Essas publicações eram distribuídas a associações de classe (patronais ou sindicais), escolas, universidades, bibliotecas etc., em todo o Brasil.

Percebe-se, nos enunciados colocados, a adesão aos princípios da Doutrina de Segurança Nacional, em que o binômio positivista “ordem e progresso”, presente na bandeira nacional, é substituído por outro binômio de sentido correlato: segurança e desenvolvimento. Também transparece no discurso a necessidade de defender a qualquer preço os ideais apresentados – vide artigo de Harold Polland, “A pílula amarga não causa fastio: se vai dourada” (Boletim IPES n. 16-17, ano 2, nov.-dez. 1963. Caixa 35 – Fundo IPES, Arquivo Nacional). Começa citando R. Soltan, *As funções econômicas do estado*: “o Estado só pode exigir nossa lealdade se é fiel a si mesmo, se usa sua autoridade para atingir os fins para que existe. Se esquece isso e procura usá-lo para fins que são a negação da sua verdadeira função, que será sempre o aperfeiçoamento moral da pessoa humana, então a resistência ao Estado se torna um dever.” Acusa Jango diretamente de não cumprir seu papel, o que pela lógica do texto expõe o presidente legítimo a qualquer forma de resistência possível.

A mensagem golpista é clara e se dirige às elites em especial, dados o vocabulário e a argumentação utilizados. Mas para as classes *subordinadas* também não faltava material, e a criação de um clima de medo, propício à intervenção militar, através de propaganda, era um dos objetivos primordiais do IPES. No relatório “Plano de ação” (1962) lê-se: “o trabalho de sensibilização começou mesmo a apresentar resultados

tangíveis com a criação de um estado de alerta nacional, a partir do segundo semestre” (Caixa 65 – Fundo IPES, Arquivo Nacional).

Os filmes do IPES, produzidos com esmero e dirigidas pelo experiente Jean Manzon, eram exibidos em escolas, cinemas e clubes operários Brasil afora. Seu público-alvo era variado, mas todos eles tinham em comum o fato de se dirigirem a um espectador médio, um cidadão brasileiro comum, que era chamado a tomar posição. Alguns filmes dirigiam-se a “você, trabalhador”, abordando problemas mais diretamente relacionados a outras parcelas da sociedade, procurando despertar um sentido de pertencimento em cada um, ao mesmo tempo em que demonstravam o quanto o posicionamento individual diante das questões contingentes era fundamental para a resolução destas.

Uma intensa evocação de variados contextos acabava por associar o comunismo à desordem, ao assassinato, ao desespero. Imagens de Fidel Castro, Stalin, Hitler se confundem com registros de guerra e caos, para serem imediatamente contrapostas ao cenário brasileiro, ainda não tão caótico, mas aparentemente no caminho para tal. Esses filmes, além de um anticomunismo visceral que deveria ser introjetado a qualquer preço na audiência, criavam uma conexão direta entre movimentos sociais organizados e o comunismo, o caos e o totalitarismo. No Brasil do IPES, a paz social deveria estar acima de tudo; as melhorias do trabalhador, condicionadas a um relacionamento de cooperação entre patrões e empregados; e, principalmente, qualquer tentativa de organização autônoma da sociedade civil que não fosse das próprias elites seria necessariamente subversiva, por trazer em seu bojo uma forma de expressão de demanda que ia muito além de esperar pela benevolência dos poderosos.

Em *O Brasil precisa de você* (QL FIL 001 – Fundo IPES, Arquivo Nacional), essas imagens abrem o filme e são acompanhadas do seguinte discurso: “O IPES considera essencial para a democracia no Brasil, a superação do desenvolvimento (...) diminuir as desigualdades geradoras de conflito (...) um novo conceito de democracia precisa ser levado aos estudantes, aos operários, aos homens do campo”. Claro está, o “novo conceito” é o conceito ipesiano, que exclui os conflitos e as divergências inerentes ao processo democrático. O filme termina com perguntas

ameaçadoras, que exigiam uma atitude drástica e imediata: “Aonde nos levarão a demagogia e a agitação social? Aonde nos levarão a omissão das elites? O tempo é pouco. O Brasil não pode esperar mais”.

No filme *Depende de mim* (QL FIL 005 – Fundo IPES, Arquivo Nacional), por exemplo, imagens da opressão sobre civis húngaros levada a cabo por forças soviéticas são seguidas por imagens de agitação no Brasil. O locutor alerta: “E nós, o que faremos para preservar a democracia? Eles [revoltosos húngaros] preferiram a morte à tirania. A vida depende do voto. O voto depende de mim. A paz, a segurança, a liberdade, o nível de vida, depende de mim, de nós, de todos”. Já em *O que é a democracia*, a finalização é uma defesa da intervenção militar na vida política nacional: “Aqui, como em todas as democracias, as forças armadas existem não para opressão totalitária, mas para defender os sagrados direitos civis”.

A vocação golpista do IPES contribuiu de várias formas para a derrocada de Jango: desde o apoio dado à criação de entidades como a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE, criada em Ipanema em 1962, inicialmente para pressionar contra a possível indicação de Santiago Dantas como primeiro-ministro de João Goulart) até a intensa campanha que associava o presidente ao comunismo e à desordem, direcionada a diversos públicos. Contudo, a participação do instituto está longe de terminar aí. Em correspondência ao general Carlos Alberto Fontoura, do SNI, em outubro de 1968, Helio Gomide faz uma avaliação da crise gerada pelo afastamento de Costa e Silva, em que defende uma articulação maior do que chama de poder militar com as bases da sociedade – na concepção ipesiana, as elites econômicas. Afirma: “Ousaria indicar-lhe alguns caminhos, entre eles a aproximação do Poder Militar, hoje representando a liderança política e a administração pública do país, com certos grupos empresariais que, procurando dar a seu país o melhor que possuem sem a tônica da troca de favores ou a perseguição a postos (...) possam ajudar com seu empenho patriótico. (...) Desse grupo aquele a que mais sou apegado é o IPES”.

Gomide ainda fornece um exemplo poderoso do nível de influência do IPES, bem como do seu papel na articulação sistemática entre os militares e as elites civis: “Pode-se dizer que até mesmo o presidente

Castello Branco, quatro de seus ministros, presidente do Banco Central e vários outros graduados da administração, inclusive o criador do SNI, saíram do grupo de homens que criaram e conduziram o IPES”.

O fechamento do regime

A atuação e influência do instituto não se desfizeram com a derrubada de Jango. O grupo permaneceu vigilante ao extremo, apontando os caminhos que considerava necessários. É nesse momento que percebemos que, possivelmente, a radicalização do regime em 1968 não tenha sido um movimento tão atípico como muitas vezes é retratado, fruto unicamente da intervenção de uma parcela mais radical do setor militar. Apesar da existência de facções divergentes, que apresentavam variações na forma de conduzir a ditadura, é necessário não perder de vista que os princípios pouco variavam, e que os objetivos, de uma forma geral, eram bastante aproximados: promover uma guerra total ao inimigo (interno ou externo), que necessariamente era o inimigo apontado pelo regime no poder, com o objetivo de implementar um projeto específico de desenvolvimento para o Brasil e, principalmente, partindo-se do pressuposto que o Brasil não estava maduro para a democracia. Tais princípios eram comuns não apenas às diversas facções militares, mas também aos grupos políticos e às elites econômicas que apoiavam o regime.

Assim, já em 1966 [ano atribuído], antes do fechamento do regime, encontramos um relatório apresentado a Glycon de Paiva intitulado “Ação comunista na imprensa como base à contra-revolução programada para 1974” (Caixa 21 – Fundo IPES, Arquivo Nacional). Nele afirma-se que as forças comunistas se rearticulavam com o intuito de interromper a “revolução” iniciada em 1964, interrupção esta marcada para 1974, “coincidindo com o retorno dos principais cassados em 1964”. O relatório acusa diretamente vários jornalistas de seguirem a doutrina comunista e de utilizarem os veículos de comunicação nos quais haviam se infiltrado de tal forma que se tornaram maioria para a propaganda contra o governo militar e a favor dos subversivos. Muitos nomes são ci-

tados. Uma investigação mais cuidadosa seria necessária para sabermos até que ponto a direção dos órgãos de imprensa citados (*Folha de São Paulo*, *Última Hora*, *Revista Visão*, *Folha da Manhã* e principalmente o *Correio da Manhã* carioca, “centro teórico” do movimento) sabiam e colaboravam com o IPES na utilização do trabalho dos seus jornalistas para manufatura de um cenário de intensa ameaça subversiva. O relatório chega a afirmar: “do *Correio* [da Manhã] partem as direções ostensivas dos deputados Hermano Alves, Marcio Moreira Alves, articulistas Arthur Poerner, Edmundo Moniz, Paulo Francis e outros”. Acusa Ferreira Gullar, Calazand Fernandes, José Henrique Cordeiro de fecharem o mercado de jornalistas para os não-comunistas.

Da mesma forma, um outro organograma encontrado (Caixa 21 – Fundo IPES, Arquivo Nacional), sem data mas visivelmente montado depois do golpe, aponta infiltração de comunistas em várias áreas, da cultura ao Congresso, passando pela administração pública e pela imprensa. A identificação dos inimigos em todas elas faz parte do conceito de guerra total e, embora declaradamente o inimigo seja o comunista, chega a ser impressionante como tal definição tornou-se abrangente. Indivíduos de diferentes filiações políticas – embora praticamente todos defendessem desenvolvimento independente, não concentrador de renda, e o retorno à democracia – acabavam identificados com o perigo vermelho, em uma manobra que buscava legitimar a violenta repressão às vozes que condenavam a ditadura.

A propaganda não parou depois do golpe, e a intensificação do clima de medo e insegurança continuou, o que pode ser visto como uma tentativa de abrir caminho para a radicalização do regime e a aceitação desta pelo maior número possível de pessoas.

Na carta mensal do IPES-SP de junho de 1967, lê-se:

(...) a polícia, por mais que se desdobre, está se mostrando impotente para a tarefa que dela se exige (...) os terroristas estão agindo livremente (...) a segurança nacional depende dela [da polícia] tanto quanto das forças armadas. Estamos em suas mãos (...) os comunistas estão ativos, infiltrados em repartições do governo (...) imprensa, rádio, tv, empresas, bancos (...) e podem paralisar a nação... (...) se o governo não adotar medidas enérgicas para a defesa do princípio de autoridade,

a volta da tranquilidade aos lares, a retomada da confiança, pelo empresariado, que já a vai perdendo; a repercussão favorável dos seus atos na imprensa estrangeira, dentro de muito pouco tempo a economia nacional estará afetada, o nosso crédito abalado, a inflação, de novo acelerada e, com esse elenco de males, o seu cotejo de agitações sociais. Não propagamos a ditadura. Mas a inflexível energia na imposição da Lei – (...) a fim de (...) interceptar a escalada da subversão. Os seus sintomas são mais evidentes do que em 1962, 1963, 1964. O governo não pode esperar para agir. (...) Estamos a poucos passos da última etapa da subversão (...) temos o dever inadiável de nos mobilizarmos, como fizemos, no governo João Goulart, se não quisermos naufragar com o regime, com as liberdades, com a democracia”. (Caixa 29 – Fundo IPES, Arquivo Nacional).

O texto clama por uma intervenção mais dura do exército, já que a polícia não é capaz de manter a ordem sozinha. Exige claramente uma nova linha de ação do governo. Poucos meses depois, na carta mensal IPES-SP de dezembro de 1967, lê-se que “os comunistas estão ativos (...) e os brasileiros de todas as classes devem estar atentos a essa modalidade de campanha comunista” (Caixa 29 – Fundo IPES, Arquivo Nacional). É a sustentação da atmosfera de medo e vigilância, mesmo depois da queda de Jango. O golpe é percebido como insuficiente: a eliminação da ameaça ao desenvolvimento e segurança nacionais demandava medidas mais enérgicas.

Pouco antes da decretação do AI-5, foi produzida a carta do IPES-SP de setembro de 1968, que contém um texto intitulado “Escalada subversiva no Brasil: cronologia histórica”. A defesa do fechamento do regime ganha contornos explícitos:

Mas não se encerrou, com esta vitória [1964] a luta dos adeptos da democracia (...) os comunistas entraram em recesso, e tão logo se lhes apresentou situação oportuna para agirem, voltaram a atuar (...) A Revolução vitoriosa de 31 de março se auto-limitara, sem ter medido antes a extensão do mal que ameaçava o Brasil. Julgou que, em pouco tempo, restabeleceria o primado da democracia (...) Procuramos fazer ouvir a nossa voz contra essa maneira absurda de encarar o movimento revolucionário (...) mas não fomos ouvidos. Hoje, ao enfrentarmos de novo situação de gravidade tão grande quanto em 1963, não poucos concor-

dam com nossos argumentos. Todos os inimigos das liberdades democráticas (...) estão atívisimos. Preparam a escalada do retorno, segundo os mestres da subversão. (Caixa 29 – Fundo IPES, Arquivo Nacional).

O texto prossegue na descrição das ameaças ao *espírito revolucionário*, incluindo aí as eleições de 1965 – que tendiam para a esquerda – e a cobertura pela imprensa de atos de desordem pública, vista como sensacionalismo prejudicial ao regime. Critica violentamente o clima de solidariedade aos estudantes presos – descritos ironicamente (“coitadinhos dos estudantes, injustamente espancados”) – e a permissão, por parte do governo da Guanabara, da Passeata dos Cem Mil em junho de 1968 – uma “vasta provocação montada pelo aparelho subversivo”.

A análise dos textos institucionais do IPES abre espaço para uma série de questionamentos e possibilidades de pesquisa. Uma questão relevante diz respeito à construção do conceito de democracia, colocada como um valor a ser defendido mais claramente, ausente do dia-a-dia dos brasileiros. Como equacionar tal ambiguidade: defender a democracia, mas apenas quando conveniente à linha política vigente; acusar de inimigos da democracia aqueles que se opunham a um regime claramente ditatorial; ser favorável à censura, apesar de a liberdade de imprensa ser um dos pilares de todas as democracias do mundo ocidental?

Em dezembro de 1968 o Ato Institucional número 5 foi publicado. E o fechamento do regime, concretizado. Significativamente, as atividades do IPES entram em decadência, a ponto de o seu vice-presidente afirmar, pouco tempo antes do seu fechamento em 1972: “enquanto o Brasil vai bem, o IPES vai mal”. Embora amargurado com o fim de uma entidade que ajudara a construir, Glycon de Paiva não podia deixar de sentir que a sua missão estava cumprida.

Conclusão

As condições políticas que permitiram a queda de Jango em 1964, a instauração de um governo militar logo em seguida e o paulatino fechamento do regime que desaguou no AI-5 ainda são objeto de muita

controvérsia, em parte porque a análise do período enfrenta a dificuldade em se encontrar registros formais relevantes ao caso. Documentação que o governo insiste em manter sigilosa, desaparecimento de papéis fundamentais para a compreensão do funcionamento da repressão – enfim, são inúmeras as dificuldades quando nos propomos a estudar a dinâmica das forças sociais, econômicas e políticas que permitiu a existência da ditadura no período 1964-1985.

Alguns acervos estão sendo liberados, organizados, divulgados. O projeto Memórias Reveladas, iniciativa da Casa Civil, capitaneado pelo Arquivo Nacional, busca dar um primeiro passo na organização e articulação dos acervos referentes às lutas políticas do período, em vários órgãos e organizações, públicos e privados.

Em 1974, dois anos depois do encerramento das atividades do IPES, um dos integrantes do instituto, o sócio-fundador general João José Batista Tubino, doou o material que havia arquivado ao longo dos anos de participação ao Arquivo Nacional. A diversidade presente no fundo IPES – que será reorganizado no ano 2010 – é o espelho da diversidade das atividades levadas a cabo pelo instituto. São atas de reuniões dos diversos grupos e comitês da entidade, conferências realizadas, material didático dos cursos, enorme quantidade de material contábil (livros-caixa, recibos, balanços), correspondências com vários órgãos (públicos e privados, no Brasil e no exterior), publicações, algumas fotos (que mostram o encerramento de uma das versões do curso de atualidades, e da abertura da linha naval Brasil-México, promovida pela Associação Latino-Americana de Livre Comércio (ALALC) e do convés do navio Loide Guatemala) e mais de uma dúzia de filmes dirigidos por Jean Manzon.

O fundo IPES do Arquivo Nacional é um fundo privado, que conta parte da história de uma entidade que participou ativamente na preparação do golpe, na formação de quadros empresariais e políticos, na propaganda necessária para a legitimação do regime. Mostra que não apenas as instituições públicas produziram documentação que pode tornar para nós, brasileiros, mais claras as razões e condições que permitiram o estabelecimento e permanência de um regime de exceção que calou as vozes divergentes por duas décadas.

Notas

¹ Borges, A doutrina de segurança nacional e os governos militares.

² Dreifuss, 1964: *A conquista do Estado*.

Referências bibliográficas

ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2001.

BORGES, Nilson. A doutrina de segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucilia de Almeida (Org.). *Brasil Republicano: o tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CORREA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPES*. 2005. Dissertação (Mestrado em Multimeios)—Unicamp, Campinas, 2005.

DREIFUSS, Richard. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

MIGUEL, Luis Felipe. A formação da ideologia na Escola Superior de Guerra. *Arche Interdisciplinar*. Rio de Janeiro, UCAM, n. 22, ano VIII, 1999.

SILVA, Eliene Gomes da. O anti-comunismo no Brasil e o colapso institucional de 1964. *Revista de História da UPIS*. Brasília, v. 3, 2007.

Resumo

O movimento que derrubou o governo legítimo de João Goulart em 1964 saiu dos quartéis, porém foi concebido e articulado não apenas por militares, mas também por amplos setores do empresariado urbano e rural, além das classes médias urbanas. Um dos exemplos mais contundentes da importância de tais setores na concepção e apoio ao golpe reside na atuação de entidades como o IPES, que através de propaganda (escrita, por rádio, cinema, televisão) e de articulações entre indivíduos e grupos atuantes na política e na economia nacionais abriu caminho para a implantação de um regime ditatorial nos anos 1960. O presente artigo resulta de uma pesquisa exploratória realizada junto à documentação produzida pela entidade, que se encontra no Arquivo Nacional, buscando perceber, na correspondência entre os líderes do IPES, no material de propaganda por ele produzido, nos relatórios e pesquisas realizados pelo instituto, como a organização atuou na preparação do golpe.

Palavras-chave

IPES; regime militar; propaganda; anticomunismo.

Recebido para publicação em
27/07/2009

Abstract

The coup d'état that overthrew the legitimate president João Goulart in Brazil in 1964 might have had its starting point in the military quarters, but it was conceived and planned also by Brazilian elite and urban middle classes. One of the strongest examples of the importance of these civilian groups in bringing the coup into existence resides in the agency of entities such as IPES. The institute not only used propaganda material (books, films, tv shows) but also articulated key individuals and other organized groups in order to establish grounds for a dictatorship back in the 1960's. The present work is a result of an exploratory research over the documentation produced by IPES, carried out at Arquivo Nacional where the documents are stored. By analyzing letters, propaganda material, reports and research papers produced by the institute it intends to highlight the possible ways through which IPES backed up the coup and the regime that followed it.

Key words

IPES; military regime; propaganda; anticomunism.

Aceito em
15/10/2009

Ensaio: Literatura Brasileira

ASTÚCIA DE CLASSE: “FAMIGERADO”, DE GUIMARÃES ROSA, E O LUGAR DO ESCRITOR

Ana Paula Pacheco

Na obra de Guimarães Rosa, o ponto de vista se esconde, e se deixa ver, no rigor de uma composição capaz de juntar materiais históricos e artísticos os mais heteróclitos, saturando a representação até o limite em que a realidade se encontra ameaçada de perder o peso. A confluência entre matéria regional e técnicas artísticas avançadas, entre vanguarda e atraso, mitificação e história, está presente de modo decisivo desde *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*, este sem dúvida um dos maiores romances brasileiros do século XX. Sua regra composicional básica, como apontou Antonio Candido no ano seguinte à publicação do romance, é a reversibilidade, a indiferenciação entre os opostos.¹ No eixo das técnicas acionadas pelo romance rosiano e no modo de estruturar o espaço ficcional – a região de segundo grau, sertão-Sertão –, nota-se, portanto, a ausência de contradições entre elementos a princípio opostos (daí um jaguncismo barranqueiro feito também de ética cavaleiresca medieval; daí a fictícia autonomia do homem livre pobre, que o sertão transformou em bandido e a linguagem elevou a herói; daí a nostalgia da “vida provisória”, por parte do narrador-proprietário etc. etc.) A primeira consequência é o fato de técnicas e materiais figurarem na construção como se não carregassem, não de modo decisivo, seu sentido histórico de origem ou como se esse significado não guardasse tensão na mistura. A consequência maior, ligada à primeira, é que no reencontro entre o escritor e um mundo ainda carregado de sentido, a regra de indiferenciação acaba por elidir a base do processo histórico brasileiro, a saber, as diferenças sociais que pautam a modernização brasileira, solo e cenário longínquo em que a obra se dá. Isto é, entre as desigualdades lançadas a segundo plano estão as diferenças entre as classes sociais, a do autor – suposto mesmo nas narrativas cuja voz central é “sertaneja” ou quase – e a dos personagens pobres. Por vezes, tais diferenças surgem como en-

trevisão mítico-trágica – vale lembrar dos catrumanos no *Grande sertão*, miséria *in natura*, aparentada com o bezerro erroso –, tão excêntrica aos olhos do narrador que o outro não chega a constituir-se como alteridade. Outras vezes, a pobreza aparece como marca da violência social, mas nas bordas das ações centrais (nos “casos” narrados por Quelemém) ou, nas ações centrais, sob a ética jagunça que promete “concertar” o interior mais recôndito do país. Assim, quase tudo no sertão de Riobaldo é “eu”, e a miséria é quase sempre alheia. O ponto de vista, das nossas classes dominantes, ganha roupagem local.

Entretanto, como se sabe, a roupagem não é só fantasia, assim como a ideologia não é só mentira (é mentira histórica.) De maneira que também onde há conciliação e mito vemos a matéria brasileira. Também onde o ponto de vista esconde as tensões entre diferentes (culturas e sobretudo realidades sociais), vemos a regra de uma cordialidade extremamente perversa e a ausência de conflito entre classes, que mal chegaram a se constituir. *Grande sertão* interpreta a nossa formação histórica violenta, a partir da ótica dos de cima, ao mesmo tempo em que apresenta e lança ao infinito e à conciliação formal contradições sociais irreconciliáveis.

No conjunto da obra e dando sequência às mesmas ambiguidades que lhe são constitutivas, *Primeiras estórias* (1962) talvez ocupe um lugar único, onde culminam as escolhas autorais, chegando, em alguns contos, à fratura do que antes era fusão² – com ganhos para o discernimento do processo social – e, noutros contos, pelo contrário, ao puro engodo.³ Isto é, também nesse livro está presente a estetização literária – de que a linguagem, o mito, a intertextualidade infinita, são expressões –, elidindo aspectos particulares da matéria social atrasada, até certo ponto abstraída para tornar-se matriz de *poesia*; elidindo diferenças intransponíveis entre o escritor e os habitantes locais, que podem olhar, juntos, para um “universo” em desaparecimento (o da cultura popular.) No entanto, nas mais fortes narrativas do conjunto, essa regra, isto é, a composição do que é diverso, se apresenta como *problema*, como entrave formalizado.⁴ E algumas contradições vêm à tona.

É assim que temas e materiais recorrentes na obra rosiana, e que já tinham feito o grande autor, voltam em outra chave. Entre eles, a

figuração do jagunço e seu lugar histórico, agora em xeque; o lugar do escritor na perspectivização do real; as tensões entre norma, regra, sertão, cidade. A representação resulta menos elegíaca do que no romance, a perspectiva mais abertamente problemática; o sertão e os vilarejos distantes dos centros surgem como parte do país e da contemporaneidade (mais do que do sertão-mundo), e seu atraso é cada vez menos uma “força de oposição”.

A leitura de “Famigerado”, entre outros contos, mostra que a mudança no modo de representar decorre da força da matéria, que interroga a ficção rosiana. A perspectiva autoral se revela no confronto entre um doutor – sem dúvida imagem do escritor – e um jagunço, envolvendo ainda um moço do Governo. Como assinalam o primeiro e o último contos à maneira de molduras, remetendo à construção de Brasília, as *estórias* do livro têm lugar no quadro da modernização brasileira empreendida por J.K.⁵ Naqueles anos, como se sabe, o domínio do mando rural já não era o mesmo. Entretanto, se nesse trânsito histórico em que as oligarquias rurais já não estão no centro das decisões, os coronéis se reposicionam diante dos novos arranjos entre poder público e privado, o mesmo não acontece com os “homens livres pobres”, dependentes dos grandes para quem vendiam, literalmente, sua força. Visto contra o quadro imaginário de *Grande sertão: veredas*, nada sobrou do jagunço heroico (o “homem pobre livre”, inventado pelo romance de Rosa), tampouco do bandido do sertão, que dividiam o Bem e o Mal sobre o pano-de-fundo da Primeira República. Em *Primeiras estórias*, o jagunço, que já não serve ao latifundiário, está fora da ativa e não teve, como Riobaldo, a sorte dos herdeiros. Cabe perguntar de que modo – e de que perspectiva – Guimarães Rosa dá representação ao novo quadro histórico-social.

Um médico de fora instalado no vilarejo, conta-nos a situação que viveu certa vez quando foi surpreendido em sua casa por Damázio dos Siqueiras, terrível jagunço conhecido por aquelas bandas. Damázio vinha perguntar o sentido de uma palavra, “famigerado”, usada por um tal moço do Governo para se referir a ele. Trazia consigo três testemunhas. Em maus lençóis, o médico faz tudo para contornar os sentidos

pejorativos do vocábulo, e obtém êxito: depois de crer que o doutor afixava o que dizia, Damázio fica exultante, liberta as testemunhas, agradece e vai embora, "serenado".

O narrador-personagem de "Famigerado" tem uma cultura citadina, que vem dos livros e da formação de médico, de um amor pelas palavras difíceis e afiadas. Na situação, elas lhe salvam a pele, poupando também as testemunhas e o moço do Governo, autor da desqualificação. E permitem algo mais: humilhar o ex-jagunço (de resto, um tipo caro a Guimarães Rosa), aos ouvidos de quem elas ressoam obscuras e opressoras; este o ponto, que procuraremos destrinçar adiante. Simbolicamente há na narrativa um confronto entre sertão e cidade, em termos diferentes do que se esperaria em Rosa, ou seja, em vez da violência franca (redentora ou não), a invectiva verbal. Trata-se evidentemente de forças desiguais, de ordens diversas: a habilidade intelectual do médico, banhada em astúcia; a coragem violenta do sertanejo, capaz de dissolver o outro "com um pingão no i", embora seja analfabeto.

Subjacente à cena que nos é mostrada, e motivador desta, há um primeiro nó, entre o jagunço e um homem do governo, cujo desenlace se suspende até que o doutor esclareça a Damázio se o moço o ofendeu. O doutor sente-se ameaçado, mesmo porque o estado de nervos das testemunhas deixa claro que pode sobrar para todos. Por isso se empenha e consegue provar que "famigerado" é qualidade positiva, para se ter orgulho. A resolução do impasse pode ser lida como um *jogo de astúcia*, assim apresentado pelo enxadrista, que não esconde de nós o seu orgulho. O doutor circunda o duplo significado da palavra e escamoteia o de "malfeitor", único vigente no uso, tornando o termo "inóxico" e inofensivo o valente. Durante a "explicação" ("– Famigerado é inóxico, é célebre, notório, notável..."), o sertanejo, que chegou por cima, dedilhando armas, já está subjugado. Com humildade e vergonha da própria ignorância, Damázio se desculpa ("– Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender.") e insiste para que o doutor explique se é nome ofensivo ou caçoável (de volta o médico responde: "Vilta nenhuma, nenhum doesto"), afinal pede para que traduza "em fala de pobre".⁶ O doutor responde que "famigerado" é "importante", merecedor de respeito, garantindo em seguida, sob o vezo da inacessí-

vel ironia, que o que ele queria ser naquele momento era “famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...”⁷ A expressão da própria violência – que não vai às vias de fato, porque “famigerado” é o outro e não ele – não esconde o gozo verbal, a vingança simbólica apoiada na “falta de cultura” do jagunço.

Em Damázio, as ambiguidades são de outra ordem, nada tendo a ver com ironia. O nome do qual o moço do Governo o chamou, e que, vindo de quem vem, ele desconfia não ser boa coisa, traz à tona questões sobre a própria identidade, no âmbito público e no pessoal: o duplo sentido da fama, aos olhos do sertanejo e aos olhos do Governo, parece trazer à tona algo que se esconde na ideia de “serenar-se” (isto é, de estar fora da ativa.) A fama agora diz respeito ao que ele fez *no passado* e, na boca do moço do Governo, deixa de significar valentia e poder. O moço identifica o “marginal”, e o que é pior, quando o poder *já era*, algo que parece em jogo no modo pelo qual Damázio reage: vem perguntar antes de agir, dedilha armas e aprisiona os “compadres”, mas para que garantam que não houve ofensa ou, se ofensa houve, que ele tinha razão ao reagir. Damázio viaja seis léguas para pedir esclarecimento ao doutor; doze léguas antes de defender a honra. Vemos, portanto, em ato, um jagunço pronto a considerar a *razoabilidade* de uma *possível* reação violenta. A cena, que deixa perplexo o leitor rosiano, afeito a outro tipo de jagunço, reflete a perplexidade de Damázio diante do moço do Governo e do seu próprio lugar social (lembramos que ele, embora muito irritado já há tempos com o moço, “não quer questão” com o Governo⁸). Tudo no conto indica uma nova situação social. Conforme está suposto na fala, e mesmo na presença do moço do Governo, em vez de um homem temido, temos um candidato às punições da lei. Ou melhor, a presença do moço do Governo e o conflito que ela gera em Damázio sugerem um contexto (de resto explicitado no primeiro e último contos do livro, com o marco modernizante da construção de Brasília) em que o gosto pelo enfrentamento pessoal deixa de ser indicativo de poder e passa a ser visto como indício de criminalidade. Conhecido pelas crueldades outrora praticadas, Damázio há tempos aplacou seus impulsos violentos, mediando-os, como se vê em cena, pela razão. É possível vislumbrar um trânsito da ética de um universo sem leis para

outra ética, em que a regra está nas palavras.⁹ Por outra, a passagem de uma ética local, determinada pela ação privada violenta (Damázio era braço armado *dos Siqueiras*) para uma ética fundada na letra da lei. Na vida política brasileira, como sabemos, o trânsito para uma legalidade de fato foi ensaiado várias vezes, desde que não interessava mais ao Governo partilhar a desordem com os chefetes locais.¹⁰ *Primeiras estórias* registra a nova investida, durante os anos J.K., quando a abertura do Brasil às grandes nações do mundo forçava, pelo menos nominalmente, novos padrões de sociabilidade.

