

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

**INSTINTO E ASFALTO :**

OS CONTOS IMPUROS DE *FELIZ ANO NOVO*, DE RUBEM FONSECA

Luciana Paiva Coronel

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Mariza Ribeiro Filipouski

*Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.*

Porto Alegre, novembro de 1998.

*“Achava belo, a essa época, ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão por que uma árvore dá frutos. Só bem mais tarde viera a descobrir ser um embuste aquela afetação: que o homem, por força, distinguia-se das árvores, e tinha de saber a razão de seus frutos, cabendo-lhes escolher os que haveria de dar, além de investigar a quem se destinavam, nem sempre oferecendo-os maduros, e sim podres, e até envenenados.”*

*Osman Lins: Guerra sem testemunhas*

*“Essa linguagem é de marinheiro, mas tu não és marinheiro. Se tenho a linguagem, é como se o fosse.”*

*José Saramago: O conto da ilha desconhecida*

*Ao Zé e à Ana, parceiros.*

*Ao Paulinho, que deu muito mais  
sentido a isso tudo.*

## Sumário

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUÇÃO.....	7
1 O CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL.....	10
1.1 História, cultura e arte brasileira da década de 70.....	10
1.2 Literatura brasileira da década de 70.....	44
1.3 Princípios estéticos da produção artística da década de 70.....	71
2 O TEXTO FICCIONAL .....	76
2.1 Narradores marginais à estrutura produtiva da sociedade.....	77
2.2 Narradores criadores de ficção.....	113
2.3 Narradores bem-posicionados socialmente.....	136
2.4 Edições de imagens.....	154
CONCLUSÃO.....	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	173

## RESUMO

Esta dissertação pretende comprovar a existência de uma relação profunda entre o texto ficcional dos contos de *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975, e o contexto histórico da época.

Partindo de um panorama da produção artística e cultural dos anos 60 e 70, o trabalho insere as opções temático-formais desta obra no referido contexto histórico e artístico e busca evidenciar a maneira pela qual tal contexto se faz presente na linguagem da obra, que recria artisticamente a tensão e a violência do período.

A linguagem configura um discurso metaficcional que contém, em sua forma banal e calculada, uma profunda reflexão sobre o papel da literatura no mundo mercantilizado que a cerca.

Assim, através da metalinguagem, a narrativa dos contos problematiza a História e realiza uma das poucas formas de subversão ainda ao alcance de um produto artístico: escapar ao destino de ser um mero bem de consumo e converter-se em instrumento de problematização da própria lógica dos bens culturais de consumo.

## **ABSTRACT**

This dissertation intends to prove the existence of a strong relation between the fictional text of the short stories of *Feliz Ano Novo*, published in 1975, and the historic context of the time.

Taking the artistic and cultural production view of the years 60s and 70s, the work will introduce the formal and thematic options of this writing in the mentioned historic and artistic context and will try to show the way this context is presented in the language of the writing which artistically recreates the tension and violence of the period.

This language forms a metafictional speech that has in its trivial but well-elaborated form a deep consideration about the role of literature in the commercial world that surrounds it.

So, through the metalanguage, the narrative of the stories question the History and carries out a form of subversion that can already be reached by an artistic product: escape from being a simple consumer goods and become an instrument of controversy of the logic of the cultural consumer goods.

## INTRODUÇÃO

Entende-se que a literatura constitui uma espécie de consciência social do contexto em que se integra e com o qual mantém intensas e complexas ligações, que serão únicas em cada obra e constituirão a feição particular de todas elas.

Neste sentido, o texto literário é aqui tomado “na condição de entidade mediadora, isto é, valendo não por si (ou não apenas em si), mas enquanto domínio de projeção do espaço social que o engloba.” (Reis, 1983, p. 290). O espaço social de *Feliz Ano Novo* é marcado pela vigência da ditadura militar na conjuntura de endurecimento político que se configurou após 1968. Ao período de repressão e censura seguiu-se, em meados da década de 70, uma fase em que a máquina governamental passou a formular uma política cultural para o país, tentando assim normatizar e disciplinar as produções artísticas.

Paralelamente a esse movimento, estimulou-se o surgimento e o crescimento de uma poderosa indústria de artefatos culturais que traduziam em sua forma e textura o *progresso* e a *grandeza* do país.

Era uma época, portanto, de sedutoras propostas de cooptação pelo Estado e de consensos forjados a partir das referências simbólicas que a comunicação de massa difundia.

Seguindo a interpretação de Fábio Lucas segundo a qual “o caminho da ficção de Rubem Fonseca aponta para uma tendência contemporânea em que a narrativa acaba tendo a si mesma como referente” (Lucas, 1983, p.145), este trabalho pretende demonstrar que o autor transpõe para o plano da escrita e da técnica

literária de *Feliz Ano Novo* as contradições vivenciadas pela produção artística da época.

A estrutura linear dos contos, o vocabulário simples e a trama impactante de muitos deles imitam as facilidades da produção literária estritamente comercial que se desenvolveu no período.

Essa aparente adesão à lógica mercantil dos produtos culturais conforma um estilo próximo ao *pop*, cuja estética consiste na reutilização saturada das imagens da sociedade de consumo com vistas a problematizar os mecanismos através dos quais essa mesma sociedade busca obter a adesão dos indivíduos à sua lógica intrínseca.

A forma agressiva da narrativa hiperrealista, com termos chulos e grosseiros, a violência brutal nela tematizada e a ocorrência da voz de bandidos e outros elementos excluídos das benesses da sociedade de consumo produzem a feição *marginal* do livro.

Desta combinação pop-marginal resulta uma obra forte, que, pouco mais de um ano após a sua publicação, foi atingida pela censura através de ato do ministro da Justiça, Armando Falcão, que a considerou apologista dos bandidos e da violência, além de portadora de linguagem de baixo calão que ofendia a moral e os bons costumes dos brasileiros.

Trata-se aqui de analisar o discurso ficcional enquanto conformador, através da sua forma narrativa impura, de uma profunda problematização da condição intrínseca de artefato cultural de consumo que passou a macular a produção artística até os dias atuais.

Estética e ideologia interessam na medida em que se confundem na linguagem literária de um período muito marcado por uma concepção militante das práticas artísticas.

Os contos de *Feliz Ano Novo* dizem muito dos anos 70 que os viram surgir não por contarem diretamente o que se passava no país, mas por reconstruírem, na sua forma, os dilemas por que passavam os produtores de arte de então.

Na sua trama não há passeatas nem generais, mas a tensão viva do período está presente na carne da sua linguagem, que se apresenta convidativa para a seguir desdobrar-se em destruição, deixando um rastro de desolação. A realidade presente nestes contos é a realidade da linguagem. A História neles resulta da metalinguagem da sua forma.

## **1 O CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL**

### **1.1 História, cultura e arte brasileira da década de 70**

Os anos 60 foram palco de contestações num cenário que cobre praticamente todo o mundo ocidental e vai além dele. 68 significou a eclosão da contracultura, da rebeldia individual e das reivindicações até então situadas fora do âmbito dos protestos políticos.

Os jovens de então queriam a revolução, mas também queriam novas formas de viver e amar; o cunho libertário dos movimentos atingia a esfera coletiva e a individual, e a felicidade com que se sonhava era a de todos e a de cada um, sem que fizesse sentido contrapô-las: elas reforçavam-se e potencializavam-se mutuamente.

No Brasil, o início da década está marcado pela consolidação de um padrão urbano-industrial de sociedade. Desenvolvida a partir dos anos 30, a industrialização abria a perspectiva de um desenvolvimento capitalista autônomo, desde que fossem reformulados drasticamente os vínculos estruturais internos (com a sociedade agrária tradicional) e externos (com os pólos dominantes do sistema).

Era esse o rumo que o Brasil parecia estar seguindo em meados da década de 60, e foi no sentido de *corrigir* esse avanço incompatível com interesses externos e da elite econômica interna que foi dado o golpe de Estado de 1º de abril de 1964.

O modelo de desenvolvimento derrubado pelas forças conservadoras em 1964 era o modelo getuliano. Implementado com a Revolução de 30, baseava-se no nacionalismo econômico, que exigia um Estado atuante na definição da política econômica nacional, na luta por uma política externa independente e na política de massas, que fundamentava a democracia populista como novo estilo de exercer o poder.

A política de massas foi a amarração dos interesses econômicos e políticos do proletariado, classe média e burguesia industrial em nome do crescimento industrial do país. Como diz Ianni (1968, p. 220), “no plano interno, o populismo é um sistema de antagonismos. Como política de aliança de classes, é uma política de aliança de contrários”.

A esquerda brasileira, que seguia desde 1945 uma linha predominantemente reformista, “não pôde transformar a *política de massas em luta de classes*.” (Ianni, 1968, p. 97). Pelo contrário, seguindo a orientação tática de conquistar as massas por dentro, a partir das técnicas e objetivos da própria política de massas, limitou-se a tendê-la para a esquerda e terminou enredada nos fios da sua própria ortodoxia.

A adesão do Partido Comunista, na clandestinidade desde 1947, ao projeto conciliador de João Goulart (1961-1964), ainda que instável, justificava-se devido à adoção pelo *partidão* de uma concepção *etapista* da revolução, cujo início consistiria num movimento *democrático e anti-imperialista* para depois tornar-se propriamente socialista.<sup>1</sup>

Essa compreensão seguia as diretrizes do Sexto Congresso da Internacional Comunista, realizado em 1928, e estabelecia para os países atrasados, onde supostamente predominariam relações feudais de produção, uma política de alianças do campesinato e do operariado com a burguesia nacional.

Considerada um setor progressista e interessado na derrota dos setores agrários retrógrados e aliados do imperialismo, a burguesia seria parceira dos

<sup>1</sup>Ver GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

trabalhadores na fase *democrático-burguesa*, etapa necessária do movimento histórico que culminaria no socialismo.

O Brasil não era e nunca tinha sido feudal, e a burguesia nacional já se constituía naquele momento como a classe dominante no país<sup>2</sup>, não podendo ser, por isso, uma aliada, ainda que conjuntural, dos trabalhadores na luta revolucionária.

Supondo estar queimando etapas rumo à *luta final*, o PC apóia a tentativa de Jango de retomar o padrão getuliano nacional-desenvolvimentista, interrompido por Juscelino Kubitschek (1956-1960), em cujo mandato se implementou um padrão associado e dependente de desenvolvimento.

Nos anos 60, o grande desafio da democracia populista era o de manter o precário equilíbrio social com o qual se legitimava num contexto de crise econômica. Em 1962, com o fim de uma longa fase de crescimento econômico no Brasil, tornou-se difícil contemplar e conciliar as reivindicações dos diferentes setores sociais.

Em decorrência da aceleração do processo inflacionário, as massas, politizadas na experiência populista, passavam a reivindicar aumentos cada vez mais freqüentes para garantir a reposição das suas perdas. As campanhas salariais e greves intensificavam-se exatamente numa época em que o poder burguês passava por uma crise aguda. Jango oscila, afinal

*“é um líder populista. Traz consigo todos os compromissos e ambiguidades da política de massas. Governa sempre sob as várias pressões que caracterizam a história do populismo. Agora essas pressões estão concentradas, em força e profundidade. Assim, os anos 1962-64 são anos de crises políticas sucessivas, no âmbito de uma crise geral do poder burguês; tanto quanto da economia nacional. Essa situação de crise se aprofunda ainda*

---

<sup>2</sup>Caio Prado Júnior foi quem pela primeira vez elaborou uma crítica mordaz às teses do PC em *A Revolução Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

*mais com os debates sobre as reformas de base. As campanhas pelas reformas institucionais são um dos fatores que provocam a reaglutinação das forças políticas burguesas. Aliás, setores conservadores externos aliam-se para enfrentar e dar uma solução política à crise.” (Ianni, 1968, p. 221-222).*

Construído sobre a aglutinação de interesses antagônicos, o modelo getuliano previsivelmente seria negado pela radicalização de uma das suas bases de apoio.

A esquerda não soube aproveitar as rupturas políticas para conduzir o Brasil ao socialismo. A facção mais ousada da direita fez a sua opção e realizou o golpe em 1º de abril de 1964.

*“Em boa parte, trata-se de uma operação político-militar destinada a limpar o terreno para a execução mais ampla e eficaz – isto é, ortodoxa, do modelo internacionalista. A crise econômica e a democracia populista mostraram-se incompatíveis. Por essa razão, forças políticas ‘latentes’ assumem primazia sobre aquelas predominantes anteriormente. No primeiro instante, aparece o poder militar. Uma das bases de manobra, no entanto, é a classe média. Assim, mais uma vez a solução política da crise estrutural resulta da dependência estrutural.” (Ianni, 1968, p. 133).*

Impunha-se formular uma nova estrutura de poder menos permeável às pressões das classes populares e mais congruente com os compromissos assumidos pela sociedade nacional com relação aos centros externos de decisão.

Impunha-se sobretudo dissolver a grande mobilização nacional que resultou da conscientização que setores médios e populares adquiriam sobre a fecundidade do momento que se vivia.

Nos anos 60, grande parte da sociedade, principalmente os setores organizados, intervinha nas discussões sobre a conjuntura. Os sindicatos urbanos

levantavam a bandeira das *Reformas de Base*, as Ligas Camponesas desenvolviam, principalmente no Nordeste, um intenso debate sobre a necessidade da Reforma Agrária.

A classe média urbana, ainda que rachada pelo temor da subversão da ordem, também se mobilizava. Os intelectuais e artistas através da União Nacional dos Estudantes (UNE) promoviam discussões sobre os temas nacionais e as perspectivas da transformação que parecia não tardar.

Dentro deste clima de efervescência política, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura. Ligado à UNE, o CPC surgia com a missão de definir estratégias para a construção de uma cultura *nacional, popular e democrática*.

Os jovens cepecistas tinham uma visão bastante restritiva do que seria *arte popular*. Conforme consta do anteprojeto do manifesto do CPC, naquele momento da história do país “fora da arte política não há [havia] arte popular.” (Buarque, 1981, p. 17).

Seguindo essa concepção *politizada* de arte, intelectuais de todo o país passaram a organizar novos centros em suas regiões, na tarefa de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares.

Criaram-se as *UNE-volantes* para levar cultura e discussão política aos quatro cantos do país, ajudando a propagar pelo Brasil afora os centros populares de cultura. Peças teatrais eram montadas em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e favelas; cadernos de poesia, discos e filmes autofinanciados eram realizados.

A produção intelectual travava contato com as massas e tinha nesse contato sua razão de ser. Se é possível dizer que os produtores acreditavam na “eficácia

revolucionária da palavra poética” (Buarque, 1981, 15), deve-se esclarecer que para eles esta palavra era tanto mais revolucionária quanto menos *poética*.

Dentro do compromisso de clareza que os artistas se impunham, as obras deveriam ter um conteúdo revolucionário e uma forma familiar e acessível, o que não significava negligência formal, mas o contrário: “cabe [ia] ao artista realizar um laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais.” (Buarque, 1981, p. 19).

O fato perigoso de que o almejado *despertar* das camadas oprimidas se desse a partir *de fora*, ou seja, pelo intermédio de agentes mais esclarecidos e dispostos a *abrir os olhos* da massa, era contornado graças à *opção de classe* realizada por parte destes: “Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural.” (Buarque, 1981, p. 18).

Mas a simples possibilidade de fazerem esta aproximação em relação aos setores oprimidos diferenciava os cepecistas do povo propriamente dito, que não tinha chance nenhuma de optar, e se tivesse, é provável e mesmo justificado que optasse por não ser povo, e sim por viver em melhores condições.

Essa espécie de *solidariedade espiritual* com que os intelectuais pretendiam aliar-se à massa era problemática, na medida em que gerava uma unidade de desiguais. A *opção de classe* feita pelos artistas não era suficiente para alterar a sua real *situação de classe*:

*“reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se faz paternalista, mas termina – de forma “adequada” à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses.” (Buarque, 1981, p. 19).*

A arte com fins revolucionários acabava reproduzindo os vícios dos esquemas de conciliação de classes que a esquerda tradicional, abrigada sobretudo no Partido Comunista, adotava para explicar a dinâmica do processo social no Brasil. “Este engano esteve no centro da vida cultural de 1950 para cá”, dirá Schwarz (1978, p. 65), fazendo um balanço da cultura na década de 60.

Oriundo das táticas políticas, esse equívoco repercutiu na linguagem artística da época. Ao renunciar à especificidade da sua condição em prol de um ponto de vista considerado historicamente mais relevante, o artista precisou falar como o povo, o que não sabia fazer. Precisou, portanto, imitá-lo, o que não resultou em boas soluções formais:

*“Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. [...] significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é a sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética – seu único engajamento possível – em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando em conta, inclusive, o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática.” (Buarque, 1981, p. 26).*

A tom folclorizado que os produtores culturais criaram na intenção de imitar a dicção popular gerou uma falácia artística, na medida em que o ponto de vista do povo era o ponto de vista que os produtores artísticos atribuíam a ele, verdadeira criação que a vontade política dos mesmos produziu.

Walter Benjamin, ao comentar a falsa dicotomia existente entre a *tendência correta*, termo com que ele denomina o teor progressista de uma obra, e a qualidade artística da mesma, disse: “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário.” (Benjamin, 1985, p. 121).