No conto, a palavra coloca os *feitos* de Damázio sob a ótica do poder público, invertendo sua posição. O nome dado pelo outro, representante de outra ordem, deforma, segundo a ótica legal, a *sua* identidade. Nesse sentido, são curiosas as variantes de ouvido que o jagunço cria ao tentar lembrar a palavra; terá ela algo a ver com pai, mãe, família? ("*fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?*").¹¹ Entre a lei do sertão, riscada no corpo, e o apaziguamento ditado por influxos externos, o ex-jagunço titubeia; a "macheza" parece estar agora em qualidades que lhe são estranhas, como ele reconhece, por baixo, no elogio ao doutor: "Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!"¹² Não escapa aos leitores o paralelo entre a exibição do médico, que sabe muito bem a que serve o domínio das palavras, e a personalidade que continuará vigorando no país, com vantagens sobre a letra da lei.

A narrativa tem a forma de um jogo de astúcia, um "dito espirotooso", próximo da piada, embasado nas significações deslizantes de uma expressão que condensa dois significados, um que se explicita e outro que fica suspenso, gozando daquele, literal, que o uso perverteu até conotar o contrário do que dizia a princípio. O humor é aqui uma vingança do riso sobre o medo, mas não só. Como já sugerimos, contando o ocorrido, o narrador domina definitivamente o jagunço, fazendo dele objeto de derrisão para o leitor. A *marca de distinção da resolução espirotoosa* – acessível a quem compreenda o jogo armado na letra – desvela que se trata de uma *conversa entre pares*. Lastreado no percurso linguístico do vocábulo registrado em dicionário, o jogo abrevia

pensamentos inacessíveis ao jagunço. O chiste, grosseria fina que sublima a hostilidade direta e franca, tem a ver com a “boa civilidade” – a irônica.¹³ Certamente a violência “sutil” do doutor trará menos consequências para o jagunço do que o desfile de armas prometia ao doutor, às testemunhas, ao moço do Governo, na provável ordem da explosão da ira. No entanto, fazer o interrogante de bobo (“tese para alto rir”¹⁴) e exibir-se ao leitor parece algo menos ingênuo do que o prazer de dizer de modo cifrado o que não podia dizer às claras (afinal, mesmo narrar o caso já é redobrar o feito).

Vale lembrar que, na tradição romântica, o chiste é a marca do gênio.¹⁵ No conto de Guimarães Rosa, o chiste irônico lembra, como arremedo, a *disposição de humor constante*, presente na ironia romântica. Mas, se em contexto próprio tal disposição supunha o interesse comum pela verdade (a ironia socrática transformada em atitude), muito diverso é o uso que, em “Famigerado”, o médico faz dela. A civilidade e o humor possíveis entre iguais são aqui esquivança, e depois repique, violência em “legítima defesa”, só que redobrada.

Ainda que possa conter também um riso sobre si mesmo, o caso exemplar que se conta é, em alguma medida, delator daquele que o enuncia. A voz da cidade enfrenta a brutalidade do sertanejo com a estampa da diferença inacessível. A alternativa esclarecedora é posta de lado – Damázio o dissolveria com “um pingo no i” –, pressupondo-se a necessidade de outra violência, esta “superior”, amparada na intangibilidade do espírito.

A astúcia esclarecida detrata – ainda que anedoticamente, e também por isso mesmo – o ex-jagunço. É possível ver uma autoparódia de Rosa, estilística inclusive, na gestualidade caricata da linguagem. Fica para o leitor, além do riso escarninho, uma consciência crítica do que a literatura pode fazer – como *causa secreta* – ao “observar” o outro. Fica também o retrato do escritor ilustrado, com sua erudição, a reboque da inspiração estrangeira, completamente fora de lugar. Além, é claro, da civilidade brutal, formalizada pela narrativa.

Notas

¹ Para o princípio da reversibilidade, ver CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. [1957] In: _____. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978. p. 119-39. José Antonio Pasta Júnior abriu uma nova vertente dialética para os estudos da obra rosiana, especificando o modo pelo qual as reversibilidades e os hibridismos dão forma a uma espécie de marca de nascença do próprio país, e ao imaginário paradoxal das relações interpessoais e intersubjetivas no Brasil. Entre outros pontos-chaves, seu ensaio sobre o romance de Guimarães Rosa descobre nos infinitos hibridismos do *Grande sertão* "a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto – um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, entre o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos." Cf. PASTA JÚNIOR, José Antonio. O romance de Rosa – temas do *Grande sertão* e do Brasil. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 55, p. 61-67, nov. 1999.

² Na expressão de Riobaldo, "puras misturas".

³ O exemplo maior disso no livro é, a meu ver, o conto "Substância", em que a conciliação das tensões reais está dada em todos os níveis da narrativa, até o mito apocalíptico final: o patrão de uma grande fazenda e sua mais miserável trabalhadora casam-se sob a luz reveladora do Sol, no dia de Todos os Pássaros. Cf. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1962. (A partir de agora citado como *P.E.*).

⁴ Vejam-se, exemplarmente, "A benfazeja" (para a cisão do foco narrativo, entre o mito e o esclarecimento), "Soroco, sua mãe, sua filha" (para a composição estrutural entre modernização brasileira e atraso), "Nada e a nossa condição" (para a cisão entre mitificação do proprietário e desvalorização da terra, em favor de novas formas do capital), "A terceira margem do rio" (para a cisão entre narrativa e experiência). Ou, a irresolução formal do conto "O espelho", em que a caricatura dos procedimentos rosianos expõe os seus limites. Remeto o leitor aos capítulos 3 e 4 do meu livro. Cf. PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin Editorial, 2006. p. 125-62 e p. 179-260.

⁵ A perspectiva mítica sobre a história brasileira será a do livro e é nesses dois contos dada ao leitor pelos olhos de um Menino, para quem as dificuldades concretas revertem-se em fulgurações epifânicas, que ensinam a "seguir em frente" – sem dúvida, o lado mais plano e menos atual da obra. Noutros contos, entretanto, o mítico aparece justamente como o oposto da libertação (vejam-se "A terceira margem do rio" e "A benfazeja".) A história não é apenas pano-de-fundo para novas reversões, mas entra para a forma, atravessando o mito que a suspendera; de tal modo que o tempo histórico *paralisa* o não-tempo mítico numa imagem (p. ex., o pai que é a morte e é o pai vivo), interrogando-o, assim como à possibilidade – por ora adiada – de simbolizar saídas. Enquanto a epifania se *localiza* na infância, no encontro amoroso, no olhar dos loucos (dos não produtivos?), uma outra presença mítica, demoníaca, formaliza um não-tempo contaminado pelas contradições históricas que visava suspender. E há ainda um terceiro conjunto de narrativas, em que a apreensão da matéria histórica contemporânea organiza-se não pela abertura epifânica, nem pela paralisação do mito em imagem dilemática, mas pela presença da astúcia como elemento mítico degradado ou como sucedâneo do mito na leitura do processo social. Deste último grupo faz parte o conto "Famigerado".

⁶ *P. E.*, p. 12.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *P. E.*, p. 11.

⁹ Em sua leitura do conto, José Miguel Wisnik desenvolve a questão do trânsito incompleto entre mando e legalidade, mas para interpretá-la como “kárma” do país. Cf. WISNIK, José Miguel. O famigerado. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 121-56.

¹⁰ Ver, para a história da questão das amizades entre poder público e privado no Brasil, desde a Colônia: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1969. No livro de Guimarães Rosa, a visão do trânsito incompleto do mando para a lei aparece em muitas *estórias* e sob várias tonalidades. O oposto simétrico de “Famigerado” é, nesse sentido, o conto “Fatalidade”, em que a astúcia de um delegado fulmina – literalmente – um malfeitor com o qual ele não simpatizava. Cf. *P. E.*, p. 58-63.

¹¹ *P. E.*, p. 11, grifos do autor.

¹² *P. E.*, p. 13.

¹³ O chiste irônico arma o jogo na letra, no caso, recobrando o sentido da palavra para o jagunço e desvendando ao leitor o que ressoa inverso. Para o procedimento ver: FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. In: _____. *Obras completas*. Tradução de Jose Luis López-Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1976. v. I. p. 1029-167.

¹⁴ *P. E.*, p. 13.

¹⁵ Cf. SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 1998. p. 191-221.

Resumo

No quadro social imaginado por *Grande sertão: veredas*, jagunços heróicos e bandidos do sertão dividem o Bem e o Mal, sobre o pano-de-fundo da Primeira República. Em *Primeiras estórias*, de outro modo, a nova matéria histórica, remetendo ao quadro da modernização brasileira nos anos J.K., parece colocar em xeque a estetização literária. O ex-jagunço é agora um “homem livre pobre”. No duelo – apenas verbal – entre sertão e cidade, o lugar de classe do escritor vem à tona.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; ponto-de-vista; forma literária e forma social.

Recebido para publicação em
30/07/2009

Abstract

The main characters of Guimarães Rosa’s *The devil to pay in the backlands*, the heroic “jagunços”, represent with the outlaws the Good and the Evil of the “sertão”; and the story is set against the backdrop of Brazil’s First Republic. In *Primeiras estórias*’ new historical context – the Brazilian modernization in the fifties –, on the other hand, the literary aestheticism of the poverty is called into question. The “ex-jagunço” appears now as a powerless man and, in the clash between the city and the backlands the writers’ class perspectives come more clearly into view.

Key words

Guimarães Rosa; point of view; literary form and social form.

Aceito em
20/10/2009

O ESPELHO VENENOSO DA NAÇÃO: NOTAS SOBRE *BUDAPESTE*

Antônio Marcos V. Sanseverino

A poesia enganosa...

Depois de descrever a dimensão ambivalente do romance, José Miguel Wisnik recupera o tema do duplo com que Chico Buarque põe em cena a discussão sobre o lugar e papel da criação na contemporaneidade, com “uma dialética escorregadiamente brasileira” (Wisnik, 2004, p. 163). Depois, finaliza seu ensaio com a seguinte passagem:

Uma cidade é a cifra secreta da outra, numa equação termo a termo em que a incógnita do romance, pode-se dizer, é o narrador, e em que a incógnita do narrador é a mulher. As duas formam uma só. Mais não se poderia dizer, e não só por uma questão de “confidenciabilidade”. *É que há romances que, no exato momento em que terminam, transformam-se em nada. Budapeste, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde a versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num flash extremo, como uma língua-música, que se desse de uma vez, por inteiro.* (Ibidem, p. 164, grifo meu).

É interessante o modo como o crítico lê a passagem final em que Costa (agora definitivamente Kósta), de volta a Budapeste, reconciliado com Kriska, se entrega ao amor. A dimensão posta é que o romance termina em *poesia, como uma língua música, por inteiro*. Existe, então, uma passagem da dimensão prosaica da forma romance para a musicalidade própria do verso poético. Se não for equívoco, parece-me que está implícita a conciliação final, em que o conflito romanesco, marcado no vaivém Budapeste-Rio, se encerra no lirismo poético em que Costa se encontra consigo ao se encontrar plenamente na relação amorosa com Kriska. Em síntese, o crítico encontra a conciliação da poesia onde ela não se encontra. Vale citar a passagem:

Pois se tinha pelo eu do livro alguma simpatia, era com seu desumano criador que ela se encantava. E a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumado, cheguei mesmo a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro. Eu usufruía os fraseados, a melodia do meu húngaro, eu me deliciava com minha voz. (...) E ria, ria como se eu escrevesse com pluma em sua pele, esse dancing giratório, realmente inacreditável. Já perto do final, eu sabia que ela se ajeitaria na cama, para recostar a cabeça no meu ombro. Deitou-se de lado na cama e recostou a cabeça em meu ombro, ciente de que, sem interromper a leitura, eu sentia prazer em ver suas ancas realçadas pela camisola. Então moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda. E no instante seguinte se encabulou, porque eu *agora lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia.* Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, por que fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu a água que havia lavado sua blusa. (Buarque, 2003, p. 174, grifos meus).

Quando o narrador coloca que “agora lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia”, isso traduz a coincidência temporal entre a narração e o narrado, como se o leitor estivesse vendo a cena acontecer, de tal modo que Kriska tem um delicado gesto de pudor. Em outros termos, na forma de narrar, o livro se encerra com apagamento da distância que separa o narrador do mundo, que lhe permite ordenar a experiência, mas que traz a frieza objetiva da ordem. Aqui, ao contrário, a fusão amorosa está na fusão do presente e do passado, da palavra e do gesto. Ao final, então, poeticamente, o romance se encerra com gesto impossível da conciliação plena, figurada na fusão amorosa que se anuncia.

Essa leitura, encaminhada, está ali presente no texto, mas há ainda um movimento esquisito nesse trecho (assim como no andamento do livro, marcado por vários momentos de estranheza, de indeterminação e de repetições). Acho que há um veneno irônico que deixa um fel no encerramento da leitura do romance, algo que está sutilmente indicado no início do trecho citado: “pois se tinha pelo eu do livro alguma simpatia, era com seu desumano criador que ela se encantava” (grifo meu). No problema da indefinição de quem é o criador, que não é José Costa, parece-me que se indica um movimento de um termo a outro que não

se resolve, que não se decide, que não se fixa, mas também evolui. Em outros termos, a realização de José Costa dá-se quando ele se torna novamente pai e entra num fluxo incontrolável de atribuição de autoria para si de textos que não escreveu. Na troca de lado, ele repete Kasper Krabbe e, se chega a acreditar que é autor, fica a marca do engano.

Observe-se que José Costa quis sempre manter o anonimato. Sua condição de *ghost-writer* era motivo de vaidade às avessas, por se saber autor de textos consagrados e elogiados na autoria de outros. Era algo que não confessava para ninguém, que ele escondia. O congresso anual de escritores anônimos é momento de transbordamento, em que se constrói uma confraria, um segredo, que não pode ser revelado, em que os *ghost-writers* compartilham sua condição e riem do pretense sucesso de políticos, religiosos, jornalistas, escritores... Quando Costa vai junto com Vanda (que o escanteia desde seu retorno) a um festa de ano novo. Depois de vê-la na festa com Kasper Krabbe, ele vai tirá-la da festa. Nesse momento, enciumado, ele diz a ela: *eu sou o autor desse livro*. Logo a seguir se arrepende, mas não tem como voltar atrás. Esse é um ponto fundamental do romance, pois nesse momento ele decide retornar a *Budapeste* e rompe o vínculo com o Brasil. Nunca mais vai ver Vanda. E quando é obrigado a voltar ao Rio de Janeiro, por ter sido extraditado, ele não consegue procurar sua ex-esposa, não encontra o livro de “Kasper” e, ainda, ao ser perseguido por um *skin-head*, reconhece no agressor seu próprio filho, mas não se apresenta. Não consegue assumir a paternidade. Ao final, quando ele declara, ao contrário, que *não é o autor de Budapeste*, ninguém acredita. Em suma, assumir a autoria e a paternidade é uma forma de deixar de ser quem é e se tornar em autor, ou mero nome de autor que é consagrado por obra que não escreveu.

Depois de começar pelo encerramento enganoso, creio que aí já se destaca o procedimento compositivo em que acontece a apropriação do modelo convencional do romance autobiográfico e que é temperada pela ironia corrosiva que instaura um movimento sem fim sobre a natureza do autor. É José Costa? Szoze Kósta? O Sr.? Debate pertinente, suscitado pelo andamento do romance sobre um escritor fantasma, que mostra que há quebra da ilusão da identidade entre eu e autor, narrador

e personagem... O autor passa a ser o Sr. (ex-marido de Kriska), que não se identifica, mas o narrador é Szoze Costa...

Na questão de fundo, o narrador é e não é José Costa. Enfim, poderíamos ficar em um debate interminável sobre o tema. Temos aí um ponto indecível, um problema sem solução que nos aponta para uma voz que é pura exterioridade, uma identidade que é apenas máscara, para um jogo que é mero artifício... Não há interioridade, não há rosto, não há referência segura, pois a subjetividade se reduz à mera convenção genérica. Uma tendência de leitura, como se viu, é tomar esse impasse lógico, do duplo e do enigma da identidade, como um problema narrativo que se resolve no final poético. A questão central, ao contrário, é que não há resolução. Há apenas entrega prazerosa a esse estado regressivo de fusão, de apagamento da distância. A alienação de Costa não só se mantém, como parece uma condição da qual o indivíduo tem lampejos de consciência, mas não tem força, capacidade, nem vontade de superar, pois assumir a responsabilidade de ser autor de sua própria obra e de si mesmo. O que interessa daqui para frente é olhar as marcas convencionais, pequenas fissuras, que impedem (no meu entender) a aceitação da poesia conciliatória e põe em cena um mundo em desagregação.

A forma falhada do romance autobiográfico

A experiência formal de Chico Buarque é relevante na medida mesma em que se sedimenta na realidade social, nos problemas da realidade contemporânea. Há uma série de referências diretas aos conteúdos datados. Isso não diminui a obra. Os objetos representados têm sua integridade e sua existência independentes da vontade do sujeito. Assim, encontramos a referência ao domínio da televisão como meio de comunicação, a degradação do espaço urbano, a violência, a lógica do mercado. Inclusive a profissão de *ghost-writer* seria impensável fora da lógica do mercado. Além desses índices evidentes, interessa ver como eles compõem o romance. No caso, a mediação se dá pelo ponto de vista instável e limitado da primeira pessoa, supostamente de José Cos-

ta, um narrador de constituição problemática. Assim, neste momento, vamos fazer uma análise das fissuras que racham a forma do romance autobiográfico.

No núcleo “lógico” de *Budapeste*, como destacou Wisnik, o romance atualiza o tema do duplo. Ele parece construído nas relações simétricas e especulares entre Rio de Janeiro e Budapeste. Dividido em sete partes, ele traduz o movimento da personagem de Budapeste ao Rio, de volta a Budapeste, de retorno ao Rio, de fixação em Budapeste, da expulsão que o obriga a retornar ao Rio até chegar ao retorno final e consagrador a Budapeste, como autor do romance *Budapeste*. A relação entre as cidades é especular: José Costa (Brasil) corresponde ao Sr. (Hungria); Kasper Krabbe (estrangeiro no Brasil, com biografia escrita pelo *ghost-writer*) a Szoze Kósta (estrangeiro na Hungria, com a biografia escrita pelo *ghost-writer*) e assim poderíamos ir listando as diversas imagens correspondentes.

Seriam dois lados do espelho plano,¹ de tal modo que os personagens e as ações ganham dimensão simétrica e invertida. O problema da identidade, como se viu antes, é, portanto, o que se evidencia com força. Não se trata de defunto autor, mas de escritor fantasma, de criatura que se descarna da identidade brasileira para se tornar irremediavelmente Zsoze Kósta, alguém que luta para apagar as marcas estrangeiras (no caso, brasileiras) de sua fala magiar em um romance escrito em português.

Em *Budapeste*, a repetição dos mesmos elementos, às vezes, cria certa previsibilidade de movimentos, como um jogo de xadrez em que o movimento das pretas corresponde ao movimento das peças brancas, em que o gesto na frente do espelho corresponde ao simétrico oposto do outro. Esse uso tão previsível parece ser um modo irônico de apropriação de fórmulas de composição romanesca em que o lugar comum funciona como sinal da identidade autoral do *best-seller*.

Cabe observar que o valor reconhecido do romance é mediado pela aceitação pública, pela quantidade de livros vendidos e pela forma como é lido. Caberia ver quem são os leitores. Talvez baste ver o modo como o leitor é figurado. Vanda, por exemplo, lê *O Ginógrafo*, e encantada, acaba lendo e relendo. Ela, que não era dada a leituras continuadas,

fica seduzida pelo autor. Há uma dimensão de desejo erótico que fica subentendido aqui. Costa chega a imaginar o modo como o exemplar do livro foi parar no cesto de sua sala, imagina a leitura realizada por Kasper Krabbe e a entrega de sua esposa. No caso reverso, é *Budapeste* que permite a Kosta conquistar definitivamente a aceitação tanto de Kriska quanto de sua cidadania húngara.

Na sua última estada no Brasil, mal saindo do hotel, ele não reconhece o filho (se é que fosse seu filho), não encontra mais a ex-mulher e fica como se fosse um estranho no Rio. Nessa última vez que passa pelo Brasil, o passado recente se desfaz, deixa de existir objetivamente. Ele não reencontra nem as pessoas de sua intimidade, nem marcas características de sua cidade natal. Isso fica evidente na volatilidade do reconhecimento de *O Ginógrafo*, uma obra que literalmente se desmancha no ar e cai no esquecimento absoluto. Isso tudo dá um certo ar onírico, um certo clima fantástico, marcado pelo traço excessivo, algo kafkiano, de apagamento completo da presença do *best-seller* de Kasper Krabbe nas livrarias.

Como outra forma de repetição, o mesmo elemento aparece com função diferente em novo contexto narrativo. Como exemplo, vejamos o início do romance:

Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã, ao deixar o metrô, por engano numa estação azul igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Aí estou chegando quase... havia algum problema com a palavra quase. Só que em vez de apontar o erro, ela me fez repeti-lo, repeti-lo, repeti-lo, depois caiu numa gargalhada que me levou a bater o fone. (Buarque, 2003, p. 5).

O narrador reproduz no português, por tradução, o efeito de estranhamento provocado pelo uso não convencional do húngaro. Pelo ponto de vista do aprendiz, semelhante ao infantil, as regras não estão plenamente interiorizadas, aprendidas. Isso provoca efeito cômico na sua professora. Quando esse trecho é repetido mais adiante no romance, o

narrador introduz algumas variantes importantes. Costa liga na saída da estação do metrô, por cabotismo, para mostrar a frase aprendida. O erro e o deboche provocam nele irritação. A seguir, ela pede desculpas. O efeito do trecho repetido é distinto, pois é quando o relacionamento amoroso de Costa e Kriska decola.

Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e por tomá-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou em saber quem tinha sido eu, o que fazia, de onde vinha. Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia, para ela tudo isso era coisa nenhuma, era matéria de meus sonhos. (Ibidem, p. 68).

Logo após a repetição do início, vê-se que para Kriska não existe mundo além da Hungria. José Costa vai se encontrar em Kriska, na sua afirmação radical da pureza da língua magiar, que não se aprende em livros, na negação da televisão e da entrada o inglês globalizado. Em Budapeste, José Costa encontra a possibilidade de ser diferente do que é no Brasil. Desenha-se para ele outra possibilidade de vida, que pressupõe, no entanto, apagamento do que fora. No Brasil, José Costa fazia o trabalho pela satisfação pessoal. Para ele, a escrita valia pelo prazer de construir um discurso assumindo outra identidade. Quanto melhor realizado, quanto mais impacto, melhor. Álvaro Cunha, seu sócio, era quem fazia a intermediação da venda do trabalho de Costa. Na Hungria, depois de aprender a língua, Costa une as duas funções. Não há ninguém como o ex-sócio.

O núcleo formal do romance está, portanto, no trânsito de José Costa entre Rio de Janeiro e Budapeste, no vaivém do personagem até que se estabilize na Hungria. Esse movimento se estabelece a partir da dialética entre familiaridade e estranhamento. Primeiro, Budapeste aparece (na língua, nas pessoas e na cidade) como algo distante (incompreensível, ameaçador e sedutor). Ao voltar da primeira estada longa, ele reencontra uma estranha rotina familiar, da qual se sente afastado. Perto do Natal, a família, o escritório e a esposa, todos lhe parecem esquisitos. Até mesmo seu ciúme parece ilegítimo, fora de lugar. Para o especial

a ser gravado para a televisão com Vanda, ela impõe que ele espere na rua. Ao voltar para Budapeste, ele é um estrangeiro a lutar para se reencontrar na nova rotina, superando pacientemente a distância de Kriska e seus outros amantes e precisando aprender um novo trabalho e uma nova língua. Ao voltar ao Rio, anos depois, tudo fica irreconhecível e assustador. Nem o filho, que vai persegui-lo, Costa vai reconhecer...

Enfim, o núcleo parece estar nessa relação de espelhamento entre as duas sociedades. José Costa reencontra-se consigo mesmo em Budapeste, porque lá ele é alguém solitário que deve se fazer por si mesmo. O trabalho (não há Álvaro), aprendizado solitário e sofrido, os ciúmes controlados, a aceitação de Kriska com seus outros homens... O longo esforço e o lento aprendizado levam Costa ao aprendizado do Húngaro, a tal ponto que acredita ter apagado as marcas estrangeiras. Reassume sua condição de *ghost-writer* e vai ao extremo de escrever poesia, *os tercetos secretos*. Sua crise, inclusive, que leva a se confrontar com o Sr. no encontro de escritores anônimos é por que Kriska percebe um quê de estrangeiro nos tercetos. Ao voltar para a Hungria, ele parece reencontrar o outro possível, desejado, para a identidade nacional plena, construída por um língua sedimentada, cristalizada, sem contato de marcas estrangeiras. O mal estar, o fel, o veneno na poesia erótica do final, está no fato de essa reconciliação dá-se por falsificação.

Chico Buarque mostra que esse movimento todo é farsesco, a ponto de o leitor não saber mais da autenticidade de nada. Observe-se que esse é o veio mais interessante do romance. Não é a poesia, o lirismo, mas a força subterrânea que leva à desconfiança e à corrosão da crença na pureza desse amor e na reconciliação com outra nacionalidade.

O romance *autobiográfico* é a forma, fórmula em que se assenta *Budapeste*. Como forma, o indivíduo narra em primeira pessoa (no presente) a trajetória de sua formação. Temos a escrita do eu, modelo burguês de um indivíduo que se constrói por si mesmo. O problema se põe no modo como o gênero vem a se realizar, pois há vários pontos de estranhamento, outros de artificialidades (emprego de clichês) e outros de indeterminação.

Como gênero artificial, podemos dizer que, sutilmente, Chico Buarque construiu um romance em que aplicou uma fórmula sedimen-

tada na tradição romanesca, da autobiografia. Dentro do romance, ele põe em cena a escrita de *O Ginógrafo*, em que José Costa ouve as fitas de Kasper e depois põe a experiência do alemão chegado ao Rio de Janeiro dentro de um fio de meada ficcional e forçado. A escrita sobre o corpo de mulheres... Essa possibilidade de colocar-se no lugar do outro, traço dramático que pode significar a tranquilidade de escrever sem precisar assumir a responsabilidade da autoria, deixa José Costa à vontade para escrever e para soltar sua criação. Ele escreve, o outro assume o compromisso pela palavra impressa. Outra possibilidade, complementar, está no fato de que existe uma fórmula que permite compor os motivos de tal modo que o romance constrói-se por si (por isso, ele conseguiria prever a próxima frase que seu clone escreve)...

Desse modo, as imagens artificiais, como uma *lágrima no olho esquerdo*, ou as oposições e simetrias, ganham outro sentido. Não há esforço realista pleno, no sentido mais de construir uma forma fechada em que há particularização de tempo, espaço, personagem e ação, evidente. Nesse sentido, é interessante precisar os furos e os *defeitos* desse espelhamento, pois eles revelam o caráter amador do produtor de *best-seller* produzido sob encomenda, que constrói tipos submetidos ao enredo (e às vezes ao acaso) e não ações que sejam suscitadas pelo caráter de personagens complexos.

Quanto aos momentos de estranhamento, o romance traz uma série de pequenas quebras da verossimilhança: o artigo escrito por outro; os tercetos secretos, cujo nome ele inventa no Rio e depois vai escrevê-los em Budapeste; o desaparecimento completo de qualquer registro de *O Ginógrafo*; o encontro anual de escritores anônimos, com ênfase na cômica proposta de manifesto dos *fantasmas*... Esses pontos criam fissuras no andamento narrativo do romance autobiográfico. Podem ser lidos como pequenas falhas da lógica realista, pontos que remetem a uma explicação não natural; podem ser também pequenos sinais de um mundo opaco, cuja capacidade de compreensão não é dada ao narrador. Creio que, integrando as possibilidades anteriores, esses momentos de estranhamento impõem uma necessidade de desconfiança quanto à confiabilidade do que é relatado e principalmente da capacidade de configuração do narrador. A distância segura que permite a configu-

ração do mundo, da dimensão épica, não é mais possível, a não ser como manifesta artificialidade. Por isso, nem mesmo a suposta poesia final (conciliação) não deixa de ter o travo amargo da brincadeira, do jogo que se esgota em si mesmo. A par disso há ainda vários pontos de indeterminação, que se reproduzem do centro em vários trechos do romance. Trata-se de pontos indecíveis.

A partir daí, do esquema simétrico do espelho, das repetições das situações estranhas e dos pontos de indeterminação, o caráter farsesco do romance como que se revela no mal-estar de algo não completamente formado, de problemas de composição. Até mesmo a simetria previsível, algo de um jogo impossivelmente simétrico, traz a aparência de esquema abstrato que lembra a escrita amadora, como o caráter bisonho do aprendiz que confunde a harmonia com a correspondência plena entre as duas partes. Assim que criaria correspondências especulares entre Rio de Janeiro e Budapeste, como um jogo que põe pistas para o leitor descobrir. Isso aparece desde a capa e a contracapa e pode chegar aos nomes de jogadores da Seleção Húngara de futebol, a grande sensação da Copa de 1954. Isso pareceria mero problema de composição do romance, mas é mais do que isso.

Isso pode ser visto em dois níveis. De um lado, temos a escrita autobiográfica de Costa que se realiza pelo trabalho de construção de Budapeste. De outro, os nós de artificialidade, de estranhamento e de indeterminação que minam a construção de uma formação plena do indivíduo (*o veneno do livro*). Na sobreposição dos termos, vemos que a promessa de realização individual pelo esforço traz a promessa falsa e mentirosa que se põe como grande manipulação de força desconhecida (uma vingança do Sr.?). Cabe insistir que se trata de uma charada que deixa pontos indecíveis e que levam ao equívoco de acreditar numa conciliação poética.

Creio, no entanto, que não se trata de defeito formal, mas de problema que esteticamente indica como a experiência do capital penetra tão intensamente que a própria escrita subjetiva e pessoal cumpre o protocolo convencional do gênero. Vira lugar-comum, uma técnica eficaz de criar um *eu autoral* que pode ser qualquer um, qualquer Zé Costa.

Vimos, de início, que o homem – graças àquele pequeno hiato, graças àquela esfera de símbolos que ele interpôs entre si e a natureza – conseguiu adaptar a natureza às suas necessidades. No processo dessa adaptação, o homem criou um novo mundo que atua por sua vez profundamente sobre seu criador. Surgiu a paradoxal situação de que o mundo interposto pelo homem entre si e a natureza se transformou numa espécie de segunda natureza artificial, que ameaça impor-lhe condições semelhantes àsquelas que determinam o comportamento dos animais na natureza primitiva. *O homem vive hoje dentro do mundo artificial da sua técnica, quase como o animal dentro do seu ambiente natural, fechado no círculo de impulsos e reações.* (Rosenfeld, 1993, p. 16, grifo meu).

Anatol Rosenfeld analisa a transformação sofrida pela técnica, sempre vista dentro da esfera simbólica, ao longo de sua evolução, no uso feito pelo homem. Ela perdeu o caráter de instrumento que alongava a mão do homem, e que o ajudava a dominar a natureza. A técnica ganhou autonomia e interpôs-se entre o homem e a natureza, como se uma segunda natureza fosse e o homem, um animal dentro desse simulacro, submetido ao reino da necessidade. Essa é a alienação do homem de si mesmo, relacionada ao domínio do capital, à produção em massa. Do mesmo modo, o uso da linguagem por José Costa tem essa dimensão. É uma produção que está inserida na lógica do mercado.

O imenso crescimento do complexo industrial-monetário também trouxe em seu bojo a cidade moderna, aquilo que mais tarde o poeta chamaria *la ville tentaculaire* – a megalópole cuja incontrolável expansão e divisão celular agora ameaça asfixiar tanto as nossas vidas. Disso vem a definição de um conflito novo, de grande importância: aquele que acontece entre o indivíduo e o mar de pedra que, a qualquer momento, pode esmagá-lo. (Steiner, 1991, p. 32).

Como se pode ver, a técnica, que caracteriza nossa vida contemporânea, colocada como uma expressão da evolução do capitalismo, está presente de forma esmagadora e destruidora. Seria uma espécie de signo de morte, uma espécie de alienação que se coloca entre o homem e a natureza, entre o homem e a compreensão de si. Sair disso seria a descoberta de um território livre, onde há a vida, onde esta é difícil e instá-

vel. No caso brasileiro, estamos vivendo a desagregação da experiência nacional (cf. Ridenti, 2006; Schwarz, 1999). Essa marca do esmagamento ganha a dimensão de perda do ideal nacional, da perspectiva de realização de um projeto de transformação. De certo modo, a volta ao clichê e ao molde técnico evidencia que o indivíduo fica reduzido a pura exterioridade, pura máscara sem rosto. Nesse sentido, a técnica romanesca leva ao extremo uma forma naturalizada e automatizada, de tal modo que a promessa de integração ou de completar a formação revela-se vazia.

A nação reencontrada... na Hungria

As articulações formais de *Estorvo* (1990) e *Benjamim* (2000), que trazem a experiência brasileira depois da ditadura militar, ganha nova dimensão em *Budapeste*. Em *Estorvo*, temos a personagem em desarticulação que foge sem nem saber do quê, que vê o mundo desmoronar, que está a caminho da marginalidade, que não compreende mais a realidade, que se mostra opaca e desconfortável. Em *Benjamim*, pelo olhar do protagonista, sua história passa como um filme nos instantes que antecedem sua morte. Não há revelação, não há iluminação. É um modelo medíocre, envelhecido, premido pela culpa de ter levado Castana Beatriz à morte e que revê em Ariela sua suposta filha. Sua morte, fuzilado, dá-se mais pelo acaso, pela suposição de que tivesse um caso com Ariela, do que por qualquer motivação política. Ele não compreende o mundo em que viveu. Há interesse nessa retrospectiva histórica, porque o golpe militar, o recrudescimento da ditadura, a guerrilha, o milagre são vistos pelos benefícios ou prejuízos pessoais de um personagem que enxerga apenas sua imagem em tudo isso. Não é capaz de vislumbrar nada além de si mesmo. O leitor é convidado a ver mais do que o personagem, a ver um Rio de Janeiro decadente...

Em *Budapeste*, parece que temos um passo adiante. A difícil articulação entre a ficção autobiográfica e a experiência histórica de início de milênio é posta na dimensão problemática de uma subjetividade que se restringe à máscara sem rosto.

Se em lugar das influências literárias, que de fato estão como que à escolha, pensarmos na linguagem que usamos, comprometida – sob pena de pasteurização – com o tecido social da experiência, veremos que a mobilidade globalizada do ficcionista pode ser ilusória. A nova ordem mundial produz as suas cisões próprias, que se articulam com as antigas e se depositam na linguagem. De modo mudado, esta continua *local*, e até segunda ordem qualifica as aspirações dos intelectuais que gostariam de escrever como se não fossem daqui – restando naturalmente descobrir o que seja, agora, ser daqui.

No momento o sistema literário nacional parece um repositório de forças em desagregação. (Schwarz, 1999, p. 58).

Ao comentar *A formação da literatura brasileira*, Schwarz discute a tensão entre um sistema literário que se completou, atingiu maturidade, com movimento próprio, mas que não tem correspondência na formação econômica brasileira, nem tampouco nos âmbitos social e político. Se a hipótese estiver correta, parece-me que o romance de Chico Buarque traz essa tensão para dentro de sua composição. Aparentemente temos o homem desenraizado, um Szoze Kósta. O núcleo do problema, no entanto, é a desintegração nacional, “realidade material da história contemporânea” (Ibidem, p. 160).

Ao estudarmos *Budapeste*, parece-me, estamos lidando com uma forma estética que repercute a experiência brasileira da desagregação brasileira. O problema *local* continua se pondo no centro da escrita... Superada a ditadura militar, frustram-se as expectativas de que a democracia política trouxesse novas práticas e formas de participação, de que houvesse um projeto social (englobando educação e saúde), de que viesse a acontecer a incorporação dos *sujeitos monetários sem dinheiro*, de que a identidade nacional viesse a se afirmar como referência positiva e articulada à vida cotidiana. O Brasil se integrou à globalização econômica de modo acelerado, minou as possibilidades de projeto nacional e trouxe na esteira a desagregação social: violência, cidades com crescimento descontrolado, trabalho informal, organização *moderna* do crime, tráfico de drogas, acentuação da exclusão e da pobreza. Qualquer utopia se esvaziou: *amanhã vai ser outro dia*, mas se anuncia pior do que hoje.

José Costa passeia alheio a tudo isso. Ou melhor, integrado na divisão de tarefas modernas, como pena de aluguel, torna-se um Luís da Silva, de *Angústia*, sem o amargor ressentido. O mal-estar de sua condição profissional existe, pois não pode vir à público a posição de escritor fantasma. Não consegue revelar ou confessar nem mesmo para Vanda, sua mulher. Quando o faz, é o fim do casamento. Ao mesmo tempo, há o orgulho de ver a divulgação de seus textos. Ele deixa como que casualmente o jornal na página de um artigo que escreveu. Espera, então, dissimuladamente a opinião da mulher. Há satisfação de estar aparentemente no domínio do processo quando vê suas palavras reproduzidas no jornal, atribuídas a grandes políticos. Observe-se que há indiferença quanto ao que representa seu discurso. Não lhe interessa a esfera de ação (política, religiosa, cultural...), nem a posição ideológica. Há apenas o gosto da composição em si mesma, uma espécie de *arte pela arte*, a satisfação de manipular a linguagem. A indiferença quanto ao destino de sua escrita, no entanto, ressalta o abismo entre palavra e autoria. Não há compromisso, nem responsabilidade em relação à palavra publicada. Acompanhamos pelo olhar de José Costa a indistinção entre produto de massa e literatura erudita, em que um romance como *O Ginógrafo* passa por grande obra. Com sua indiferença pelo destino de suas criações, vemos como prepondera a irrelevância do valor da linguagem no sentido de representar o mundo ou de intervir na realidade. Enfim, como o mercado é central para a leitura do romance, tudo vira fetiche da mercadoria. Há inclusive os traços misteriosos da forma-modelo que ganham vida própria, como uma força que controla o indivíduo. No capítulo final, o ex-*ghost-writer* tenta discursar e romper com o escrito que chegou misteriosamente as suas mãos, não consegue. O produto tem tal força, ganhou de tal modo vida própria que ele apenas antecipa o que vai escrito. Costa está preso nessa lógica.

Nos anos 80, com a vitória avassaladora da modernização conservadora e excludente, as cidades incharam e a lógica da mercadoria passou a dominar. O sentido político se esvaziou, os motivos econômicos passaram a ser explicação *naturalizada* do mundo. O interesse econômico não precisava mais ser disfarçado com motivos religiosos, sociais ou humanitários. Ser sério, ao contrário, era (e infelizmente ainda é) enqua-

drar a realidade na explicação técnica, assumindo a lógica do capital. A dimensão humana e a crise de sentido, não resolvidas, foram postas de lado, como formas de patética irrelevância, e os problemas culturais (quando não traduzidos em mercadoria) viraram o ridículo aspecto retardário. É nessa dimensão que a *genialidade* de José Costa atua. Na sua cegueira, ele não vê que suas palavras não têm importância enquanto tal. Eles são apenas jogo de cena, enquanto as verdadeiras ações prescindem da justificativa humana ou do projeto social.

A articulação entre esfera privada e dimensão social passou a ser mediada pela realização no mercado. José Costa, mergulhado no processo, não vê nada além da profissão, do ganho e do acesso que o dinheiro lhe dá ao mundo. Ele é a criatura esquisita que trabalha pelo gosto da palavra, pelo prazer poético de escrever, e se realiza na escrita, com a satisfação infantil inclusive de sentir os sons de novas línguas. Essa imagem simpática de ingenuidade e gratuidade do gesto mostra um homem que não se importa com o mercado ou com o pragmatismo de seu sócio. O problema é que ele não se dá conta de que está vendendo tudo isso para qualquer um. Em outros termos, a arte pela arte de escrever, posta no isolamento do escritório, vale apenas enquanto valor de troca e vira necessariamente uma mercadoria.

Assim, dentro do romance, a cidade de Budapeste não tem função realista imediata, revela a realidade do Rio de Janeiro e do Brasil pelo avesso, ao mostrar um país diferente. A dimensão é funcional, contrastiva, especular. José Costa reencontra na Hungria a dimensão de um nacionalismo que busca na língua pura um traço de verdade essencial. Ao aprender com Kriska o gosto da língua magiar, que não se aprende nos livros e que não pode ser contaminada pelo inglês que se insere nos programas televisivos, Costa inicia a busca de uma pureza impossível. Reencontra sua Pasárgada: lá sou amigo do rei, tenho a mulher que quero... Ou seja, uma terra em que o desejo e a satisfação plena se realizam plenamente. Repare-se que ele se sente no exílio quando volta pela última vez ao Rio de Janeiro, pois, quando sai do hotel, não reconhece mais nada, não sabe nem se foi agredido pelo filho ou não... Assim, na experiência amorosa com Kriska ele encontra a realização do desejo de identidade plena e conciliatória. De certo modo, a Hungria é o mundo

feito à imagem e semelhança do desejo de um projeto nacional que desse certo, mas que acabou como espelho quebrado. Não há final feliz, a não ser que se esqueça do mundo, apague-se a identidade e se regrida a uma fusão impossível e sem distância com o objeto do desejo. Somente nesse movimento em falso, o espelho poderia ser restaurado, mas com o terrível veneno da artificialidade de uma máscara vazia.

Notas

¹ Não é o objetivo do presente ensaio, mas essa dimensão especular convida a visitar não apenas os textos da tradição ocidental que tratam do duplo, mas também Machado de Assis, “O espelho”, *Esau e Jacó*, para citar dois exemplos, e Guimarães Rosa, “O espelho”, para citar o mais evidente. A experiência local provoca uma refração tal que o tema do duplo e a forma de tratá-lo ganham uma especificidade brasileira.

Referências bibliográficas

- RIDENTI, Marcelo. O paraíso perdido de Benjamim Zambraia: sociedade e política em Chico Buarque. In: SEGATTO, José Antônio e BALDAN, Ude. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999. (Prismas).
- _____. Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide R. e ROLLAND, Denis (Org.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Humanitas).
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OTSUKA, Edu. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre origem e difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

- WISNIK, José Miguel. *O autor do livro (não) sou eu*. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publi-folha, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. O homem e a técnica. In: _____. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspec-tiva; Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. (Debates, v. 254).
- STEINER, George. *No castelo de Barba Azul*: algumas notas para a redefinição da cultura. Tra-dução Tomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Resumo

O presente ensaio parte da análise do final ambivalente de *Budapeste*, que aparenta uma dimensão poética que se revela artificial e falseadora. A partir desse indicativo, algu-mas marcas formais indiciam o uso irônico da forma própria ao romance autobiográfico. Por fim, esses traços são analisados como se-dimentação formal da desagregação da expe-riência no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave

Chico Buarque; romance brasileiro; desagre-gação da experiência

Recebido para publicação em

12/07/2009

Abstract

This essay analyzes the ambivalent end of the novel that seems a poetic dimension that would prove artificial and falsifying. From this guide, some formal marks indicate the ironic use of the shape autobiographical novel. Fi-nally, these traits are analyzed as sedimenta-tion of the breakdown of formal experience in contemporary Brazil

Key words

Chico Buarque; brasilian novel; breakdown experience

Aceito em

30/09/2009

O ASPECTO DA (DES)FORMAÇÃO DE UMA ILHA/PAÍS EM *INVENÇÃO DE ORFEU*, DE JORGE DE LIMA

Betina Bischof

Invenção de Orfeu, último livro de Jorge de Lima (1952), tem feição singular no quadro da poesia brasileira. A começar pela hibridez de gêneros, a cavalo entre épico e lírico,¹ cujo resultado descamba ainda para uma forma diluída, sem contenção, e para imagens que parecem se fragmentar, desprovidas, quase, de recorte ou organização.

Talvez se possa iniciar a discussão sobre o livro indagando acerca da adesão – ou não – de Jorge de Lima ao seu próprio tempo. *Invenção de Orfeu*, diz por exemplo Mario Faustino, é

Uma das raras coisas realmente épicas escritas em verso em nossa época, em qualquer língua [...]. Pena é que Jorge, nesse e noutros poemas, tivesse de voltar atrás [...]: não quis ou não pôde fazer uso de uma temática contemporânea. É um poema imitativo, se bem que numa linguagem poética atual e dele, Jorge: o verso branco é de Milton, o espírito é de Virgílio, o todo é uma volta a Camões.²

A afirmação de que o aspecto contemporâneo não estaria presente em *Invenção de Orfeu* pode ser discutida: o verso e as “formas empregadas no poema (quadradas, sonetos, sextilhas, oitavas, terça rima, metros breves e longos) correspondem isomorficamente ao objeto de *Invenção de Orfeu*, também ele mutante”.³ Além disso, dentro de cada poema ou estrofe, as formas tradicionais parecem compor, com o tema e as imagens truncados e tendendo à dissolução, um conjunto por demais estranho para remontar a Milton. Afirmar que o espírito seja de Virgílio parece igualmente questionável, uma vez que o poema, em sua diluição e fragilidade, compõe uma estrutura sem recortes, lanhada por todos os lados (com isso aproximando-se muito mais dos modernos impasses enfrentados pela poesia). Se o tema é o da viagem, do encontro com a musa, da recuperação de uma biografia, e

se a intenção era trabalhar a forma épica, vários elementos do poema – dos quais não faz figura menor a forma excessivamente solta, sem vertebração – parecem antes responder a um lugar e tempo presentes (e aos seus impasses): as inexatidões, as diluições e frouxidões derivam antes, parece-nos, da aproximação a um país específico, num tempo também determinado.

Na busca por entender como funcionam alguns temas (e a forma a eles vinculada) em *Invenção de Orfeu*, será interessante, para figuração de contraste, voltar aos primeiros livros modernistas de Jorge de Lima, marcados pela investigação da realidade brasileira e por uma estética despojada e límpida, à qual aderiu a partir de 1925.

Nos poemas de Jorge dessa época, distingue-se uma expressão próxima a certos tons bandeirianos ou mesmo oswaldianos (sem prejuízo de uma dicção própria).

Veja-se, por exemplo, “Flos sanctorum”, de *Novos poemas* (1929):

Santa Bárbara que nos livra do corisco
São Bento que cura mordida de cobra,
São Gonçalo casador...
E você, meu anjo-da-guarda,
nunca me disse seu nome,
pra eu fazer um poeminha pra você!

Distingue-se aqui uma temática religiosa a partir de um olhar terra-a-terra, que parece rebaixar de modo afável o sublime (anjo), para que este receba, ao nomear-se, uma expressão poética (“poeminha”) cuja marca é a singeleza e limpidez de imagens e linguagem.

O desbastamento das excessivas cores pessoais, a busca por simplicidade e transparência são valores do modernismo que extrapolam o plano estético, apontando igualmente, em alguns poetas e artistas (e durante o tempo que marcou o anseio que caracteriza a forma), para a dimensão política – em que a simplicidade removeria crostas obsoletas e antidemocráticas, a dissipar.⁴ Assim, seria possível identificar, no esforço por uma expressão mais limpa e despojada, livre de antigos ranços, uma adesão às possibilidades levantadas “pela crise geral da ordem

burguesa e pelas perspectivas radicalmente democráticas e antitradicionalistas abertas pelo progresso industrial”.⁵

Nem toda expressão desbastada e límpida do modernismo serviria, claro, a esse esquema. Talvez se possa, no entanto, manter a questão em mente, como uma espécie de problema suspenso em face das diferentes – e complexas soluções – que cada poeta foi dando a seu caso particular (ou ao modo, particular, como respondia a uma experiência brasileira).

Vejamos o caso de Jorge de Lima. Se a crítica está de acordo em apontar em sua fase modernista o abandono dos temas tradicionais em função do acontecimento cotidiano no qual desponta a descoberta de um lugar e de uma terra, há na aparente leveza da imagem e transparência dos temas desbastados até o máximo de simplicidade ainda um travo.

Fábio de Souza Andrade acredita (tomemos o exemplo) que os *Poemas negros* de Jorge de Lima teriam um tom ambíguo, aproximando-se mais

das alegorias oswaldianas [e do tom de afabilidade fraterna que por vezes elas registram] do que [estariamos] prontos a admitir (...). Nos poemas negros há uma “dessublimação” voluntária do tema, tornado mais terra-a-terra, que se queria crítica, denúncia de um estado de coisas injusto. Não há como negar esta dimensão parcial, mas, como em Oswald, o olho percuciente vai sendo minado por uma visão terna da realidade, pela visão afetiva do “homem cordial” brasileiro, e o resultado é uma nova mitificação do negro, produto do remorso e da culpa histórica das elites, avesso complementar daquela visão que se buscava reformular.⁶

Algo dessa atmosfera se vê, também, em “Madorna de Iaiá”, de *Novos poemas* (1929):

Iaiá está na rede de tucum.
A mucama de Iaiá tange os Piuns,
balança a rede, canta um lundum
tão bambo, tão molengo, tão dengoso,
que Iaiá tem vontade de dormir.

Com quem?

Ram-rem.

(...)

Uma certa *afabilidade fraterna* acompanha a aparente simplicidade do motivo: a rede, os mosquitos, a modorra, a fixação de um quadro que contamina o próprio ritmo lento do poema, mas que, no aspecto bambo, esconde a real (e duríssima) relação que aqui se delinea. Pois há uma incompatibilidade no casamento do aspecto despojado com a matéria cujo peso parece ter sido escamoteado: a relação de dominação, e nesse sentido, de velada violência – entre mucama e iaiá (a escravidão, e seus desdobramentos, no século XX).

Veja-se ainda, para algo dessa mistura, que inclui afabilidade e doçura, “Bangüê”, de *Poemas negros* (p. 162).

Cadê você meu país do Nordeste
que eu não vi nessa Usina Central Leão de minha terra?
Ah, Usina, você engoliu os bangüezinhos do país das Alagoas!
Você é grande, Usina Leão!
Você é forte, Usina Leão!
As suas turbinas têm o diabo no corpo!
Você uiva!
Você geme!
Você grita!
Você está dizendo que U.S.A. é grande!
Você está dizendo que U.S.A. é forte!
Você está dizendo que U.S.A. é única!
Mas eu estou dizendo que V. é triste
Como uma igreja sem sino,
que você é mesmo como um templo evangélico!
Onde é que está a alegria das bagaceiras?
O cheiro bom do mel borbulhando nas tachas?
A tropa dos pães de açúcar atraindo arapuás?
Onde é que magem os meus bois trabalhadores?
Onde é que cantam meus caboclos lambanceiros?

Onde é que dormem de papos para o ar os bebedores de resto de alambique?
 E os senhores de espora?
 E as sinhás-donas de cocó?
 E os cambiteiros, purgadores, negros queimados na fornalha?
 O seu cozinhador, Usina Leão, é esse tal Mister Cox que tira da cana o que a
 [cana não pode dar
 e que não deixa nem bagaço
 com um tiquinho de caldo para as abelhas chupar!
 O meu bangüezinho era tão diferente,
 vestidinho de branco, o chapeuzinho do telhado sobre os olhos,
 fumando o cigarro do boeiro pra namorar a mata virgem.
 (...)

O poema lamenta a simplicidade e singeleza perdidas: os bebedores de resto de alambique, as abelhas, o mugir dos bois, a humanização do bangüê (“o chapeuzinho do telhado sobre os olhos”), quase comovente. E, no entanto, esse ambiente, dado a ver como idílico, vem misturado a elementos menos aparentes, que lhe são em tudo avessos (pois denotadores de um matiz que escapa, justamente, ao quadro fraterno e humano que se quer apresentar) – e é surpreendente que possam conviver no mesmo tom límpido e moderno do poema: as esporas dos senhores, os bêbedos ao redor – por que se abandonam à bebedeira? – os cambiteiros, purgadores (chusma que vive de rondar o bangüê, como de restos) e, principalmente, os “negros queimados na fornalha”. É uma metáfora (seres estragados na labuta) que, no entanto, não esconde o seu travo violento, na duplicidade da expressão. Assim, se a expressão é terra-a-terra, sem rebuscamentos, e as linhas, a ordenação e as imagens são límpidas, a afabilidade é antes estranha, dada a matéria que está em jogo e que o poema de certo modo encobre na singeleza do quadro apresentado.

Mas talvez seja o caso, aqui, de inverter os pontos.

Se a forma despojada e límpida do modernismo parece às vezes escamotear uma realidade muito mais pesada – seria possível ver o turvamento dessa forma (tal como ele acontece, por exemplo, em *Invenção de Orfeu*), como uma aceitação (ainda que também problemática) do

peso que tem a matéria histórica brasileira? Se assim for, então o abandono da postura afável e o turvamento de imagens e estrutura, na obra posterior de Jorge de Lima, teria relação com uma matéria cuja dureza e concretude começam a forçar sua entrada na própria forma do poema. Ou, dito de outro modo: o truncamento da expressão, em *Invenção de Orfeu*, (o enevoamento, o aspecto disperso, a imagem que se dilui e não tem centro, tão avessos à forma límpida dos seus primeiros livros modernistas⁷) poderia ser visto como uma adesão a uma forma mais capaz de apresentar a complexidade, o peso e o travamento da matéria com a qual tem de lidar.

Veja-se, para começar uma aproximação com essa matéria mais pesada, “Ancila Negra”, do livro *Poemas negros* (que, ao se afastar da atmosfera mais terna ou afetiva que predomina nessa coletânea, aponta para um sentimento – aqui ainda nascente – capaz de fazer dobrar o plano límpido da expressão poética em imagens de maior peso).

Há ainda muita coisa a recalcar,
Celidônia, ó linda moleca ioruba
que embalou minha rede,
me acompanhou para a escola,
me contou histórias de bichos
quando eu era pequeno,
muito pequeno mesmo.

Há muita coisa ainda a recalcar:
as tuas mãos negras me alisando,
os teus lábios roxos me bubuiando,
quando eu era pequeno, muito pequeno mesmo.

Há muita coisa ainda a recalcar
ó linda mucama negra,
carne perdida, noite estancada,
rosa trigueira,
maga primeira.

Há muita coisa a recalcar e esquecer:
o dia em que te afogaste,
sem me avisar que ias morrer,
negra fugida na morte,
contadeira de histórias do teu reino,
anjo negro degredado para sempre,
Celidônia, Celidônia, Celidônia!

Depois: nunca mais os signos do regresso.
Para sempre: tudo ficou como um sino ressoando.
E eu parado em pequeno,
mandingando e dormindo,
muito dormindo mesmo.

Se aqui voltam temas ligados à dimensão mais erotizada dessa poesia – como em “Madorna” –, percebe-se que a limpidez e o desbastamento com que se arma o quadro, derivados de um olhar distante e idealizador, já não estão presentes. As imagens e o ritmo lento e marcado apontam, desde o começo, para uma maior profundidade, que vai de par com o peso da matéria. Seria de fato difícil dar feição límpida e leve à morte (atrás da qual vem a alusão ao suicídio). As próprias imagens que apóiam a dimensão erotizada – “os teus lábios roxos me bubuiando”, por exemplo – estão já envolvidas com o sentido de água e dissolução, que por sua vez mistura-se com o modo como morreu Celidônia: afogamento (bubuiá: do tupi, ato de flutuar, no sentido da correnteza; de bubuia: boiando, sobrenadando).

Assim, se o poema tem ainda um matiz erótico, o final foge a esse tom: é estranho, soturno, trazendo uma abertura fantasmática do campo de audição (“para sempre tudo ressoando”), enquanto o eu fica apequenado, parado (incapaz de agir) e entrega-se ao mundo do sono (“muito dormindo mesmo”). Como se houvesse aqui um trauma primeiro e perene – a fuga, pela morte, de Celidônia, que fizesse que as imagens sensoriais e afetivas do poema apenas viessem à superfície na afirmação de que é preciso *recalcá-las*. Elas surgem, então, não como matéria arejada e recortada, mas já envoltas em algo que impede o seu resvalar para

um universo (e algo idealizado): a morte como solução para a terrível condição de vida de um ser humano.

Há, nesses versos sobre a relação entre o eu e Celidônia, (a princípio pontuais: as várias fases da vida, as diferentes experiências), um resvalar para a indistinção, para a ausência de delimitação, que vem a partir da morte escolhida: “tudo!”, “para sempre”; como se a especificidade, a individualidade e os recortes de experiências se vissem perdidos. O eu, parado no trauma (de que dá conta o ritmo travado dos primeiros versos da última estrofe: “Depois: nunca mais os signos do regresso. / Para sempre: tudo ficou como um sino ressoando”) permanece pequeno, incapaz de se sobrepor à matéria informe, sem fronteiras: o sono é outra face disso.

Se o eu não consegue, em “Ancila Negra”, sobrepor-se ao mundo – e o mundo desemboca, estático, num todo sem tempo e sem recorte, não seria incongruente afirmar que entre a experiência que assoma nesse poema e aquela que abrange a obra final de Jorge de Lima há coincidências e paralelos interessantes, para além da sua temática: pode-se, por exemplo, ver que o resultado do trauma sobre o eu produz um todo frágil (sono), sem recortes, que não aceita estruturação. Haveria, nesse poema (na entrega ao sono, na impossibilidade do recorte singular, que se dilui em “tudo”, “para sempre”), algo da invertebração e ausência de estrutura delimitada de *Invenção de Orfeu* (ainda que “Ancila Negra” apenas aponte o peso da matéria, já que mantém um tom ambíguo, a despeito do seu aspecto parado, mais soturno)? O paralelo não é apenas de ausência de linhas e recortes mais nítidos. Sugere também que, nesse poema, isolado numa coletânea mais arejada (e de modo ainda nascente), e no livro final (agora de fato com força) as imagens e a forma talvez se desfaçam em pouca vertebração, recorte e estrutura, justamente por dar acolhimento a uma matéria considerada em todo seu peso e envergadura.

Voltemos à fortuna crítica (Augusto de Campos):

Jamais consegui levar a cabo a leitura de *Invenção de Orfeu*, livro muito mais órfico do que inventivo, e que me chateia, malgrado uma ou outra solução interessante, pela inconsistência de organização e falta de rigor. Parece-me, ainda

hoje, um equívoco, um falso poema longo: sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos diluídos numa enxurrada camoniana, com raras ilhas de poesia realmente nova. Depois, apesar de suas várias tentativas de renovação, Jorge de Lima é o poeta dos “retornos”: retorno ao soneto, retorno a Camões, retorno ao decassílabo.⁸

Creio que Augusto de Campos tem razão quanto a *falta de rigor e inconsistência*. Disso não se deduz necessariamente, no entanto, que *Invenção* seja, como já se comentou, um livro de “retornos”. A “inconsistência de organização e falta de rigor”, mais a “sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos” talvez exija uma leitura capaz de apreender os motivos da forma diluída e dos temas espalhados, sem contenção, desse interessante poema longo. A que se ligam? São precipitações do que? De onde provém a forma distendida, sem ponto de apoio? Apenas da mão de um poeta que, àquela época, não soube dar recorte à sua matéria? Ou a dissolução e esgarçamento teriam também uma razão em seu entorno, podendo ser vinculados a um contexto e uma experiência específicos?

Com relação à organização do livro, deve-se levar em conta, afirma Fábio de Souza Andrade, primeiramente, o “polimorfismo de cada um dos cantos, unidades compostas de maneira fragmentária e mosaica, desiguais e assimétricas entre si, cujo ordenamento só pode ser reconstruído no que se poderia chamar de uma estrutura narrativa, mítica, de maneira muito rudimentar”.⁹

Paralelamente a uma forma fragmentária, também a maior parte dos limites ou balizas do poema são negativos: “a epopéia-lírica de Jorge de Lima não aborda um projeto heróico civilizatório, como a saga marítima portuguesa de *Os Lusíadas*. Tampouco confunde-se com a narrativa de uma viagem de constituição de identidade, como a de Odisseu, ou do caráter posto à prova, como a da fundação da nova Ílion por Enéias”.¹⁰ Em *Invenção de Orfeu* esses aspectos aparecem antes como motivos virados pelo avesso. É por isso que se afirma ser o verdadeiro tema do poeta “a criação e seu limite, a esterilidade”.¹¹

De fato, a esterilidade parece ser tema desse livro, que leva a um limite máximo a própria criação e seus impasses. Mas a inexistência, justamente, do “projeto heróico civilizatório” ou da “narrativa de uma

viagem de constituição de identidade” não indicaria, antes de apontar para algo outro (os limites da criação), as razões, digamos assim, dessa forma, cuja dissolução, enevoamento e falta de recorte parecem, de fato, forçar à absorção daquela falta (que é também a falta da formação de um país)? Não seriam justamente esses temas – o projeto civilizatório, a constituição da identidade, a fundação de um país – *postos em negativo*, que constituem a parte central – mas pela falta – do empreendimento de Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu* (que deste modo responderia a faltas concretas da experiência brasileira, incorporadas agora, como pontos que não fecham, como estrutura vazada, em sua obra)? Como se o enevoamento de seus versos refletisse também a impossibilidade de constituir um país? Ou – por outro lado – como se a ausência de balizas e recortes de uma estrutura social e política se precipitasse, na forma, como ausência de uma estrutura ordenada.