Ainda que portadoras de mensagens progressistas e oriundas de autores de convicções políticas avançadas, as produções *engajadas* do CPC reviviam opções formais conservadoras pouco capazes de alargar a visão crítica do público. Isto porque, ainda segundo Benjamin (1985, p. 122),

*“não se pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro.[...] [O pesquisador] deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos [...] [e indagar] como ela se situa dentro dessas relações. Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.”*

Os variados trabalhos produzidos por cepecistas, destituídos da preocupação básica quanto ao estatuto de representação intrínseco a qualquer obra de arte, tinham a pretensão de reproduzir fielmente a realidade histórica, como um primeiro passo para modificá-la.

Seus criadores acreditavam, desta forma, tanto na possibilidade de transparência da linguagem em relação ao universo representado quanto na possibilidade de intervenção da mesma no cenário histórico dado.

É preciso, no entanto, contextualizar essas concepções artísticas e verificar que sua fragilidade estética e sua generosidade política, seu principal defeito e sua mais notória qualidade, correspondiam a uma demanda do momento político que se vivia, eram a própria síntese cultural deste momento.

A noção de arte *engajada* levada a termo por esse grupo constituiria uma matriz artística para os anos vindouros, a matriz naturalista, espécie de armadilha montada pela História que ainda atrairia muitos bem-intencionados e ingênuos criadores.

Essa matriz seria violenta e criativamente questionada pelos jovens autores do assim chamado *Cinema Novo*. Compartilhando com o modelo cepecista a necessidade de problematizar a situação do país no território da arte, o que os unia na batalha comum contra a produção cultural de entretenimento, a proposta cinemanovista se afastava daquela matriz com radicalidade no que se referia às questões de estética e à visão de mundo.

Para os estudantes *revolucionários*, que intervinham diretamente nos movimentos sociais, as questões de linguagem reduziam-se ao pragmatismo comunicativo: quanto mais próxima da fala popular, mais eficaz a forma e mais rápida a conscientização. O *cinema novo*, ao contrário, nascia de uma recusa do efeito fácil e da procura simultânea de uma forma revolucionária nos moldes de um experimentalismo vanguardista.

A própria noção de autoria presente nos postulados do movimento cinemanovista evidenciava a importância da questão formal e o papel que o criador individual, verdadeiro artesão de imagens, tinha na realização da obra cinematográfica. “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-em-scène* é uma política”, diria Glauber Rocha. (Rocha apud Ramos, 1990, p. 352).

O *cinema novo* vai romper com a pretensão de neutralidade do CPC, que se propunha a *retratar* objetivamente a realidade social do país, mas terminava construindo uma imagem idealizada dos oprimidos e de todas as suas manifestações, criando, assim, uma verdadeira *mitologia popular*.

Na contracorrente do populismo daquelas práticas culturais, os cinemanovistas, principalmente Glauber Rocha, vão exhibir em seus filmes não só a alienação das massas, seu misticismo como um freio à luta de classes, sua vulnerabilidade diante das tentativas de manipulação dos poderosos, como também a si mesmos enquanto artífices de linguagem artística.

<sup>3</sup>Ver *Terra em Transe*, de 1967, onde se tematiza a crise da palavra poética enquanto instrumento de luta política. A figura do personagem Paulo Martins, que morre dizendo que “poesia e política são demais para um só homem” sintetiza as contradições artísticas do momento.

“Falar do povo já não dava. Era preciso pensar as próprias contradições dos intelectuais” diria em entrevista José Celso Martinez Corrêa (Corrêa apud Buarque, 1981, p. 62), diretor do teatro Oficina e uma das grandes figuras artísticas da época.

O ponto de vista crítico da produção cepecista se dava no âmbito do conteúdo revolucionário, que era inserido numa forma familiar no sentido de mobilizar o público para a mudança social; a crítica cinemanovista por sua vez se dava primordialmente no terreno da linguagem, na confecção de um padrão de imagens contundentes que demonstravam a existência de um furor imaginativo associado a uma visão de mundo cética e desiludida.

A estética cinemanovista mostrava um tom de desespero diante da constatação de que as mudanças não vinham e que, ela profetizava, não viriam. Dessa ausência se faz a arte, não como consolo, mas como elaboração formal do fracasso.

A derrota das forças progressistas pelo Golpe de 1964 e as *Marchas da Família com Deus pela Liberdade* que lhe prepararam o terreno demonstraram que, em seu delírio formal, os cinema-novistas eram mais *realistas* do que os naturalistas do CPC.

O preço que os realizadores do cinema novo conscientemente pagaram pelas suas aventuras formais foi o isolamento, que para eles era uma virtude representativa do seu descompromisso em relação às formas banais e alienantes do cinema espetáculo, uma prova da pureza das suas intenções. Glauber, citado por Ortiz (1986, p. 113-114), diria que o *cinema novo* “se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e a exploração.”

O próprio momento histórico do país também tratou de pôr em cheque uma série de pressupostos do movimento. Ainda que tenha rejeitado a matriz estética naturalista do CPC, o *cinema novo*, em certa medida, estava também sob a influência dos esquemas com que o Partido Comunista e outras organizações de esquerda faziam a leitura do processo histórico brasileiro.

O *cinema novo* caiu por vezes na armadilha conciliatória do PCB e fez, também ele, um pacto com a burguesia nacional no sentido de formar uma aliança contra o imperialismo *yankee*. Rodando a maior parte dos seus filmes no campo e denunciando a exploração do camponês, ele deixava de lado os trabalhadores urbanos e reconstruía artisticamente o suposto inimigo, os latifundiários aliados das forças imperialistas.

Aprisionado nas redes ideológicas do nacionalismo, este cinema via nos Estados Unidos, cujos filmes invadiam o mercado nacional e dominavam o padrão fílmico mundial, o inimigo maior e se propunha a buscar nas raízes populares um padrão estético alternativo ao modelo norte-americano.

Incapaz de atingir um público maior pelo hermetismo e pela dinâmica fragmentária das suas imagens, verdadeiras alegorias do Brasil, a proposta estética do *cinema novo* começou a ser questionada pelos cineastas do dito *Cinema Marginal*.

Se antes de 1967 cineastas como Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla e João Callegaro validavam a proposta revolucionária cinemanovista, a partir daí, influenciados pelos ventos da contracultura, passarão a assumir posições mais anarquistas, e seus filmes refletirão essa opção transgressora e politicamente *incorreta*.

---

<sup>4</sup>"Imperialismo" foi o conceito designado por V. I. Lênin para caracterizar a fase monopolista do capitalismo. Em *Imperialismo, etapa superior do capitalismo*, o autor identifica esta nova fase de desenvolvimento do sistema capitalista, surgida aproximadamente em 1880 e distinta da época liberal de livre comércio e livre concorrência de meados do século, caracterizando-a pela concentração e centralização monopolística de capitais nos países capitalistas industrializados, que procediam à divisão do mundo em colônias formais e informais e zonas de influência. Daí o termo neocolonialismo como seu sinônimo. Ao contrário do início do século XIX, agora, no seu final, não era a exportação de mercadorias o principal objetivo, mas a exportação de capitais. As regiões mais afetadas pela dominação imperialista foram a África e a Ásia e o desenlace da rivalidade política entre os Estados e econômica entre grupos nacionais de empresários foi a eclosão da 1ª Guerra Mundial. (Ver a propósito HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Impérios (1874-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Na América Latina, o termo passou a ser muito usado pela esquerda no período da Guerra Fria (1945-1989), sobretudo nos anos 60, após o triunfo da Revolução Cubana, para denunciar a situação de invasão econômica e cultural americana na região. Os Estados Unidos exerciam então a liderança do bloco ocidental capitalista, e suas zonas de influência deveriam receber seus lucrativos investimentos e permanecer alinhadas aos valores do *american way of life*, que impregnavam a maior parte da produção cultural oriunda daquele país, e imunes às influências comunistas exógenas.

Escolhendo o cenário urbano, mais propriamente o lado *underground* das grandes cidades, esses cineastas, chamados *marginais*, incorporavam na sua estética cinematográfica objetos do universo da cultura de massa num tom de deboche e sarcasmo.

O cinema novo, entretanto, deixava uma herança estética inquestionável na sua rejeição ao modelo naturalista e, principalmente, na agressividade de sua forma, cuja violência estilística conformava um padrão visual e ideológico: “Tanto no Cinema Novo como no que viria a ser posteriormente o Cinema Marginal, a visão da história e do país é a própria imagem do horror.” (Ramos, 1990, p. 373).

A *estética da fome* formulada por Glauber Rocha, traduzindo a pobreza de uma região – no caso o Terceiro Mundo – na textura de uma linguagem pobre, ficaria como uma fecunda solução artística para os criadores futuros.

É possível que dentre os condicionantes do surgimento do radicalismo marginal estivessem também fatores de ordem política e social, pois na virada da década de 60 para 70 o recrudescimento da ditadura colocava novos desafios à produção artística.

Imediatamente após o golpe de 64 não houve uma perseguição maciça às diversas manifestações artísticas provenientes de grupos de esquerda, com exceção da Universidade de Brasília. Tomada globalmente, percebe-se, inclusive, que esta produção não parava de crescer: “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.” (Schwarz, 1978, p.62).

Nesta conjuntura, foram presos e torturados unicamente aqueles que realizavam contatos com operários, camponeses e setores de base em geral. Sem pontes com a massa, os intelectuais e criadores continuavam dando andamento às suas produções teóricas ou artísticas, que encontravam circulação garantida em um público restrito, sobretudo universitário.

Essa tática do governo Castelo Branco não tinha, no entanto, nada de ingênua. Pelo contrário, o governo confiava no poder paralelo que construía para consolidar sua hegemonia no conjunto da sociedade:

*“deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis expectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 foi construída via televisão, via linguagem de espetáculo.” (Sussekind, 1985, p. 14).*

Na medida em que a distribuição e a criação dos produtos culturais reproduz as contradições do próprio modelo capitalista brasileiro, pode-se associar o processo de monopolização da comunicação de massa ocorrido no período por conglomerados como a Rede Globo, a Editora Abril, entre outros, à centralização política do governo ditatorial.<sup>5</sup>

Seguindo a máxima de que cabe ao Estado dar as diretrizes e prover as facilidades, o governo investiu estrategicamente no setor das comunicações, preparando a infra-estrutura tecnológica para viabilizar a implementação das redes nacionais de televisão, entre as quais sobressaiu-se a Rede Globo.<sup>6</sup>

A Globo cumpre o papel de realizar a integração nacional através da padronização da linguagem, do consumo e da ideologia:

*“A este homem expropriado de sua condição de ser político, resta a televisão como encarregada de reintegrá-lo sem dor e sem riscos à vida da sociedade.[...] Ela absorve e canaliza suas aspirações emergentes e, cúmplice, coloca no vídeo sua imagem e*

<sup>5</sup>Ver COHN, Gabriel. "A concepção Oficial da Política Cultural dos anos 70", Encontro sobre Cultura e Estado, IDESP, São Paulo, ago.- set. 1982.

<sup>6</sup>A Globo é efetivamente a síntese da televisão brasileira na década de 70" diria Maria Rita Kehl (1980, p. 5).

*dessemelhança capitalizando seus desejos para o terreno do possível [...] impondo padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético compatível com a nova fachada do país 'em vias de desenvolvimento'.*” (Kehl, 1980, p. 11).

O AI-5 em 1968 significou a correção do erro de cálculo da estratégia cultural do governo militar: a esquerda, que se supunha estar isolada, contribuíra para a formação no interior da classe média de uma camada politicamente radical e anti-capitalista.

A partir de 1968 a política cultural do governo consistirá em prioritariamente reprimir o ideário subversivo. Expurgo de professores nas universidades, apreensão de livros e revistas, proibição de filmes e peças teatrais, prisões: “será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.” (Schwarz, 1976, p. 63).

Construir canais de comunicação com o público pode ter sido uma forma de resposta do *Cinema Marginal*, também chamado *cinema cafageste*, ao fechamento político. Não se tratava de fazer concessões mercadológicas seguindo um padrão comportado e bem acabado de filme. Pelo contrário,

*“A idéia é [era] ir ao encontro dos gostos mais primários do público e saciá-los (em particular com relação às expectativas eróticas) de forma integral, sem nunca perder o lado 'avacalhado' que exatamente exhibe a fratura intertextual.”* (Ramos, 1990, p. 383).

Atraindo as pessoas com a isca certa, o *Cinema Marginal* debochava de si mesmo e do seu público, que se deixava seduzir com imagens de segunda mão, ícones da mídia recontextualizados.

Tratava-se de problematizar a História renegando a perspectiva ilusória de ter acesso direto à matéria bruta dos seus acontecimentos e reafirmando a necessidade da mediação da linguagem nessa aproximação.

Assim, através da problematização das formas culturais dominantes, que deitavam raízes em valores tradicionais e legitimadores do *status quo*, construía-se a possibilidade de problematizar o contexto em que tais formas artísticas surgiam e no interior do qual adquiriam significado social.

Como o tom predominante nas produções *marginais* era o da indústria cultural<sup>7</sup>, ainda que parodiado, criou-se no lugar do hemetismo estilístico uma linguagem aparentemente muito simples e até mesmo atraente para o público, com toques de história em quadrinhos e aventuras de bandido e mocinho do cinema B norte-americano.

A incorporação debochada do padrão vitorioso dos produtos culturais dos Estados Unidos da América demonstrava ao mesmo tempo irreverência e lucidez.

Na medida em que a cultura norte-americana invadia maciçamente o país, mencioná-la era mais natural que fazer vista grossa à sua força. Tentar erguer muralhas protecionistas para proteger a produção brasileira de contaminar-se com o padrão artístico *made in USA* – a missão do *Cinema Novo* – significava possivelmente para aqueles cineastas pactuar com a elitização da mercadoria filme.

Talvez por isso o *Cinema Marginal* tenha optado por utilizar-se dos recursos bem-sucedidos do cinema *invasor* alienante, reapropriando-os numa perspectiva desalienante que é a do estilo *pop*:

---

<sup>7</sup>*Indústria Cultural* foi um conceito criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer para caracterizar o momento histórico em que a cultura é subsumida às relações capitalistas de produção. O capital não queria mais ser apenas o agente da circulação de bens culturais, mas dominar todo o processo de reprodução. O lazer dos trabalhadores é assim capitalizado de acordo com os interesses financeiros e ideológicos daqueles que dominam o circuito de produção das mercadorias culturais, num prolongamento da lógica que rege o tempo do trabalho destas pessoas. Dizem os autores: "A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer" à página 133 do ensaio homônimo publicado na obra *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, 2. ed.

*“A audácia do pop consiste precisamente em tentar exercer uma distância crítica no seio do próprio contato com os instrumentos da alienação. [...] Impedido de fugir, como a arte pseudoaristocrática, para um recesso compensatório, para um asilo de ‘valores humanos’ pretensamente imunes à selva do cotidiano, o pop se obriga, para sobreviver como arte, a um corpo a corpo com a substância mesma da desumanização.” (Merquior, 1974, p. 304).*

O teor crítico destes filmes cujas cenas muitas vezes pareciam extraídas da seção policial dos jornais<sup>8</sup>, era resultante da problematização do padrão fílmico comercial que faziam.

Parodiar a linguagem e a temática convencionais dos produtos culturais industriais, reiterando e exacerbando o tom apelativo dos mesmos, significava construir a possibilidade de um afastamento crítico do público em relação à sedução exercida sobre ele pelas imagens da mídia.

Ao mesmo tempo em que se aproximava criticamente do estilo padronizado dos filmes-mercadoria, o estilo *marginal* inseria no interior desta linguagem desproblematizada elementos de estranhamento, como a figura idealizada do bandido-herói que Sganzerla tão bem construiu.

O tom sério e professoral da denúncia social, corriqueiramente presente nas formas artísticas *engajadas*, é aqui substituído pela crítica irreverente e provocativa. Os filmes não aderem à causa dos oprimidos, mas alguns, como é o caso citado, posicionam-se ao lado da desordem representada pelo assaltante sedutor.

Assim, formula-se uma forma de crítica social mais complexa, onde a pobreza e a sujeira do estilo imitam uma parte da realidade que não devia ser mostrada. Cenários da *Boca-do-Lixo*, imagens sujas e mal-definidas, diálogos apressados: o teor de denúncia estava implícito na inevitabilidade do mau-gosto e da grosseria.

---

<sup>8</sup>Ver neste sentido *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, de 1968.

Tratava-se de mostrar a “exacerbação dos absurdos de uma realidade sem nexos que é [era] contemplada de dentro” (Monteiro, 1980, p. 128), pois não havia, já então alguns o sabiam, como sair dela.

Na visão desses criadores, o universo saturado da indústria cultural era um contexto novo, que passava a exigir novas linguagens dentro de uma reorientação geral das perspectivas artísticas.

A tentativa de anular a distância entre cultura de massa e cultura erudita, redimensionando ambas as vertentes numa unidade tensionada e viva, fez parte da sensibilidade da época. Um dos grandes movimentos artísticos que tentou enraizar-se nos dilemas da cultura contemporânea, fertilizando-se nesse contato impuro, foi o Tropicalismo.

Numa época em que a Música Popular Brasileira era dominada pelas canções de protesto, verdadeiros hinos de exortação e denúncia social, autores como Chico Buarque de Hollanda, cujas letras apresentavam grande riqueza estilística, eram uma honrosa exceção.