Tomemos alguns de seus temas, começando pela noite. Se a noite pode ser identificada, nesse poeta (e principalmente em *Invenção de Orfeu*), à queda de matriz religiosa, órfica e, ainda, relativa à arte,¹² a diluição e a figura da noite estão também ligadas, e não só em *Invenção de Orfeu*, mas ao longo da obra poética (por exemplo, em *Tempo e Eternidade*), a aspectos concretos, que talvez se pudesse delinear, a partir de alguns poemas específicos. Tomando, por exemplo, “A noite desabou sobre o cais”, teríamos a impossibilidade de achar caminho (“Capitão-mor perdi-me no mar. / Onde é que fica a minha ilha?”), o trabalho e sua angústia (“A noite desabou sobre o cais / [...] Rangem guindastes na escuridão”), o trabalhador e o escravo (“Donde é que vêm essas naus? // Serão caravelas? Serão negreiros?”). Veja-se o poema, notável (de *Tempo e Eternidade*), do qual provêm estes versos:

A noite desabou sobre o cais
 pesada, cor de carvão.
 Rangem guindastes na escuridão.
 Para onde vão essas naus?
 Talvez para as Índias.
 Para onde vão?

Capitão-mor, capitão-mor,
quereis me dizer onde é que fica
a Ilha de São Brandão?

A noite desabou sobre o cais
pesada, cor de carvão.
Rangem guindastes na escuridão.
Donde é que vêm essas naus?

Serão caravelas? Serão negreiros?
São caravelas e são negreiros.
Há sujios marujos nas caravelas.
Há estrangeiros que ficaram negros
de trabalharem no carvão.
Homens da estiva trabalham, trabalham,
sobem e descem nos porões.
Para onde vão essas naus?
(...)

A noite desabou sobre o cais
pesada, cor de carvão.

Essas naus vão para o Congo?
Castelo de Sagres ficou aonde?
Capitão-mor onde é o Congo?
Será no leste, no mar tenebroso?
Capitão-mor perdi-me no mar.
Onde é que fica a minha ilha?

Para onde vão os degredados,
os que vão trabalhar dentro da noite,
ouvindo ranger esses guindastes?
Capitão-mor que noite escura
desabou sobre o cais,
desabou nesse caos!

Há uma forte utilização de ritmo e cadência, nesse poema. É por meio da reiteração dos versos e estrofes que sentimos o universo soturno da noite, que cai pesadamente sobre o cais, mesclando, indistintamente, caravelas e negreiros, mar tenebroso, perder-se no mar, e a pergunta por um lugar que não se consegue achar: “Onde é que fica a minha ilha?”

A dificuldade de vislumbrar a “ilha”, de localizar um chão próprio num país, parece ter alguma vinculação também com o trabalho e sua penúria, com o degredo, com a condição livre e escrava do trabalho, ambas soturnas. Como se esses aspectos corroessem a geografia, o direcionamento, resultando numa imagem escurecida, angustiada:

Capitão-mor que noite escura
desabou sobre o cais,
desabou nesse **caos!**

“A noite desabou sobre o cais” parece ser assim, também, sobre a impossibilidade de desembarcar, de escolher uma terra, um chão (uma forma?) Repare-se que as embarcações são ainda, caravelas e negreiros – como se o trabalho, num país com essa origem, tivesse sempre essa mácula, mesmo quando se vincula a tempos mais modernos (marcados pelos guindastes). Ou como se os temas e motivos caminhassem sobrepondo-se indistintamente, uns aos outros (talvez com isso dando conta de um travamento do aspecto moderno, posto sempre em suspenso pela vinculação ainda presente do atraso, em suas formas mais perversas).

Veja-se ainda sobre essas questões, “O navio viajando”, também desse inconstante livro que é *Tempo e Eternidade*:

Entre o mar e a terra viajo há séculos
sem encontrar céu, sem encontrar céu.
Mas tenho a ânsia desse país.
Minha caravela não pode voar,
não pode subir,
não pode subir.
O plano do mar já está dividido.
Há muitos selvagens nas ilhas famintas,

os cais são escuros, há muitos escravos
 nas pátrias selvagens.
 Os degredados para onde vão?
 Minha caravela não pode voar,
 não pode subir,
 não pode subir.

Trata-se, aqui também, da ausência de um lugar – “os degredados para onde vão?” – que é também a ausência/impossibilidade de uma forma – “minha caravela não pode voar / não pode subir”. Há uma relação, assim, à primeira vista difícil de precisar, entre a caravela¹³ que “não pode voar”, os selvagens nas ilhas famintas, os cais escuros, os muitos escravos” e o fôlego cortado – nesses poemas de *Tempo e Eternidade*, ainda somente do ponto de vista temático – dessa poesia).

Seria o caso de indagar se essa impossibilidade de a forma poética alçar vôo não sofreria, na obra de Jorge de Lima, uma passagem da expressão temática (como nesses poemas de *Tempo e Eternidade*) para uma dimensão em que essa impossibilidade se revelasse na própria forma (pensamos na estrutura fragmentária, diluída, sem recortes ou contornos, também de certo modo incapaz de alçar vôos ordenados, de *Invenção de Orfeu*).

Assim, se determinadas condições apareciam, nos livros da década de 20 e 30, imersas numa superfície clara e cristalina, que passava por alto realidades mais pesadas, a tendência a desbancar a clareza em função de uma diluição das estruturas e das imagens talvez sugira que uma matéria diversa passou a ter entrada, no poema. Ou que uma mesma matéria – brasileira – passou a ser considerada com todo seu peso, a ponto de fazer vergar recorte, clareza, estrutura e ordenação num todo disperso e fragmentário, cujo vôo se vê desde o início impedido.

Retomemos o exemplo do bangüê (e do universo vinculado à cana), para averiguar como funciona essa diferença. Se antes tínhamos as imagens vinculadas à cana por meio de um olhar quase idílico, em que as tensões se escondiam na singeleza dos versos, em *Invenção de Orfeu* (pinçamos um mesmo tema, para confrontar as diferentes soluções dos dois momentos de sua poesia) o motivo reaparece posto em xeque – seja

pela atmosfera agônica que cerca suas imagens, seja pela diluição dessas imagens num todo esgarçado e sem recortes.

No profundo das coisas materiais,
há um roteiro de dança mais severo
que o bailado do vento entre enforcados,
principalmente quando as feiras findam,
e os derradeiros bêbedos proferem
palavras agoniadas, (os sapientes!)
uns cochilos de cova, uns salmos miados;
é o roteiro da cana. Ei-la que os sua
e os adormece com (entre os suores)
os suores de seiva mais vinagres;
pois a cana são gomos, mesmo bares
com ruídos de língua, tragos fundos,
e uma só folha como espada verde
cobrindo pazes, ventres e barricas
e alambiques, bochechas e garrafas.

Falo de canaviais que com seus bêbedos
são canículas sobre os poentos morros;
falo de canas, falo de seus homens,
seus dançarinos, dançam, dançam
e acometem os bois; desconjuntados
diluem-se nas águas, águas lentas,
e escondem-se nos lodos esfapados.
Todavia, as polícias entram n'água
com punhais de caianas e golpeiam
(dançarinos!) os peitos encharcados.
E todavia acorrem escafandros
tão fofos como bolhas, câmaras lentas,
algodões de ótica, bojos de óleo,
e empolam-se nas bicas de oxigênio
cobertos por placentas maternas.¹⁴

Se em “Bangüê” havia, auxiliado pela linguagem desbastada e o ordenamento límpido das imagens, um olhar fraterno sobre os “bebedores de resto de alambique”, que “dormem de papos para o ar”, agora as imagens se condensam, escurecem e se embolam: os “derradeiros bêbedos proferem”, em “cochilos de cova”, o roteiro da cana, de que são mero suor (“ei-la que os sua e os adormece”), num sono embebido em *seiva e vinagres* e articulado a aspectos também desconjuntados – como policiais que entram na água e golpeiam peitos encharcados; e a ocorrência (de onde? por quê?) de escafandros, fofos como bolhas; e a estranheza de bicas de oxigênio cobertas por placentas maternas” – trechos que, antes de apresentarem a união dos contrários, ou a sobreposição de duas imagens inacopláveis, sobre um plano que não lhes convêm,¹⁵ parecem se articular como ecos de angústia e pesadelo (também em relação à própria construção das imagens, no poema).

Se o todo é negativo e aponta uma carência de clareza e estruturas firmes, seria no entanto possível dizer que também os trechos mal articulados de Jorge de Lima revelam algo de interesse, explicitando um mundo de desestruturação e negatividade que, aliado à sensibilidade desse poeta, resulta numa forma que perde justamente sua clareza em função da matéria pesada e sem recortes a que dá corpo, ficando a se debater num caos desprovido de contornos (mas por isso mesmo revelador)¹⁶ da matéria que impele a forma ao aspecto difícil e amorfo que ela assume.

Assim, se *Invenção de Orfeu* parece a muitos um livro falhado, pode-se ler talvez o desconjuntamento de suas imagens e a invertebração do todo como uma forma que se verga ainda sob o peso de uma matéria que seus primeiros livros (mais favorecidos pela crítica) de algum modo repeliam. *Invenção de Orfeu* é assim (e não apenas por alguns momentos de muito boa poesia) um livro importante para pensar os caminhos da lírica em relação a uma experiência (social, histórica, estética) brasileira, no século XX – principalmente com relação aos pontos em que essa experiência é falha e desponha antes pelos seus aspectos negativos e truncados.

Notas

¹ A hibridez dos gêneros foi estudada, em profundidade, por Fábio de Souza Andrade em seu importante livro sobre Jorge de Lima, *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.

² FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 265.

³ ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*, op. cit., p. 126.

⁴ SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são?: ensaio*. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11.

⁵ Idem, p. 12

⁶ ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*, op. cit., p. 82.

⁷ *Poemas, Novos poemas, Poemas negros*.

⁸ CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 42-43.

⁹ ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*, op. cit., p. 125-26.

¹⁰ Idem, p. 127

¹¹ Idem, p. 128

¹² Cf. Idem.

¹³ Aqui já aparecem as imagens de barcos e caravelas que em *Invenção de Orfeu* serão recorrentes e que parecem contaminar de “atributos pertinentes a este campo de imagens o verdadeiro tema do poeta: a criação”. (ANDRADE, Fábio de Souza Andrade. *O engenheiro noturno*, op. cit. p. 127-28.

¹⁴ Poema XXXII, Canto I.

¹⁵ De acordo com a célebre fórmula de Lautreamont.

¹⁶ Ou, nas palavras do próprio poema: “Nesse poema informe e sem balizas / recria-se uma ilha repetida / com seu tomo de pedra adormecido”.

Resumo

A intenção deste texto crítico é perseguir alguns temas e formas ao longo da poesia de Jorge de Lima, terminando com um olhar mais detido sobre *Invenção de Orfeu* (1952). Se de fato há impasses e irresoluções nesse livro (como aponta a fortuna crítica), gostaríamos de indagar se eles não revelariam antes um modo peculiar de assimilação de uma matéria brasileira não compatível, no modo de apresentação, com a clareza e limpidez do modernismo.

Palavras-chave

Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*; literatura e sociedade; lírica brasileira.

Recebido para publicação em
08/07/2009

Abstract

This text seeks to pursue some themes and forms in the poetry of Jorge de Lima, so as to reach a closer look at his *Invenção de Orfeu* (book written in 1952). If there are irresolutions and difficulties in this book (as show the critics written about it), it is our wish to ask if these irresolutions couldn't be seen as a specific way of assimilating a brazilian matter not compatible, in the way it is shown, with the limpid expression of modernism.

Key words

Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*; Literature and society; brazilian poetry.

Aceito em
15/10/2009

CONFLITO E INTERRUPÇÃO: SOBRE UM ARTIFÍCIO NARRATIVO EM *O CORTIÇO*¹

Edu Teruki Otsuka

Em acepção exigente, o realismo literário é indissociável da apreensão do dinamismo histórico e, assim entendido, não se reduz ao problema da representação estática de dados referenciais. Franco Moretti² observa que a estrutura binária elementar da narrativa tradicional foi modificada pelo romance (que ainda a mantém) e, mais decisivamente, foi desbancada pelo romance realista, que, ao introduzir um terceiro polo narrativo, definiu um novo padrão. Em Balzac, bem como em Dickens, “o Terceiro é a *figura da sobredeterminação social*, que cruza a linha narrativa e muda seu curso”. Nos termos do crítico, o terceiro entra nos romances de Balzac com a força da mediação social, de tal modo que “a própria mediação se torna a verdadeira protagonista da *Comédia Humana*”.

Ainda segundo Moretti, o modelo binário de estruturação, que orienta praticamente toda a narratologia (cuja matriz é *A morfologia do conto maravilhoso*, de Propp), mostra ser, assim, insuficiente para a compreensão adequada do Balzac realista, que busca captar a estrutura subjacente da cidade moderna, isto é, a estrutura da cadeia interminável do processo de troca, que, em sua célula básica, envolve não duas, mas três *dramatis personae*.³

À primeira vista, os argumentos de Moretti parecem apontar para algo semelhante a uma “passagem do dois ao três”⁴; a meu ver, contudo, o crítico não investiga em detalhe as mediações histórico-sociais implicadas na forma do romance realista. Raciocinando por analogia, Moretti associa diretamente as relações entre as personagens balzaquianas às relações implicadas no âmbito da circulação de mercadorias, ainda que mencione a “natureza indireta – triangular – das relações sociais”. Além disso, privilegia o fato de o romance realista ter encontrado, na estrutura triangular, um modo de representar o meio-termo (*compromise*, no

original). Sem desconsiderar o interesse dessa questão,⁵ talvez se possa dizer que a ênfase sobre o “compromisso” acaba restringindo o alcance de sua observação a propósito da mediação social como elemento decisivo para a configuração do realismo, pois abranda a importância da incorporação do senso histórico na própria textura narrativa.⁶

As breves considerações acima foram suscitadas pela peculiaridade com que o romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo,⁷ elabora relações de conflito e articula, na narrativa, uma dinâmica temporal própria. No cortiço, “ressonante de cantigas e rixas”,⁸ as relações entre as personagens, sem deixar de apresentar momentos de solidariedade, são pontuadas por inúmeros conflitos de diferentes magnitudes. Manifestando-se com feição pessoalizada ou adquirindo dimensão coletiva, os conflitos representados no romance não remetem diretamente ao antagonismo de classes, embora as relações de exploração subjacentes à ação sustentem o desenvolvimento do enredo. Em outras palavras, embora possam ter caráter social, os conflitos não se deixam assimilar à luta de classes.

Uma das linhas da ação narra a trajetória de João Romão, o vendeiro português que, tomado pelo “delírio de enriquecer” (p. 19), se torna proprietário de taverna, cortiço e pedreira, por meio do trabalho, do roubo e da exploração dos trabalhadores. Desde o primeiro capítulo, instala-se a rivalidade entre Romão e Miranda, o negociante também português que vive no sobrado ao lado do qual surge a estalagem de Romão. No primeiro contato entre os dois, o fato de não chegarem a acordo na negociação de um pedaço de terreno os leva a uma “luta renhida e surda” (p. 28). A rixa entre os vizinhos se manifesta continuamente ao longo da história, com desprezos, invejas e vinganças de parte a parte, até que, ao final, Romão, já enriquecido e “civilizado”, casa-se com Zulmira, filha de Miranda. Depois de completar sua ascensão econômica e obter certo prestígio social, Romão conclui sua integração à elite por meio do casamento, que, no campo dos abastados, marca o término do movimento que substitui as relações de rivalidade pela conciliação em torno dos interesses em jogo.

Na linha paralela da ação, que focaliza o povo miúdo, também se encontra um conflito pessoal, entre o português Jerônimo e o brasileiro

Firmo, centrado na disputa por Rita Baiana. A rivalidade entre os dois se inicia e se acentua com o declínio físico e moral de Jerônimo. Inicialmente apresentado como um trabalhador exemplar (do ponto de vista da ética burguesa do trabalho), Jerônimo progressivamente assimila os hábitos locais e certos traços de caráter, mudança que a narrativa apresenta como um abrasileiramento. Jerônimo demonstra interesse por Rita, a amante do capoeira Firmo, com quem passa a disputá-la. O conflito entre os dois chega ao embate físico, que produz alvoroço no cortiço. Nesse primeiro confronto, Firmo sai vencedor, mas posteriormente Jerônimo se vinga, contratando dois valentões para assassinar o rival em uma emboscada. A rixa pessoal entre os dois se resolve pelo extermínio de um deles e o triunfo do outro, que abandona a esposa e junta-se a Rita.

É como consequência das lutas entre Jerônimo e Firmo que ocorrem os dois conflitos coletivos apresentados no romance. O primeiro narra o embate dos moradores do cortiço com a polícia; o segundo, a guerra entre o cortiço de Romão (“Carapicus”) e o cortiço vizinho (“Cabeça-de-gato”). Chama a atenção o fato de que ambos os conflitos coletivos são interrompidos por um fator externo, ficando sem desdobramento narrativo ou resolução propriamente dita. Nas duas vezes, a interrupção se dá pela ação da Bruxa, uma cabocla feiticeira que, enlouquecida, tenta, e por fim consegue, incendiar o cortiço de Romão. A intervenção do evento exterior faz com que a luta seja suspensa ou pelo menos fique deslocada, de tal modo que o prosseguimento da narração não precise levar a termo o conflito social iniciado.

Tecnicamente, trata-se da utilização de um artifício narrativo que dissipa o embate e direciona o curso da ação para outra coisa. O conflito se desfaz, não é solucionado e por isso mesmo permanece como que em latência no universo social representado no romance. Ao modo de um *deus ex machina*, a Bruxa atua no romance somente para provocar os incêndios em momentos oportunos do enredo. Qualquer que seja a avaliação estética que se faça do uso desse expediente, é certo que tal modo de “solucionar” os conflitos indica uma dificuldade de representação, a qual pode ser vista não apenas como uma deficiência de ordem subjetiva (autoral), mas como uma dificuldade objetiva, que possivelmente aponta para impasses históricos.

A primeira luta entre as duas personagens termina com uma navalhada com que Firmo rasga o ventre do adversário. Mas a confusão instalada no cortiço faz com que a polícia apareça, com o intuito de reprimir a baderna, ameaçando invadir o local. Com Romão à frente, os moradores do cortiço se mobilizam para resistir à entrada dos policiais, sustentando os portões e armando barricadas. O embate entre o cortiço e a polícia assume feição de guerra, sendo movido por um “ódio velho” (p. 140) e por questão de honra. Quando o portão cede e os policiais entram no cortiço, a narração parece encaminhar-se para o acirramento do conflito, mas a contenda é colocada em suspensão pelo início de um incêndio, que leva os moradores a se dispersarem, enquanto os policiais aproveitam para invadir as casas quebrando tudo, “sequiosos de vingança” (p. 141). O incêndio, que interrompe a guerra, é por sua vez interrompido por uma chuva providencial que o apaga. Assim, o embate não encontra desenvolvimento nem resolução; simplesmente se dissipa, com a polícia retirando-se sem levar nenhum preso.

O segundo conflito coletivo se desenrola como decorrência do assassinato de Firmo, que àquela altura do enredo já havia se transferido para o cortiço vizinho, do qual se tornara líder. Desde o surgimento do Cabeça-de-gato, a rivalidade entre os dois cortiços se instala, sendo inicialmente estimulada por Romão para garantir seus interesses econômicos, contendo a concorrência do vizinho. Atribuindo a morte de Firmo ao cortiço rival, os moradores do Cabeça-de-gato pretendem a desforra e se dirigem à estalagem de Romão como um batalhão que avança para a guerra.

A cena que antecede a luta entre os cortiços é quase uma duplicação da primeira briga entre Jerônimo e Firmo, mas agora protagonizada por Piedade (esposa de Jerônimo) e Rita Baiana. A luta entre as mulheres se dá depois que Rita e Jerônimo combinam a fuga, após a eliminação do capoeira. Piedade e Rita começam um bate-boca e logo se atacam; a briga leva os moradores a dividirem-se em dois partidos, de acordo com a nacionalidade (portugueses apoiam Piedade, e brasileiros apoiam Rita). Com a iminente vitória da baiana, os espectadores iniciam uma briga coletiva. É nesse ponto que, de novo, surge a ameaça externa, mas desta vez não é a polícia (que também aparece, mas “não se achou

com ânimo de entrar, antes de vir um reforço de praças”, p. 202), e sim os Cabeças-de-gato. A batalha entre os moradores dos dois cortiços, contudo, é interrompida pelo incêndio que a Bruxa enfim consegue provocar. Mais uma vez, o conflito não tem prosseguimento narrativo; os Cabeças-de-gato abandonam o campo de batalha, “dispostos até a socorrer o inimigo, se assim fosse preciso” (p. 204).

Como compreender a repetição desse esquema no desenvolvimento da narrativa? Não se trata apenas da utilização do mesmo artifício para suspender a representação do conflito, mas de todo um padrão narrativo que se repete, com uma rixa pessoal, no cortiço, e a passagem para o conflito de dimensão coletiva. O movimento da narração anuncia que os conflitos se avolumam e se intensificam, mas isso ocorre apenas para que eles sejam interrompidos e deslocados.

A crítica sobre Aluísio Azevedo costuma assinalar, em sua obra, a constante oscilação entre convenções do Romantismo e do Naturalismo. Como se sabe, não se trata de “fases” sucessivas ou da passagem de um modo de representação para outro, mas de alternância e/ou coexistência dos modos narrativos, seja de um romance para outro, seja no interior de um mesmo romance.⁹ A repetição de um esquema narrativo na representação dos conflitos coletivos n’*O Cortiço*, em que as convenções naturalistas predominam, parece confirmar esse vazo autoral, mas também pode ser entendida como um dado de composição que remete a problemas de elaboração literária da matéria social.

Às linhas da ação em campos sociais diversos parecem corresponder temporalidades, ou ritmos, diferentes. Como mostrou Antonio Candido, o ritmo narrativo impulsionado pela ação de Romão é construído segundo o ritmo da acumulação do capital, captando uma tendência histórica ligada às formas de exploração que se definiam na passagem do escravismo para as relações de trabalho livre.¹⁰ Como se há de lembrar, a narrativa transcorre em um momento histórico em que o trabalho escravo ainda predomina na esfera da produção (depois da Lei do Ventre Livre, 1871, e antes da Abolição, 1888), mas já está em andamento a redefinição das relações de trabalho em alguns setores. No romance, o foco não está tanto na relação escravista (que deixa de ser mencionada na narrativa após a falsa alforria de Bertoleza, retornando no desfecho,

em que Romão se livra da antiga companheira, ao “restituí-la legalmente à escravidão”, p. 241). O enredo desenvolve-se antes no campo dos trabalhadores livres, sobretudo os operários da pedreira e as lavadeiras (que incluem descendentes de escravos e imigrantes pobres). Depois de reconstruída, a estalagem passa a abrigar estudantes, caixeiros, artistas de teatro, funcionários de repartições públicas, condutores de bondes e vendedores de bilhetes de loteria; e assim acaba “lançando os dentes a uma nova camada social que, pouco a pouco, se deixaria arrastar inteira lá para dentro” (p. 225).

De acordo com a leitura de *Candido*, a prosa de *O Cortiço* mobiliza categorias (ideológicas) que não dão conta da própria matéria social que o romance expõe. Pautando-se nas oposições entre raças e entre nacionalidades (além da redução de todos à animalização biológica), a narração ofusca a representação das relações de trabalho ligadas à acumulação capitalista, recobrando-as com a cortina de fumaça das noções obscurantistas vigentes na época em que a obra foi produzida. Assim, as relações de exploração subjazem à ação do romance, mas não ganham nomeação direta na prosa.

Acompanhando a trajetória de João Romão, o crítico identifica o ritmo dominante da ação, em que o tempo progressivo, orientado pelo desígnio racional, vai aos poucos se impondo sobre o tempo da natureza. Na formulação de *Candido*, esse movimento implica uma “dialética do espontâneo e do dirigido”, na qual os dois ritmos estão presentes, mas com o lento predomínio do impulso racional (ligado ao planejamento e ao progresso) sobre o ritmo espontâneo (associado aos fatores naturais). Essa tendência, que atua no romance como eixo da composição, manifesta-se de modo mais contundente na reconstrução do cortiço após o segundo incêndio, quando as imagens de cunho mecânico usadas para descrever a nova estalagem substituem as imagens orgânicas do início.

A passagem do espontâneo ao dirigido corresponde também à acumulação de capital e à ascensão social de Romão. A rixa entre Romão e Miranda não deixa de ser uma luta por prestígio, de modo que, ao consolidar sua posição econômica, Romão busca conquistar *status* social. Entre um incêndio e outro, Romão vai aos poucos assimilando a

casca “civilizada” dos hábitos da elite e, ao mesmo tempo, negocia com Botelho, agregado à família de Miranda, para abrir o caminho em direção ao casamento com a filha do vizinho. Além disso, a reconstrução do cortiço também favorece a conciliação entre Romão e Miranda, que passa a respeitar o antigo rival, admirando seus planos.

A contrapartida do percurso ascendente do taverneiro, porém, não é apenas a trajetória oposta do declínio de Jerônimo (como a simetria das linhas do enredo sugere), mas a permanência das condições da vida dos pobres no conjunto, que se manifesta no ritmo repetitivo do padrão narrativo. Tudo se passa como se duas temporalidades atuassem na organização do romance. Na linha centrada em Romão, isto é, no âmbito das novas formas de exploração, verifica-se a atuação de um tempo progressivo, enquanto na linha centrada nos moradores do cortiço encontra-se uma temporalidade marcada pela repetição.

O caráter repetitivo se concretiza não apenas no âmbito dos conflitos coletivos, mas também na relação entre Léonie e Pombinha, e entre esta e a filha de Jerônimo: assim como a prostituta Léonie havia protegido Pombinha, esta, tornada prostituta, passa a proteger Senhorinha. Acresce que, ao final do romance, a estalagem de Romão se “aristocratiza” (p. 244), enquanto o Cabeça-de-gato se degrada cada vez mais, reduplicando a situação inicial do cortiço de Romão (“como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense”, p. 248).

Desse ângulo, talvez se possa dizer que as duas temporalidades não se cruzam efetivamente no romance. A articulação profunda entre a camada de cima e a de baixo, pressuposta no nexos da exploração capitalista do trabalho, não se deixa apreender por inteiro no desenvolvimento narrativo.

Se, como diz Žižek,¹¹ o antagonismo de classes equivale a algo como o núcleo do real que resiste à simbolização, interessa não só identificar o conteúdo “reprimido”, mas também observar a maneira específica pela qual se dá a deformação que lhe permite emergir à superfície, pois a própria distorção é reveladora em sua forma. Assim, a significação do artifício narrativo que suspende os conflitos estaria menos no que ela oculta do que no modo com que desloca o foco de interesse da narra-

ção. Além de apontar o nexo da exploração capitalista, que não encontra expressão direta na prosa, importa investigar a maneira pela qual não só as categorias ideológicas, mas também a própria composição narrativa distorce a configuração particular do antagonismo de classes naquele momento histórico.

Em si mesmos, os conflitos representados no romance já indicam que as rixas se sobrepõem ao problema do antagonismo de classes. Ainda que seja possível ver na instituição policial uma espécie de extensão metonímica da classe proprietária, na medida em que a ação da polícia sirva para assegurar os interesses da camada dominante, n'*O Cortiço* o que se verifica é antes a coesão e a identificação entre explorador e explorados no interior do cortiço, contra o inimigo externo. Assim, o embate entre o povo e a polícia adquire significação ambígua, já que reforça a aliança entre Romão e os trabalhadores. Acresce que, após o primeiro incêndio, a sequência narrativa volta-se para a solidariedade entre o dono do cortiço e os moradores, que acompanham Romão quando este é intimado a comparecer à delegacia.

Na segunda cena, a ação é conduzida para a reedificação do cortiço. Do ponto de vista do desenvolvimento narrativo, o acidente do incêndio parece ser mais determinante para a reconstrução da estalagem (e para a ampliação dos ganhos de seu proprietário) do que a própria tendência histórica que o ímpeto modernizador de Romão de certo modo encarna. Fornecendo ocasião para que o cálculo racional se efetive, o artifício narrativo dá feição casual (“natural”?) ao novo dinamismo da sociedade.

Também aqui se insinua a coesão no interior da estalagem que, reestruturada, sobrepuja o Cabeça-de-gato, à maneira do que ocorrera com o sobrado de Romão, que ultrapassa o de Miranda. O triunfo econômico de Romão se apresenta como o triunfo do cortiço como um todo, na rivalidade com o vizinho que se degrada (isto é, a miséria permanece, mas agora é situada em um espaço “exterior”). Se for assim, a distorção ideológica não decorre somente das oposições entre raças e nacionalidades, mas se manifesta também no plano dos procedimentos narrativos, que acabam por sugerir uma associação íntima entre o proprietário do cortiço e seus moradores, disfarçando a fratura que os separa e o vínculo perverso que os une.

É possível reconhecer nessa coesão do cortiço uma espécie de “compromisso” que alia os moradores a Romão, que os explora, mas o próprio “compromisso” é mediado pelo todo social, cujo nexos está nas relações entre as classes, configurando a dinâmica histórica que dá a *O Cortiço* sua significação profunda.

Notas

¹ Este texto é parte de um estudo em andamento sobre conflito social e representação no romance brasileiro.

² MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu, 1800-1900*. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 113-20.

³ Moretti faz referência ao trecho sobre a metamorfose das mercadorias em Marx, *O Capital*, v. 1.

⁴ Cf. CANDIDO, Antonio. Duas vezes “A passagem do dois ao três”. In: *Textos de intervenção*. Organização Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 51-76.

⁵ Sem dúvida, a ideia já tinha frutificado nas mãos de Moretti, para quem o romance de formação busca criar “compromissos” entre visões de mundo distintas (ver MORETTI, F. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. New edition. London: Verso, 2000). Além disso, a capacidade de representar o “compromisso” pode ser vista como mais um fator que ajuda a explicar a eficácia do romance enquanto forma simbólica do Estado-Nação, uma forma que não oculta as divisões internas da nação e consegue transformá-las em uma história (cf. MORETTI. *Atlas do romance europeu*, p. 30). Com efeito, o nacionalismo implica que uma sociedade antagonica se pense como uma comunidade unida por laços de fraternidade horizontal, pois a nação precisa ser não apenas politicamente viável, mas também emocionalmente plausível. O estudo fundamental sobre o vínculo histórico entre romance e nacionalismo é o de ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Ver também ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. In: *Zero à Esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004. p. 79-108.