Em meio ao clima de forte politização vigente, surgem os tropicalistas, cujas antenas captavam esteticamente as peculiaridades da modernização do país. Ousando misturar guitarras elétricas e expressões estrangeiras no caldo baiano de suas composições, eles realizaram uma verdadeira revolução musical.

A esquerda tradicional, que os vaiou e xingou, não entendia que a justaposição das formas culturais *importadas* às *nativas* quebrava a delimitação rígida de ambas, equacionando a idéia do nacional a partir das próprias contradições do desenvolvimento dependente brasileiro.

Uma vez que a economia brasileira passava por um processo de internacionalização, manter um purismo nacional na arte é que poderia ser

---

<sup>9</sup>Conforme Ortiz, (1986, p. 80) “64 é visto, tanto pelos economistas quanto pelos cientistas políticos, como momento de reorganização da própria economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de

considerado um gesto alienado e mesmo reacionário; explorar artisticamente a mistura do nacional e do estrangeiro, combinando elementos arcaicos e ultramodernos, como faziam as alegorias tropicalistas, significava reelaborar as contradições da História no terreno da linguagem.

Neste sentido, o Tropicalismo foi um herdeiro da Bossa-Nova, que, já no final dos anos 50, incorporava influências musicais do populário estrangeiro, como o jazz, por exemplo, na formulação de um estilo próprio, de uma forma brasileira original.

Mas a proposta sofisticada da Bossa-Nova não constituía a única referência do Tropicalismo. Havia também no contexto brasileiro de então um estilo musical muito mais desprezencioso, que intrigava com sua penetração popular:

*“não se pode deixar de reconhecer que a JG [Jovem Guarda], com todas as suas limitações e o seu primarismo, nos ensina uma lição. Não se trata apenas de um problema de moda e de propaganda. Como excelentes ‘tradutores’ que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o mass-appeal com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram, assim, nesse momento a ser os veiculadores da ‘informação nova’ em matéria de música popular, pegando a BN [Bossa-Nova] desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma.” (Campos, 1978, p. 56).*

A concepção estética tropicalista não desprezava a forma acessível do iê-iê-iê brasileiro vitorioso – o que é explicitado na canção *Baby*, do disco *Tropicália*, cuja letra a certa altura diz que é preciso “ouvir aquela canção do Roberto” - mas, ao contrário, “se encharca[va] de presente, se envolve[ia] diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo”. (Campos, 1978, p. 153)

Mergulhados nas vicissitudes do presente, os autores tropicalistas buscaram formular uma síntese de duas das vertentes musicais do final dos anos 60: a *comunicabilidade* e o apelo do *rock* internacional (*Beatles*, Bob Dylan entre outros) e o *experimentalismo* que a Bossa-Nova representava, enquanto pesquisa musical de novos sons e novas letras a partir da influência do jazz e do samba.

Há nessa proposta uma reedição das intenções antropofágicas do modernismo brasileiro:

*“Caetano Veloso e Gilberto Gil, com Alegria, Alegria e Domingo no Parque, se propuseram oswaldianamente ‘deglutir’ o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas.” (Campos, 1978, p. 152).*

As propostas da antropofagia dos anos 20 fertilizaram a imaginação dos artistas dos anos 60<sup>10</sup>, quando historicamente o país se modernizava através de um modelo internacionalizado de desenvolvimento. A Tropicália, seguindo o impulso oswaldiano de deglutição criativa, também modernizava a música popular brasileira a partir de influências externas.

Os jovens tropicalistas intuía assim uma perspectiva mais universalizante para a MPB, rompendo com a linha redundante da canção quadrada e *entendida-pelo-povo* realizada por compositores

*“que se afirmavam de protesto e contra o subdesenvolvimento [mas] ganhavam uma nota sentida com a exploração de um gosto popular subdesenvolvido, subestimando as possibilidades que o*

---

<sup>10</sup>Conforme Caetano Veloso, a tropicália era herdeira das idéias expostas por Oswald de Andrade no "Manifesto Antropófago" de 1928. Diz o autor ser a antropofagia cultural "um modo de radicalizar a exigência da identidade (e de excelência na fatura), e não um drible na questão." (Veloso, 1997, p. 248)

*povo tem de apreciar trabalhos mais elaborados.” (Mendes, 1978, p. 134).*

As letras tropicalistas muitas vezes compunham uma espécie de mosaico dos fragmentos da vida urbana da época, como *Alegria, Alegria*, onde há bancas de revistas, espaçonaves e guerrilhas, tudo iluminado pelo sol tropical.

Note-se que as cenas da cotidianidade capitalista do país que a letra contém são oriundas de uma visão integrada dos acontecimentos do Brasil e do mundo. A conquista do espaço e a luta armada, “bomba e Brigitte Bardot”.

Diante de tantas informações, o eu lírico, cheio de “alegria e preguiça”, se concede o direito de apenas viver a própria vida. Ele só quer ir adiante, afastado das preocupações da *intelligentzia* de esquerda do país, “sem livros e sem fuzil.” Por que não?

Augusto de Campos (1978, p. 153) viu em *Alegria, Alegria* “uma letra câmara-na-mão” identificando a herança estética deixada ao Tropicalismo pelo Cinema Novo – Glauber dizia, opondo-se à estética dos orçamentos milionários hollywoodianos, que para fazer cinema só precisava de “uma idéia na cabeça e uma câmara na mão”.

A composição fragmentária, a alegoria da forma e a recusa a instrumentalizar a palavra artística para fins políticos imediatos de fato aproximavam os dois movimentos.

Gil concordaria que as músicas tropicalistas poderiam ser chamadas de pop: “música pop é a música que consegue comunicar de maneira tão simples como um cartaz de rua, um *out-door*, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos.” (Buarque, Gonçalves, 1995, p. 61)

Arte da sociedade de consumo, o *pop*, que surgiu na Inglaterra, mas nos Estados Unidos alcançou sua expressão mais típica, encontrou solo fértil no Brasil nos anos 70, época em que a indústria cultural se consolidava no país, ampliando a produção de bens simbólicos para o mercado.<sup>11</sup>

A literatura, a música, o cinema, o teatro passaram a conviver<sup>12</sup> com a necessidade de converter-se em mercadorias, de conquistar um público para si. Isso exatamente num momento em que o país encontrava-se sob um governo ditatorial, que impedia a livre expressão do pensamento.

Nesse contexto de mercado aberto e governo fechado, os tropicalistas investiram na problematização do primeiro aspecto e discutiram muito sobre a nova realidade cultural em suas canções.

Quanto às questões políticas, a Tropicália não apresentava nenhuma contestação ostensiva à situação do país, negando-se a capitalizar com a venda de “indulgências afetivo-políticas” (Schwarz, 1978, p. 79) para setores da classe média desafogarem sua fala reprimida.

A dimensão política, entretanto, não estava ausente do movimento. Ela estava entranhada na estranheza daquelas formas que evidenciavam um momento de crise. Tratava-se, nas palavras de Caetano Veloso, citado por Buarque, Pereira, (1980, p. lii) de “cotidianizar a política e politizar o cotidiano”.

A estética tropicalista não rebate, por exemplo, o tom ufanista do discurso militar oficial. As duas linguagens não transitam pela mesma via.

Em vez da seriedade da crítica, o tropicalismo opta por incorporar e diluir por dentro, o triunfalismo provinciano das lideranças nacionais, como na canção “Parque Industrial”, cuja letra diz:

---

<sup>11</sup>Segundo Schwarz (1978, p. 71) o Tropicalismo constitui uma "variante brasileira e complexa do pop".

<sup>12</sup>Pode-se analisar a produção intelectual brasileira dos anos 30 em termos de mercado, mas rigorosamente falando, é a partir de 1964 que o mercado cultural adquire um volume e uma dimensão nacional. Ver a propósito ORTIZ(1986, p. 82.)

*“Retocai o céu de anil  
Bandeirolas no cordão  
Grande festa em toda a Nação.  
Despertai com orações  
O avanço industrial  
vem trazer nossa redenção.”<sup>13</sup>*

Aparentemente legitima-se a modernização conservadora que os militares desencadeavam no país. Esta impressão, no entanto, se esvai ao prosseguir-se a leitura da letra da canção:

*“Tem garota-propaganda,  
aeromoça e ternura no cartaz.  
Basta olhar na parede,  
minha alegria num instante se refaz.  
Pois temos o sorriso engarrafado  
já vem pronto e tabelado,  
é somente requentar e usar.  
É somente requentar e usar,  
porque é made made made  
made in Brazil.  
A revista moralista  
traz uma lista dos pecados da vedete.  
E tem jornal popular que*

nunca se espreme porque pode derramar é um banco de sangue encadernado,  
já vem pronto e tabelado,

*é somente folhear e usar,  
é somente folhear e usar,  
porque é made made made,  
made in Brazil.”*

---

<sup>13</sup>Parque Industrial, de Tom Zé, está no disco *Tropicália ou panis et circensis*, de 1968.

O progresso nacional aqui não é apenas tematizado. Para anunciar adequadamente os novos tempos que a industrialização trazia, era preciso que a canção imitasse a dinâmica da era industrial com uma forma simples e repetitiva, semelhante a um *jingle* publicitário.

O avanço industrial do país é retratado na letra da canção através das suas repercussões no terreno cultural. O autor trata das novas configurações que a linguagem adquiria no momento em que a fabricação dos bens culturais passava a guiar-se exclusivamente (em alguns casos, que são os apresentados em “Parque Industrial”) pelas expectativas do público.<sup>14</sup>

Jornalistas e ilustradores tornavam-se então funcionários de uma indústria de produção de mercadorias, que engarrafava e tabelava sorrisos, plastificava idéias e produzia artigos culturais de consumo instantâneo.

A feição *made in Brazil* atribuída aos produtos cada vez mais padronizados da *indústria cultural* ironizava a possibilidade de criação de uma linguagem genuinamente nacional num contexto de uniformização mercantil mundial.

A canção expõe sarcasticamente as *últimas tendências* da linguagem impressa, agora voltada basicamente a atender às exigências primeiras do lucro, oferecendo ao público consolo fácil, fofoca ou sensacionalismo barato.

Publicidade, jornalismo fútil ou apelativo são algumas das alternativas profissionais rentáveis a se abrirem aos artífices da palavra que se dispusessem a atender aos interesses da grande mídia.

---

<sup>14</sup>Segundo Roman Jakobson, quando uma estrutura verbal orienta-se para o destinatário há o predomínio da função CONATIVA da linguagem, o que parece ser aqui o caso. A função POÉTICA, aquela na qual se verifica uma orientação para a própria mensagem, não predomina, como seria de se esperar em um produto artístico. Há, no mínimo, uma combinação inusitada de ambas. Ver JAKOBSON, Roman. "Linguística e Poética", in: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995, 20. ed.

A letra subverte ironicamente a glória dos tempos que anuncia. O tão alardeado progresso consistiu numa vulgarização do padrão da escrita que a canção não condena, mas imita.

O desconforto manifesto pela composição em relação à mercantilização dos produtos culturais é expresso de uma forma mercantilizada, num aparente contra-senso. Mas é essa aparência de adesão que torna mais inteligente sua função desestabilizadora.

Aproximando-se do padrão plastificado das novas produções culturais, “Parque Industrial” enfrenta-o de dentro e só não submerge no mesmo devido à ironia e ao deboche da sua feição, que estrategicamente distinguem-na no interior do universo das produções sob medida para agradar o consumidor mediano.

Não formalizando nenhum protesto político, mas, ao contrário, lançando ao ouvinte elementos avulsos do tão alardeado progresso para que ele próprio sentisse as incoerências do momento, a letra tornava-se um veículo ideologicamente eficiente sem ser doutrinária.

Assim fazendo, o Tropicalismo redimensionou duplamente a perspectiva crítica; por um lado a inseriu no interior do discurso dominante, por outro, deslocou o seu eixo para a esfera individual:

*“Na opção tropicalista o foco da preocupação política foi deslocado da área da Revolução Social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo.” (Buarque, Gonçalves, 1995, p. 66).*

Era previsível que o aparente descompromisso em relação aos grandes problemas nacionais, que ficavam reduzidos à sua dimensão micropolítica<sup>15</sup>, fosse tomado no calor da época por alienação e desbunde.

No entanto, a concepção estética tropicalista evidenciava uma inegável sintonia dos seus criadores com os movimentos de contracultura da década. Influenciados pelos *hippies*, os autores baianos usavam seu próprio corpo, roupas e adereços exóticos para contestar o *establishment*

É interessante ver que elementos provenientes de uma concepção *alternativa* de vida eram associados nas apresentações a elementos *de dentro* do sistema cultural, conformando uma *linguagem de espetáculo* que a muitos desagradava:

*“Ao vaiar ou até agredir fisicamente representantes do Tropicalismo, contra o que se insurgia a esquerda brasileira de então? Conscientemente, contra as guitarras, o uso de ritmos e palavras estrangeiras; a favor do ‘nacional’. Inconscientemente, contra a linguagem do espetáculo, utilizada pelo governo e capaz de roubar espectadores de comícios e encenações de protesto. Fingindo ignorá-la, entretanto, a arte de protesto falava no vazio. Com o tropicalismo, ao contrário, a crítica à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país se dá no espetáculo, vira espetáculo.” (Sussekind, 1985, p. 14-15).*

Como confessa na letra da canção *Alegria, Alegria*, e note-se que falar de alegria naqueles tempos sombrios já podia soar como algo alienado, Caetano

---

<sup>15</sup>A idéia de um nível molecular de exercício de poder, que não se confunde com o aparelho estatal, mas expande-se por toda a sociedade, penetrando na vida cotidiana através das *disciplinas*, de modo a controlar as práticas mais pretensamente individuais da vida do cidadão, foi desenvolvida por Michel Foucault (Foucault, 1995) Em (Foucault, 1988) o autor propõe que o poder não seja concebido apenas em sua função negativa, mas que se dissocie dominação de repressão. A partir do estudo de instituições como a prisão, o hospital, o exército, a escola e a fábrica, Foucault demonstra que o poder se exerce nas sociedades modernas através de uma dimensão "positiva", que procura, por exemplo, adestrar os corpos, tornando-os economicamente produtivos e politicamente dóceis.

pensava em “cantar na televisão”. A idéia era ocupar os espaços da mídia, criar atrito dentro deles.<sup>16</sup>

Elaborar soluções formais dissonantes pode ser considerada uma opção política, sobretudo naquela época em que parte da sociedade, vendo-se imobilizada, tendia a buscar na arte o desafogo das canções que “consola[m]” como diz Caetano ainda na letra de *Alegria, alegria*.

Algumas experiências na área do teatro também faziam da invenção formal um elemento provocativo. Ao invés de procurarem a cumplicidade da platéia através de temas políticos e catárticos<sup>17</sup>, como fazia o *Teatro de Arena*, os espetáculos do Oficina encenavam a desagregação social do pós-64 ritualmente em forma de ofensa.

Enquanto Augusto Boal, egresso do CPC e diretor do *Arena*, montava espetáculos e shows como o *Opinião*<sup>18</sup>, que despertavam acordo e a cumplicidade da platéia em relação ao que se passava no palco, José Celso Martinez Corrêa, diretor do Oficina, argumentando que “todo consentimento entre palco e platéia é um erro ideológico e estético” (Corrêa apud Schwarz, 1978, p. 85), construía uma ponte com o público através da brutalização.

Assim, a técnica da agressão que caracterizava certas experiências do teatro de vanguarda na Europa adquiria no Oficina um sentido político mais preciso,

---

<sup>16</sup>Conforme o discurso proferido por Caetano no Teatro do Tuca em 1968 ao ser vaiado pela multidão: "Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder. [...] Vocês estão por fora. Vocês não vão vencer. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. [...] Gilberto Gil está aqui comigo para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. [...] Ninguém nunca me ouviu falar assim, entendeu. Mas eu tenho que dizer isso, baby. Sabe como é. *Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês... Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos.*"[grifo meu] A transcrição foi feita por Héber Fonseca em *Caetano, esse cara*, publicado pela Editora Revan em 1993.

<sup>17</sup>O termo "catarse" é aqui utilizado no sentido clássico, ou seja, seguindo a definição aristotélica da tragédia, onde se diz que esta, por "suscitar o terror e a piedade", tem por efeito a purificação dessas emoções. Ver ARISTÓTELES, (1993, p. 37).

<sup>18</sup>O show *Opinião* foi a primeira resposta do teatro ao golpe de 64. Dele participavam Nara Leão, João do Valle e Zé Kéti, pertencentes respectivamente à classe média, ao setor dos expropriados nordestinos e à população favelada do Rio de Janeiro, num espetáculo que incorporava os diferentes segmentos sociais para a formação de um frontão simbólico de resistência à ditadura. Ver SCHWARZ (1978,p. 80)

ligando-se à situação geral do país e ao papel que a produção cultural deveria aí desempenhar:

*“O público representa uma ala mais ou menos privilegiada deste país, a ala que se beneficia, ainda que mediocrementemente, de toda a falta de história e de toda a estagnação deste gigante adormecido que é o Brasil. O teatro tem necessidade de [...] colocar este público [...] frente a frente com a sua grande miséria, a miséria do pequeno privilégio obtido em troca de tantas concessões, tantos oportunismos, tantas castrações, tantos recalques em troca de toda a miséria do povo.” (Schwarz, 1978, p. 85.).*

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que também fôra do CPC, mantinha-se interessado na construção de um espaço cênico permeável às contradições de sua época, mas, no contexto teatral dos fins dos anos 60, com o crescimento notável da indústria cultural no campo teatral, preocupava-se com a viabilidade financeira dos espetáculos:

*“A noção de luta entre um teatro de esquerda, um teatro esteticista e um teatro comercial, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado é absurda [...] Ninguém aqui está formulando posição contrária à experimentação. O que não podemos é tomar posição de fazer do teatro brasileiro um imenso laboratório desligado de suas condições comerciais, de seus atrativos para o público. Como se fosse melhor não existir o que já existe, para então começar do começo.” (Arrabal, 1980, p. 13)*

O tom forte da declaração, feita ainda antes do AI-5, demonstra a consciência da necessidade de conciliar crítica social, elaboração formal e comunicação com o público, para que se construísse uma linguagem cênica ao mesmo tempo arrojada e capaz de diálogo com a platéia.

A dissociação destas preocupações facilitou a ação da censura e, mais tarde, a implementação da política cultural oficial, que viabilizaria espetáculos plastificados e coloridos como os comerciais de supermercado e tão lucrativos quanto esse tipo de estabelecimento.

Também as artes plásticas da época apresentavam essa necessidade de rompimento com os enquadramentos oficiais que garantiam o seu confinamento institucional. Valendo-se de procedimentos variados, elas buscavam diluir-se na vida através da sensibilização para o aspecto social.

Hélio Oiticica, um dos artistas visionários da época, fazia um trabalho destituído das características até então aceitas como definidoras do estatuto artístico de qualquer obra, e por isso chamava o que fazia de *antiarte*.

Buscando uma *nova objetividade* como manifestação específica da vanguarda brasileira da época, o artista tinha na participação do espectador, chamado *participante*, o princípio norteador da sua produção.

Oiticica criou a instalação *Tropicália*, que deu nome ao movimento musical surgido pouco depois e que consistia numa obra *penetrável* em cujo centro havia uma televisão cercada de representações exóticas da cultura brasileira, como palmeiras e araras, conformando um ambiente peculiar e instigante.

Dele são também alguns experimentos artísticos feitos para serem vestidos e vivenciados, os *parangolés*, que traziam imagens do cotidiano e do simbolismo patriótico mesclados em materiais diversos.

Carlos Zílio (1983, p. 31), analisando essas produções, as identifica ao estilo *pop*: "Como na Pop-art, o banal, o consumido, o dia-a-dia pretensamente vistos são repostos em imagens de modo a motivar a reflexão sobre a massificação do olhar."

A idéia era partir de elementos familiares para causar perplexidade, interagir com o público, incitando a estranheza e a desautomatização do seu olhar.

Em Oiticica, o inconformismo social traduz-se em inconformismo estético. A identificação que cultivava com bandidos como o *Cara de Cavalo*, presente estirado quase como um Cristo crucificado na famosa bandeira-poema de 1968, que tem por inscrição os versos “seja marginal/ seja herói”, evidencia um desejo de aproximação do artista em relação aos elementos *de fora* do espectro social.

É possível que essa aproximação implique no desejo de fusão das identidades de ambos, colocando-se o artista enquanto *marginal* ao circuito mercantilizado das galerias e atuando, como o marginal da periferia, nos interstícios deste sistema.

O teor de provocação artística presente nestas opções temático-estilísticas pode ser também associado ao estilo *pop*, que “condenado ao convívio com os produtos e veículos da massificação, [...] deve agredir ou aderir.” (Merquior, 1974, p. 304). O risco de diluição da perspectiva crítica no interior da linguagem massificada é evitado através da estratégia de desagradar.

Tal estratégia tornava-se significativa no contexto cultural surgido na virada da década de 60 para a de 70, quando as produções comerciais passavam a dar o tom do momento. Heloísa Buarque de Hollanda (1981, p. 91), comentando o período, dirá

*“A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para ‘um país que vai pra frente’. As artes plásticas sofrem um boom de mercado (...) e se transformam num rentável negócio. Por sua vez, o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pasteurizadas superproduções e o cinema começa a assumir definitivamente sua maturidade industrial. Muitos artistas e intelectuais (...) passam a ser cooptados pelas agências estatais ligadas à área da cultura que são redinamizadas ou criadas nesse período.”*

A ditadura militar passava por um momento de desgaste em meados da década devido ao fim do *milagre econômico*<sup>9</sup>. Havia se avolumado os desejos de redemocratização do país, fato que, entre outros, levou o General Geisel a propor uma política de distensão que culminou na *abertura lenta, gradual e segura* que veio logo depois.

Neste contexto de perda de hegemonia, os militares possivelmente viram na cultura um meio de aproximação das classes médias com vistas a consolidar uma nova base de apoio.

Na verdade, o interesse do Estado pela questão cultural não surge neste momento de crise, ele apenas se intensifica. De fato, desde 1964 os militares deram atenção a esta problemática, baixando leis, decretos-leis e portarias para disciplinar a produção e distribuição dos bens culturais.

A ausência de uma política cultural para o país até aquele momento é justificada pela necessidade então sentida de primeiramente realizar uma operação de desmonte nas ligações políticas que tinha a cultura desde a época de Goulart.

Castelo Branco, ao inaugurar o Conselho Federal de Cultura, em 1966, “justifica o atraso de uma política cultural do governo devido aos ‘imperativos problemas estudantis’ com os quais se deparou o golpe de 64” (Ortiz, 1986, p.90).

Assim, se a censura, que assolou o país, principalmente no período pós-68, foi considerada o mais sério alvo das críticas do movimento democrático, não se pode esquecer que ela era apenas a superfície de um fenômeno muito mais complexo.

---

<sup>9</sup>O "milagre" foi uma fase em que, devido a uma grande disponibilidade de capitais no mercado internacional e ao baixo preço do petróleo, a economia do Brasil experimentou uma fase de acentuado desenvolvimento e crescimento industrial. A euforia do consumo, somente viabilizada pela concentração de renda em uma pequena parcela da população, duraria até 1973, quando os países fornecedores de petróleo decretaram um drástico aumento de preços. O modelo econômico proposto pelos militares demonstrava sua fragilidade, sendo posto em cheque nas eleições para o Senado de 1974, quando o MDB venceu em quatro estados importantes (São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco).

O Estado autoritário desenvolvia formas mais sutis de controle sobre os produtos culturais, criando uma atmosfera favorável e propiciando certos estilos em detrimento de outros:

*“Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas”. (Ortiz, 1986, p.89).*

A respeito dessas condicionantes culturais do período dirá o crítico Flávio Aguiar (1997, p. 18), que escrevia na imprensa *nanica* na época:

*“o pior da censura não é o seu exercício pelo censor, embora este seja abominável; é a sua introjeção pelo censurado. Considero, portanto, manifestações mais contundentes da censura as que o leitor encontrará no torneio das frases, na carga alusiva do estilo [...] que me faz hoje repensar sobre quanto de coragem e quanto de concessão havia em tudo isso.”*

A proibição direta, os floreios resultantes da censura assimilada e o estímulo oficial complementam-se configurando um contexto cultural no qual “de um lado, o governo mantinha a tesoura afiada e alerta; de outro, acenava com o cifrão” (Aguiar, 1997, p. 13). Esses dois movimentos não são na verdade contraditórios, eles combinam-se dentro do quadro geral das relações do Estado com a cultura na década de 70:

*“por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro, ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada.” (Ortiz, 1986, p. 89).*

A intervenção governamental em áreas como o cinema, que carece de maiores recursos para realizar-se, deu-se através da criação de organismos e institutos que estimulavam filmes que preenchessem determinadas condicionantes ideológicas.

Assim, eram oferecidos prêmios especiais de financiamento, co-produção e distribuição a filmes que de alguma forma tratassem da memória nacional.

Nesse sentido, Jarbas Passarinho, em sua gestão no Ministério da Educação e Cultura (MEC), sugeria que se fizessem roteiros sobre as vidas de alguns *heróis nacionais*, como Santos Dummont, o Marechal Rondon, etc., para a produção de superespécies históricas. Também eram privilegiadas financeiramente as adaptações de romances brasileiros, que divulgavam a cultura literária do país.

O retorno foi inquestionável. *Independência ou Morte*, de 1972, produção independente que responde à demanda oficialista do período, conta numa linguagem hollywoodiana clássica os 150 anos da Independência do Brasil, tendo como personagens principais o casal Tarcísio Meira e Glória Menezes.

Além deste, que pode ser considerado o *filme por excelência da ditadura*, foram rodados com investimento estatal filmes como *Lucíola* (1975), *O Guarani* (1979), *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1977) *Um homem célebre* (1976), *O Cortiço* (1979), além dos já famosos *Xica da Silva* e *Dona flor e seus dois maridos* (ambos de 1976), e *Tenda dos Milagres* (1977).<sup>20</sup>

O governo assim subsidiava os produtores para que estes, a partir do passado e da tradição, construíssem uma imagem do país que os brasileiros reconhecessem como sua e através da qual vivenciassem uma experiência comum de *brasilidade*:

*“O Estado, que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se,*

---

<sup>20</sup>Ver maiores informações e dados sobre os diretores e atores destas fitas em RAMOS, José Mário Ortiz, *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990, p.399-454.

*aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado.” (Buarque, 1981, p.91).*

Não bastava, portanto, sugerir os temas. O Estado interferia também na linguagem fílmica, instituindo prêmios por renda e qualidade (expressões aqui quase sinônimas) cuja função básica era a de encerrar a fase de divórcio entre os cineastas e o público.

Diante do oficialismo histórico do período, houve cineastas que seguiram a *sugestão* governamental e produziram filmes a partir de obras literárias, mas na contramão da ideologia proposta. É o caso de *Os Inconfidentes*, (de Joaquim Pedro de Andrade) e de *São Bernardo* (de Leon Hirszman), ambos de 1972.

O primeiro constrói a partir da poesia de Cecília Meireles uma fita centrada nos intelectuais do movimento, onde a subversão temporal traduz uma sensação de amargura em relação à marcha implacável da História.

O segundo retoma o pessimismo de Graciliano Ramos, realizando um filme incômodo e implacável em relação à representação das lesões do modo de vida capitalista na conduta da personagem Paulo Honório.

Nestes dois filmes percebe-se o movimento de resistência a um contexto opressor em que “Estado e mercado pareciam prestes a emparedar a vitalidade cinema-novista.” (Ramos, 1990, p. 414-415). Como era de se prever, ambos os filmes foram fracassos de bilheteria.

Afora poucas iniciativas isoladas, o grosso da produção cinematográfica do período correspondeu obedientemente às expectativas artísticas dos patrocinadores oficiais:

*“Na década anterior, o cinema fora talvez a manifestação mais crítica e questionadora do papel do artista dentro das relações de*

*produção. Na década de 70 é o cinema que adere mais sintomaticamente às novas exigências do mercado e à política cultural do Estado.” (Ramos, 1990, p. 414-415).*

Na verdade, o mecenato do Estado tinha como meta a conversão do bem cultural em um bem rentável, o que só o consumo de massa viabilizaria. Dentro desta perspectiva, “o consumo transforma-se em índice de avaliação da própria política cultural.” (Ortiz, 1986, p. 116)

Na visão empresarial dos burocratas do cinema, as realizações experimentais e contestatórias provocavam a retração do público:

*“A ideologia se volta assim para a justificação de um cinema de entretenimento, voltado para o “interesse do público”, isto é, adequado ao mercado consumidor. O INC [Instituto Nacional do Cinema, substituído em 1969 pela Embrafilme] procura desta forma combater dois tipos de posturas que se contraporiam às suas posições mercadológicas: o esteticismo e o cinema ideológico. O esteticismo é atribuído ao cinema de autor, e se encarnaria em movimentos como a nouvelle vague e o cinema novo. A crítica visa neste caso toda uma vertente que em princípio privilegiaria a qualidade artística em detrimento da sua comunicação. Também o cinema ideológico, ao se concentrar nas mensagens políticas, tornar-se-ia hermético e de difícil compreensão para o grande público.” (Ortiz, 1986, p. 111).*

As categorias de *nacional* e *popular* que orientaram a atuação cultural da esquerda nos anos 60 são desta forma reelaboradas e despolitizadas. “A atuação do Estado é, neste sentido, concebida primeiro enquanto neutralidade, segundo enquanto preservação de um estado democrático que se substancia no mercado.” (Ortiz, 1986, p. 111).

Através de um mecanismo que os cineastas ligados ao Cinema Novo chamavam “chantagem do público a qualquer custo” (Ortiz, 1986, p. 113) a mercadoria filme nacional torna-se um sucesso de vendas e um instrumento de legitimação do Estado autoritário, na medida em que “o mercado enquanto espaço social onde se realizam as trocas e o consumo, torna-se o local por excelência, no qual se exerceriam as aspirações democráticas.” (Ortiz, 1986, p. 116).

## **1.2 Literatrabrasileira da década de 70**

Muito menos prestigiada pelos órgãos estatais ligados à cultura, num país de muitos analfabetos e poucos leitores, a literatura brasileira dos anos 60 e 70 também reelabora, em formas e enfoques variados, as tensões do período.

Diante da efervescência dos movimentos sociais do início dos anos 60, muitos autores sentiam-se convocados a participar da utopia transformadora formulando linguagens que constituíam táticas de intervenção cultural e política.

No terreno poético, surgira em 1963 a coleção *Violão de Rua*, da série Cadernos do Povo Brasileiro, mais uma proposta de arte *engajada* formulada pelo C.P.C. Voltada à conscientização popular, esta produção poética apresentava-se enquanto descrição da opressão vigente no país e muitas vezes da revolta que ela deveria gerar, como pode-se ver neste poema de Ferreira Gullar, um dos melhores poetas do movimento:

*Que a luta não esmorece  
agora que o camponês  
cansado de fazer prece  
e de votar em burguês,  
se ergue contra a pobreza e outra voz não escuta,  
só a voz que chama pra luta  
voz da Liga Camponesa.  
(Gullar apud Freitas Fº, 1980, p. 85)*

O uso instrumental da linguagem para fins políticos torna o poema datado. A temática da força coletiva surge como um caminho praticamente obrigatório diante da inseqüência histórica das pequenas lutas individuais. A linguagem também deve ecoar a voz de todos, e nesse sentido os autores sentem-se no dever de impor limites à própria criatividade a fim de dizerem somente o que pode ser entendido.

Fazendo uma espécie de serviço social com a palavra, Gullar e os demais poetas do CPC não incorporavam, por exemplo, as conquistas poéticas dos momentos de maior preocupação social de Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945).

O poeta mineiro, que tinha como matéria “o tempo presente, os homens presentes/ a vida presente” (Andrade, 1959, p. 78-79) sabia do âmbito do seu ofício, por isso escreveu “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos.” (Andrade, 1959, p. 11-112)

A noção da especificidade do lidar poético como um trabalho com a linguagem cujas repercussões sociais são inevitavelmente restritas e mediadas, mesmo que a inspiração maior seja uma circunstância da realidade, foi relegada na produção cepecista em prol de uma concepção de poesia empenhada na transformação social através de recursos pobres e previsíveis.

Este *rebaixamento* poético também não levava em conta nem mesmo a produção menos *difícil* do poeta João Cabral de Mello Neto, aquela onde o idioma pétreo inconfundível é substituído por uma dicção mais acessível ao leitor comum.

Trata-se do conjunto de poemas que compõem uma das “Duas águas” estilísticas do autor, a que é composta por *Morte e Vida Severina*, *O Rio* e *Os Três Mal-Amados*.

Nestes poemas, sobretudo no primeiro, Cabral constrói formas mais comunicativas, aproximando-se da dicção popular e por esta via do público, sem precisar valer-se de concessões estéticas em sua elaboração poética.

O Auto de Natal com suas raízes na poesia de cordel constitui uma das fontes da linguagem poética brasileira, da qual Cabral, habitualmente mais sofisticado na sua dureza estilística, se apropria, conciliando qualidade poética e comunicabilidade.

Dentre as múltiplas *lições* cabralinas não incorporadas pela típica poesia engajada dos anos 60 está também a da contenção das emoções em benefício de um estilo menos sentimental e mais *cartesiano*.

Os poetas da comiseração social e da indignação esparramada não sabiam

*“como domar a explosão  
com mão serena e contida sem deixar que se derrame a flor que  
traz escondida,  
e como, então, trabalhá-la com mão certa, pouca e extrema: sem  
perfumar sua flor,  
sem poetizar seu poema.” (Melo Neto, 1956, p. 46)*

Havia, no entanto, um movimento que desde os anos 50 seguia a máxima de *despoetizar* seus poemas, produzindo-os “com mão certa, pouca e extrema”: o concretismo. Na esteira da crise das tendências populistas em política e literatura, ocorrida no final dos anos 60, a proposta poética vanguardista dos concretistas ganhou força e espaço no cenário poético nacional.