⁶ O vínculo entre romance e tempo histórico moderno é um elemento central na concepção lukacsiana do realismo. Não podendo estender aqui a discussão do problema, assinalo apenas que, como lembra Jameson, a teoria do realismo de Lukács é melhor apreendida quando se pensa na capacidade de o enredo representar tendências históricas, e não tanto quando se busca alguma noção estática de indivíduos socialmente “típicos”, como por vezes se deslê a noção lukacsiana. Cf. JAMESON, Fredric. The Experiments of Time. In: MORETTI, Franco (ed.). *The Novel*. Vol. 2: Forms and Themes. Princeton: Princeton University Press, 2006. p. 114n.

⁷ AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Martins, 1973. Todas as citações feitas no texto têm esta edição como referência.

⁸ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 157.

⁹ Nas palavras de Antonio Candido, Aluísio oscilava “entre certas exigências de concepção e certos automatismos menos depurados, que por vezes se combinavam harmoniosamente”. (CANDIDO, A. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. *Philomena Borges*. 7. ed. São Paulo: Martins, 1973. p. 1.).

¹⁰ CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 123-52. Como assinalou Schwarz, a consistência formal, que apreende o dinamismo histórico no enredo e com isso ganha força de revelação, é alcançada não *apesar* da ideologia, mas sim *por causa* dela. Trata-se, por assim dizer, de um realismo movido a falsa consciência, em que o resultado formal ultrapassa as noções e coordenadas estético-ideológicas que orientam a prosa narrativa. Ver SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24-45.

¹¹ ŽIŽEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Resumo

Este texto focaliza duas cenas de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, nas quais conflitos coletivos são diretamente representados. Busca-se, aqui, investigar o significado do artifício narrativo empregado para suspender os conflitos.

Palavras chave

Romance brasileiro; Aluísio Azevedo; conflito social

Recebido para publicação em

18/07/2009

Abstract

This paper focuses on two scenes from Aluísio Azevedo's *O Cortiço* (*The Slum*) in which collective conflicts are directly presented. Here I try to inquire into the meaning of the narrative artifice that is employed to suspend those conflicts.

Key words

Brazilian novel; Aluísio Azevedo; social conflict

Aceito em

05/10/2009

A NARRATIVA RURAL E A VIOLÊNCIA EM *SARGENTO GETÚLIO*¹

Fernando C. Gil

para J. H. Dacanal

(...) *quem está vivo está morto, a verdade é essa.*

João Ubaldo Ribeiro, *Sargento Getúlio*

Sargento Getúlio (1971), de João Ubaldo Ribeiro, se inscreve na longa tradição da narrativa rural brasileira, a qual tende a se caracterizar fortemente, entre outros aspectos, pela presença dos “homens pobres e livres”, como protagonista, e pela violência, a qual pode adquirir as mais diversas formas. A intenção deste artigo é analisar a narrativa de João Ubaldo Ribeiro a partir da relação desses dois pontos. Antes de nos voltarmos para a análise da obra, gostaríamos de fazer algumas considerações de caráter mais geral tanto em relação ao lugar dos “homens pobres e livres” quanto à violência na narrativa rural, na medida em que estes são aspectos integrantes das linhas de força que a definem.

O lugar dos homens pobres e livres na narrativa rural

A centralidade que ocupam os homens pobres e livres na narrativa rural brasileira parece não ter sido analisada com a devida atenção. Desde os romances rurais do século XIX, como *Til* e *O sertanejo*, de José de Alencar, *Inocência* de Taunay, *O cabeleira*, de Franklin Távora, passando por vários dos chamados romances de 30 do século XX, como *Vida secas*, de Graciliano Ramos, até chegar ao nosso *Sargento*, sem falar nas várias narrativas curtas de escritores como Simões Lopes, Hugo Carvalho Ramos, Guimarães Rosa, essa posição-chave das personagens

constitui um dos impasses da ficção rural, seja no plano do enredo, seja em relação ao ponto de vista configurado pela obra em seu conjunto. Mas, afinal, em que consistiria esse impasse? Fundamentalmente, em como representar *os debaixo*, os pobres, na narrativa rural.

Na base dessa contradição se encontra um nó que é ao mesmo tempo ficcional e sociológico entre constrição social que envolve o percurso dessas personagens e figurações de elevação desses mesmos protagonistas, sob o ponto de vista narrativo. Para situarmos a natureza do impasse, faz-se necessário considerar a posição social de tais protagonistas, bem como a rede de relações sociais em que se encontram inseridos no plano do enredo. Numa palavra, afinal, o que significa ser “homem livre e pobre” na ficção rural brasileira desde o século XIX? Consiste em circunscrever a sua experiência de vida – nos seus mais diversos aspectos, material, amoroso, familiar etc. – no âmbito das relações de dominação pessoal/privada, no qual o nosso protagonista “livre e pobre”, é pobre, sim, pois tem o mínimo necessário para a sua sobrevivência material, mas é pouco ou quase nada livre, já que sua reprodução social – o que inclui esse “mínimo necessário” – depende de um grande, geralmente figurado na pessoa de um proprietário. Do ponto vista social, Maria Sylvia de Carvalho Franco situa da seguinte maneira a “formação *sui generis* de homens livres e expropriados”:

A constituição desse tipo prende-se à forma como se organizou a ocupação do solo, concedido em grandes extensões e visando culturas onerosas. Dada a amplitude das áreas apropriadas e os limites impostos à sua exploração pelo próprio custo das plantações, decorreu uma grande ociosidade das áreas incorporadas aos patrimônios privados, podendo sem prejuízo econômico, ser cedidas para uso de outro. Esta situação – a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente pela agricultura mercantil realizada por escravos – possibilitou e consolidou a existência de homens destituídos da propriedade dos meios de produção, mas não de sua posse, e que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição, dado que o peso da produção, significativa para o sistema como um todo, não recaiu sobre os seus ombros. Assim, numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjun-

to de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram. Formou-se, antes, uma “ralé” que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade. A agricultura mercantil baseada na escravidão simultaneamente abria espaço para sua existência e os deixava sem razão de ser. (Franco, 1997, p. 14).

Roberto Schwarz, por sua vez, procurou situar essa personagem na literatura brasileira, particularmente no romance machadiano, de corte estritamente urbano, diga-se de passagem, seja na figura dos agregados na segunda fase de sua ficção, seja em parte significativa dos protagonistas pobres da primeira.² Assim se refere à posição precária desses indivíduos, que têm nas relações de *favor* a sua mediação social:

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os dois primeiros a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessam. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. (Schwarz, 1981, p. 16).

Favor, dependência, compadrio – todas essas noções expressam as formas de dominação pessoal que constroem, de alguma maneira, a trajetória dos protagonistas da narrativa rural. Não espremidos nas ruas das cidades, mas em espaços amplos, como o cerrado, o sertão ou o pampa, onde se situa alguma forma de propriedade rural, é por onde vão transitar as personagens que temos em mira. Propriedade rural que é, a um só tempo, na sociedade brasileira do século XIX, “a fazenda concretizada em empresa e lar”, como bem assinalou Maria Sylvia de Carvalho Franco.³ No caso da literatura, e este é um elemento-chave para a compreensão da narrativa rural, mais *lar* do que *empresa*, já que a visão paternalista configurada ideologicamente na estrutura da maioria das obras deixa como que suspensa a representação do travejamento das

relações sociais. Do ponto de vista geral da narrativa, o cunho benévolo-patriarcal é predominante, ainda que a violência e a brutalidade (como apontaremos no próximo tópico), volta e meia, rompem a tenuidade paternalista. Por outro lado, o modo de apresentação e de caracterização dessa visão paternalista, se é dominante, é variado de autor para autor e mesmo no interior da obra de um mesmo autor. Ela, por exemplo, é mais ostensiva em Alencar do que em Taunay, mais presente em *O sertanejo* do que em *Til*. E essa angulação diferenciada, que está relacionada ao estatuto do narrador, é determinante no modo de caracterização das personagens “pobres e livres”.

Desse modo, conjecturamos que a narrativa rural, cuja centralidade não é ocupada por representantes da oligarquia rural, mas por personagens que a margeiam, tem como enquadramento, como lastro ideológico que norteia o mundo narrado, a perspectiva dos *de cima*, das elites letradas e dos setores dominantes, centrado numa apresentação ficcional do que Roberto Schwarz denominou “a molécula patriarcal brasileira”,⁴ entretanto, o mundo que se põe em movimento é, destacadamente, o das personagens não proprietárias, na maioria das vezes em relação de dependência com um grande, manifestada nas suas mais diversas formas.

A violência do processo

A posição dos homens pobres e livres e sua relação de subordinação/ dominação pessoal está estreitamente relacionada a uma outra variável que diz respeito à violência presente na narrativa rural brasileira. A violência é elemento marcante desse tipo de narrativa, e nesse sentido não há nada comparável em nossa ficção urbana pelo menos até o início do século XX. Melhor dizendo, talvez apenas em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, tenhamos um grau de brutalidade comparável ao que na narrativa rural, no seu conjunto, tem presença sistemática e, sem exagero, onipresente. Não estamos nos referindo àquela brutalidade civil, perversa e caprichosa, do caráter arbitrário da personagem-narradora machadiana, mas da violência que institui a eliminação do outro ou, ao menos, um grau relacionado a esse tipo de ação e, por consequência, à morte.

O fato de a violência irromper das páginas da narrativa rural, já no século XIX, como um dos seus elementos constituintes é ponto complexo que, ao que tudo indica, ainda está a pedir exame da crítica. Se sociólogos e historiadores há tempos já assinalaram a natureza precariamente distinta da vida social no campo e na cidade no Brasil,⁵ do ponto de vista do imaginário literário a presença da violência na narrativa rural sugere descortinar dois mundos bem diferentes.⁶ O campo, o cerrado, o sertão não se encontram submetidos aos mesmos códigos sociais e morais que medeiam as relações da ficção urbana; nesta, de algum modo, a violência e a brutalidade, intrínseca à sociedade brasileira desde a sua relação social de base, a escravidão, revelam-se como que recalçadas, sublimadas, atenuadas por regras de decoro e de convenção social que reconfiguram as relações entre as personagens numa faixa de civilidade que distensionam a brutalidade subjacente⁷. É como se os influxos civilizatórios experienciados, imaginados e projetados no âmbito da sociabilidade urbana fossem, até pelo menos o final do século XIX, diques compensatórios ao que se pressentia e se vislumbrava ali, mais adiante, num espaço, este sim, descortinado sem eira nem beira. Ou, ao menos, um mundo em que os códigos de civilidade parecem ser percebidos com alcance muito limitado.

Maria Sylvia de Carvalho Franco, no ensaio já mencionado, observa que no mundo rural a violência é a forma constitutiva de resolução dos problemas. Sob esse ângulo, diz a autora:

(...) os ajustes violentos não são esporádicos, nem relacionados a situações cujo caráter excepcional ou ligação expressa a valores altamente prezados os sancione. Pelo contrário, eles aparecem associados a circunstâncias banais imersas na corrente do cotidiano. Como se verá a seguir, a violência que os permeia se repete como regularidade nos setores fundamentais da relação comunitária: nos fenômenos que derivam da “proximidade espacial” (vizinhança), nos que caracterizam uma “vida apoiada em condições comuns” (cooperação) e naqueles que exprimem o “ser comum” (parentesco). Essa violência atravessa toda a organização, surgindo nos setores menos regulados da vida, como as relações lúdicas, e projetando-se até a codificação dos valores fundamentais da cultura. (Franco, 1997, p. 26-27).

A violência como “forma rotinizada de ajustamento nas relações sociais” (Ibidem, p. 30) penetra fundo na ficção rural e sua tendência é a de se radicalizar ao longo do processo evolutivo desta. Deste modo, no plano simbólico, o espaço rural, revelado aos olhos dos nossos escritores como o lugar do desgoverno, da tenuidade das normas, ou melhor dizendo, do arbítrio da dominação pessoal, acaba por constituir o âmbito de explicitação da brutalidade. Isto tudo, bem entendido, não se configura sem doses e matizes variados de contradição, já que a presença da violência corresponde a funções diversas que exerce, seja no plano do enredo, seja no da caracterização das personagens, ou ainda no arranjo entre estes elementos.

Exemplo dessa sobreposição contraditória de sentidos expressa sob o signo da violência é o papel que desempenham valores como bravura, valentia e ousadia. Do ponto de vista da experiência social no espaço rural, esses valores são vistos como positivos porque se articulam à “constante necessidade de [o indivíduo] afirmar-se ou defender-se integralmente como pessoa”, fazendo da ação violenta instrumento legítimo e valorado num contexto em que a norma se baseia em desígnios pessoais, e que, portanto, não se formula nem se projeta a partir de esferas institucionais e formais para além desses desígnios (Ibidem, p. 51 e 53-54). Já o seu aproveitamento literário pode ser redimensionado na hipervalorização desse sistema de valores (valentia, bravura etc.) traduzido no caráter idealizado da figura do herói. É o que acontece, por exemplo, no romance *O gaúcho*, no qual a violência é o princípio que norteia a relação da personagem principal, Manuel Canho, com o mundo (ou seja, o seu estar no mundo e a sua forma de ser no mundo). No mesmo instante, a assunção de tal gesto como caracterização da personagem a circunscreve a um registro de valores tidos como positivos – de valentia, honra, virilidade, destemor, superioridade etc. –, que a tipificam e a qualificam como uma das representantes da nacionalidade. Assim, curiosa e sintomaticamente, violência e figurações literárias da identidade nacional saem como que de mãos dadas, confundindo-se, embaralhando-se em nome da própria nacionalidade.

De outra parte, é importante destacar que para o estudo das formas da violência é necessário considerar, ainda, outros elementos de-

terminantes para a sua configuração como o caráter problemático do narrador na ficção rural, desde o século XIX, e a possível influência do “romance de aventura”, mais particularmente no que diz respeito ao período romântico.

Situados esses aspectos, gostaríamos de esboçar, também nesta parte, uma hipótese geral, a ser demonstrada e validada ao longo da pesquisa, a respeito do modo como a violência opera no interior da narrativa rural, que pode ser sintetizado nos seguintes padrões de atuação:

- 1) A violência como princípio estruturador da narrativa: a ação violenta é elemento estruturante de toda a composição, operando de modo profundo em todos os seus elementos constituintes.
- 2) A violência como estrutura do passado que aciona o enredo no presente: ela surge como experiência traumática do passado e põe em movimento a(s) personagem (ns) e muitas vezes determina o seu percurso no presente, ou seja, o sentido de sua ação na história. O passado violento é muitas vezes reposto no plano narrativo através de algum tipo de procedimento formal.
- 3) A violência como elemento de caracterização da personagem: a violência atua como traço de caracterização da personagem, conjugada ao sistema de valores como valentia, bravura, ousadia etc.
- 4) A violência como episódica e central na definição e no destino do trecho: apesar de, neste caso, ser parte de uma situação narrativa mais ampla e diversificada, a violência emerge como fator de suma importância, pois se revela como a única forma possível e necessária, no horizonte das personagens, de resolver tensões e conflitos.

Essas diversas maneiras de aparição da violência, no romance rural, não emergem em “estado puro”; estamos pensando aqui, sobretudo, em termos de dominância, em que a presença forte de uma forma tem a possibilidade de, por exemplo, derivar outra ou sobredeterminar o papel desta segunda.

A idéia que pretendemos demonstrar a seguir é como a violência em *Sargento Getúlio* atua como elemento estruturante da narrativa.

A violência em *Sargento Getúlio*

Sargento Getúlio se relaciona a esta longa experiência histórica e literária em que a posição do homem pobre livre e a violência constituem fatores fundamentais na constituição da narrativa rural. Talvez também se possa dizer que a narrativa de João Ubaldo Ribeiro representa o desdobramento de um momento forte desse gênero narrativo (que encontrou na obra de Guimarães Rosa seu mais alto nível de complexidade ficcional) e, ao mesmo tempo, o fechamento do seu ciclo histórico enquanto narrativa. A matéria rural, com o mundo e os valores que ela representa, como que deixa de ser matéria possível da atualidade e de atualização, nos termos em que surgiu e se prolongou no século XIX, se reconfigurou nos anos 30 e se definiu de modo pleno nos anos 50. Passa a ser memória, lembrança, *resíduo histórico e coletivo imposto pelo processo de modernização conservadora*, que significou não somente a modernização ainda que parcial das relações sociais e de produção no campo, nos 60-70 do século XX, como também um salto nas formas de produção industrial e no processo de urbanização pelo qual o país passou nesse período.

Sargento Getúlio figura a convivência indissociável, recíproca e contraditória entre dois mundos, entre o “mundo retardatário” e “morto” que se desfaz, para usarmos as palavras de Euclides da Cunha ao se referir a Canudos, e a sociedade supostamente moderna, civilizada e urbana. As peripécias do Sargento se configuram como espécie de rito de passagem. Elas se definem pela persistência de Getúlio de entregar a seu chefe político, Acrísio Antunes, um adversário deste, mesmo depois das várias contra-ordens dadas para abortar a operação em razão das pressões surgidas por todos os lados, das forças federais à imprensa. O périplo do sargento começa no interior baiano, em Paulo Afonso, onde “o coisa” havia se refugiado, e termina nas imediações de Aracaju, por onde tenta entrar pelo rio Sergipe. Embates de morte caracterizam a travessia de Getúlio Santos Bezerra.

A respeito do último aspecto, pode-se dizer, sem nenhum exagero, que a narrativa de João Ubaldo Ribeiro se constrói sob o signo da violência e da morte, elemento este, como já se disse, desde sempre

presente na narrativa rural, mas que aqui adquire um traço marcante pela força que imprime ao mundo ficcional. Isso significa dizer que não somente todo e qualquer ajustamento das relações em qualquer nível, entre as personagens, passa pela violência, mas que a composição, no seu conjunto, se tinge e toma sentido pela sua mediação. É um processo que se explicita e se põe em movimento como que por dentro de si mesmo, que fala dos seus termos e nos seus próprios termos. A perspectiva narrativa se articula à voz na primeira pessoa de Getúlio, que se caracteriza, como bem apontou J. H. Dacanal, por um monólogo/diálogo (Dacanal, s.d., p.15), o qual tem como interlocutores virtuais, destacadamente, o motorista Amaro, que o acompanha em boa parte do percurso, e o traste-prisioneiro. À la Guimarães Rosa de *Grande sertão: veredas*, mas com alguma abertura para a entrada de falas entre as personagens, que esboça traços próximos ao modo cênico de narração em certos momentos, é o fluxo intenso e aparentemente caótico e desordenado da fala e da consciência do narrador-protagonista que inscreverá o leitor na experiência dilemática do sargento. Nesta, não somente o deslocamento espaço-temporal entre presente e passado é uma constante, como também se projetam espaço e tempo imaginários.

Mas em que consiste propriamente o dilema de Getúlio e de que modo este dilema se relaciona com a forma de expressão proposta pela narrativa? Para encaminhar resposta ao problema, vejamos, antes, a passagem de uma reflexão que Getúlio faz quando está no sobrado do Padre de Aço de Cara Vermelha, na segunda espera de ordem para saber o que fazer com o prisioneiro. Getúlio reflete/conversa com o padre sobre a repercussão do conflito na fazenda de Nestor Franco, que terminou com a degola do tenente, após este chamar o sargento de corno: “Ora, estou estranhando isso, nunca vi tanta besteira por causa de uma merda duma cabeça de tenente cortada” (Ribeiro, s.d., p. 98). E nessa mesma situação o sargento especula sobre “a ordem das coisas”, como ela está disposta, “quem é quem no mundo”, e, mais do que tudo, quem é Getúlio neste mundo:

Campe-se, se eu for pensar, não vou entender mesmo, de maneiras que o mundo é assim: é o chefe e sou eu. Quer dizer, existe outras pessoas, mas não são pessoas

para mim, porque estão fora. Não sei. Hum. Quer dizer, eu estou aqui. Sou eu. Para eu ser direito, tem que ser com o chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou e não posso ser outra coisa. (...) Não posso ser outra coisa, quer dizer que eu tenho de fazer as coisas que eu faço direito, porque senão como é que vai ser? (...) Eu sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. Não sou nada, eu sou Getúlio. Bem que eu queria ver o chefe agora, porque sozinho me canso, tenho que pensar, não entendo as coisas direito. Sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. O que é isso? Fico espiando aqui essa dobra de cáqui da gola da farda me espetando o queixo. Eu não sou é nada. Gosto de comer, dormir e fazer as coisas. O que eu não entendo eu não gosto, me canso. (Ribeiro, s.d., p. 99).

A consciência de Getúlio vaga e flutua, em marcha e contramarcha, na tentativa de saber, de apreender “o que sou”, “o que é que eu vou ser”, numa palavra, do que e no que constitui sua existência e identidade. A especulação sobre si rola num deslocamento de trânsito, em que se vai definindo: “é o chefe e sou eu”; “Para eu ser direito, tem que ser com o chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou eu e não posso ser outra coisa”; e, mais adiante: “Não posso ser outra coisa, que eu tenho que fazer as coisas que eu faço direito, porque senão como é que vai ser?”. Depois, ainda: “Eu sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe”. Getúlio procura definir-se/ver-se com o que está *nele*, mas que *não é ele*: o “chefe”, o “sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe”, ou ainda “as coisas que eu faço direito” (que coisas seriam essas, ficamos nós leitores especulando e nos perguntando agora: provavelmente as mais de vinte mortes nas costas, boa parte delas talvez a mando do chefe e/ou da Polícia Militar, ou seja, do *outro*?). A princípio, parece ter a intenção e o desejo de que o eu e o outro (o chefe/o sargento/as ações de morte realizadas em nome dos outros e pelos outros) fossem um – ainda que este outro se defina por meio de campos diversos, que passam ao largo da consciência da nossa personagem. Getúlio se situa no cruzamento bem brasileiro e de longo curso entre ordem pública e ordem privada, entre o sujeito que é, ao mesmo tempo, sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe e capataz do chefe político local da hora. Cegamente, ele encarna esta dupla condição e através dela busca

vislumbrar lugar para si. Se alguma forma de “inocência” (Dacanal, s.d., p. 19) existe em Getúlio ela deriva do caráter indiscernível entre norma e arbítrio pessoal, ou melhor dizendo, na predominância deste sobre aquele como forma de ajustamento das relações sociais.

Vejamos isso. Em passagem anterior de recordação, Getúlio diz:

Quando matei, nem pensei mais em matar. Matei sem raiva. Pensei que não, antes da hora, pensei que ia com muita raiva, mas não fui. Cheguei, olhei, ela deitada assim e ainda perguntou: que é que tem? Ela sabia, não sabia só disso, tinha certeza que não adiantava fugir, porque eu ia atrás. A dor de corno, uma dor funda na caixa, uma coisa tirando a dor de dentro. (...) não gostava de pensar que ia atravessar a rua com o povo me olhando: lá vai o dos galhos. Isso eu podia dizer a ela. Mas não disse nada e, na hora em que enfiei o ferro, fechei os olhos. Nem gemeu. Caiu lá, com a mão na barriga. (Ribeiro. s.d., p. 52-53).

Ou no trecho já mencionado: “Ora, estou estranhando isso, nunca vi tanta besteira por causa de uma merda duma cabeça de tenente cortada” (Ribeiro. s.d., p. 98) – em ambas as passagens a solução do conflito se resolve pela eliminação, pela morte do outro, seja no âmbito doméstico da traição da mulher grávida, seja no embate político. Mas não bastasse, as duas instâncias se confundem/misturam/embaralham, pois o que move, de início, o gesto brutal de Getúlio sobre o tenente não é a iminência do resgate do prisioneiro, mas o fato de ter sido chamado de corno. É a ofensa pessoal decorrente de uma situação doméstica que invade e define o conflito armado de uma rixa política.

O mundo “sem culpa” de Getúlio vai em linha muito próxima e familiar, embora diversa, à dialética da ordem e da desordem formulada por Antonio Candido em razão de outro sargento, o Leonardo Filho, de *Memórias de um sargento de milícias*. Mesmo que separadas por mais de século no tempo, nas duas narrativas estamos diante do destino social problemático dos homens pobres livres na sociedade brasileira, seja na cidade do Rio de Janeiro “no tempo do rei”, seja no sertão entre Bahia e Sergipe “no tempo de Cristiano Machado e o Brigadeiro e Getúlio Vargas”. A dialética da ordem e da desordem do romance de Manuel Antonio de Almeida, nos termos de Antonio Candido, inscreve a expe-

riência dos homens pobres livres no mundo da malandragem em que ordem e desordem, lei e transgressão convivem num equilíbrio precário. Nas palavras do autor de *Formação da literatura brasileira*:

Pelo que vimos, o princípio moral das *Memórias* parece ser, exatamente como os fatos narrados, uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza. Decorre a idéia de simetria ou equivalência, que, numa sociedade meio caótica, restabelece incessantemente a posição por assim dizer normal de cada personagem. Os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto as relações dos homens. (Candido, 1993, p.48).

Na anulação dos extremos e na equivalência entre ordem e desordem (Ibidem, p.48), a constituição do mundo sem culpa e sem remorso de *Memórias* se faz por meio de uma instância narrativa que se engendra, por assim dizer, externa à consciência dos personagens, e que suspende o juízo crítico sobre as ações narradas, numa espécie de neutralidade cheia de bonomia para com os homens livres pobres que transitam por aquele mundo.

No caso da narrativa de João Ubaldo Ribeiro, se Getúlio sugere ter algo do Major Vidigal pela farda e o título policial que enverga, sinalizando para a ordem, mas ao mesmo tempo se movimentando pela transgressão da norma; se ele também nos faz lembrar certa inocência e inconsciência de muitos personagens de memórias, inclusive Leonardo Filho – o que acontece é que, no sertão por onde se movimenta Getúlio, a equivalência dos extremos se desfaz. No sertão só há anomia e desordem. A convivência do “lusco-fusco das antinomias” é muito menos plausível no meio rural. Digamos que a dialética da ordem e desordem é rompida em razão da força com que esta última se impõe e define a natureza das coisas. O ar de “inocência”, de “pureza”, de “mundo sem culpa” presente no livro se forja, não pela combinação articulada do trânsito das personagens entre os dois pólos e da suspensão do juízo pelo narrador, mas, ao contrário, pelo processo de aprofundamento de subjetivação da narrativa, que radicaliza e excede a sua compreensão e o seu sentimento do mundo pela ótica exclusiva do arbítrio pessoal. Este

pode ir do fraterno sentimento de amizade ao companheiro leal até o ajuste das relações pela eliminação do outro, seja no âmbito doméstico ou outro qualquer. A desordem, tramada na rede da violência e da brutalidade, torna-se o ponto de fuga do mundo narrado.

Mas voltemos ao primeiro trecho citado da narrativa, o qual está servindo de núcleo para a formulação do nosso ponto de vista. O dilema que a consciência de Getúlio põe para si, portanto, não diz respeito ao lugar que ele ocupa na dicotomia ordem/desordem, mas se refere ao seu próprio lugar neste mundo *sem lei*. Depois de variar seu olhar para aspectos de sua vida que pudessem defini-lo e identificá-lo, já mais para o final da passagem, o nosso protagonista volta a se ver como sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe, e, passo seguinte, se pergunta: “O que é isso?”. Ainda relanceia seu olhar para a farda que o incomoda e conclui: “Eu não sou é nada”. Ao fim e ao cabo, a percepção de trânsito que ele percorre na “procura de si” acaba por não o definir. Nem o “chefe”, nem “o sargento”, nem as suas ações nesse contexto o *traduzem*. Estes também emergem como “não-pessoas” para o sargento, “porque estão fora” dele.

É ao longo do percurso que Getúlio faz em direção a Aracaju que ele vai se revelando a si mesmo. Trata-se de uma espécie de epifania na qual Getúlio, agora, se sente intransitivo: “Eu não era eu, *era um pedaço de outros*, mas agora *eu sou eu sempre* e quem pode?” (Ribeiro, s.d., p. 141, grifos meus). Esse sentimento de intransitividade vai serpenteando a figura de Getúlio e passa a ecoar de diversas maneiras até o final da narrativa como um refrão: “Eu era ele, agora eu sou eu” (Ibidem, p. 151). É nesse sentido que podemos dizer que, como Riobaldo, o périplo de Getúlio é uma travessia, uma passagem. Ao contrário do protagonista de *Grande sertão: veredas*, entretanto, Getúlio faz, em parte, trajetória que é simetricamente oposta à de Riobaldo. A representação de caráter intransitivo – “eu sou eu sempre” – que Getúlio imaginariamente vai projetando de si encontra no cangaço e na figura do cangaceiro o seu ponto de chegada. Projeção de um espaço regressivo porque historicamente já inexistente, mas que a pouco e pouco ele redimensiona em sua consciência: “Eu fico pensando assim aqui de preto se eu fosse para o cangaço, se tivesse cangaço. Antigamente, eu tinha raiva de cangaceiros,

acho que até ontem, tresantonte, antes do antes, mas agora não tenho mais, que é que eu posso fazer. Pois, podia ser do cangaço, depois, se tivesse cangaço” (Ibidem, p. 119). As referências esparsas e pontuais ao cangaço e a Lampião que se fazem presente desde o início da narrativa (Ibidem, p. 30-31) vão num crescendo até o ponto em que o cangaço e tudo a ele relacionado se investem em auto-imagem que Getúlio projeta de si. Nesse processo imaginário, o nosso protagonista se torna o Dragão Manjaléu:

Se tivesse cangaço, eu ia para o cangaço, com um chapéu de estrelas prateadas e ia me chamar Dragão Manjaléu e ia falar pouco e fazer muito. Quando entrasse, entrava batendo os pés. Quando amuntasse, amuntava com o peito inchado e a cara para cima, com as vistas na frente, sempre. Quando marchasse, marchava rodando o corpo e cheirando o vento. Quando comesse, comia aos batoques, levando a faca na boca. Eu ia ser o maior cangaceiro do Brasil, o maior piloto de jagunço do Brasil e ia ter a maior tropa. E não me chamasse de sargento, me chamasse de capitão. Ou me chamasse de major. Um tenente que eu cortasse a cabeça, arrancava os dentes e fazia um colar. Quantos tenentes cortasse a cabeça, tantos tenentes arrancava os dentes. E todos os lugares que chegasse, dava uns urros bem altos para quebrar vidraças e tomava duas pipas de cachaça de cada vez e comia dois cabritos ou então um bezerro e assoprava para arrancar os pés de árvore do chão e quando eu batesse a coronha no chão, o chão tremia todo e as frutas despencavam. Dragão Majaléu, pode me chamar. (Ibidem, p. 124).