Seguindo o lema de Maiakóvski – sem forma revolucionária não há arte revolucionária – os poetas concretos consideravam que a crítica social somente fazia sentido se formulada através de uma linguagem poética que deitasse raízes

no terreno urbano-industrial que passava a predominar na paisagem nacional, como se pode ver no poema a seguir (Campos apud Buarque, 1981, p. 40):

*beba*            *coca*            *cola babe cola beba*  
*beba*            *coca*  
*babe*            *cola*            *caco caco*  
*cola*  
*c l o a c a*

A solução concretista constituía uma tentativa de resposta aos dilemas artísticos de então. Ocorre que esta solução estética passa a perder prestígio na medida em que a ideologia desenvolvimentista, da qual ela era a correspondente poética, vai sendo questionada.<sup>21</sup>

Como a modernização econômica do país ocorria no interior de um projeto autoritário bastante refratário às demandas sociais, a crença da vanguarda concretista no progressivo aperfeiçoamento dos meios e recursos poéticos passou a não ter contrapartida histórica.

No entanto, por um bom tempo permaneceu vigente a dicotomia manifesta entre os poetas *engajados populistas*, interessados em democratizar os produtos culturais, mesmo à custa de concessões estéticas, e aqueles *engajados vanguardistas*<sup>22</sup>, preocupados com a atualização da forma poética em tempos de massificação industrial, mesmo que o uso experimental da linguagem gerasse poemas pouco acessíveis ao leitor comum.<sup>23</sup>

Desta forma, à *geração do sufoco* colocava-se a necessidade de opção entre a lentidão da construção formal e a preemência da comunicação, entre o afastamento

<sup>21</sup>A experiência concretista de aproximar a linguagem poética das formas industriais de produção deixa herdeiros, como o próprio Tropicalismo, embora este a retome num contexto de problematização das relações de dependência do país, e não mais na esteira do desenvolvimentismo.

<sup>22</sup>A existência de um poeta como Ferreira Gullar, que vivenciou em sua trajetória poética ambas as opções, em certa medida dilui a incompatibilidade entre as duas opções ao mesmo tempo em que demonstra a quase inevitabilidade das mesmas naquele cenário histórico.

<sup>23</sup>Ver FREITAS FILHO, Armando. Poesia vírgula viva. In: NOVAES, Adauto (Org). *Anos 70*. São Paulo: Europa, 1980. v.2, p. 83-122.

vanguardista e a aproximação simplificada da vida mundana, uma vez que esses elementos já tinham sido dissociados na maior parte das práticas culturais vigentes.

Talvez a importância dos poetas chamados *marginais* estivesse em parte na ruptura que fizeram em relação a esta dicotomia. Membros de um grupo que ficou conhecido como a *geração do mimeógrafo* por produzirem de uma maneira independente, longe das editoras comerciais, acompanhando de perto a feitura do livro, esses autores criaram uma poesia original, sem militância política e sem requintes formais.

Poetas como Cacaso, Charles, Chacal, Ledusha e Francisco Alvim trabalhavam com os fragmentos do cotidiano, visto em sua inevitável descontinuidade e fugacidade, numa linguagem coloquial e desprezenciosa. Poesia aqui é sinônimo de vida.

Centrada na experiência individual, a voz do eu lírico dos poemas num tom confessional refere vivências, trata de impressões, dados subjetivos e triviais. Para valer a pena, a palavra deve ser registrada do jeito que surgiu, no calor da emoção, segundo a *receita* de Chacal em “Compondo”:

*“pego a palavra no ar  
no pulo paro  
vejo a paro burilo  
no papel reparo e sigo  
compondo o verso”  
(Chacal apud Sussekind, 1985, p. 68).*

Essa poesia é, então, concebida ao acaso e desprezenciosamente. O (pouco) trabalho poético realizado advém de uma procura do registro sincero e espontâneo, a elaboração é *jogo rápido* para não perfumar o suor do vivido que deve impregnar as palavras.

A atitude *marginal* desses autores revelava uma intenção de autonomia em relação ao sistema, que rejeitavam, mas não enfrentavam. A saída *alternativa* acabou sendo derrubada pelo próprio mercado editorial, que demonstrou grande capacidade de absorver indiscriminadamente as produções artísticas passíveis de gerar lucro em seu interior, inclusive as mais *independentes*.

Foi o que aconteceu quando Heloísa Buarque de Hollanda reuniu boa parte desta produção na antologia “26 poetas hoje”, publicada por uma editora comercial. Tal iniciativa, por um lado, serviu para divulgar esse material, mas, por outro, terminou por institucionalizar uma forma de fazer poético que se mantinha distante do esquema empresarial.

Fora do circuito alternativo, a poesia *marginal* perde parte da sua força crítica. Ela trabalhara, no entanto, de acordo com a concepção bastante lúcida da *intransferibilidade* da voz poética, como pode-se ver, por exemplo, neste poema de Charles:

*“o operário não tem nada com a minha dor bebemos a mesma  
cachaça por uma questão de gosto ri do meu  
cabelo minha cara estúpida de vagabundo dopado de manhã no  
meio do trânsito torrando o dinheirinho miudinho a tomar cachaça  
pelo que aconteceu  
pelo que não aconteceu  
por uma agulha gelada furando o peito” (Charles apud Feritas Fº,  
1980, p. 108).*

É possível que neste poema esteja implícita uma releitura de “O operário no mar”, de Drummond, onde se lê:

*“...Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu  
irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos  
entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio  
que me despreze aos seus olhos. Tenho vergonha e vontade de*

*encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha... “ (Drummond, 1959, p. 69)*

A geração poética de 70 parecia vivenciar impossibilidade da comunicação com “o operário” de uma forma menos angustiada do que Drummond e seus congêneres nos anos 40-50.

Entre ambos situa-se historicamente a proposta cepecista, no interior da qual a *delegação* da voz popular que os poetas outorgaram a si mesmos produziu pouco avanço social e muito retrocesso poético.

Ficava a lição nada mobilizante de que o material sobre o qual o poeta trabalha é a sua própria circunstância e o resultado artístico que porventura alcance advém da transformação das suas sensações e idéias em linguagem poética.

Quando voltava a tematizar a distância intransponível existente entre o autor e o "operário", a poesia marginal dialogava com a produção poética engajada e apontava novos caminhos que seguiam orientações já traçadas, agora retomadas e revitalizadas no calor da nova conjuntura.

Do *grupo marginal* ficaram dois poetas cujas trajetórias extrapolaram o movimento de origem. Trata-se de Ana Cristina César e Torquato Neto, que seguiram caminhos próprios, mas cada qual à sua maneira levou as angústias existenciais e poéticas dos anos 70 às últimas conseqüências.

Ana Cristina nos “diários íntimos” e “correspondências” de *a teus pés*<sup>24</sup> não produz exatamente uma *poesia do eu*, não é cúmplice do leitor, não desafoga emoções. Este material, situado a meio caminho entre a prosa e a poesia, não traz as confissões do sujeito biográfico da autora, mas brinca com este disfarce.

---

<sup>24</sup>Apesar de publicado em 1982, acredita-se que este livro contenha muito dos dilemas e desafios da produção artística da década de 70.

A intimidade é uma ilusão nos diários e cartas de Ana Cristina, pois a auto-reflexividade poética que impregna o texto acaba por fazer dele um artefato de linguagem problematizador da situação do artista na conjuntura da década:

*“O tempo fecha.*

*Sou fiel aos acontecimentos biográficos.*

*Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional.” (César, 1992, p. 9)*

Anunciando o projeto estético de respeitar a referencialidade biográfica, que não vai ser cumprido nos versos seguintes, a voz poética trata de confundir o leitor.

Tratando mais de indagar-se sobre o sentido do vivido do que da matéria bruta dos acontecimentos realmente ocorridos, o eu lírico do poema sonega o que prometera, que aliás era a proposta literária vencedora na conjuntura, a que vendia feito pão quente, saciando a fome do imediato.

“Agora sou profissional”, confessa a voz poética, fechando o poema com o único dado verídico, de fato Ana Cristina e outros *ex-marginais* estavam agora profissionalizados pela Editora Brasiliense, haviamse tornado poetas-funcionários.

Mesmo esta informação tem importância interna no poema. Por um lado, o rastro biográfico constitui um elemento auto-explicativo do contexto de produção desta poesia.

Por outro, o termo “profissional”, da maneira como é usado, junto a “sentida e portuguesa”, carrega uma grande carga de alusividade, podendo significar que o eu lírico finalmente aprendera a viver, a administrar com tolerância os conflitos. Os dois sentidos sobrepõem-se, pois a remuneração implica também uma redução das aflições cotidianas de um escritor.

Na condição de assalariada da poesia, a autora não deixou de produzir os versos que quis, ainda que tenha precisado, por vezes, anunciar um prato suculento para vender sua poção amarga (... e agora não/ sou mais, veja/ não sou mais severa e ríspida). Um profissional precisa saber fazer isto, driblar a sede do público, oferecer-lhe como água o que é veneno.

Entre os *marginais* estava também Torquato Neto, presente na antologia organizada por Heloísa Buarque, mas logo distanciado, dada a versatilidade das suas intervenções culturais.

Surgido no Tropicalismo, autor inclusive de algumas das suas canções-manifesto, como “Geléia Geral”, Torquato participou também do *cinema marginal*, rodando um filme onde atuava como vampiro, figura que fixou sua imagem *maldita*.

Na linha tropicalista, Torquato adotava a atitude de misturar estilos, mesclar elementos da arte culta com referências populares, como fotonovelas da TV e frases dos pára-choques de caminhão, como fazia na coluna que manteve entre 71 e 72 no jornal carioca *Última Hora* e no conjunto da sua produção artística.

A proposta era inserir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim ele faz, por exemplo, na letra da canção *Marginália II*, musicada por Gilberto Gil:

.....

*“aqui é o fim do mundo  
aqui é o fim do mundo  
ou lá  
minha terra tem palmeiras onde sopra o vento forte  
da fome do medo e muito principalmente  
da morte  
o-lelê, lalá  
a bomba explode lá fora  
e agora, o que vou temer? Yes: nós temos bananas*

*até pra dar,  
e vender  
aqui é o fim do mundo  
aqui é o fim do mundo  
ou lá”<sup>25</sup>*

Dialogando intertextualmente com um dos poemas canônicos do nacionalismo romântico, A “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, a letra de Torquato insere fome, medo e muita morte no cenário idílico para sempre distante do poeta dos oitocentos.

Num momento em que vigorava um discurso apologista da nação e o patriotismo dava o tom das produções culturais oficiais, Torquato Neto apropria-se de um elogio poético ao Brasil transfigurando-o em triste hino de derrota.

Torquato também canta a terra perdida, mas aqui o exilado tem os dois pés plantados no solo pátrio, onde folcloricamente florescem as bananas que tanto agradam aos estrangeiros.

No rastro da explosão de bombas, num temor que se dissemina a ponto de ser até uma necessidade, a voz poética confunde o aqui do *Terceiro Mundo* com o lá do desenvolvimento. Mas se não há mais esta divisão, se o eu lírico está desterritorializado, o fim do mundo está em toda parte. No entanto é preciso cantar: “Olelê, lalá”, não valem denúncias cúmplices, “navegar é preciso”, viver, nem tanto.

O sentido subversivo da produção poética de Torquato se produz dialogando com os estilos vencedores. Adotando o idioma do poder, ele constrói resistências a partir de dentro do mesmo. Como disse Heloísa Buarque (1981, p. 81), analisando o que chamou “contexto pós-tropicalista”: “Aqui a consciência da intervenção crítica não dispensa o conhecimento da linguagem do inimigo.”

---

<sup>25</sup>Torquato Neto. Folha de São Paulo, São Paulo, 08 nov. 1992. *mais!*, p.1.

O poeta, que construiu forte identificação com os mais variados transgressores da ordem, aparecendo em fotos com barras pretas nos olhos como bandido, como vampiro, homossexual, queria, de acordo com as palavras que adotou para si, “desafinar o coro dos contentes”.

A valorização da marginalidade urbana e o tom anarquista das intervenções traduziam uma opção estética que era também política naquele contexto de *Brasil Grande* encenado por Médici e Passarinho.

Também a narrativa ficcional participou dos impasses do sistema cultural diante das transformações sócio-político-econômicas por que passava o país. Estas constituíam um complexo leque de fatores a influenciar as opções temáticas e estilísticas dos autores do período.

Menos valorizada no calor da politização das produções artísticas dos anos 60, pois romances e contos não constituíam veículos suficientemente eficientes de pregação política, não forneciam material textual para discursos e manifestações em geral, a prosa de ficção brasileira apresentou, no entanto, um enorme crescimento em meados da década de 70.

Gozando de certa autonomia em relação ao investimento estatal, ainda que beneficiada pelas premiações que tinham sentido de patrocínio, a literatura era também menos visada pelo aparelho censório, dadas a pouca tiragem dos volumes e a peculiaridade do seu consumo, doméstico e individualizado. Daí que passasse a ser um meio privilegiado de expressão dos anseios políticos.

O assim chamado *boom* literário de 1975 advinha de um reconhecimento, por parte das editoras, da importância mercadológica que passavam a ter os autores nacionais, nos quais se investia e os quais se divulgava.

Editoras como a Ática e a Codecri se destacam nesse contexto de profissionalização dos escritores; outras, das quais a Civilização Brasileira é

exemplo notável, mantinham uma rigorosa linha editorial que privilegiava a qualidade das publicações, sem, todavia, o apelo de marketing das demais.

A bomba que explodiu em 1968 na Civilização é comprovação da autonomia intelectual de seu dono, o editor Ênio Silveira, preso e processado várias vezes por publicar autores que considerava indispensáveis, como Karl Marx, James Joyce e um grande número de figuras do plantel nacional. Sua conduta é exemplo de coragem editorial e dignidade pessoal num tempo em que publicar já se tinha tornado, antes de tudo, um investimento lucrativo.<sup>26</sup>

À consolidação de um público leitor de obras ficcionais nacionais somou-se a proliferação de revistas literárias, tais como *Escrita*, *Ficção*, *Inéditos*, *José* e *Anima*, que se alimentavam da boa ficção que então se publicava ao mesmo tempo que legitimavam a continuidade deste processo de publicações, onde o conto tinha um destaque especial.

Também a grande imprensa lentamente passava a abrir suas páginas a debates e polêmicas relativas à literatura nacional nos suplementos literários que cresciam em tamanho e importância.

A Universidade, que sofrera em 1968 a intervenção do regime através das demissões em massa, aposentadorias precoces, proibição de certos autores, infiltração policial, torna-se no início dos anos 70 um local amorfo, onde muito pouco se discute a realidade do país.

A partir de 1973, o debate é lentamente retomado sob a hegemonia das teorias estruturalistas, que desde o Rio de Janeiro passam a ser palavra de ordem do momento no cenário universitário nacional.

No clima de valorização técnica da competência e da qualificação, as leituras de Lévi-Strauss e dos formalistas russos são acolhidas de uma forma pouco crítica.

---

<sup>26</sup>A editora Bertrand do Brasil lançou no início de 1998 o livro *Ênio Silveira: Arquiteto das Liberdades*, uma espécie de biografia deste que foi um dos nomes mais importantes da história do livro no Brasil.

Elas emparelhavam a *gandaia* das ciências humanas à seriedade das áreas técnico-científicas.

Se serviu para enriquecer a crítica, é importante observar que a abordagem estruturalista também mantinha os estudos literários protegidos das sempre perigosas investigações extra-textuais.

A polêmica entre defensores e detratores do estruturalismo extrapolou os muros da academia e tomou conta das discussões na imprensa. É claro que essas disputas teóricas estavam investidas de notório sentido político.

Nessas discussões, intelectuais repensavam seu papel, seus instrumentos de análise. É por isso que a despeito de muita agressividade mútua e muitos xingamentos, elas foram válidas, evidenciando a existência de conflito até mesmo no terreno da crítica literária.<sup>27</sup>

Comprovada a sua força, a literatura começa, tardiamente em relação a outras formas de expressão artística, a sofrer a ação da censura, que a atinge já em 1976, quando são retirados de circulação *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, e *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão. Em 1977 não só *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós, é apreendido, também seu autor permanece preso durante um mês. A censura logo proibiria *A rebelião dos mortos*, de Luiz Fernando Emediato.

Mas a multiplicação de autores e publicações não garantia, por si só, a qualidade e a riqueza da literatura produzida nesses anos de chumbo. Muitas vezes, inclusive, a necessidade de fornecer um testemunho ocular da história que se vivia constituiu uma limitação dessa produção literária.

---

<sup>27</sup>Roberto Schwarz fornece um retrato "avacalhado" desse contexto intelectual no ensaio "19 princípios para a Crítica Literária", onde se lê, entre outros, os seguintes princípios: "(5) Não esqueça: o marxismo é um reducionismo, e está superado pelo estruturalismo, pela fenomenologia, pela estilística, pela nova crítica americana (...); (6) Citar muito e nunca a propósito [...]; (19) Muito cuidado com o óbvio. O mais seguro é documentá-lo sempre estatisticamente! Use um gráfico se houver espaço." In: \_\_\_\_\_. *O Pai de Família e outros estudos*, pp. 93-94.

A multiplicação dos romances *memorialistas*, relatos auto-biográficos cujos narradores identificam-se diretamente com os próprios autores em processo de exposição dos enredos de vida, é muito significativa da *necessidade de realidade* desse momento.

Na maior parte dos casos, a vontade de contar *exatamente o que aconteceu* ignorava uma dimensão indispensável para o resgate do passado, a noção da inacessibilidade imediata do mesmo, de onde decorre que ele só seja recriável por intermédio de um instrumento imperfeito como a linguagem. É o que pode ser percebido nestes versos de “(IN) MEMÓRIA”, de Drummond:

*“De cacos, de buracos  
de hiatos e de vácuos  
de elipses, psius  
faz-se, desfaz-se, faz-se  
uma incorpórea face,  
resumo de existido.”  
(Drummond, 1968, p. 5)*

Tratava-se, sobretudo nos casos de autores que se envolveram diretamente na luta política, de depoimentos voltados à tarefa de reconstruir, a partir do ponto de vista individual, uma parte do passado recente da História do país. Neste tipo de escrita a identidade do sujeito narrador não é posta em cheque pelo material textual que produz, mas, pelo contrário, o texto só reforça certezas pré-existentes.

Esta literatura do eu<sup>28</sup> apresentava, no vasto painel da literatura da época, uma tendência a buscar a arte mimética, caindo no que Antônio Cândido chamou “uma espécie de teimosia do mundo referencial, [...] [o] desejo de ver a literatura representando o mundo em que vivemos.” (Candido apud Buarque, Gonçalves, 1980, p. 17)

<sup>28</sup>Incluíram-se nesta categoria “romance memorialista” as memórias políticas de Alfredo Sirkis, Gregório Bezerra, Mourão Filho, Hugo Abreu, Abelardo Jurema, Reinaldo Guarani, *Tempo de ameaça*, de Rodolfo Konder, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, entre outros, e relatos autobiográficos como *Solo de Clarineta*, de Érico Veríssimo, *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Paiva, *Com licença, eu vou à luta*, de Eliane Maciel, entre outros.

O recalque da ficcionalidade em benefício da veracidade histórica estava presente também em narrativas onde o autor não conta sua vida, mas faz ouvir sua voz dentro da mesma perspectiva do *desvendamento* da História.

Tratava-se dos *romances-reportagem*, textos surgidos da necessidade de denúncia de casos de humilhação ou injustiça cuja divulgação normalmente era encoberta pela censura dos meios de comunicação, e cujo formato resultava da forte influência do jornalismo norte-americano no país.

Como propunha-se contar, a partir de casos singulares, a *verdadeira* história do país que os militares tentavam ocultar, se disse desta ficção<sup>29</sup> que

*“mantinha um laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura, visto que sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção.”* (Santiago, 1982, p. 53)

A utilização da linguagem supostamente neutra e objetiva do jornal, desacompanhada de um questionamento acerca do estatuto de verdade atribuído à mesma, levava os bem-intencionados autores a legitimarem a pretensa imparcialidade do discurso jornalístico da grande imprensa.

Afora alguns autores que se valeram de recursos jornalísticos para repensá-los a partir do seu interior<sup>30</sup>, a maioria dos autores parecia pensar que nas mãos certas e utilizado *para o bem*, o idioma do poder, que encobria todo o arbítrio e também a resistência a ele oferecida pelos setores mais ativos da sociedade, podia servir para denunciar esse mesmo arbítrio.

<sup>29</sup>Incluíram-se nesta categoria "romance-reportagem" a produção literária de José Louzeiro, *Lúcio Flávio, Infância dos Mortos, Araceli, meu amor, Devotos do ódio; Por que Cláudia Lessing vai morrer* de Valério Meinel; *A República dos Assassinos, O Homem que comprou o Rio e A História de Lili Carabina* de Aguinaldo Silva; *A Prisão*, de Percival de Souza; *A Sangue Quente*, de Hamilton Almeida Fº; *A ilha*, de Fernando Morais; *Cuba de Fidel*, de Ignácio de Loyolla; *O caso Lou*, de Carlos Heitor Cony; *Passaporte sem Carimbo*, de Antonio Callado, entre outros.

<sup>30</sup>Este parece ser o caso de Ivan Ângelo, em *A festa*, Antonio Callado, em *Reflexos do baile*, e Paulo Francis, em *Cabeça de papel e Cabeça de negro*.

É inegável, entretanto, que essa ficção informativa e militante teve o mérito de mobilizar setores da sociedade e ensejar o debate de questões como a corrupção, a repressão policial, etc, que não encontravam outro fórum de discussão.

No entanto, considerados os efeitos notórios e imediatos desse tipo de literatura-denúncia, é preciso que se aponte sua aderência às formas de produção das técnicas da reportagem como um elemento de diluição do teor crítico e político que, em última instância, justifica a sua existência.

A cultura dos movimentos de oposição acabava atribuindo ao escritor esse papel de porta-voz dos setores silenciados. Ele deveria pronunciar com convicção a palavra que grande parte da sociedade tinha entalada na garganta. Ocorre que esta delegação discursiva não se realizava sem contradições:

*“A esquerda parece precisar de heróis, de mitos, de mártires da resistência à ditadura. E aos poucos um considerável público começa a se configurar, um público onde a política é consumida comercialmente. A capacidade de o sistema recuperar essa contestação é surpreendente. As obras engajadas vão-se transformando num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões.” (Buarque, 1981, p. 93).*

Era inegável o crescimento de um mercado receptivo à produção literária de esquerda. Exibir as cicatrizes do corpo em livro rendia um bom dinheiro, a denúncia do arbítrio da máquina ditatorial encontrava um mercado sedento por desafogo, mas essa situação desconfortável não estava presente nos textos, cujos autores tratavam de cumprir a promessa tácita de tratar das grandes questões da História.

O que predominava, portanto, era uma ficção aparentemente muito pouco constrangida com sua recém-adquirida aptidão para transformar as derrotas políticas em vitórias editoriais:

*“E permitindo-se poucos cortes, lacunas e jogos com o humor, esta literatura-depoimento cumpriu à risca o pacto catártico com seu leitor, cheio de culpas a purgar ou interessado em vampirizar, por via ficcional, a experiência histórica alheia, que, de seu lado, fez a sua parte: transformou essa exibição minuciosa de chagas políticas em ‘receita’ de best-seller, sucesso certo. Daí a importância de textos capazes de transformar esse pacto compensatório-comercial em ‘contrato’ ficcional.” (Sussekind, 1985, p. 49)*

Também no terreno propriamente ficcional a tentativa de retratar o país, sobretudo as camadas mais humildes da sua população, elaborando assim uma espécie de crítica social, foi uma característica recorrente.

Reproduzindo cenas do dia-a-dia dos setores populares, esta literatura de intenções realistas retoma o projeto ficcional predominante no que convencionou-se chamar *Romance de 30*, que trouxera para o primeiro plano da narração os mais variados desvalidos sociais.

Jorge Amado, com sua receita baiana de romance, onde erotismo, contravenção e candomblé são ingredientes bem dosados no caldo de uma prosa quase folclórica, cheirando a azeite de dendê, é sucesso garantido na lista dos mais-vendidos.

*Suas histórias repletas de prostitutas e marginais contribuem, mesmo que se queiram subversivas produções de um comunista confesso, para concretizar a integração nacional através da ficção. Ao longo dos anos, o escritor baiano vem realizando uma desejável literatura que fornece as tintas para que se pinte a “alma do Homem brasileiro.”*<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup>Ver a propósito o trabalho de Walnice Nogueira Galvão "Amado, respeitoso, respeitável". *Ensaio de Opinião*, v.2, n.1, 1975, onde a autora discute o romance *Tereza Batista Cansada de Guerra*.

Neste tipo de prosa de ficção, o tecido textual não investiga seus pressupostos, nem o narrador reflete sobre o local de onde narra. O texto flui como a história narrada, no interior da qual o conteúdo social é perfeitamente absorvido e normalizado, pois: “Ao contrário da melhor narrativa contemporânea, o *best-seller* não se problematiza enquanto escritura, não discute seus temas, naturaliza-se como relato.” (Buarque, 1981, p. 55).

Dentro deste mesmo padrão *marginal-vitorioso* está a produção ficcional de João Antonio, que também tematiza em seus contos os setores mais humildes e marginalizados, que aqui habitam dignamente os subúrbios paulistas.

*Sobre o autor, diz Heloísa Buarque:*

*“A ficção de João Antonio alcança sem dúvida bons momentos, é correta em outros, profissional sempre. É ainda artesão aprimorado na construção de tipos. Em Malagueta, Perus e Bacanaço atinge mesmo um bom nível literário. Torna-se um dos escritores mais vendidos, com excelente receptividade de público. O que é questionável, entretanto, vai ser exatamente a maneira pela qual João Antonio tira dessa galeria de personagens um sabor renovado, pitoresco e ‘verdadeiro’. Nada que problematize sua prática, que ‘marginalize’ sua ficção repleta de marginais. Ao contrário, o neonaturalismo de João Antonio, por mais bem intencionado que seja, investe no mito da narrativa que se apodera do real, que o expõe ‘tal qual é’, através de um olho quase de repórter em sua suposta e inocente ‘objetividade’. E assim cai no engodo do real que pretende criticar.” (Buarque, 1980, p. 51).*

As concepções do autor acerca do *papel* do escritor podem ser, melhor do que inferidas, lidas no posfácio a *Malhação do Judas Carioca (1975)*, “Corpo-a-corpo com a vida”, onde ele define para o escritor um lugar junto ao povo, comprometido de peito aberto com a realidade brasileira.

Esta postura militante, que revivia a proposta artística do CPC, no interior da qual artista e povo identificavam-se, comungando dos mesmos propósitos e da mesma disposição para a luta, prescindia de um árduo trabalho no terreno da linguagem, pois, segundo suas próprias palavras, “a preocupação clara em atingir realidades brasileiras [estava] acima de estilos ou tendências estéticas.” (Buarque, 1980, p. 54)

Ocorre que nenhuma realidade é passível de ser atingida sem a intermediação imprecisa da linguagem, e, ignorando isso, João Antonio permaneceu supondo que seus salões de sinuca, assim como as praias escaldantes de Jorge Amado, constituíam espaços ficcionais que abrigavam malandros como os *da vida real*.

Cada um dos autores identifica-se com o universo representado sem que esta identificação seja abordada no texto. Sua adesão ao universo dos marginais realiza-se pela opção de uma linguagem transparente, que dilui as diferenças entre o escritor e *seu* povo. Uma espécie de populismo vai tingir a caracterização dos personagens, que não são *feios, sujos nem malvados*.

Muito mais do que as idéias políticas que defende, ou os tipos sociais com os quais identifica-se, o que pode dar ao autor a possibilidade de produzir um material ficcional contundentemente crítico é, conforme define Heloísa Buarque (1980, p. 51), a sua auto-consciência de escritor dentro do contexto dado:

*“Na realidade, a consciência da posição do escritor no processo de produção parece ser a única alternativa viável para uma literatura que se quer revolucionária. E essa consciência exige certamente um trabalho mais conseqüente da linguagem e da própria noção de técnica literária.”*

Muito da produção literária dos anos 70 passou ao largo da reflexão acerca da sua própria linguagem. Algumas vezes, por vias distintas do velho modelo realista, apontava-se para o mesmo ponto: a referencialidade histórica do país.

Também a modalidade fantástica de narrativa, que já tinha raízes sólidas no cenário nacional, com as bem-sucedidas obras de Murilo Rubião e José J. Veiga, por exemplo, acabava servindo de instrumento de construção de uma crítica alusiva à situação política do país.<sup>32</sup>

Através de pistas alegóricas, o romance realista fantástico<sup>33</sup> burlava a censura e disfarçava seu conteúdo político em linguagem cifrada de fácil decodificação. Tratava-se de um estilo de alegoria de sentido unívoco cuja chave de leitura era sempre a mesma: a previsível realidade brasileira.

Desta forma, através de expedientes variados, a ficção que se queria combativa desobstruía caminhos que, no terreno da História, encontravam-se interditados. A subjetividade que se pronunciava contra a corrente, os retratos do país e as alegorias de cartas marcadas não logravam mais do que reproduzir pelo avesso o sistema que procuravam criticar, pois

*“neles não se acham em perigo identidades, nacionalidades, nem o próprio ato de escrever. Neles fala-se de medos individuais ou coletivos, mas não se deixa que eles invadam o próprio texto. A literatura-verdade, com suas certezas, pode falar dos abismos, mas jamais se debruça demasiadamente sobre eles.” (Sussekind, 1985, p. 66-67).*

O contrato literário foi algumas vezes proposto ao leitor a partir da elaboração ficcional de autores que, muito lúcidos em relação ao seu próprio papel dentro do contexto histórico vigente, dotaram o texto de uma espécie de auto-reflexividade narrativa.

---

<sup>32</sup>Para Flora Sussekind, "o fantástico tem servido de 'distensão' ao naturalismo estrito da ficção brasileira." (1985, p. 61.)

<sup>33</sup>Incluíram-se na categoria "romance fantástico" as obras *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque, *Mês de cães danados*, de Moacyr Scliar, *A ressurreição do General Sanchez*, de Cristóvam Buarque, *O fruto do vosso ventre*, de Herberto Salles, entre outros.

Partindo da sua experiência de vida no contexto dado, houve escritores que tematizaram o oprimido identificando-o ao próprio escritor ou intelectual. No dizer de Regina Zilberman (1991, p. 102)

*“como essa atividade coincide com a de seu criador, o texto onde aparece assume natureza metalingüística. E faculta a reflexão sobre o lugar do intelectual numa sociedade conflituada e dividida por razões econômicas, sociais, políticas e ideológicas; ao mesmo tempo, traduz o modo como se opera o processo de criação encarada da perspectiva técnica e temática.”*

Este parece ser o caso de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, lançado em 1977, onde se tematiza a própria boa intenção de trabalhar ficcionalmente com as camadas sociais mais exploradas, e as dificuldades de fazê-lo.

Neste livro, o narrador, o escritor Rodrigo S.M., provavelmente um alter-ego da autora, se confessa incomodado com a necessidade de dar vida e voz à Macabéa, um ser tão diverso dele e tão difícil de compreender.

“Como falar do outro?” - parecia indagar-se Clarice naquele momento. A solução narrativa encontrada foi não falar diretamente dela, mas inserir um intermediário, escritor, que pudesse ao mesmo tempo falar de si e do outro que é Macabéa, das suas angústias em relação a ela e da sua distância em relação a esse outro que, no entanto, ficcionalmente ele faz falar.

Percebe-se que este artifício narrativo permite à escritora não cair nos velhos populismos artísticos, na medida em que seu posicionamento de autora e sua distância em relação ao objeto tematizado ficam demarcados.

É interessante que uma autora sofisticada como Clarice, normalmente associada aos questionamentos existenciais mais profundos e tidos por

desconectados da realidade histórica, crie uma ficção onde a metalinguagem propicia uma reflexão sobre a História.

Assim como ela, também Osman Lins, em *A rainha dos cárceres do Grécia*, de 1977, e Nélida Piñon, em *A força do destino*, de 1978, trabalham com a matéria da sua própria circunstância e discutem, no interior da ficção, o conflito existente entre matéria e técnica, criador e criatura, posicionamento social e experimentalismo literário.<sup>34</sup>

O fato de essa problematização dar-se no âmbito de uma produção ficcional ainda elitizada para a população leitora em geral parece não incomodar os autores. Eles estão conscientes do isolamento intrínseco da arte no seio da cultura massificada contemporânea.

Apesar de publicado em 1981, *Em liberdade*, de Silviano Santiago, diz muito do contexto ficcional da década anterior. No estilo de um diário, o livro começa a confundir o leitor ao apresentar como autor Graciliano Ramos. Contrariando as *Memórias do Cárcere* e a expectativa do leitor, este texto propõe-se tratar da experiência da liberdade:

*“Todos exigem – e nisso há unanimidade – que eu escreva as minhas memórias do cárcere. Ninguém me pede as anotações que estou fazendo dos meus tateios em liberdade.*

*Será que todo leitor é intrinsecamente mau?*

*Será que só se interessa pelo lado sombrio de uma vida?*

*Vejo-me na escuridão, procuro desesperadamente o comutador, quero enxergar o que me rodeia, ser dono dos meus atos e não uma força cega que se desloca ou é deslocada, encontro o botão, consigo empurrá-lo para baixo. Glória: a luz! Chega o leitor por detrás de mim e desliga o comutador. ‘Continue nas trevas, é aí o seu lugar.’*

---

<sup>34</sup>Ver ZILBERMAN, Regina. Brasil: Cultura e Literatura nos anos 80. *Organon*, Literatura de 70 a 90. Porto Alegre, UFRGS, n.17, 1991, p. 93-104.

*Grandíssimo filho da puta. Não cairei na sua armadilha. Não vou dar-lhe o livro que exige de mim. Dou-lhe em troca o que você não quer.*

*Estou trabalhando com a sua decepção. É ela a preciosa matéria-prima deste diário.” (Santiago apud Sussekind, 1985, p. 53)*

Apresentando-se como pura ficção, *Em liberdade* rompe o pacto autobiográfico e trai as normas de uma estética bem-recebida de martírios e suplícios. Decepcionar o leitor é a sua meta.

Abordando as tensões da História no próprio meio artístico e os papéis que aos escritores cumpria exercer, esta obra evita abastecer o aparelho burguês de produção e publicação sem problematizá-lo. O filósofo e crítico literário Walter Benjamin, (1985, p. 128-130) comentando esta questão, disse:

*“uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu outra função que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público. [...] transformou a miséria em objeto de fruição [...], transformou em objeto de consumo a luta contra a miséria.”*

A ingenuidade de grossa parte da produção literária da década de 70 acerca da sua funcionalidade social e mercantil acabou tornando muitas obras pouco eficientes na realização da sua meta maior, combater o sistema, pois elas permitiam que, em meio à tragédia da História, o sentido se fizesse e a angústia se aplacasse.