Nesse andamento, Getúlio cria sua ascendência em que “meu avô – diz – era brabo e todo mundo na minha raça era brabo e minha mãe se chamava Justa e era braba e no sertão daqui não tem ninguém mais brabo do que eu” (Ibidem, p. 90), e também sua descendência:

Não ia nascer mulher, só ia nascer um bando de macho e eu botava uns nomes de macho e depois a gente tomava essas terras que tem aí e armava umas tropas de mais macho e ficava dono do mundo aqui, cada filho arranjando outra mulher, cada mulher parindo mais macho e nós mandando (...) A machidão toda aí, era Garanhão Santos Bezerra, Malvadeza Santos Bezerra, Abusado Santos Bezerra, Tombatudo Santos Bezerra, Comegente Santos Bezerra, Enrabador Santos

Bezerra, Rombaquirica Santos Bezerra, Sangrador Santos Bezerra, Vencecavalo Santos Bezerra, todo mundo. (Ibidem, p. 125-26).⁸

A travessia de Getúlio rumo à intransitividade – “eu sou eu” – corresponde, por outro lado, a um grau cada vez maior de alegorização do discurso literário. Pode-se dizer que, até o capítulo VI, o percurso do protagonista se constrói num andamento realista, de um modo geral. Isso significa dizer que, até então, no âmbito da descrição das ações e das personagens, numa palavra, no âmbito da representação, João Ubaldo forja uma narrativa no plano do “possível”, ainda que do ponto de vista estilístico, com os deslocamentos espaço-temporais e com o seu ritmo à maneira de um fluxo marcado pela mimetização da oralidade sertaneja, que a um só tempo é diálogo/memória/narração, ela seja não realista. Nesse cruzamento entre forma realista de representação e modo não-realista de narração, vão se interpondo elementos de alegorização os quais estão relacionados às transformações (projetivas) da personagem.

Ao que tudo indica, a travessia de Getúlio tem duas implicações recíprocas que não deixam de trazer e/ou de conter em si um desdobramento final. O suposto (re)encontro do protagonista consigo mesmo, sua “paz identitária”, que o lança “de volta” ao espaço imaginário do cangaço (que é a primeira implicação), acha a sua forma de expressão na alegoria (a segunda implicação). Para se falar como Walter Benjamin, a escrita tende à imagem, à forma emblemática de sentido: “segundo a dialética dessa forma de expressão, o fanatismo da expressão é contrabalanceado por um desleixo na disposição: é particularmente paradoxal a farta distribuição de instrumento de penitência ou de violência” (Benjamin, 1986, p. 39). A “farta distribuição de instrumento de violência” que constitui desde o início o modo literário e social de ser de Getúlio potencia-se com a inserção de formas de expressão alegóricas que se imiscuem na narrativa. Se a *constituição* de Getúlio se processa em direção à alegoria, a sua derrocada, a sua morte também se institui no mesmo instante.⁹ Ele parece inscrever-se na linhagem de personagens cuja constituição se caracteriza pelo que José Antonio Pasta definiu como o “ponto de vista da morte”.¹⁰ Também o nosso herói, ao se formar, se suprime; o “eu sou eu sempre” – a sua passagem à intransi-

tividade constitutiva – é a senha para a morte (o desdobramento final). Trata-se mesmo, na boa expressão de Pasta Jr., da “formação supressiva” do sujeito, que se desfaz no mesmo instante em que, paradoxalmente, parece constituir-se. Aqui, a lógica da violência e da brutalidade, como princípio estruturante do mundo narrado, governa a configuração dessa formação.

Sob esse aspecto, é interessante notar como mundo rural e mundo urbano vão se aproximando e, no mesmo passo, se afastando na literatura brasileira. A alegoria destrutiva do cangaceiro vingador guarda semelhanças com outro vingador, este urbano, que surge anos depois em nossa literatura – o Cobrador, de Rubem Fonseca. Como Getúlio, o Cobrador pertence à “massa de anônimos” pobre; como Getúlio, sua relação com o mundo se funda na violência; como Getúlio, sua ação destrutiva tem trânsitos de passagem; como aquele, só que desde sempre, toma forma alegórica.¹¹ Getúlio e o Cobrador fazem parte de uma mesma experiência brasileira, regida sob o signo da violência das relações sociais e figurada em ambas as narrativas. Se as relações baseadas na violência são estruturalmente constitutivas da formação histórica da sociedade brasileira, não estamos diante apenas da “trágica saga do choque de dois mundos mortalmente opostos: o mundo primitivo e o mundo urbano ocidentalizado” (Dacanal, s. d., p. 24). Temporalidades históricas diferentes não significam necessariamente “mundos opostos”, mas sim maneiras desajustadas e desiguais de como se reproduz a sociedade no bojo do seu processo social, o que por assim dizer pode fazer com que o “mundo primitivo” esteja presente no “mundo moderno”, e este naquele. *Sargento Getúlio* é exemplar nesse caso porque a sua trajetória até o desfecho em que “há um a relação de sintonia entre a progressiva desorganização técnica da narrativa, desorganização que atinge o ponto extremo quando Getúlio relata seu próprio fim, e o caos espiritual cada vez maior do protagonista, que o leva à catástrofe final” (Ibidem) – exemplar, dizia, porque a narrativa se configura da articulação entre “matéria arcaica” e forma de expressão “moderna”, entre mundo rural que se desfaz e procedimentos técnicos refinados que redefinem a possibilidade de enunciar este mundo no plano literário.

Notas

¹ Este artigo faz parte do projeto *Experiência Rural e a Formação do Romance Brasileiro*, em curso, financiado pelo CNPq.

² As formulações de Roberto Schwarz sobre o assunto nos fazem compreender que estamos diante de uma matéria que estrutura social e historicamente o país em todas as suas latitudes e encontra-se figurada ao longo de nossa ficção urbana e rural. Acreditamos, entretanto, que há aspectos diferentes e específicos, ainda a serem identificados e examinados, atinentes ao que se tem denominado de romance rural. Do autor, ver sobretudo *Ao vencedor as batatas*.

³ Maria Sylvia de Carvalho Franco assim explica a organização interna da fazenda como unidade de produção, sempre “associada ao modo de produção capitalista, que dominava os mercados mundiais”: “No seu interior ordenaram-se as funções necessárias à agricultura mercantil, na forma em que isso foi possível no Brasil, isto é, mediante a grande propriedade territorial que congregou sob o mesmo teto e à volta da mesma mesa, unindo numa mesma estreita comunidade de destino, um grande número de pessoas. Esse procedimento evitará a reconstrução da vida socioeconômica dentro das fazendas de uma perspectiva que acentue unilateralmente as amenidades das relações que nelas tiveram lugar o seu cunho benévolo e patriarcal, ou que ponha à mostra preferentemente a brutalidade da compulsão para o trabalho, no limite extremo da categorização das relações humanas, expressa na oposição irredutível entre seres essencialmente diversos: o senhor e o escravo, a pessoa e a coisa. Na verdade, as relações que se estabeleceram na fazenda foram, a um só tempo, marcadas por esses componentes. Não é sem consequência, para as relações entre os homens, que a sua existência transcorra presa e confinada a um ambiente unitário e em convivência estreita e íntima. (...) Dessa maneira, o objetivo de lucro e o meio que se configurou para sua obtenção – *a fazenda concretizada em empresa e lar* – fecharam num círculo todos aqueles que fizeram parte de sua estrutura, integrando a dominação econômica à continuidade de um cotidiano inescapável” (Franco, 1997, p. 197-98). Registre-se que, embora a análise da autora tenha como foco de interesse o Vale do Paraíba, não parece desmesurado presumir que a vida social no campo tenha se organizado com essa feição, guardadas certas particularidades locais ou regionais. Como, por exemplo, o fato de algumas propriedades rurais terem a sua produção voltada para o mercado interno, e não para os mercados mundiais.

⁴ No texto “Conversa sobre *Duas meninas*”, Roberto Schwarz utiliza a expressão referindo-se ao tratamento diferenciado dado ao “universo da dominação e afetividade ‘tradicionalis’” (a molécula patriarcal) pelas obras de Machado de Assis e Gilberto Freyre (Schwarz, 1999, p. 232).

⁵ Em relação a esse aspecto Sergio Buarque de Holanda já notava: “Toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos. É preciso considerar este fato para se compreenderem exatamente as condições que, por via direta ou indireta, nos governaram até depois de proclamada nossa independência política e cujos reflexos não se apagaram até hoje.

Se, conforme opinião sustentada em capítulo anterior, não foi a rigor uma civilização agrícola o que os portugueses instauraram no Brasil, foi, sem dúvida, uma civilização de raízes rurais. “É efetivamente nas propriedades rústicas que toda a vida da colônia se concentra durante os séculos iniciais da ocupação européia: as cidades são virtualmente, se não de fato, simples dependência delas. Com pouco exagero pode dizer-se que tal situação não se modificou essencialmente até à Abolição” (Holanda, 1987, p. 41).

⁶ Ao que parece, Euclides da Cunha, se não foi o primeiro, foi o escritor que mais pungentemente percebeu e formulou, de início, o caráter de nossa formação histórica em que campo/cidade sertão/litoral são percebidos como espaços sociais contraditoriamente distantes e contíguos.

“Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos” – é que Euclides compreende Canudos como uma “sociedade de retardatários”, uma “sociedade velha, uma sociedade morta, galvanizada por um doido”. Passo seguinte, no entanto, o autor observa: “As linhas anteriores [transcrição de relato jornalístico narrando a revolta contra a imprensa monarquista e o empastelamento de seus jornais] têm um objetivo único: fixar, de relance, símiles que se emparelham na mesma selvaticueza. A rua do Ouvidor valia por um desvio da caatinga. A correria do sertão entrava arrebatadamente pela civilização adentro. E a guerra de Canudos era, por bem dizer, sintomática apenas. O mal era maior. Não se confinara no recanto da Bahia. Alastrara-se. Rompia nas capitais do litoral. O homem do sertão, encourado e bruto, tinha parceiros porventura mais perigosos” (Cunha, 2001, respectivamente, p. 316-17 e 501).

⁷ Os procedimentos ficcionais para isso são os mais diversos, ao longo de cada narrativa e no efeito geral obtido em cada uma delas. Apenas para exemplificar, podemos ver como José de Alencar, ao final de *Senhora*, reentroniza a convenção romântico-amorosa, depois do vaivém das relações mercantis casamenteiras, ou, numa outra perspectiva, como a personagem Estela, no romance *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis, encarna em suas atitudes a “dignidade austera” do indivíduo pobre e livre na sociedade carioca no século XIX.

⁸ No momento em que tende a se acirrar esse mundo imaginário de Getúlio, a partir do capítulo VII, é curiosamente a ocasião na qual a personagem parece vacilar, em pensamentos erradios, entre “criar raízes”, com Luzinete, e continuar a “morar no mundo”. Dúvida rápida, pois entre “a morte morrida” e a “morte matada”, ele não hesita pela segunda.

⁹ J. H. Dacanal já tinha chamado atenção para esse aspecto: “E a identidade de ambos [de Getúlio e seu mundo] (“agora eu sei quem eu sou”, p. 149) se revela exatamente no momento de seu desaparecimento, de sua morte, na tragédia dos choques de cultura, dos mundos historicamente defasados (Dacanal, s.d., p. 26).

¹⁰ José Antonio Pasta Jr. esboça esta sua reflexão, que aqui adequamos aos objetivos do nosso artigo, em entrevista à revista *Vintém*.

¹¹ Para uma análise nesse sentido do conto de Rubem Fonseca ver: GIL, Fernando Cerisara. *A poética da destrutividade: texto e contexto em Rubem Fonseca*, p. 226-61

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Organização Wille Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. 2. ed. São Paulo: Ateliê; Imprensa Oficial do Estado; Arquivo do Estado, 2001.
- DACANAL, José Hildebrando. O sargento sem mundo. In: RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio – Vencecavalo e outro povo*. São Paulo: Circulo do Livro, s.d.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1997.

- GIL, Fernando Cerisara. *A poética da destrutividade: texto e contexto em Rubem Fonseca*. 1991. (Dissertação). Porto Alegre, UFRGS, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- PASTA JR., José Antonio. *Vintém*, São Paulo, n. 4, 2000.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio – Vencecavalos e outro povo*. São Paulo: Circulo do Livro, s.d.
- SCHWARZ, Roberto. Conversa sobre *Duas meninas*. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

Resumo

Este artigo analisa a violência em *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro.

Palavras-chave

Narrativa rural; violência e sociedade; João Ubaldo Ribeiro.

Recebido para publicação em
20/07/2009

Abstract

This paper aims to analyze the violence in *Sargento Getúlio* by João Ubaldo Ribeiro.

Key words

Rural narrative; violence and society; João Ubaldo Ribeiro.

Aceito em
30/09/2009

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

Homero Vizeu Araújo

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

Roberto Schwarz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O romance nacional desenvolvimentista, uma categoria possível

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Da perspectiva desenvolvimentista para a primeira pessoa catastrófica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notas

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

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

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

⁴ Ver Schwarz, R. *Seqüências brasileiras*.

Referências bibliográficas

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

Resumo

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

Palavras-chave

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

Recebido para publicação em
29/07/2009

Abstract

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

Key words

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

Aceito em
01/10/2009

O TRABALHO E SEUS RESULTADOS EM MACHADO DE ASSIS, ALUÍSIO AZEVEDO E GRACILIANO RAMOS: UM ESTUDO COMPARATIVO

João Roberto Maia

Este texto tem caráter provisório por definição: trata-se da exposição de alguns pontos de um projeto de pesquisa. Portanto, é um texto marcadamente inconcluso, não fechado, embrionário, como a solicitar possíveis correções de rumo. O que acabo de dizer não deve ser considerado como mero recurso retórico, porque meu estudo de obras, autores e problemas específicos ainda está em um estágio de desenvolvimento que torna as dúvidas e as imprecisões companheiras bem mais constantes que a segurança quanto ao tratamento crítico consistente do objeto. Para ser franco e se não for pedir muito em razão do que apresentarei, espero que o crivo da leitura crítica constitua uma espécie de teste de viabilidade de meu projeto.

Na introdução de seu livro sobre a crise recente do movimento operário europeu, Alain Bihl registra uma experiência pessoal que me parece sugestiva para iniciar a discussão de algumas questões relativas ao tema deste projeto de investigação. Durante o período de elaboração do livro, quando revelava às pessoas o objeto de suas preocupações intelectuais naquele momento, Bihl notava no semblante da maioria “um ar ao mesmo tempo pensativo e irônico”, ou ouvia, dos mais francos, uma pergunta que não deixava dúvidas quanto à certeza da resposta negativa embutida na própria indagação: “Você acha que isso ainda vale a pena?”. Como sugere este filósofo francês na mesma introdução, o “desinteresse educado” e mesmo a “hostilidade declarada”, suscitados hoje pelos assuntos que remetem à classe trabalhadora, dizem respeito sobretudo ao presente ou à história recente do movimento operário.¹ Apesar disso, a reflexão sobre o operariado e o mundo do trabalho conta com uma respeitável tradição de estudos, a partir do século XIX, em

diferentes áreas do conhecimento e em línguas e países diversos. Anoto que o lugar do trabalho em nossa vida contemporânea é o eixo temático de um debate teórico muito denso que está em curso.² Quanto à seara em que este projeto se insere, a dos estudos literários, creio que não se pode dizer o mesmo.

Tomando como base a produção crítica sobre literatura brasileira, que conheço melhor, posso afirmar que o tema do trabalho e os modos como se representam os trabalhadores, nos séculos XIX e XX, estão longe de constituir problema privilegiado entre os que se ocupam dos textos literários. Mesmo em países como França e Inglaterra, onde há um significativo conjunto de obras inseridas na tradição literária cujo foco está no operariado, trata-se, na maioria dos casos, de exceção feita a alguns autores canônicos, de obras com pouca visibilidade, objeto de reflexão crítica modesta em termos quantitativos, principalmente se considerarmos que tal tradição atravessa alguns séculos.

É verdade que na França há estudos de conjunto até mesmo sobre um tipo de literatura bem específica do campo popular e do universo do trabalho, a *littérature prolétarienne*, cujos autores, autodidatas, pertenceram efetivamente ao proletariado – foram operários ou camponeses. Mas, como a classe social daqueles que a ela se dedicam, trata-se de uma produção literária marginal, esquecida, condenada ao desprezo, segundo um dos seus estudiosos, Michel Ragon.³ Quanto ao caso inglês, Martha Vicinus constatava que a chamada *working-class literature* era até aquela altura, 1974, uma literatura pouco estudada, e Ronald Paul reforçava esse diagnóstico, na década de 80, apesar de reconhecer os avanços da investigação crítica sobre o assunto.⁴ Como não acompanho a produção crítica atual e da década anterior sobre tal tradição literária, encerro por aqui estas referências brevíssimas aos casos francês e inglês.

Pensando especificamente na literatura brasileira, é preciso reconhecer que há estudos sobre escritores do século XIX e principalmente sobre os representantes do que ficou conhecido como o romance social de 30, em cujas obras há personagens e até protagonistas que têm de enfrentar a lida braçal. Porém, relativamente à ficção produzida nos dois últimos séculos, as questões que derivam do trabalho, da representação literária dos que trabalham, não foram objeto de nenhum tratamento

crítico, no Brasil, que buscasse uma visão de conjunto ou, em senda comparatista, que estabelecesse nexos estruturais, com foco naquelas questões, entre as obras de autores brasileiros e as de autores de outras literaturas.

Nessa linha de interesse crítico, tendo como objeto a literatura nacional, meu propósito é dar continuidade a um estudo que proporciona alguma visão de conjunto, a partir de certo recorte no tempo e da escolha de obras e autores, a meu ver, mais significativos. Este texto expõe passos preliminares, já dados e a dar, de um projeto de pesquisa sobre diferentes modalidades de trabalho (não apenas o trabalho braçal), para colocar na pauta questões a que se vincula o problema central do país, capaz de explicar quase todas as nossas dificuldades: a situação apartada dos pobres, a desigualdade social extrema. O ponto de partida é Machado de Assis, com sua visão aguda sobre nossa pesada herança histórica, juntamente com aquele que é por certo nosso principal romance naturalista, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, contemporâneo de Machado. Venho desenvolvendo essa parte inicial do projeto, a qual prioriza, portanto, autores que se situam em momento de vigência da escravidão e de passagem do trabalho escravo para o trabalho livre, quando as duas formas coexistem. A primeira metade do século XX constitui o limite final da pesquisa em sua primeira fase. O foco da investigação estará no romance social de 30 e 40, mas sobretudo no livro de Graciliano Ramos, *S. Bernardo*, por razões que serão expostas posteriormente. Um esforço central do estudo será a comparação, quanto ao tratamento de certas formas de trabalho e de enriquecimento, entre os referidos autores do século XIX e o livro de Graciliano, para tentar lançar luz sobre um possível sistema de posições de classe, cujos pontos comuns e diferenças estarão em causa à luz das mudanças históricas e dos modos como os escritores apreendem tais dinamismos. Após realizar o que proponho aqui, creio que terei matéria de estudo e lastro de reflexão para chegar a uma segunda fase da investigação, na qual possa ter como objeto de estudo autores da segunda metade do século XX e até obras da literatura brasileira contemporânea. Mas tal desdobramento será outro provável capítulo de minha pesquisa. Por ora fico apenas na primeira parte da proposta de investigação, que exponho mais detalhadamente a seguir.

Faço antes uma pequena consideração teórico-metodológica. Tem centralidade, para as leituras que proponho, a noção materialista da forma literária. Segundo a prática de Roberto Schwarz em vários textos, com exigência máxima e explicação com formulação precisa, o que está em jogo é a compreensão da forma como um princípio capaz de organizar tanto um universo artístico como aspectos da vida prática. Há uma forma social objetiva, ou seja, engendrada pelo processo social. Essa forma histórica é intuída pelo escritor, em algumas de suas determinações, as quais são convertidas em forças de estruturação literária. Assim, o estudo atento da forma artística elucida a obra e contribui para o conhecimento da forma social, captada e objetivada pelo trabalho estruturador do romancista. Para a crítica materialista é central a tentativa de compreender estruturalmente as articulações entre mundo estético e processos histórico-sociais. Quanto à crítica brasileira, estamos aqui no campo de afinidades de Antonio Candido e do já citado Roberto Schwarz, nossos principais mestres da crítica literária dialética, e no plano internacional, de críticos como Lukács, Goldmann, Adorno, Benjamin, entre outros. Particularmente os dois últimos são aqui referências teóricas destacadas. Na sua *Teoria estética*, nas suas *Notas de literatura* e nos ensaios sobre música, pode-se extrair toda a força da reflexão estético-social de Adorno. A capacidade de apreender na forma da obra de arte seu teor de verdade, sua substância social-histórica. No centro de interesse dessa tradição está a concepção de que a obra de arte “trabalha com matérias e configurações engendradas fora de seu terreno”, como em Walter Benjamin, “com sua acuidade para a importância do mecanismo de mercado para a compleição da poesia de Baudelaire”.⁵

Um bom ponto de partida para mim foi o debate, iniciado na minha tese de doutorado, a respeito do distanciamento entre literatura e mundo do trabalho no Brasil, de que aqui dou notícia de modo bem sumário. Trata-se de questão que já foi objeto de reflexão de dois dos principais escritores de nossa literatura. Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade assinalaram o problema, cada um no seu terreno literário principal. O primeiro fê-lo num texto de 1945, “O fator econômico no romance brasileiro”. Graciliano aponta a quase completa ausência do processo social de criação e reprodução da riqueza nos ro-

mances de autores brasileiros, como se ninguém tivesse que ganhar a vida ou a labuta da maioria que a ganha não tivesse importância, como se a base material da vida não fosse assunto adequado à literatura e devesse estar, por definição, fora da alçada do romancista, ou ensejasse uma ordem de problemas “impuros” demais para merecerem tratamento literário. É verdade que ele não registra uma exceção forte, já no século XIX, a esta tendência: justamente *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. O ponto de vista de Graciliano também deixa de fora o tratamento lúcido da realidade do trabalho dentro da estrutura social escravocrata que se verifica no outro objeto de meu estudo, a ficção de Machado de Assis, como, por exemplo, no retrato de D. Plácida de *Memórias póstumas de Brás Cubas* – aliás, no Brasil, até quase o final do século XIX, o trabalho “livre” não pode ser compreendido senão à luz da problemática posta pela existência do escravismo, como sabe o leitor atento da obra machadiana. De todo modo, creio que o diagnóstico, no atacado, tem fundamento, pelo menos até a década de 30 do século passado. E mesmo num romance como *Suor*, de Jorge Amado, um dos representantes do novo realismo social daquela década, não estão presentes os processos de trabalho propriamente ditos, como afirma o autor de *S. Bernardo* na continuação do artigo; em *Suor*, apenas vagamente sabemos que há personagens que trabalham (e eu acrescentaria, relativamente a esta falta, o romance *Os corumbas*, de Amando Fontes).⁶

Já o artigo de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Trabalhador e poesia”, dá notícia de uma antologia brasileira de poesia social que o poeta projetava publicar. Ao coligir os poemas que fariam parte da obra, Drummond assinala que há nessa poesia brasileira “de caráter ‘público’ (...) certa falta de familiaridade com os temas do trabalho, que por sua natureza são ricos e sugestivos”. No mais das vezes, os poetas cantam um “trabalhador indeterminado”, não por acaso tomando como modelo, em muitos exemplos, o ofício comumente tido “como expressão de energia e força criadora”: o de ferreiro. Assim, esse trabalhador que aí se representa, hipostasiado, dissolve-se na generalidade, na abstração, na simbologia fácil, na idealização inconsequente.⁷

Apesar dos limites apontados por Graciliano e Drummond, há um considerável campo a ser explorado na literatura brasileira pela inves-

tigação a respeito do tema do trabalho ou de formas históricas do trabalho no Brasil. Obras de Machado de Assis, de Aluísio Azevedo e do próprio Graciliano oferecem um precioso conjunto de problemas. É preciso não esquecer ainda a existência de uma prosa libertária, anarquista, no Brasil do início do século XX, a qual procurou firmar-se como um fator de militância intelectual em prol de ideais libertários, voltando-se para a dureza da condição operária, a denúncia da opressão na fábrica, a afirmação da resistência anarquista, a revolução proletária etc. Alguns estudos têm procurado caracterizar e aquilatar o significado da presença do proletariado industrial em formação no período em que teve vigência o que a historiografia literária brasileira denomina hoje de Pré-modernismo; como sabemos, uma denominação problemática. Para Francisco Foot Hardman, essa presença é decisiva, está na base “das tensões, contradições e mudanças vividas pela produção literária ‘pré-moderna’”. Creio que a consideração desse problema posto por Hardman é importante para a compreensão de parte da produção literária brasileira de toda a primeira metade do século XX, principalmente tendo em vista questões que estão no centro de interesse deste projeto.⁸

Um livro que me deu estímulo para desenvolver a pesquisa foi *Os pobres na literatura brasileira*, organizado por Roberto Schwarz. Na apresentação do livro, Schwarz formula a questão, que é comum aos textos ali reunidos, do seguinte modo: “Como se define e representa a pobreza nas letras brasileiras?”⁹ Além da pobreza, essa indagação pode ser feita para pensar o trabalho nas mesmas letras. Para pensar conjuntamente trabalho e pobreza. E, como veremos, em outro polo, para considerar também processos de acumulação de riqueza. São polos de reflexão que ganham densidade se devidamente articulados. Entretanto, naquela coletânea de ensaios notou-se que, na extensa galeria de vítimas da miséria, estavam quase ausentes os operários, o que dá a medida da rarefação do mundo do trabalho na literatura brasileira canônica, na qual tem muito maior visibilidade, como nota Zenir Campos Reis, “o mundo, vasto mundo da marginalidade social”.¹⁰

O estímulo decisivo, porém, derivou do programa de estudo comparativo, sugerido pelo mesmo crítico paulista numa entrevista, entre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *O cortiço*, e *S. Bernardo*, que pusesse

em causa o trabalho muito duro, a faina desgarnecida de mérito intrínseco e seus resultados; comparação que tem de ter como pano de fundo a escravidão, ainda existente ou como marca histórica depreciativa.¹¹

No plano das leituras estimuladoras, com grande afinidade com os estudos literários citados, registro também a tradição brasileira de pensamento sobre a desqualificação histórica do trabalho no país. É preciso avaliar o peso que têm hoje, para a experiência contemporânea, as questões levantadas por tal reflexão. Refiro-me a autores como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Raymundo Faoro, Emília Viotti da Costa e outros. Não há interesse, evidentemente, em ver na literatura apenas ilustração ou corroboração do que pensaram alguns de nossos maiores intelectuais. Meu propósito é entender como, tal qual a reflexão sobre o desmerecimento do trabalho, a ficção pode divisar o problema, destacar sua relevância e sugerir sua atualidade, mas com os meios que lhe são próprios. Portanto, como a ficção pode lançar outro olhar, luz própria sobre o problema.

Ficou dito que o problema do trabalho na ficção de Machado de Assis escapou à compreensão de Graciliano Ramos na crítica que fez aos romancistas brasileiros. Aliás, trata-se de um tema que não recebeu ainda maior atenção da crítica: os modos pelos quais o trabalho está representado na obra machadiana. É evidente que seria necessário, para que a discussão ganhasse substância, a especificação das formas diversas de trabalho e das diferentes esferas sociais em que se situam aqueles que trabalham. Não obstante o pequeno número de intervenções nesse debate, há algumas opiniões em jogo. Afrânio Coutinho afirmou a ausência de trabalho em Machado como consequência do “ódio à vida”, postura machadiana relevante na ótica do crítico.¹² Apesar de não corroborar a “negação rancorosa do mundo” em Machado, tampouco certa “espiritualização do trabalho” que sustenta o ponto de vista do ensaísta baiano, Sérgio Buarque de Holanda considera “justa” a opinião de Coutinho, afirmando que as personagens machadianas “vivem de expediente ou de proteção, ou da boa fortuna, e raras se sustentam pelo próprio esforço”.¹³ Com efeito, se pensarmos no conjunto da obra ficcional de Machado, nossa tendência será a de reconhecer as opiniões dos dois críticos como válidas, enquanto postulações gerais.

Entretanto, um exame mais detido, com foco na trajetória de alguns personagens dos romances e na situação nuclear de pelo menos dois de seus contos (“O caso da vara” e “Pai contra mãe”), pode facultar, sim, a percepção de que a questão do trabalho em Machado tem presença importante e escapou às observações críticas de cunho genérico como as referidas acima. Nesse pouco explorado terreno de reflexão, Raymundo Faoro assinala, por sua vez, que o enriquecimento das personagens machadianas é normalmente sinônimo de “pôr-se ao abrigo do trabalho”, pois proporciona a chance de desempenhar apenas “as serenas funções de capitalista”. Faoro anota que esse “horror ao trabalho” é compartilhado por herdeiros como Brás Cubas, Bentinho, Estácio, Rubião e outros; aversão que, em certo passo de *A mão e a luva*, é objeto de censura do narrador aparentemente convencido de que é válida a asserção edificante, à feição burguesa, segundo a qual a lida é penhor de legitimação da existência – ainda que tal asserção não esteja explicitamente enunciada. Em outra passagem de seu livro clássico sobre Machado, o estudioso gaúcho insiste no desprestígio do trabalho, ao qual prefere-se “a ocupação ligada à coisa pública, reservada ao estamento político”, que não exige efetivamente esforço. Em linha com as verificações anteriores, Faoro ainda acentua nas personagens machadianas “a sobrevivência de um estilo senhorial, a que repugna o contato do trabalho rotineiro, valorizando-se em ocupações mais altas, sobretudo na política”.¹⁴ Em suma, são observações que põem o acento na captação literária realista de um dado estrutural da sociedade brasileira à época do Segundo Império e dos primeiros anos da República, na qual era muito viva a nota infamante a respeito do trabalho que demandasse esforço real, em função da vigência ou da lembrança nítida da escravidão recentemente abolida. Sem prejuízo do acerto de tais observações, sobretudo quanto ao desmerecimento da lida, elas deixam de fora a consideração de outras implicações do problema. Penso que Roberto Schwarz oferece pistas substanciais a respeito de tais implicações. Para dar formulação própria ao referido plano de estudo proposto pelo crítico, digamos que em dois dos principais romances machadianos, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, vemos que entre os personagens que pertencem à clas-

se proprietária o trabalho está, sem dúvida, quase ausente. Brás Cubas atravessa toda sua existência sem nunca precisar ganhá-la por esforço próprio, o que ele mesmo considera, famoso capítulo derradeiro do livro, o “Das negativas”, como “boa fortuna”. Bentinho trabalha muito pouco apesar de estabelecido como advogado, pois o que lhe garante mesmo é a propriedade. Mas há também aqueles que conseguem enriquecer por força de muito trabalho, como o cunhado Cotrim das *Memórias* e Cristiano Palha, personagem pertencente a outro grande romance, *Quincas Borba* (e neste aspecto a posição de Schwarz é inteiramente diversa da de Faoro). É verdade que a noção de trabalho aqui está rebaixada na medida em que, na trajetória de tais figuras, é inseparável de negociatas e contrabando de escravos (Cotrim) e da especulação e ludíbrio de incautos (Palha). Trata-se de esforços e formas de enriquecimento que ganham relevo se compreendidos criticamente no conjunto que formam e que talvez possam ser comparados com processos de acumulação de riquezas que são centrais n’*O cortiço* e em *S. Bernardo*, explicitadas as diferenças dos contextos.