Uma obra que explorou brilhantemente as relações entre ficção e realidade, abrindo espaço para contradições, paradoxos e ambigüidades e impedindo assim a constituição de um sentido unívoco, foi *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind.

O romance possui uma estrutura simples, composta de um diário, mantido em 1954 e 1955 pelo dr. Espártaco M., curador de menores lotado no Ministério

Público, diário este que é precedido por uma narrativa breve na qual o filho do funcionário, Lamartine M., relata episódios de sua passagem por um sanatório. Vários desses episódios aparecem também no diário, mas com outro viés, assim como trechos do diário são vivenciados pelo filho internado.

Ocorre que Carlos Sussekind, o filho, “Lamartine”, esteve realmente internado quando jovem e que o pai, o jurista Carlos Sussekind de Mendonça, o tal “dr. Espártaco”, manteve mesmo um diário real, ao longo de trinta anos.<sup>35</sup>

Os dados da realidade são, portanto, o material bruto desta complexa e intrincada trama ficcional, cuja leitura deixa o leitor muito pouco seguro para distinguir o que é real e o que é ficcional, pois as duas dimensões são confundidas no universo discursivo que a linguagem cria.

Para reafirmar a natureza compósita do livro, assinam como autores Carlos e Carlos Sussekind – o pai, já falecido, e o filho, que acerta contas com o passado ficcionalizando o material textual do diário do pai. A co-autoria torna-se evidência última da fusão de ambas as perspectivas.

Apesar de ter se tornado livro *cult* para uma determinada camada de leitores universitários, estudiosos de literatura brasileira, *Armadilha para Lamartine* permaneceu pouquíssimo conhecido do público em geral.

Outra obra que também dilui as prerrogativas do real dentro do espaço ficcional, inserindo a perspectiva da loucura como fator de possível perturbação do perfeito andamento da lógica discursiva é *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu.

É importante lembrar que dentro da *nova sensibilidade* dos anos 60/70, a loucura e as drogas eram vistas como elementos de transgressão da ordem institucional e social. Nesse sentido, a presença de tal foco temático é

---

<sup>35</sup>REZENDE, Marcelo. Carlos Sussekind retoma seu jornal familiar. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 fev. 1998, ilustrada, p. 7.

representativa da força da contracultura na experiência estética e existencial do período.

*Quatro Olhos*, seguindo um pouco essa linha, tem como cenário uma instituição psiquiátrica, no interior da qual o narrador, que se encontra preso a uma cama, relata seus temores em relação à situação de ser escritor e produzir sob um regime de força.

Ocorre que aqui não se descrevem os mecanismos da censura, coisa simples de se fazer, mas adota-se o procedimento genial de inserir a perspectiva da censura no interior da trama narrativa, tornando-a vacilante quanto à própria feição.

Na medida em que o narrador convence o leitor das perseguições e riscos que norteiam a re-feitura de sua obra (na verdade o exemplar original extraviara-se), este passa a não crer nas palavras que lê. Abre-se a suspeita de que o texto possa ter sido alterado, de que cortes, bem ao gosto do poder constituído, tenham alterado a fisionomia do material ficcional.

*Há também o risco de o narrador, de idéias confusas, não dar conta da realização da tarefa auto-imposta, misturando os fatos: “não sei se falo da vida ou de coisas do livro ou mesmo se relato a memória ou estou inventando no momento.” (Buarque, Gonçalves, 1980, p. 67).*

Mas, então, como entender *Quatro Olhos*? Do que ele trata? O que diz sobre o mundo? A esse respeito, comentou Donald Schüller (1991, p. 11) o seguinte:

*“estamos diante de uma variante da escrita intransitiva, escrita que exclui tudo que não seja ela mesma. (...) Quatro Olhos é a história de um romance impossível de ser escrito e reproduzido. (...) Ante um texto que não sai de si, o leitor é convocado como testemunha da ruína.”*

Ao tratar da falência do narrar, a ficção se auto investiga. Recusando-se a falar de outra coisa que não da impossibilidade da construção do sentido no contexto dado, o livro ocupa-se da História.

No âmago da impossibilidade do sentido da sua trama está o sem-sentido da História. O temor deste narrador em relação à possibilidade de que as palavras, seu instrumental de trabalho, possam não carregar o mundo que a sua imaginação criou, gera uma narrativa temerosa da sua significação.

Nas hesitações desse quase-enredo se afirma, indiretamente, que a arte só pode nascer em condições de liberdade. Na ausência da mesma, o escritor se rebela exibindo a poucos o fracasso de seus canteiros de terra arrasada.

Num panorama literário onde predominavam depoimentos, documentos e parábolas de decodificação imeditata, a produção textual que se mostrou mais capacitada a responder criticamente ao autoritarismo dominante na vida política e às tradições oratórias e naturalistas da literatura brasileira foi exatamente aquela que se desacomodou esteticamente.

Tal foi o caso também de *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna. Trata-se de uma espécie de auto-biografia imaginária, onde o narrador relata o "aterrorizante interrogatório" a que foi submetido. Aparentemente está-se diante de mais uma das descrições minuciosas de cenas de tortura que tanto se repetiram no panorama literário da década.

Quando se iniciam as perguntas, no entanto, percebe-se a grande trapaça do narrador, pois aqueles a quem chama "torturadores-padrão" lhe indagam: "Quem descobriu o Brasil?" e logo em seguida prosseguem: "E agora nos diga como morreu Jean Paul Marat?".

Não é possível encontrar nenhum questionamento previsível neste interrogatório. Sérgio Sant'Anna dribla a fome de realidade do leitor ficcionalizando a tortura de modo a apresentá-la de fato *absurda*.

Interrompido ora por chutes e choques, ora por afagos nos cabelos e beijos na testa, o narrador vai tentando responder às mais insólitas solicitações, como fornecer uma definição para “batráquios”, uma receita de rosca doce, etc.

Sérgio Sant'Anna vale-se, desta forma, do sem-sentido dos diálogos para ficcionalmente recriar a irracionalidade da situação exposta. Pela via do humor, o autor desdramatiza a representação da violência e, assim, impede que o leitor derrames suas lágrimas e fique aliviado.<sup>36</sup>

Inserir tensionamentos sem resolução possível no tecido ficcional parece ter sido a tática de boa parte do que de melhor se produziu em literatura na década, incluindo-se aí o implacável dilaceramento narrativo de *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.

Tem o mesmo propósito o romance de Roberto Drummond *O Dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* e os contos de *A Morte de DJ em Paris*, que harmonizam o clima *pop* dos maços Hollywood, escovas Kolynos e muita Coca-cola com o grito de revolta. Nessa paisagem repleta de *out-doors*, proliferam imagens, num ritmo alucinatório como o da vida contemporânea.

A mesma trilha de hiper-realismo e cotidiano está presente na sangrenta aventura latina *Jane Spitfire*, de Augusto Boal, cuja proposta identifica-se com um estilo literário que ganhará força na década. Trata-se de

“*uma espécie de subliteratura com sentido crítico e anárquico [que] recorta constantemente referenciais da tradição culta, fragmentos do saber que brincam e brigam com o real bruto [...] evidencia[ndo] bem um ponto de passagem da sensibilidade*

<sup>36</sup>Conforme *Literatura e Vida Literária*, de Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

*erudita dos anos 50 para a nova sensibilidade pop, bissexual, das drogas, da liberação, psicanalítica e outras, do início dos anos 70”. (Buarque, 1981, p. 67).*

### **1.3 Princípios estéticos da produção artística da década de 70**

Em artigo publicado na revista *Visão* no início da década, o jornalista e escritor Paulo Francis sintetizou os desafios da literatura dos anos 70, apontando a necessidade de superação das duas tendências básicas e antagônicas das artes brasileiras dos anos 60, a saber, o “extraordinário reacionarismo” das correntes nacionalistas e o “estéril alheamento face à sensibilidade nacional” das experiências vanguardistas. (Francis Apud Buarque, Gonçalves, 1980, p. 7)

É possível que a necessidade dessa síntese se fizesse sentir naquele momento em outros âmbitos da produção artística. Em cada um deles pôde-se ver, com nitidez variada, o enfrentamento das tendências *engajadas* populistas, que priorizavam o conteúdo transformador, com as tendências vanguardistas, mais interessadas na modernização dos veículos expressivos do que em romper o isolamento desta arte no contexto cultural massificado.

Assim, a produção cinematográfica *engajada* do C.P.C., cujos filmes tematizavam a realidade nacional em sua face mais sofrida, teve no Cinema Novo um adversário que atuava no âmbito da linguagem vanguardista (ainda que aqui se trate de um estilo enraizado na sensibilidade nacional e crítico, a seu modo, desta mesma realidade).

O que importa é verificar a aceitação pelo público da proposta de conclamação à luta do CPC, face ao isolamento social da produção cinemanovista, de tom amargo e desesperançado.

Muitas vezes premiados em festivais internacionais pela criação de imagens impregnadas da História e dos conflitos sociais do país, esses filmes, no entanto, só conseguiam dialogar com o setor mais intelectualizado da classe média nacional.

No terreno musical, a *alienação* das preocupações estritamente melódicas da Bossa Nova foi considerada fator responsável pela elitização das canções pelos compositores das *canções de protesto*, que denunciavam a situação política do país através de formas simples e acessíveis, mais uma vez um sucesso garantido junto ao público.

No âmbito do teatro, formulavam-se linguagens tecnicamente inimigas. O Teatro de Arena apresentava espetáculos de contestação política onde predominava o tom popular-nacionalista e realizava-se a identificação dos atores com a platéia. Já o Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, encarnava em seus espetáculos o espírito agressivo das vanguardas européias e não poupava o público por sua covardia histórica.

A poesia dos *Violões de Rua*, também do CPC, voltada à conscientização social por meio de formas do *idioma* popular encontra sua suposta antípoda na poesia experimental concretista, cuja linguagem traduzia a dinâmica da era industrial.

Os romances memorialistas, os romances-reportagem, as parábolas de simples decodificação e os *best-sellers* de cunho naturalista compunham um setor da produção literária que atendia às necessidades prementes de amplos setores sociais, sedentos do conhecimento da realidade do país, enquanto que a produção de escritores dedicados à elaboração de formas de escrita ficcional perpassadas de ambigüidades e incertezas quanto ao seu próprio intuito de representação, obtinha, previsivelmente, menor repercussão social.

Verifica-se nesses terrenos artísticos, para além da dicotomia exposta entre o privilégio do conteúdo versus o da forma, a presença de uma proposta estética sintetizadora dos anseios engajados e vanguardistas.

Trata-se de formalizar uma espécie de crítica ao contexto histórico dado através da criação de uma linguagem aparentemente muito adequada às exigências desse mesmo contexto, e por isso bastante aceitável pelo grande público.

Fugindo dos jargões de comunicação garantida mas de gasto rápido e também dos vanguardismos acessíveis apenas à cada vez menor camada culta da população, formulou-se um estilo acessível cuja sofisticação formal apresenta-se disfarçada de *adesão* ao comercialismo vitorioso no contexto dos anos 70.

Esta proposta esteve presente no Cinema Marginal, no Tropicalismo em música popular e artes plásticas, possivelmente no teatro de Vianinha e em um estilo de produção poética e ficcional identificada com as propostas do pop.

O estilo *pop* vai realizar a síntese esperada por Paulo Francis, conciliando na produção artística dos anos 70 as preocupações social e formal. Conforme o polêmico jornalista previra, o novo estilo, “mais lógico e mais realista”, teve que se adaptar “às contingências de modernização e universalização exigidas num país onde o transístor acabou com o folclore.”

A *terceira via* estilística em literatura, no entanto, superou o alcance social que Francis lhe reservava diante da extrema vitalidade de meios como o cinema, o rádio, a televisão, e soube fazer o que fizera o teatro de Brecht na Alemanha dos anos 20 e 30.

Segundo Walter Benjamin (1985, p. 132), tratava-se de “um teatro que, em vez de competir com esses novos instrumentos de difusão, procura[va] aplicá-los e aprender com eles, em suma, confronta[va]-se com esses veículos.”

Fertilizando-se com a dinâmica e a agilidade dos novos meios de produção cultural, um setor da produção literária soube traduzir as angústias do indivíduo da civilização industrial que já despontava nas metrópoles brasileiras.

A frase *A Pureza é um mito*, inscrita em um penetrável de Hélio Oiticica, é emblemática da situação cultural do período em questão. O estilo *pop* vai trabalhar no terreno da impura linguagem comercial para melhor subvertê-la, para consumir o consumo e “buscar a dissolução do pastiche através dos instrumentos do próprio pastiche, reconquistar um sentido histórico genuíno, através dos instrumentos que são substitutivos da história.” (Jameson, 1995, p. 7).

Em ficção o *pop* muitas vezes vai desdobrar-se num estilo chamado *brutalista* (Bosi, 1977, p. 18) ou *hiperrealista*, que busca através de uma precisa organização formal, não transcender, mas mergulhar na violência e na banalidade do cotidiano de modo a problematizá-lo: “O hiperrealismo está em continuidade em relação ao pop; no máximo, valerá como uma radicalização do potencial crítico da iconografia pop.” (Merquior, 1974, p. 310).

Se a estética pop ainda podia sugerir certo adesismo à lógica da publicidade e do mercado, portanto ao sistema, o hiperrealismo trata de diluir essa ambiguidade evidenciando sua “percepção crítica da experiência moderna [...] [e assim] pode salvar o *pop* de tornar-se um *esteticismo de mass cult*” (Merquior, 1974, p. 311).

A crítica que um livro como *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, formula ao contexto extraliterário se dá através de uma linguagem que é, como ele, violenta e chocante. Esta linguagem, no entanto, é bastante próxima da fórmula vitoriosa dos produtos da indústria cultural, cujo estilo ela parodia de modo a subverter internamente a função de instrumento de integração social que os mesmos desempenham e contribuir para que o leitor ressignifique o mundo por eles criado e do qual é parte integrante.

No próximo capítulo será apresentada uma análise desta obra com vistas a investigar as relações existentes entre a linguagem ficcional da mesma e a realidade histórica brasileira da época.

Superando dicotomias e enraizando-se na dicção veloz da cena urbana, as narrativas do livro constituem terreno fértil de trabalho, pois nelas deságuam muitas das concepções estéticas aqui referidas, que o autor absorve e reformula de acordo com sua própria noção de historicidade do texto ficcional.

## 2 O TEXTO FICCIONAL

O livro de contos *Feliz Ano Novo*, de 1975, identifica-se com a proposta estética que se convencionou chamar hiperrealismo, o desdobramento ficcional e radicalizado da estética *pop*. Sua publicação causou impacto pela brutalidade presente nos submundos representados.

O que mais impressionou nesta obra de um autor cujo estilo já se apresentava feroz desde a estréia, em 1963, com *Os Prisioneiros*, foi a forma como a violência, tornada cotidiana em seu universo ficcional, imprimia-se na substância da própria linguagem artística.

Nos anos 80 e 90, a vida brasileira tornou-se mais brutal e implacável. Massacres como o de Eldorado dos Carajás, o do Carandiru, chacinas como a da Candelária, o ateamento de fogo ao índio que dormia no ponto de ônibus, as “queimas de arquivo”, tão freqüentes nas favelas, tudo isso evidencia que fatos desconcertantes como os narrados na obra foram banalizados na lógica insana da rotina diária das grandes cidades.

A leitura de *Feliz Ano Novo*, no entanto, passados mais de vinte anos, ainda choca. Ela deixa o leitor perplexo e horrorizado, indagando-se “como é possível isso tudo?”.

Nos anos 70, a força da sua forma cortante levou o *establishment*, através de Armando Falcão, Ministro da Justiça do General Ernesto Geisel, a censurar o livro sob a acusação de “violento e apologista dos bandidos”, o que não deixa de ser verdade.... Também a designação de “pornográfico e contrário à moral e aos bons

costumes” consta do processo que retirou a obra de circulação,<sup>37</sup> demonstrando a faceta autoritária do regime vigente, definidor, ele próprio, do padrão de moralidade norteador da vida dos brasileiros.

*Feliz Ano Novo*, com toda a sua carga de destrutividade cega, é aqui analisado como caudatário de uma “tradição que é a de nossas letras: a de uma literatura empenhada com a civilização e contra a barbárie”. (Aguiar, 1997, p. 19) Isto porque seu estilo friamente cru e rude aponta para uma desordem da História impossível de ser tolerada

Na brevidade do espaço que o gênero conto oferece à imaginação criadora, a linguagem de Rubem Fonseca estrutura um universo ficcional sufocante cuja dinâmica incorpora a agilidade e a brutalidade da linguagem dos veículos da comunicação contemporânea.

De acordo com as formas de construção textual, os contos do livro podem ser agrupados em distintas modalidades. A primeira delas seria a dos contos cujo foco narrativo parte de um elemento de baixa extração social.

## **2.1 Narradores *marginais* à estrutura produtiva da sociedade**

Os contos *marginais* de *Feliz Ano Novo* apresentam na sua forma imperfeita a dicção ágil e o vocabulário pobre dos indivíduos cuja voz os estrutura.