Acrescente-se que, no universo machadiano, Dona Plácida talvez seja a principal representante daqueles para os quais a dura vida, a que têm de se submeter, longe de ser um fator de enriquecimento, pode apenas manter uma existência de privações. O destino da personagem está marcado pelo esforço inteiramente destituído de sentido, o qual diz muito sobre certa forma histórica do trabalho vigente na sociedade brasileira escravista; forma desconectada da valorização burguesa do trabalho. Roberto Schwarz demonstrou muito bem o intento escarninho complexo do narrador, que é um representante da classe proprietária, ao apreciar os infortúnios de Dona Plácida, no momento em que imagina o que diriam os pais da humilde mulher se ela lhes perguntasse para que a trouxeram ao mundo. Nessa passagem do romance a complexidade do autodesmascaramento de classe reside no fato de o narrador mobilizar sutilmente um arsenal de idéias modernas prestigiosas, linguagem fatalista, diferentes formas literárias e estilos artísticos para afirmar a funcionalidade da pobreza, na medida em que esta lhe é favorável, bem como fazer praça de sua superioridade social. O arranjo especioso, urdido com maestria, aviva o caráter inaceitável de tais posições.¹⁵

Complementarmente à leitura de Schwarz, uma hipótese de trabalho interessante é a de caracterizar melhor a margem de manobra de dependentes como Dona Plácida relativamente ao poder dos proprietários, de que o romance talvez dê algumas indicações. Trata-se de verificar se é de fato pertinente aplicar a essa personagem, como faz Sidney Chalhoub, o que este mesmo historiador chamou de “diálogos políticos”, ou seja, a capacidade dos dominados de “perseguir objetivos próprios por dentro da ideologia senhorial”.¹⁶

Como ficou sugerido, “O caso da vara” é um dos contos em que o trabalho aparece como questão nuclear, ainda que aparentemente – por ser esforço humilde de “crias” – esteja em segundo plano. Ainda mais do que no exemplo da D. Plácida, temos aqui o esforço humilde: o trabalho duro de meninas ou, para usar a palavra com que são designadas no conto, “crias”. Trata-se, na verdade, de experiência de trabalho escravo, pois a palavra escravidão “não é forte demais”, como bem disse John Gledson, para caracterizar as relações entre Sinhá Rita e as meninas de sua “escola”.¹⁷ Portanto, o conto dá oportunidade para pensar o problema do trabalho, em uma de suas formas específicas, na literatura de Machado de Assis. E o desfecho de “O caso da vara” talvez permita dizer que o principal alvo de Machado de Assis aqui, no fim das contas, entre as questões diante das quais a narrativa se situa, é o de fazer pensar sobre certo problema histórico-social: o da experiência do trabalho imposta a crianças na sociedade escravocrata, insinuando possivelmente aos seus contemporâneos na década de 1890 as consequências de tal experiência num país que não fizera ou sequer iniciara (e ainda não fez) as reformas sociais necessárias para a efetiva integração dos negros, ex-escravos e seus descendentes.¹⁸

Quanto ao romance de Aluísio Azevedo, a ação se passa quase inteiramente dentro de certo meio social muito precário, do qual os habitantes têm pouquíssimas chances de escapar. Nesse sentido, Silviano Santiago anotou que *O cortiço* é o nosso romance que ilustra melhor o imobilismo social no século XIX.¹⁹ Acrescento que uma das grandezas do livro é o contraste entre o imobilismo da grande maioria e a ascensão daquele que pode, na condição de proprietário da habitação miserável, pôr em movimento a engrenagem da acumulação do capital.

“De cortiço a cortiço”, de Antonio Candido, é ensaio no qual o crítico faz análise incontornável da obra do naturalista maranhense. Porque Candido elege como elemento mediador decisivo para a compreensão do romance a categoria do trabalho e por ser a matéria do livro o modo de vida degradado do trabalhador pobre, *O cortiço*, nessa leitura, segundo a sugestão provocadora do sociólogo Francisco de Oliveira, está no campo de afinidades de *Situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, o clássico de Engels, sem prejuízo, acrescento, da ausência completa de parentesco ideológico entre nosso Aluísio e o filho de dono de fábrica, amigo do peito de Marx.²⁰

Se “o padrão de enriquecimento mostrado pelo Machado é do maior interesse”,²¹ a comparação com *O cortiço* pode ser realmente produtiva, pois, como Candido indica, o autor maranhense é o primeiro dos nossos romancistas a construir entrecho no qual se expõe minuciosamente o processo de formação da riqueza individual, que se viabiliza por uma “exploração direta e predatória do trabalho muscular” e, dentro da figuração alegórica da narrativa, sinaliza parte do processo de acumulação capitalista no Brasil, uma espécie de, segundo expressão do crítico, “acumulação semiprimitiva do capital”, da qual faz parte até mesmo o roubo puro e simples. Assim, é central na narrativa a formação da riqueza, a qual se torna pela primeira vez entre nós eixo da composição ficcional.²²

Parece-me plenamente sustentável a sugestão de que o cortiço pode ser tomado como alegoria do Brasil, com a mistura de raças, as formas de trabalho marcadas pela escravidão, a forte presença da natureza, a proximidade do capitalista estrangeiro ultra-explorador. E a análise do personagem central, João Romão, do modo e do ritmo de execução de seu projeto de enriquecimento permitiu ao crítico caracterizar uma modalidade de trabalho peculiar, brutal e animalizada, representativa da transição do trabalho escravo ao trabalho livre nas condições brasileiras.

Embora haja uma óbvia diferença entre os espaços sociais em que Machado de Assis e Aluísio Azevedo situam o entrecho de seus romances, o momento histórico é o mesmo quanto aos problemas que serão priorizados pela investigação: o da escravidão e transição do trabalho escravo ao trabalho livre. Penso, portanto, que a densidade dos proble-

mas na obra dos dois autores, expostos aqui de modo sumário, pode proporcionar bons resultados a um estudo comparativo.

Se a crítica que faz Graciliano é, em parte, insuficiente por deixar de considerar obras centrais da literatura nacional oitocentista que lhe escapam do diagnóstico, é preciso reconhecer que o grande escritor alagoano procura suprir, em sua própria ficção, as lacunas por ele apontadas nos romances brasileiros. Sobretudo *S. Bernardo* dá relevo, como sublinha Franklin de Oliveira, “à luta pela subsistência, o problema do trabalho, das relações de trabalho”. O mesmo crítico, ao sugerir que a frustração de alguns personagens de Graciliano tem de ser compreendida relativamente a certas circunstâncias materiais que se explicitam, faz uma afirmação que merece ser posta à prova pela apreciação crítica da obra: “Em Graciliano, a frustração tem base econômica”.²³ Quanto a Paulo Honório, ele passa de trabalhador alugado a proprietário e utiliza a propriedade para maximizar seu poder. Sua trajetória ascendente faz da violência e da intimidação recursos indispensáveis. A centralidade do personagem estampa um modo de agir que leva tudo de roldão para chegar a seus objetivos. Ele é o agente empreendedor, empenhado em levar adiante um projeto desenvolvimentista. Entretanto, as contradições do processo de modernização capitalista no Brasil estão bem à mostra na trajetória de Honório, pois nela são inextricáveis força modernizadora e hábitos senhoriais. Sua ação encarna avanços consideráveis, mas se mantém vinculado ao padrão oligárquico antigo, à atitude senhorial. Sem reduzir o personagem à significação alegórica, digamos que ele é emblema da face brutal, com suas especificidades, do progresso brasileiro. Embora seja menos bárbara do que o enriquecimento de João Romão d’*O cortiço*, que se dá ainda num período de vigência da escravidão, a ascensão de Honório decorre de sua determinação obsessiva, do trabalho muito duro e da capacidade de deixar vítimas pelo caminho, três fatores que aproximam as trajetórias dos dois personagens. De modo bem mais discreto, esse perfil não é estranho a personagens de Machado de Assis que enriquecem.

Em suma, os interesses centrais de uma proposta de estudo como esta, que parte da comparação de três romancistas brasileiros de um ponto de vista de esquerda e tem curso histórico considerável na medi-

da em que abarca parte do século XIX e do XX, podem ser resumidos como: caracterizar e estudar modos de representação do trabalho na literatura brasileira; tentar compreender como a literatura se situa relativamente aos processos de acumulação do capital e às contradições que pululam no curso da modernização do país.

Notas

¹ Bihl, 1998, p. 9.

² Entre os que se têm dedicado a pensar sobre o assunto, estão alguns intelectuais de ponta que abrem fogo contra o trabalho ou questionam sua posição de relevo. Dominique Méda, por exemplo, fala do trabalho como “um valor em vias de desaparecimento”. Vale ainda referir o ponto de vista mais à esquerda e afinado com a crítica anticapitalista do Grupo Krisis, composto por pensadores alemães. O grupo que redigiu um “Manifesto contra o trabalho”. Por outro lado, um estudioso como Ricardo Antunes tem recusado a tese do fim do trabalho, acentuando que as mutações que se impõem à classe trabalhadora no contexto da “reestruturação produtiva do capital” deveriam constituir o problema nuclear a ser discutido: em lugar do proletariado fabril estável, o aumento explosivo do “subproletariado” terceirizado, *part-time*, precariamente contratado. Meu interesse pelo assunto foi muito alimentado por esse debate, cujo estudo não está diretamente nos objetivos de minha investigação, mas é fundamental para pensar a atualidade de problemas que interessam ao projeto. Este registro visa a assinalar a forte presença do tema no debate contemporâneo. Os autores citados constam das referências bibliográficas.

³ Ragon, 1974, p. 9-26.

⁴ Vicinus, 1974, p. 1; Paul, 1982, p. 8.

⁵ Schwarz, 1999, p. 28.

⁶ Garbuglio et al., 1987, p. 124-27.

⁷ Andrade, 1975, p. 54-59.

⁸ Hardman, 1984, p. 115-16. Recentemente saiu nova edição revista e ampliada do livro, pela editora da UNESP.

⁹ Schwarz, 1983, p. 7.

¹⁰ Reis, 2000, p. 42.

¹¹ Favero et al., 2000, p. 58.

¹² Coutinho, 1959, p. 116-17.

¹³ Holanda, 1996, p. 317.

¹⁴ Faoro, 2001, p. 28-29, 231-32, 248. A observação sobre o narrador de *A mão e a luva* também é de Faoro.

¹⁵ Schwarz, 1990, p. 102-05. Fiz um resumo das análises penetrantes de Schwarz.

¹⁶ Chalhoub, 1998, p. 120. Além de Dona Plácida, Chalhoub estuda a trajetória de Helena, Luís Garcia e Capitu com o objetivo de demonstrar que a situação de dependência de tais personagens não impede sua relativa autonomia no interior da política de dominação paternalista. Não obstante as convergências decisivas, o ponto de vista deste historiador diverge do de Roberto Schwarz sobretudo quanto ao conceito de paternalismo. Para Chalhoub, Schwarz não considera tal conceito em toda a sua complexidade histórica, de acordo com as pesquisas mais recentes no âmbito da história social. No seu último livro Chalhoub amplia a análise de Helena e se detém de modo mais pormenorizado sobre essas questões. Ver Chalhoub, 2003.

¹⁷ Gledson, 1998, p. 52-53.

¹⁸ O parágrafo que se encerra com a indicação desta nota e quase a totalidade dos dois parágrafos anteriores foram retirados de meu texto “Uma menina: trabalho e infância inexistente no conto machadiano ‘O caso da vara’”, apresentado no I Seminário Literatura e sociedade da Faculdade de Letras da UFRJ e publicado em BUENO, 2006, p. 152-71.

¹⁹ Santiago, 1982, p. 106.

²⁰ Oliveira, 2002, p. 191.

²¹ Ver a entrevista concedida por Roberto Schwarz, citada na nota 11. O trecho citado foi retirado de uma resposta do crítico, à p. 58.

²² Candido, 1993, p. 123-52.

²³ A afirmação de Oliveira foi feita em debate sobre Graciliano Ramos. In: Garbuglio et al., p. 427.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, s.d.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho*. 5. ed. São Paulo: Campinas: Cortes; Editora da Unicamp, 1998.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 3v.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Editora Moderna, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIHR, Alain. *Da grande noite à alternativa: o movimento operário europeu em crise*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FAVERO, Afonso; PASCHOA, Airton; MARIUTTI, Francisco e FALLEIROS, Marcos. Tira-dúvidas com Roberto Schwarz. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 58, p. 53-71, 2000.
- GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (Org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1920-1947/1948-1959*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MAIA, João Roberto. Uma menina: trabalho e infância inexistente no conto machadiano “O caso da vara”. In: BUENO, André (Org.). *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 152-71.
- MÉDA, Dominique. *Le travail: une valeur en voie de disparition*. Paris: Aubier, 1995.
- OLIVEIRA, Francisco de. Duas resenhas de Antonio Candido. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 64, p. 189-95, nov. 2002.
- RAGON, Michel. *Histoire de la littérature prolétarienne en France*. Paris: Editions Albin Michel, 1974.
- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- REIS, Zenir Campos. O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 42-57.
- SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-116.
- SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- VICINUS, Martha. *The industrial muse: A study of nineteenth century British working-class literature*. London: Croom Helm, 1974.

Resumo

Exposição de um projeto de pesquisa cujo interesse é o de caracterizar e estudar modos de representação do trabalho na literatura brasileira, do século XIX à primeira metade do século XX, período de vigência sucessiva de trabalho escravo, transição do escravismo para o trabalho livre, fim da escravidão e predominância do trabalho livre. Quanto a obras e autores específicos priorizados, trata-se de um programa de estudo comparativo entre romances de Machado de Assis, principalmente *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, tendo com o eixo a reflexão sobre o tema do trabalho ou sobre certas modalidades históricas do trabalho no Brasil.

Palavras-chave

Literatura brasileira; trabalho; escravidão; Brasil.

Recebido para publicação em
15/07/2009

Abstract

Exhibition of a research project whose interest is to both characterize and study ways of work representation in Brazilian literature from the 19th century until the first half of the 20th. This period was marked by the successive establishment of slavery, transition of slavery to free work, end of slavery and predominance of free labour. As for the specific prioritized masterpieces and authors, it is a comparative study programme of novels by Machado de Assis, mainly *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *O cortiço* by Aluísio Azevedo e *S. Bernardo* by Graciliano Ramos, which have as focus the reflection upon either the work theme or on certain historical work modalities in Brazil.

Key words

Brazilian literature; work; slavery; Brazil

Aceito em
20/09/2009

GERAIS E MATO DENTRO: MINAS EM GUIMARÃES ROSA E CORNÉLIO PENNA¹

Luís Bueno

A posição da obra de Guimarães Rosa no interior da história literária brasileira, especialmente na relação com a geração que o precedeu, a dos anos 30, ainda está por ser estabelecida. A tendência geral, nesse sentido, tem sido a de isolá-la em sua genialidade e originalidade. Em grande medida, porém, esse isolamento não vem apenas dessa originalidade ou dessa genialidade, vem também da forma como se tem enxergado a tradição literária do Brasil.

As relações de Rosa com autores da década de 30 são numerosas e profundas e podem apontar o quanto esse escritor, que parecia ter a incrível capacidade de dar resposta para todas as questões, contemplou também a do diálogo com a literatura de seu tempo. Nunca é demais lembrar que ele poderia ter estreado em livro ainda na década de 30, se não fosse o famoso voto de minerva dado por Graciliano Ramos a *Maria Perigosa*, de Luís Jardim, no concurso de contos Humberto de Campos de 1938, e, mesmo, que ele era um pouco mais velho do que alguns dos principais autores do romance de 30, como Rachel de Queiroz, nascida em 1910, ou Lúcio Cardoso e Jorge Amado, de 1912.

Para indicar essa relação no espaço deste texto, vamos nos interessar diretamente por uma aproximação entre Rosa e um desses romancistas de 30, Cornélio Penna, a partir da leitura de “O recado do morro”, do *Corpo de baile*, e daquele que talvez seja o único texto ficcional curto publicado por Penna, poucos meses antes do lançamento de seu romance de estréia, *Fronteira* – “Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres”, que saiu no segundo número da revista *Lanterna Verde*, do Rio de Janeiro.²

Para balizar essa aproximação, vamos trabalhar com um termo talvez complicado, pelos usos que já teve, mas que não precisa ser necessariamente complicado. Para tentar, pelo menos, esclarecer seu sentido

aqui, é interessante retomar o início de um artigo que Gilberto Freyre publicou em sua coluna da revista *O Cruzeiro* em 1950:

Alguém me pergunta se é certo que em arte ou literatura eu só estime o que considero “regional”, “ecológico” ou “telúrico”. O romance do sr. José Lins do Rego, por exemplo. Ou a poesia brasileira do sr. Osvaldo de Andrade ou do sr. Cassiano Ricardo. Ou o conto brasileiro de Simões Lopes e do sr. Luís Jardim.

Não: é inexato. Tanto que, em poesia brasileira, admiro também o sr. Carlos Drummond de Andrade que é, com toda sua universalidade, um telúrico impregnado até à alma do ferro viril de Itabira e o igualmente telúrico, nas raízes brasileiras ou pernambucanas, que é o mestre Manuel Bandeira. E, ainda, o sr. Augusto Frederico Schmidt, internacional de corpo e alma; mas que não deixa de ter a sua pinta de brasileiro.

Um dos romancistas brasileiros que mais admiro é o sr. Cornélio Penna, que pouco tem de telúrico a marcar-lhe as criações. Outro é o velho Machado, aparentemente só europeu.³

Para além das múltiplas contradições que é possível apontar nesses poucos parágrafos, é especialmente notável, em primeiro lugar, o uso da ideia de telurismo, que resulta reduzido a sinônimo de regionalismo ou localismo, e isso num sentido quase estritamente sociológico, dado o uso do termo “ecológico”, também arrolado aqui como sinônimo de “telúrico”, que se fazia naquele período.⁴ E, em segundo, à compreensão estereotipada de uma concepção que separa qualquer literatura preocupada com o aprofundamento psicológico de um possível espírito telúrico.

Não se evocam aqui as palavras de Gilberto Freyre para indicar sua eventual insuficiência, mas sim porque são representativas de uma forma ainda hegemônica de ver a tradição literária brasileira, que também isola, mas num sentido muito diferente do isolamento de Rosa, um escritor da importância de Cornélio Penna, que só muito a custo começa a ser incorporado ao nosso cânone.

Assim, nos interessará aqui uma visão da literatura de 30 que não cave fossos intransponíveis entre os autores interessados pela terra e os interessados pelo homem – se é que essa divisão em algum momento

fez sentido. Por outro lado, o termo “telurismo” é aqui compreendido numa chave que privilegia a relação do homem com a terra sem se limitar ao homem sociologicamente considerado (mas também sem descartá-lo) e aceitando mesmo implicações que escapam a uma lógica racional.

Em “O recado do morro” o telurismo é evidente e intencional. A primeira edição de *Corpo de baile* trazia oito epígrafes: quatro de Plotino, três de Ruysbroeck, o Admirável, e um trecho de uma cantiga de cantador popular identificado com seis nomes diferentes. Nas duas primeiras, extraídas de Plotino, explicitava-se esse telurismo, indicando-o como chave de leitura de todo o conjunto. Na primeira, pela sugestão de uma ligação profunda, que chega mesmo à identidade, entre parte e todo, dada pela relação entre a circunferência e seu centro: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”.⁵

Na segunda, aponta-se mais especificamente a ligação entre a terra e o que vive sobre ela e, além disso, ilumina-se a epígrafe anterior, já que, pela reiteração da idéia de centro, o que antes era apenas sugestão de telurismo fica diretamente posto:

O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.⁶

Como se vê, se o todo (o círculo) pode converter-se na parte (o centro), a parte (o que vive sobre a terra) pode converter-se no todo (a terra em sua solidez). Há uma espécie de telurismo aqui, portanto, que vai além da definição de dicionário, já que se trata de relação de mão dupla, como se a influência do solo sobre seus habitantes de alguma forma fosse devolvida ao próprio solo por esses habitantes.

Na reorganização da obra, em seu formato definitivo em três volumes, as epígrafes se recolocaram, e esta segunda, a mais claramente telúrica, coube ao volume que abriga “O recado do morro”. Mas agora

ela se combina com uma outra, de Ruysbroeck, o Admirável, que era a penúltima na primeira edição: “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as partes”.⁷

Mais uma vez se fala de uma estranha ligação entre parte e todo nessa curiosa pedra que é redonda no todo e plana nas partes. É um aparente paradoxo de quadratura do círculo que, no entanto, está inscrito na condição do planeta Terra, arredondado no todo mas que, visto pelos que andam sobre ele, é mesmo plano. De tal forma que se reconfigura e aprofunda nesse volume aquele telurismo de mão dupla desenhado no grande conjunto original de textos, em que o aspecto sob o qual a terra se revela aos homens e animais não é falso ou enganador: incorpora-se mesmo à sua natureza de objeto a um só tempo plano e redondo.

A configuração do enredo de “O recado do morro”, que parte do interesse pessoal, por assim dizer, do morro da Garça pelo enxadeiro Pedro Orósio, não faz mais que confirmar o caráter telúrico do texto. Aliás, isso já foi amplamente enfatizado por análises que apontam uma identidade entre o herói Pedro Orósio e a terra, seja a partir do dado miúdo representado pelo significado etimológico de seu nome – confirmado pelos nomes das demais personagens –, seja por recorrer à cosmologia tradicional, que apenas confirma, seja na viagem empreendida pelo herói, seja na emboscada de que se livra ao final, que Pedro é a Terra em relação aos outros astros.⁸

Por isso mesmo, vale a pena investir na tentativa de especificar não um telurismo digamos genérico em “O recado do morro”, mas sim aquele telurismo de mão dupla. E ele aparece em toda parte, expresso em numerosos detalhes que é preciso sublinhar. O primeiro deles é a própria profissão de Pedro Orósio: enxadeiro. A participação de Pedro na excursão narrada no início do texto é voluntária. A exemplo de outros personagens, como aquele Gorgulho que vive em terras penhascosas que não pertencem a ninguém, embora pobre seu estatuto social é o de homem inteiramente livre. Apesar de não ter a posse da terra, aparece figurado como se só dependesse dela, e não daquele que detém sua posse, “porque Pedro Orósio não era serviçal de seu Jujuca do Açude – ele trabucava forro, plantando à meia sua rocinha, colhia até cana e algodão” (p. 9). Quanto ao seu trabalho, aparece assim descrito: “Um

enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando toda força de seu corpo” (p. 12).

Como se vê, apesar de estar perigosamente fora de sua terra natal, os Gerais, e de ser figurado inicialmente como um viajante, como viajantes são tantos jagunços e vaqueiros de Guimarães Rosa, Pedro está na verdade perto da terra. Ele não é vaqueiro nem jagunço, é lavrador, vive debruçado sobre a terra. E que outra profissão pode representar de maneira mais cabal a relação recíproca entre homem e terra? Pedro entrega à terra toda força do seu ser e recebe de volta, mais do que o sustento, a independência possível naquele lugar e naquela sociedade.

Contraste-se sua figura com a de um outro homem interessadíssimo pela terra, o cientista alemão seu Olquiste ou Alquiste. Trata-se de alguém atentíssimo que, embora ligado a outro lugar, pode revelar uma curiosidade tão profunda pela terra mineira que chega mesmo a ser o único que identifica nas palavras do Gorgulho, o primeiro a receber o recado dado pelo morro da Garça, um sinal de senso e não de loucura: “Hom’ est’ diz xoiz’ important!” (p. 22) dirá ele. Com isso, partilhará um pouco – ao menos a percepção de que algo da mais alta importância está se passando – da experiência dos personagens que ativamente garantirão a transmissão do recado.

Mas esse telurismo de mão dupla não se configura somente em relação a Pedro Orósio e impregna mesmo o tecido das descrições, tão importantes em “O recado do morro”. O primeiro aspecto que chama a atenção nessas descrições é como nelas se reconstrói a criação da vida na terra: do mineral nasce o vegetal e, deste, o animal. Exemplar nesse sentido é o lugar onde o grupo se reúne para almoçar:

Mas, nesse entremeio, baixando o lançante, chegavam a um lugar sombroso, sob muralha, e passado ao fresco por um riacho. Um riacho fluílimo, que as pedras olham. Mas que mais adiante levava muito sol. Do calcáreo corroído subia e se desentortava velha gameleira, imensa como um capão de mato. Espaçados, no chão, havia cardos, bromélias, urtigas. Do mundo da gameleira, vez que outra se ouvia um trinco de passarinho. Ali fizeram estação, para a hora de comer. (p. 18-19).

Da muralha do morro nasce o riacho, e estamos no mundo mineral, aparentemente sem vida. Mas é desse mundo que nasce a grande árvore – assim como a vegetação miúda. E é desse mundo vegetal, enraizado no minério da terra, que brota a vida animal, os pássaros. E é aí, nesse mundo finalmente completo, que os homens, por sua vez, buscam abrigo.

Mas essa exemplaridade linear, excelente para que o leitor aperceba-se de um movimento geral das descrições, só está presente em casos como esse, em que o lugar descrito é mesmo apenas um cenário.⁹ Na descrição mais desenvolvida, que domina a narrativa por mais de duas páginas seguidas – a do ponto de partida da viagem do grupo guiado por Pedro Orósio, exatamente a região de Cordisburgo –, o movimento geral do mineral para o animal se mantém, mas há contramarchas, por assim dizer, que rompem a linearidade e instauram aquele telurismo de duas mãos.

Essa longa descrição se abre com a seguinte frase, de caráter literalmente introdutório: “De feito, diversa é a região, com belezas, maravilha” (p. 6). A seguir, temos linhas seguidas de descrição das rochas, grutas e montanhas. O elemento que as esculpe ainda é mineral: a chuva. Antes de observar a contramarcha, vamos diretamente ao final da descrição, para constatar que o esquema geral lá está: da rocha saem as plantas e depois vêm os animais.

Agora, pelas penedias, escalam cardos, cactos, parasitas agarrantes, gravatás se abrindo de flores em azul-e-vermelho, azagaias de piteiras, o pau d’óleo com raízes de escultura, gameleiras manejando com alavancas suas sapopemas, rachando e estalando o que acham; a bromélia cabelos-do-rei, epífita; a chita – uma orquídea; e a catlêia, sofredora, rosíssima e roxa, que ali vive no rosto das pedras, perfurando-as. Papagaios rouco gritam: voam em amarelo, verdes. Vez em vez, se esparrama um grupo de anus, coracóides, que piam pingos choringas. O caracará surge, pousando perto da gente, quando menos se espera – um gavião vistoso, que gutura. Por resto, o mudo passar alto dos urubus, rodeando, recrutando –; pela guisa esses sabem o que há-de-vir. (p. 8).

A marcha é esta: penedias, plantas, pássaros. Quanto à contramarcha, ela se insere no interior da descrição do elemento mineral, ele próprio marcado pela presença animal – e também pela presença nomeadamente

humana. É assim que um elemento de origem não-mineral, as pinturas rupestres, incorpora-se às rochas, numa clara alusão de que a passagem rápida do homem deixa marca na própria terra: “Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras e sus se foram” (p. 6-7).¹⁰ É assim também que a própria matéria de que foram feitos os corpos se mistura e se integra ao solo, numa unidade que irmana o mineral e o animal:

E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração deles – o megatério, o tigre-dente-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso das cavernas –, e homenzarros, duns que não há mais. (p. 7).

O que não existe mais ainda existe, como assombração e como matéria morta que compõe a vida longuíssima da pedra.

Mas também um bicho ainda vivo surge, e surge antes de qualquer planta, na longa descrição das grutas: os morcegos – “Ou lapinhas cheias de morcegos, que juntos chiam, guincham, porfiam. Largos ocos que servem de malhador ao gado, no refrio das noites, ou de abrigo durante as tempestades” (p. 7). É como se no mais profundo da terra, em seu coração mineral, a vida pulsasse em sua forma mais movente, que é a animal, sem qualquer menção à vegetal. E a rocha devolve algo para a vida, sob a forma de proteção tanto ao morcego quanto ao gado.

O que, logo de início, aproxima o texto de Cornélio Penna a “O recado do morro” é a viagem. A viagem, sempre apontada como elemento central na obra de Rosa, é também significativa para a obra de Cornélio Penna – basta lembrarmos que há, em *Fronteira*, um romance em que praticamente tudo acontece entre quatro paredes, a presença de uma personagem-símbolo como a Viajante.

No caso de “Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres”, o personagem-narrador viaja para Itabira do Mato Dentro e abre assim suas cogitações:

O caminho balançava, lentamente, e o nome de Itabira do Mato Dentro, que me esperava lá no fim, percorria minha cabeça em longo meandro, serpenteando entre reflexões que se confundiam com as montanhas e os vales lá fora, em

uma paisagem de convenção e do já dito das lembranças detestáveis da minha infância... (p. 88).

Curiosamente, quem balança não é o viajante, mas o caminho. Numa inversão de ponto de referência, o homem é figurado como a terra, ou seja, como ponto fixo, e a terra adquire traços de bicho, movendo-se. Por outro lado, a monotonia da paisagem que, afinal, está mesmo parada, molda o pensamento tortuoso e obsessivo – é sempre retomado o já dito – que termina imobilizado numa memória que é, afinal, ruim, e não livra esse narrador do que há de detestável no presente. No final dessa intrincada operação mental, o elemento natural é visto como algo artificial, e se diz do cenário natural o mesmo que se diz de uma pintura: trata-se de uma paisagem de convenção.

O texto já começa, portanto, embaralhando homem e terra. E esse processo continua no parágrafo seguinte, que contamina a reação desse homem às sugestões do lugar:

Reagindo, quis povoar aquele vazio enorme, que se fazia cada vez maior, para lá e para cá, dentro e em torno de mim, e só consegui inventar pensamentos ambiciosos. Senti estremecer debaixo da terra a sua riqueza adormecida, e despertaram em meu espírito os faiscadores, os bandeirantes, os pioneiros das minas, que corriam ao encontro das jazidas de gemas e dos depósitos auríferos, logo substituídos pelos ingleses e pelos americanos, e me espantei, como eles, com a riqueza sem fim do ferro e do ouro. (p. 88).

O vazio enorme, “dentro e em torno” do narrador, é a expressão mais cabal dessa ligação entre o que há de mais interno e o que há de exterior ao indivíduo. O minério escondido, tanto quanto a história dos homens, é sentido no corpo, num movimento único, que, mais uma vez, funde tudo numa única realidade.

É evidente que esses sonhos ambiciosos não serão muito promissores. Quem se lembrar de certas passagens de *Fronteira* não deixará de notar que, lá, o sonho de riqueza foi um sonho de destruição: arrasou as montanhas, matou os índios, “que eram a melhor parte deste todo”.¹¹ E aqui, no conto, o resultado desse processo não é diferente:

As montanhas de ouro, ferro, diamantes, pedrarias de toda a sorte desmoronaram sem ruído, ocultando-se sob as ruas que se aproximavam, com suas casas teimosas e alucinadas; umas que se ergueram em um dia, mas esqueceram-se de cair, e outras de muralhas capazes de resistir aos séculos, construídas para pouso e abrigo provisórios.

(...)

Vi também os homens se lançarem, furiosos, à cata do ouro e do diamante, mergulhando terra adentro, nas minas que se abriam como chagas. Mas, devorados por elas, ficaram seus filhos, que se esqueceram da ambição paterna, e as galerias estouraram, cheias d'água ou arrebentadas pelas raízes poderosas. A cidade, que era subterrânea, veio para a flor do solo, e adquiriu uma vida mais forte ainda, no desejo desesperado de viver sem explicação e sem ganância recalcada pela altura de sua inteligência abstrata. (p. 89).

No que diz respeito ao resultado prático do imenso esforço humano, tudo é desconstruído. Há um descompasso enorme entre o que permanece e o que se esvai, entre o que se constrói e o que desmorona. Mas, na relação entre o homem e a terra, as interações presentes na abertura do conto reaparecem. O homem, de um lado, fere a terra; de outro, acaba devorado por ela, num processo em que bicho e minério agem da mesma forma. A cidade, por sua vez, construção humana, confunde-se com a preciosidade mineral guardada sob a terra e, como se fosse uma planta, brota e toma seu lugar na superfície. Mas a cidade não é só construção humana, pois só pode existir se o homem transformar a pedra, de que as casas e ruas são feitas. E é como essa fusão de pedra, planta e bicho que a cidade enfim se caracteriza, cheia de vida e de desejo, despida dos erros humanos do passado, substituída por uma inteligência que é própria, abstrata, e só pode existir se for recalcada a ambição que, paradoxalmente, a originou.

Mais do que isso, a cidade também devolve ao homem o que o homem deu a ela – ou o que lhe tirou. E, assim como o narrador reage diante de uma paisagem que o inquietara, a terra também reagirá:

A riqueza material ficou lá embaixo, e, cá em cima, Itabira do Mato Dentro é um maior tesouro guardado, um cofre de almas preciosíssimas, e assim as cidades

históricas de Minas Gerais, que se fecharam, vigiadas pelo Destino, para viver pesadamente apenas a vida unida de seus filhos, marcados pelo selo da dor e do gênio incompleto. (p. 89).

O homem é um tesouro enclausurado. Precioso, mas longe de tudo, isolado. A paisagem montanhosa da região das velhas cidades mineiras, que antes escondia as riquezas minerais, agora esconde a riqueza humana, substituindo o que era rocha pelo que é bicho. Devolvendo ao homem o que dele recebeu e convertendo-o no lugar em que vive. O resultado é uma reintegração melancólica, em que o homem apenas reafirma seu caráter telúrico e a terra, seu caráter por assim dizer humano.

Como se vê, há o que aproxime Guimarães Rosa e Cornélio Penna. Uma constatação desse tipo, por si mesma, pode apontar para a vacuidade daquele isolamento mencionado logo de saída. Mas alguém poderia perguntar: e daí? Uma aproximação entre esses dois escritores não indicaria apenas que Cornélio Penna é uma exceção no interior do romance de 30?

Para responder a essa pergunta, é preciso tentar um outro passo. O de articular aquela relação de duas vias entre homem e terra com algum elemento caro à década de 30. E a escolha tem que recair sobre o fato de a década de 30, dentro e fora da literatura, ter ficado marcada como um tempo em que predominaram as interpretações do Brasil.¹² Seria possível ler os contos de Guimarães Rosa e Cornélio Penna – e especialmente seu telurismo, seu aspecto de lógica não racional – como interpretações do Brasil? E, ainda, haveria algo de comum nessas interpretações?

Para responder a todas essas perguntas, vamos observar um pouco como são as relações entre Pedro Orósio e sua terra natal, os Gerais. Ele vive há anos longe dela. A viagem em que serve de guia tem como destino exatamente aquele lugar. E a ideia de não voltar da viagem, de permanecer nos Gerais passa por sua cabeça em diversas ocasiões. A primeira vez em que o narrador nos informa desse seu estado de espírito é exatamente quando o Gorgulho vai, inaugurando o caminho do recado, contar o que ele ouvira o Morro da Garça dizer:

E, nesse comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora... Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida. Mas pouco durou seu dar de asas, porque a cabeça não sustentou demora, se distraiu, coração ficou batendo somente. (p. 21-22).

Como se vê, há uma separação evidente, em Pedro, entre coração e cabeça. O coração sente a saudade e imagina a volta, mas a cabeça não sustenta esse movimento. A relação desse homem com a terra está no campo do afeto, mas é interrompida pelo que há nele de razão. Se o afeto é difícil de explicar, centremos atenção nos motivos que levam Pedro Orósio a escapar ao desejo de voltar para lá.

E isto não é muito difícil. Basta ver o surgimento seguinte desse desejo, quando da chegada da comitiva aos Gerais:

Ah, quem-sabe, trovejasse, se chovesse, como lembrando longes tempos Pê-Boi talvez tivesse repensado mesmo sua idéia de parar para sempre por lá e ficava. Mas ele assim, ali, a saudade não tinha presa, que ela é outro nome da água da distância – se voava embora que nem pássaro alvo acenando asas por cima de uma lagoa secável. E o que ele mais via era a pobreza de muitos, tanta mingua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu certa vontade de não ver, de sair dali sem tardança. (p. 27).

Se o impulso de ficar poderia ter ressurgido por efeito da memória – que escapa ao controle da razão e por isso mesmo é mãe da saudade –, ele seria igualmente passageiro. Porque o que Pedro via, o que ele via concreta e exclusivamente, era a pobreza, o atraso dos Gerais. E a razão, inescapável, obrigava a contrariar a saudade trazida pela memória e mandava ir embora de lá, da mesma maneira como outras aves, em outras lagoas secáveis, aconselhavam Fabiano e sua família a se retirar da terra em que viviam.

Em duas palavras: Pedro tem relação com a terra, e isso se reflete também no apego ao lugar em que nasceu e se criou. Mas esse apego

está, por assim dizer, obnubilado pela razão. E as pistas em que a razão se baseia são de ordem econômica.

Por isso vale a pena pensar na ordem econômica. Como se sabe, a formação social do Brasil é marcada pela desigualdade. As distâncias sociais são enormes e ou se vive sob o abrigo da propriedade ou se vive em estado de completa dependência. Em termos de nossa literatura de ficção, isso foi tipificado por Jorge Amado, na diferença que aparece, em livros como *Cacau e Terras do sem fim*, entre o proprietário e o “alugado”, ou seja, aquele trabalhador que sempre deve ao patrão e acaba reduzido a uma forma nova de escravidão. Além da dependência, só restaria ao trabalhador pobre a marginalidade. Pedro Orósio vive, como vimos, uma situação especial porque é uma figura de exceção e, tanto quanto possível, escapa dessa lógica da dependência – ou, mais precisamente, a sofre de maneira “branda”, “trabucando forro”. De todo jeito, fica claro que sua situação depende da vontade do proprietário, ele “trabuca forro” somente porque isso lhe é permitido por seu Jujuca do Açude.

Comparemos sua situação com a de Gorgulho, o único que escuta o morro gritar recado espantando-se ao perceber que os membros da comitiva não ouvem nada. A primeira informação que temos a seu respeito é a de que “morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas” (p. 13), ou seja, dentro da terra. Essa lapa se localizava “no ponto mais brenhoso e feio da serra grande” (p. 17), e lá o homem vivia do que plantava: “Roça em terra geradora, ali perto, *sem posseção de ninguém*, chão de cal, dava de tudo” (p. 18, grifo meu). Gorgulho tem que viver longe para escapar à lógica da propriedade – e, de certa forma, para escapar de qualquer lógica.

Mas a posição de Gorgulho ainda não está definida de todo porque é relevante saber, quando moço, qual era seu trabalho: “Que ele tinha sido valeiro, de profissão, em outros tempos (...). Abria valos divisórios. (...) Com a mudança dos usos, agora se fazia era cerca-de-aramé, ninguém queria valos mais; ele teve de mudar de rumo de vida” (p. 18).

Ironicamente, Gorgulho foi vetor da instalação da propriedade naqueles ermos enquanto sua profissão se exercia no contato direto com a terra. Ou seja, ao instaurar na carne da terra a lógica da exploração

racional, provocou sua própria obsolescência, mais ou menos como aquele Tonho Tigreiro de “Meu tio o iauaretê”, que desonçava os matos para que a terra fosse limpa e as fazendas pudessem se instalar. Ambos colaboram na instalação da modernidade, mas não podem desfrutar de suas benesses e terminam marginalizados: só lhes é possível viver no isolamento das brenhas ou das penhas.

Do ponto de vista do morro, no entanto, não há motivo para preocupação com o Gorgulho. Este já fizera o caminho de volta, e a relação recíproca se restabelecera: a terra dava-lhe abrigo e ele, como os morcegos das lapas de Cordisburgo, enchia suas entranhas de vida. Pedro, ao contrário, recebia da terra sua solidez, mas nada devolvia. E, assim, essa solidez ameaçava tornar-se inútil (e mesmo ameaçadora) num ambiente povoado não pelo que aqui chamamos de não racional, mas sim pelo *irrational*: o ciúme daqueles cujas namoradas, exatamente pela solidez de Pedro, interessavam-se por ele. No entanto, como toda gente sabe, a ligação de Pedro com a terra se restabelece na última hora, bem quando ele, privado da razão pela bebida, sem botinas, fica disponível para ao mesmo tempo sentir e entender a cantiga de Laudelim, que potencializa a capacidade que tem a obra de arte, por seu caráter mesclado de intuição e razão, de religar o homem às camadas que a razão açambarcadora interdita.

É claro que a esta altura deve-se tomar cuidado para não se ler “O recado do morro” como um texto de interpretação do Brasil que proponha um voltar as costas à razão e à modernidade. Note-se que seu desfecho é explicitamente alegórico, remetendo mesmo ao mundo das botas de sete léguas dos contos da carochinha. É nessa chave que a volta de Pedro aos Gerais, sua reintegração a terra, deve ser lida portanto: “Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais” (p. 70).

Não há como apontar algum tipo de desdobramento prático aqui. O que se desenha é um desequilíbrio, um espaço em que a lógica da propriedade nega abrigo àqueles que não têm posse de nada e, adicionalmente, uma vez que estabelece *uma* racionalidade, separa o homem da terra, de forma que nem o abrigo da natureza ele possa ter. E o confronto com outros textos de Guimarães Rosa reforça essa leitura. Lem-

bremos, por exemplo, o “O burrinho pedrês”. O trecho dessa narrativa, como se sabe, é simples: um grupo de treze homens, um fazendeiro e doze de seus empregados, preparam uma boiada para transporte e a levam para uma cidade próxima à fazenda, onde o gado embarcará num trem. Realizada a tarefa, fica na cidade o proprietário, enquanto os vaqueiros tomam o caminho de volta. Mas um impasse surge: há um riacho a ser atravessado. Na viagem de ida ele já estava alargado, crescido pelas águas que vertiam nas cabeceiras. Agora, à noite, convertera-se num caudaloso rio. Os cavalos sentem medo. É preciso decidir se é conveniente e seguro continuar viagem ou não. Decidem prosseguir e, nessa travessia, oito homens morrem.

Do grupo inicial, portanto, cinco se salvam. O primeiro é o patrão. Protegido pela propriedade, ele nem sequer se expõe ao perigo, abrigado que fica na cidade, lugar da racionalidade. Dois outros se salvam porque se recusam a atravessar o riacho cheio, cedendo ao medo e se mantendo em terra firme. Dos que se metem na água, só se salvam os dois que não tentam conduzir seus cavalos, antes deixam-se conduzir pelo burrinho: um, como Pedro Orósio, desprovido de razão pela caça, que simplesmente se agarra ao pescoço do animal; outro que, ao cair na água, consegue agarrar o burrinho pelo rabo. E o burrinho, como faz? Decerto não como os homens, que planejam uma travessia em linha reta, aquilo que a razão determina ser a menor distância entre dois pontos: “E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. Pouco fazia que esta o levasse de viagem, muito para baixo do lugar da travessia”.¹³

Em duas palavras: a separação violenta entre classes e o caráter particularmente feroz da propriedade, que interdita de forma radical as benesses da modernização racional. Eis o que avulta nesta interpretação do Brasil.

Mas isso é nos ermos dos Gerais. Mais ao sul, onde as cidades têm Mato Dentro no nome, a relação entre homem e terra tem uma outra configuração, mesmo porque a história da ocupação racional ali é mais antiga. E, a exemplo do que acontece em “O recado do morro” é uma história que se baseia no dado de natureza econômica. Sim, porque o

que se vê por trás da palavra “ambição”, tantas vezes repetida no conto, não é somente uma evocação saudosa de um tempo mais puro, mais verdadeiro – e nesse sentido a “ambição” cornelianiana está muito distante da “usura” poundiana, por exemplo.¹⁴

Toda a história da exploração do minério, dos primeiros faiscadores e bandeirantes aos americanos do século XX, é um processo que nada cria. É mesmo pura exploração gerada pela ambição. E, no final de cada um desses ciclos de exploração econômica que, com novos métodos, é capaz de retirar mais riqueza da terra – e daí a impressão do narrador de uma “riqueza sem fim” (p. 88) –, resta só a pobreza, só o abandono. Esse homem não estabelece ali qualquer relação com a terra que, nessa perspectiva, dá tudo e não recebe nada.

Mas há um outro homem ali, aquele que, apartado da propriedade, fica por lá mesmo passada a febre de riqueza. Num itinerário parecido com o do Gorgulho e do Tonho Tigreiro, com seu trabalho colabora para a exploração econômica da terra, mas não se beneficia dela – aqueles homens “marcados pelo selo da dor e do gênio incompleto” (p. 89). E a cidade só passa a ser sua porque se converte também em ermo, em terra devoluta, sem valor econômico. Lugar de pobreza.

E, paradoxalmente, esse homem que fica ali, à margem da exploração racional, é quem acaba finalmente devolvendo à terra sua riqueza – e, no final das contas, é por isso que a riqueza de Itabira do Mato Dentro é sem fim. Não porque o minério durará para sempre, mas sim porque os homens, temporários que são, como os bugres que haviam deixado nas lapas do norte sua marca, sucedem-se e se transformam num novo tesouro, “valiosíssimo”.

E essa situação nos aparece como irreversível: a cidade condenada a ser esse tesouro, o lugar que torna verdadeiros esses homens. E para eles, por sua vez, o que parecerá milagre, evento sem explicação racional, será surpreendentemente a vida fora dali, a rotina “adiantada” dos lugares onde serão vistos como seres risíveis, caipiras engraçados, sem que se imagine que ali reside aquela riqueza enorme:

Nenhuma delas [as cidades] se transformará, nenhuma poderá evoluir, fugindo à sua missão de guardadora de Homens e de Mulheres, que só nelas poderão ser ver-

dadeiros. Transplantados, eles despertam cheios de lento terror, na compreensão da realidade nova que aparece como um milagre absurdo aos seus olhos, e aqueles que os cercarem, nesse nascimento novo, rirão por sua vez, sem perceberem que se desenrola à sua vista um drama de transmigração dolorosa. (p. 89-90).

Não seria cegueira semelhante à que afetava Pedro Orósio em sua volta aos Gerais? Vivendo noutras terras, desaprendera a enxergar a riqueza do lugar onde nascera, ainda que não completamente, já que algo lhe restara, sob forma de saudade fugidia e difuso desejo de voltar. Mas, na posse da razão e longe de qualquer cantiga capaz de lembrá-lo disso tudo, só o que via era a pobreza, assim como tudo o que vêem os de fora nos homens e mulheres de Itabira é a pobreza: “A sua [dos Homens e Mulheres] descida ao mundo, a sua vida entre os animais, é sempre uma cerimônia obscura, silenciosa, que passa despercebida e indiferente, mas que revela desconhecida beleza aos que conseguem suspeitá-la...” (p. 90).

Aqui, quando estamos diante do parágrafo final do conto, temos que tomar os mesmos cuidados que tomamos ao considerar o desfecho de “O recado do morro”. Não há qualquer proposta prática na literatura de Cornélio Penna. O que “Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres” desenha é uma situação de desequilíbrio – e não um manifesto de isolamento. A beleza daqueles homens e mulheres, em isolamento, está fora da equação de todos que não vivem onde eles vivem. Além disso, o isolamento não é só daqueles que vêm do Mato Dentro, ele está também naquele olhar do outro que nem sequer consegue suspeitar que aquela beleza existe.

Toda a obra de Penna, aliás, aponta para a troca, não para o isolamento. Assim é em *Fronteira*, em que a tia Emiliana, na ânsia de controlar a santidade de Maria Santa, acaba isolando-a, privando-a do contato e do amor. Termina por levá-la à morte. E assim é também em *A menina morta*, livro em que o processo narrativo criado pelo escritor se cristaliza. Nele, a fazenda de café do século XIX se transforma no palco de uma grande incompreensão, verdadeiro retrato do Brasil nos moldes que temos descrito aqui. Ali a exploração é ainda mais explícita, porque a atividade econômica é mantida pela escravidão. E o que essa

atividade gera, além da riqueza do café, é apenas a infelicidade. A autoridade do proprietário, o Comendador, inflada, mantém a ordem, mas não cria nada. Percebendo confusamente esse estado de coisas, sua herdeira, Carlota, quando se vê na posse da propriedade, liberta os escravos e rompe o noivado: mata a fazenda e mata a família. E aqui, podemos dar um outro nome, talvez menos marcado do que o de telurismo, ao elemento não racional: mentalidade. Diferentemente de sua irmã (a menina do título, morta ainda muito criança), Carlota olha para o mundo com uma mentalidade escravocrata. Horroriza-se com aquilo, é verdade, mas não consegue enxergar nos escravos aquela “desconhecida beleza” que a menina via neles – e que os habitantes das grandes cidades são incapazes de descobrir nos homens que vêm do Mato Dentro.

É assim que Guimarães Rosa e Cornélio Penna se encontram: num Brasil em desequilíbrio. Mas num desequilíbrio que não cessará simplesmente com a substituição de uma forma de exploração por outra, por alguma forma mecânica de “modernização”. Por aqui, as distâncias são muito grandes. É preciso ver o que está para além da razão, aquilo que vem dos loucos, dos amorosos, das crianças, dos esquecidos, dos escravos. Nisso está o que é o Brasil, o que só pode ser o Brasil. É preciso, então, juntar esse elemento à equação que nos define, para que aí sim seja possível compreender – ou intuir – quais os processos por que temos que passar para alcançar alguma forma de equilíbrio.

Mário de Andrade, numa resenha quando do lançamento de *Os dois romances de Nico Horta*, disse que Cornélio Penna vinha “lembrar aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três”.¹⁵ Guimarães Rosa jamais se esqueceu disso.

Notas

¹ A primeira metade deste trabalho foi apresentada, sob o mesmo título, no Congresso Internacional Centenário de Dois Imortais, realizado em 2008 na Universidade Federal de Minas Gerais. Agradeço a Claudia Campos Soares, Mauricio Mendonça Cardozo e Benito Martinez Rodriguez, que leram e comentaram aquela primeira versão, e ainda a Maria Cecília Boechat, que leu também a versão completa.

² PENNA, Cornélio. Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres. In: *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 88-90, fev. 1935. Ao final de todas as citações deste texto que se seguirem, o número de página indicado entre parênteses dirá respeito a esta publicação.

³ FREYRE, Gilberto. A propósito de telurismo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 10, 25 mar. 1950.

⁴ É assim que o dicionário *Aurélio* define essa acepção da palavra: “Ramo das ciências humanas que estuda a estrutura e o desenvolvimento das comunidades humanas em suas relações com o meio ambiente e sua consequente adaptação a ele (...)”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Ed.). *Novo dicionário Aurélio*. 14 reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

⁵ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 5.

⁶ *Ibidem*.

⁷ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 1. Ao final de todas as citações de “O recado do morro” que se seguirem, o número de página indicado entre parênteses dirá respeito a esta edição.

⁸ Remeto aqui a dois dos mais conhecidos textos sobre esses aspectos: MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, e ARAÚJO, Heloisa Vilhena. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.

⁹ Um outro exemplo é a descrição do “deserto” em que o Guégué passa o recado para o Nominadomine tendo apenas Pedro como testemunha (p. 37).

¹⁰ Não há como deixar de ouvir o eco desses bugres na conduta de um dos transmissores do recado, o Coletor, que escreve nas paredes o extensíssimo número que dá conta de sua fortuna infundável.

¹¹ PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935. p. 95.

¹² Ver a esse respeito dois textos fundamentais de Antonio Candido: “Significado de Raízes do Brasil” (em: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. xi-xxii) e “A revolução de 1930 e a cultura” (publicado em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987).

¹³ ROSA, Guimarães. *Sagarana*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 68. Esta passagem de “O burrinho pedrês” ecoa, por sua vez, nas seguintes palavras de Riobaldo: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido nas idéias dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que primeiro se pensou” (*Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 51).

¹⁴ Refiro-me aqui ao conhecidíssimo “Canto XLV” – “Com usura”. Ver: POUND, Ezra. *Os cantos*. Tradução José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 263-64.

¹⁵ ANDRADE, Mário de. Romances de um antiqüário. In: —. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, s.d. p. 108

Resumo

O presente texto procurar proceder a uma aproximação entre as obras de Guimarães Rosa e Cornélio Penna. Para isto, procura demonstrar como um elemento não racional – a ligação dos personagens com a terra – é mobilizado de forma semelhante pelos dois autores. Em seguida, analisa como esse elemento permite constituir uma imagem dos impasses sociais no Brasil.

Palavras-chave

Literatura brasileira; século XX; Guimarães Rosa; Cornélio Penna.

Recebido para publicação em
18/07/2009

Abstract

This paper intends to show that there is a proximity between Guimarães Rosa's and Cornélio Penna's work. In order to accomplish that, it demonstrates in first place that both authors handle the same non-rational element – the connection between man and earth. Then, it analyses the way that element allows to configurate a similar image of Brazilian social differences.

Key words

Brazilian literature; 20th century; Guimarães Rosa; Cornélio Penna.

Aceito em
27/09/2009

SOBRE OS AUTORES

Alexandre Pacheco Professor Adjunto II do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Doutor em Sociologia. Atualmente é Coordenador-geral de Pesquisa da UNIR. Publicou, entre outros artigos, “A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em *Feliz Ano Novo* (1975) de Rubem Fonseca” (*ArtCultura*) e “As representações literárias de uma crítica nada crítica na imprensa: o caso Rubem Fonseca 1975-1983” (*Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*).

Aline Andrade Pereira Formada em Jornalismo pela UFF. Mestre em Comunicação (Imagem e Informação) e Doutora em História pela UFF. Leciona nos Centros Universitários UNIFOA e UGB (Volta Redonda-RJ).

Ana Paula Pacheco Professora Doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Autora de *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de João Guimarães Rosa* (São Paulo: Nankin Editorial, 2006) e de ensaios – entre eles, “O lugar do mito no *Grande Sertão*” (*Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 81, p. 179-88, jul. 2008).

Antonio Marcos V. Sanseverino Professor Adjunto de Literatura Brasileira e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS. Autor da tese *Realismo e alegoria em Machado de Assis*.

Betina Bischof Professora Doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Autora de *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade* (São Paulo: Nankin Editorial, 2005).

Edu Teruki Otsuka Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Autor de *Marcas da Catástrofe*:

experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque (São Paulo: Nankin Editorial, 2001).

Fernando C. Gil Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná. Autor de *Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira 1880-1919* (Curitiba: Editora da UFPR, 2006) e de *O romance da urbanização* (Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999).

Homero Vizeu Araújo Professor de Literatura Brasileira da UFRGS. Autor de *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na Literatura Brasileira* (Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002), co-organizador de livros como *Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira* (Porto Alegre: Editora Sagra; DC Luzzatto, 1996).

João Roberto Maia Professor de Literatura da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (Fiocruz).

Luis Alberto N. Alves Professor de Fundamentos da Cultura Literária Brasileira da UFRJ.

Luís Bueno Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná. Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp. Autor de *Uma história do romance de 30* (São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006) e co-organizador de *Confederação dos tamoios: edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema* (Curitiba: Editora UFPR, 2007).

Marcos Corrêa Radialista, jornalista e doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Foi assessor parlamentar e produtor de TV na Assembléia Legislativa de Mato Grosso. É professor da FMU/ FAP e pesquisador do grupo Aruanda – Pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção (ECA/ USP) e do Projeto Teoria e Estética do Cinema Documental (Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal).

Sérgio da Fonseca Amaral Professor Doutor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Víctor Manuel Ramos Lemus Professor de Literatura Espanhola da Faculdade de Letras da UFRJ.

Viviane Gouvea Mestre em Ciências Políticas. Pesquisadora do Arquivo Nacional (Coordenação de pesquisa e difusão de acervo). Participante do projeto Memórias Reveladas – Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil (1964-1985).

CHAMADA DE ARTIGOS PARA O PRÓXIMO NÚMERO

Terceira Margem, Ano XIV, N. 22, janeiro-junho 2010

A POÉTICA DA TERCEIRA MARGEM

Editor convidado: Manuel Antônio de Castro

Co-editores convidados: André Vinicius Lira Costa,
Fábio Santana Pessanha e Jun Shimada

A partir dos trabalhos desenvolvidos no Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Poética (NIEP-UFRJ), será tematizada a Poética originária em sua constituição interdisciplinar. Tendo como horizonte a criação nas diferentes manifestações artísticas – sem adesão aos paradigmas retóricos ou sofisticos que dão origem aos diferentes “-ismos”, dominantes nas correntes críticas, antigas e contemporâneas –, propõe-se um afastamento do duplo da representação para se lançar ao desafio do pensar constituído pela *terceira margem* do rio da *realidade*.

Prazo para envio de artigos: 30 de novembro de 2009.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

Terceira Margem recebe artigos e resenhas inéditos em língua portuguesa enviados para o e-mail ciencialit@gmail.com. O Conselho Editorial encaminha a pareceristas *ad hoc* os trabalhos propostos, excluindo os dados de identificação.

Padronização

1) Extensão (contagem de caracteres incluindo espaços)

- Artigos: entre 20.000 e 50.000 caracteres.
- Resenhas: entre 5.000 e 20.000 caracteres.

2) Seqüência de itens

- Título do trabalho em caixa alta, alinhado à esquerda.
- Nome do(s) autor(es) em caixa alta e baixa, alinhado à esquerda.
- Corpo do texto com notas ao fim do documento.
- Subtítulos (se houver) em negrito, alinhados à esquerda, com 3 entrelinhas acima e 2 entrelinhas abaixo, em caixa alta e baixa.
- Referências bibliográficas (opcional).
- Resumo de aproximadamente 6 linhas.
- Palavras-chave (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- *Abstract* de aproximadamente 6 linhas.
- *Key words* (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- Nota sobre o(s) autor(es) contendo nome, titulação, cargo, instituição, atividades e publicações mais importantes.

3) Formatação

- Arquivo Word (.doc); página A4; margens laterais 3,0 cm; entrelinha 1,5; alinhamento à esquerda; fonte Times New Roman; corpo 12.
- Adentramento 1 para assinalar parágrafo.

- Citações com até 3 linhas no corpo do texto e entre aspas, citações com mais de 3 linhas destacadas com adentramento 1, corpo 11 e 2 entrelinhas acima e abaixo.
- Notas em corpo 10, no fim do documento.
- Referências bibliográficas podem ser apresentadas de duas maneiras. 1) Caso não conste no texto o item “Referências bibliográficas”, as referências completas das obras mencionadas vêm em notas ao fim do documento. 2) Caso se opte por incluir o item “Referências bibliográficas”, as menções às obras citadas ao longo do texto devem resumir-se, nas notas, à indicação de sobrenome do autor, título e página (Exemplo: Compagnon, *O demônio da teoria*, p. 149.).

4) Referências bibliográficas conforme as normas da ABNT (NBR 6023)

- Livro
 BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 3).
 BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade* (que é o realismo). Apresentação Tzvetan Todorov. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- Capítulo de livro
 LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 284-95.
- Artigo em coletânea
 LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Art after Modernism: Rethinking representation*. New York: The Museum of Contemporary Art; Boston: Godine, 1984. p. 341-58.
- Artigo de jornal
 FISCHER, Luís Augusto. Nobreza do samba. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 jul. 2009. Mais!, p. 3.

- Artigo em revista impressa

HIRT, André. Le retrait et l'action (Marx et Hölderlin). *Alea: estudos neolatinos*: revista do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 304-24, jul.-dez. 2008.

- Artigo em meio eletrônico

DUARTE, Livia Lemos. O narrador do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. *Revista Garrafa*: revista virtual do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 5, jan.-abr. 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm>. Acesso em: 10 jul. 2007.

- Trabalho apresentado em evento

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADE DE LETRAS DA UFRJ, 1., 1987, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1989. Palestra. p. 79-87.

- Trabalho apresentado em evento em meio eletrônico

ANDRADE, Paulo. Travessia e impasse: a tradição modernista na poesia de Sebastião Uchoa Leite. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TRAVESSIAS, 11., 2004, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ABRALIC; UFRGS, 2004. 1 CD-ROM.

- Dissertação e tese

TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativa sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*. 2009. 526 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária)–Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009.