---

<sup>37</sup>Os autos do processo constam no livro de Deonísio da Silva *Nos bastidores da censura*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

Na década de 70, quando, paralelamente à censura às produções artísticas e intelectuais *subversivas*, o governo militar criava condições e estimulava o surgimento de uma poderosa indústria cultural cujos produtos *coloriam*<sup>38</sup> o cenário nacional, essa *opção marginal* conformava uma estética crítica ao adestramento mercantil da arte cujas conotações éticas e políticas eram inegáveis.

Uma vez que se criavam condições para a profissionalização da categoria artística, que passava a colocar-se a serviço das necessidades das grandes empresas, a perda da autonomia configurava o novo horizonte do período, no qual a busca de uma *identidade marginal* foi traço comum.

A independência e a mobilidade do elemento “fora-da-lei” no cenário social tornavam-no um elemento com quem os artistas desejavam identificar-se, numa espécie de compensação simbólica pelo processo do seu atrelamento crescente ao sistema de produção cultural.

Seja no cinema, nas artes plásticas, no teatro, na literatura, a proposta *marginal* resultava de um inconformismo social e estético que produziu obras portadoras de um estilo provocador e incompreendido tanto pelos segmentos mais conservadores quanto por aqueles identificados com a esquerda política.

Esta última não entendia a identificação do artista com um elemento social desprovido de projetos políticos coletivos como eram os bandidos, que encarnavam uma carga de destrutividade cega, sem metas e sem perspectiva de futuro, voltada exclusivamente à tarefa individual de roubar e matar em busca de alguma satisfação.

---

<sup>38</sup>A função ideológica que os produtos culturais deveriam desempenhar neste contexto, *colorindo*, no sentido literal, a Nação foi recentemente comentada no livro de Paulo César Ferreira *Pilares Via Satélite: da Rádio Nacional à Rede Globo*. São Paulo: Rocco, 1998. O autor, ex-sócio de Roberto marinho, conta que a TV a cores foi uma imposição dos militares que, inclusive, contrariava a vontade dos diretores da emissora, para quem a mudança era prematura. O Padrão Global deveria propagandear em cores o progresso técnico do país, legitimando, assim, o governo ditatorial. Em 31 de março de 1972, data do oitavo aniversário do golpe de 64, estreava a cor na TV brasileira, com imagens da Festa da Uva, em Caxias do Sul (RS).

A adesão que os setores mais politizados cobravam dos artistas era às lideranças populares, operários e camponeses, que encabeçariam a construção do *Novo Mundo*, contando para isso com o auxílio da arte engajada, cuja retórica deveria realçar o heroísmo da luta coletiva e constituir-se enquanto veículo incitativo desta mesma luta.

*Feliz Ano Novo* não se presta a esses fins. Os contos narrados por “excluídos” da ordem social não apontam caminhos para o futuro, nem fazem apologia de um embate absurdamente remoto na conjuntura dada. Eles tratam da busca da sobrevivência individual nas brechas do sistema, como se pode perceber já na abertura do conto homônimo:

*“Vi na televisão que as lojas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.*

*Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.” (Fonseca, 1975, p. 9).*

Como todo bom conto, este já começa fixando a atmosfera que vai prevalecer ao longo do texto e, no caso, da obra inteira. Verifica-se, através da voz narrativa, a existência, no espaço ficcional, de uma sociedade partida ao meio, rachada em duas metades contrastantes. A brutalidade desta divisão é reproduzida no corte ríspido dos parágrafos, que se dispõem como nacos estanques no espaço da folha.

O texto não apresenta, portanto, apenas uma descrição das iniquidades sociais do país, coisa comum nas narrativas de tendência documental que caracterizaram o período, mas uma recriação literária das distorções estruturais já acentuadamente presentes na sociedade brasileira dos anos 70.

Tecido pela voz de um narrador que pertence a um dos lados, o universo ficcional fica desde o início configurado pela marca da parcialidade. É seu o olhar que enquadra os dois espaços sociais como partes irreconciliáveis de um todo.

Diferentemente, no entanto, dos personagens de baixa extração social da ficção popular de autores como Jorge Amado, por exemplo, aqui não se apresentam traços idealizados que dignifiquem a sua pobreza.

Numa ruptura radical com este modelo de representação ficcional dos *excluídos sociais*, os *de baixo*, na presente modalidade textual, descarregam sobre o conjunto da sociedade toda a opressão recebida

Em meio ao grupo dos que não têm nada, o narrador se destaca. Ele é uma figura estranha, diferente dos amigos Zequinha e Pereba e certamente mais próximo que eles do leitor pelo fato de ter estudado: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada.”

Possuidor de instrução básica, ele não alimenta as crendices dos amigos, pois apresenta um estilo de formulação mental mais racional e menos mágico. Mesmo assim, não consegue um emprego convencional, ou talvez prefira a vida mais livre de *marginal*, que o aproxima dos demais.

Afirmando que se propusera a comer os despachos “só de sacanagem”, para implicar com a superstição dos outros, afinal era alguém que “se respeitava”, ele demonstra possuir um auto-orgulho bastante singular no quadro de miséria que o cerca.

É nítida a diferença existente entre a sua visão de mundo, nitidamente antiburguesa, e a do Pereba, por exemplo, que sonha em transar com as “granfas”. O narrador obriga-o a enxergar a total impossibilidade de tal cena:

*“Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.”*  
(Fonseca, 1975, p. 9).

Aceitando a inviabilidade do seu desejo no plano da realidade, o Pereba, no entanto, mantém-no intacto no terreno mais refratário da imaginação e, em meio à situação de penúria circundante, se masturba “homenageando uma loura bacana, de vestido de baile e cheia de jóias”, fetiche sexual previsível e estandardizado (Fonseca, 1975 p. 11).

O narrador, que não acredita na possibilidade de um contato amistoso com os *de cima* em nenhum âmbito da vida, percebe que a única maneira pela qual estes veriam o Pereba seria pelo ridículo: “Ele faria sucesso falando daquele jeito na TV, ia matar as pessoas de rir.” (Fonseca, 1975, p. 11)

O fato de que um ponto de vista autônomo em relação aos valores burgueses estrutura o universo ficcional da narrativa terá inúmeras decorrências estéticas e ideológicas. De acordo com Carlos Reis, estudioso da representação da ideologia no discurso literário, “o domínio em que mais visivelmente transparecem as linhas de força do código ideológico é o da expressão da subjetividade” (Reis, 1983, p. 265)

Expressando opiniões e valores, o narrador posiciona-se, ainda que de uma forma parcial e fragmentária, em relação à dinâmica social instituída na trama narrativa, que reproduz a brutalidade social historicamente configurada. Sua linguagem bruta expressa a concepção de mundo e de homem que estrutura a trama ficcional, como se pode comprovar na seqüência a seguir:

*“As madames granfãs tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueias 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?” (Fonseca, 1975, p.9).*

A literatura, ao formular-se a partir de um agente portador de léxico tão rebaixado, rebaixa-se também, conformando um padrão áspero e grosseiro de escrita.

Nas palavras do crítico Antonio Candido (1989, p. 213), em artigo relativo à nova narrativa latino-americana surgida a partir dos anos 60, o escritor deseja, com este *rebaixamento*,

*“apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite maior fusão que o indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras).”*

Tal importância não advém apenas da inovação formal que este ângulo narrativo acarreta, propiciando a inclusão do padrão lingüístico do elemento espoliado no âmbito normalmente mais elevado da ficção.

O que se quer ressaltar são as decorrências ideológicas oriundas da feição popular do discurso literário que, no caso, identifica o autor com uma figura popular que não apresenta atitudes louváveis, como era de praxe nos textos engajados, mas, ao contrário, comporta-se de uma forma violenta e transgressora.

No contexto histórico pós-68, quando o endurecimento das práticas ditatoriais marginalizava o conjunto da sociedade civil das decisões políticas, a associação do autor com os agentes da desordem configurava uma contraposição ficcional ao conjunto das regulamentações que naquele momento constituíam a ordem nacional.

Para além desse posicionamento amplo e distanciado, o texto ficcional fonsequiano contrapunha-se esteticamente ao contexto artístico mais imediato das

inócuas produções de entretenimento, que se inseriam perfeitamente na lógica do capital e eram a contrapartida cultural do governo ditatorial.

Em meio ao clima de sucesso do emergente *padrão global* de imagens, que consistia numa obsessão pela limpeza, pela assepsia plástica, conformando uma espécie de cimento ideológico da ditadura, as manifestações artísticas “sujas” e imperfeitas constituíam uma espécie de resistência simbólica.

Uma vez que no novo cenário cultural os artistas tornavam-se meros assalariados do capital, obrigados a inserir-se na lógica da produção e consumo dos bens culturais, a proposta de tentar confundir-se ficcionalmente com o elemento *marginal* inseria no terreno imaginário uma dimensão de liberdade que os autores já não podiam vivenciar no terreno da História.

O crítico Antonio Candido (1989, p. 213) formula uma interpretação interessante a respeito dessa aproximação artista/elemento popular no terreno literário:

*“Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil, isso era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu status, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o outro); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão.*

*Daí o cunho exótico do regionalismo e de muitos romances de tema urbano. O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional.”*

Em *Feliz Ano Novo*, as distâncias sociais existentes entre o escritor e o personagem *marginal* são apagadas, este encarnando o ideal de vida daquele. A representação do elemento popular perde os tons paternalistas habituais, pois verifica-se uma verdadeira fusão de papéis. Ao falar do bandido, o autor está igualmente falando de si, do seu sonho enterrado de autonomia frente ao sistema e da sua vontade de permanecer perigoso.<sup>39</sup>

Realizada a associação autor/personagem marginal, só resta ao texto inserir o leitor nesta mecânica ficcional e tentar convencê-lo de que não há possibilidade de *estar de fora*. O texto de “Feliz Ano Novo” o obriga a aproximar-se, acompanhando de perto as ações e as razões daqueles que nada têm a perder.

Isto porque a *objetividade desliterarizante* do texto *hiperrealista* representa em literatura o mesmo que a objetividade figurativa da *pop art* representou nas artes plásticas. Ambas as propostas formulam-se a partir de uma mesma estética, baseada na idéia de que

*“a arte deve transcrever a imagem alienada para injetar-lhe um elemento de sabotagem crítica, um clic desnarcotizante. A malícia do pop joga com a consubstancialidade de suas figuras à iconografia da alienação; com a secreta metamorfose do idêntico”.* (Merquior, 1974, p. 304).

O texto do conto “Feliz Ano Novo” seduz o leitor com sua forma descomplicada, muito próxima da linguagem vitoriosa e familiar da ficção policial norte-americana. A formulação do crítico literário Antonio Candido (1989, p. 201), analisando o contexto sócio-político da América Latina dos anos 60 em diante, explica tal influência:

*“No campo cultural, ocorre em todos os países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente*

---

<sup>39</sup>A aproximação escritor/bandido fica explícita no conto “Intestino grosso”, que será posteriormente analisado.

*à violência real, não apenas da Metrópole, mas de todos nós, seus satélites”.*

Desde o final da Segunda Guerra Mundial, no contexto da *Guerra Fria*, os Estados Unidos constituíam a maior potência do bloco ocidental, e esse poderio político reforçava e ao mesmo tempo era reforçado por uma hegemonia cultural inabalável sobre o mundo capitalista.

No contexto de produção da obra, a década de 70, as pautas das produções artísticas chamadas revolucionárias nos países terceiro-mundistas eram fornecidas pela tentativa de reação ao *imperialismo* cultural norte-americano através de uma busca das supostas raízes nacionais ainda intocadas.

A busca dessa *essência* cultural nacional, que a esquerda ortodoxa perseguia como mecanismo de defesa em virtude da penetração maciça de capitais estrangeiros no país, nesse momento era endossada pelo discurso patriótico que a direita golpista ecoava. Ambos confluíam na valorização do que fosse genuinamente brasileiro.

Se o discurso da esquerda era dogmático e arcaico, o da direita caracterizava-se por ser puramente ideológico, em virtude do fato de a política econômica desenvolvida pelos sucessivos governos ditatoriais ser de notória abertura ao capital internacional.<sup>40</sup>

O Estado, neste contexto, conforme analisou Renato Ortiz (1979, p. 69), foi bem-sucedido ao desvincular a dinâmica dos domínios econômico e cultural:

*“Tudo se passa como se a infra-estrutura tivesse sido ‘abandonada’ ao capital estrangeiro, conservando-se porém a gestão da esfera superestrutural. O nacionalismo das novas produções brasileiras, das manifestações folclóricas, do turismo, é neste sentido puramente simbólico; a identidade nacional se*

---

<sup>40</sup>Este aspecto foi abordado no capítulo inicial com mais profundidade.

*encontra assim harmoniosamente recuperada no nível do imaginário.”*

A utilização, nesse cenário verde-e-amarelo à exaustão, de um idioma associável àquele que era considerado por amplos setores da esquerda o inimigo maior dos interesses nacionais, pois aliado e beneficiário das medidas do Estado ditatorial, conformava um discurso ideologicamente eficiente, que alinhava a produção artística à dinâmica sem fronteiras da economia.

No terreno da estética, a sugestão externa era passível de ser reelaborada criativamente e com saldos artísticos internos, enquanto que, no terreno da economia, a dinâmica perversa do poder financeiro inviabilizava a perspectiva deste livre reaproveitamento, tornando o país dependente.

Na linha das canções tropicalistas, a ficção de Rubem Fonseca queria fundir rigor formal com acessibilidade, e neste último quesito era interessante levar em conta a lição dos *tough writers* dos Estados Unidos, os escritores *duros* criados na escola de Hemingway, como James Cain, Dashiell Hammette Raymond Chandler.

Sobre eles, Júlio Cortázar (1993, p. 80) faz observações pertinentes à análise aqui desenvolvida:

*“Parto da observação de que nenhum destes romancistas é um grande escritor; como sê-lo se todos eles representam uma forma extrema e violentíssima desse repúdio consciente ou inconsciente da literatura [...] Neles se faz intensa a necessidade sempre adiada de atirar a linguagem à margem. A abundância do insulto, da obscenidade verbal, do uso crescente do slang, são manifestações deste desprezo para com a palavra enquanto eufemismo do pensamento e do sentimento. Tudo suporta aqui um processo de envilecimento deliberado; [...] Não se pode matar a linguagem, mas cabe reduzi-la à pior das escravidões. E então o tough writer nega-se a descrever (porque isso dá vantagem à*

*linguagem) e utiliza apenas o necessário para representar as situações. Não contente com isto, recusa-se a empregar as grandes conquistas verbais do romance psicológico, e escolhe uma ação romanesca da pele para fora. Os personagens de Hammett não pensam nunca verbalmente; atuam [...] são ação pura, creio que o primeiro caso de livros onde em vão se buscará a menor reflexão, o mais primário pensamento, a mais leve anotação de um gesto interior, de um sentimento, de um impulso. E o que é mais assombroso, alguns destes livros [...] estão escritos em primeira pessoa, a pessoa confidencial por excelência em toda literatura.”*

A ficção fonssequiana, em se tratando particularmente do conto “Feliz Ano Novo”, é tributária deste estilo seco, direto e agressivo de narrar, onde se percebe a preocupação extremada do autor “em ser real, em anular no discurso qualquer subjetividade que marque uma distância entre o real e sua representação”. (Pedrosa, 1977, p. 24)

Ao despir o texto de marcas como os dois pontos, os travessões e as aspas, que nos diálogos demarcam a presença exterior do sujeito criador, inserindo a cena na página do livro, o autor procura apresentá-lo como um jorro da matéria bruta dos acontecimentos da vida, como se estes se desenrolassem sem intermediários sob os olhos do leitor.

A urgência estilística, em se tratando do gênero conto, que exige um encadeamento verbal muito preciso, contribui para a boa realização da obra literária, na qual o sentido de unidade, aqui acentuado, é essencial.

A sugestão formal proveniente dos Estados Unidos da América foi, portanto, apropriada por um escritor de região atrasada, que na contundência hiperrealista *yanquee* encontrou um veículo adequado para construir sua ficção contundentemente crítica à situação de seu ambiente.<sup>41</sup>

<sup>41</sup>Este mesmo mecanismo vem ocorrendo nos anos 90 no terreno musical, com o crescimento dos rappers, que é como chamam-se os cantores de *rap*, forma oriunda dos Estados Unidos e que foi reaproveitada por brasileiros, entre os quais destaca-se o grupo *Racionais MCs*, cujas canções falam da dura realidade da população negra das

Esse teor crítico formulava-se no conto “Feliz Ano Novo” através de uma mistura interessante de personagens e ambientes marginais muito peculiarmente nacionais, e mesmo cariocas, com recursos ficcionais inspirados em produções estrangeiras bem-sucedidas comercialmente.<sup>42</sup>

Assim fazendo, a ficção demonstrava que as linguagens artísticas, mesmo tendo raízes em um solo nacional, constituem um patrimônio universal, que cada país pode reler à sua maneira, conformando assim uma peculiaridade a partir do contato, e não do isolamento.

No conto em questão, a linguagem ágil e irresistível da *pulp fiction* norte-americana é elemento de sedução do leitor, que penetra no espaço repleto de necessidades onde transitam os personagens e é levado adiante, acompanhando a trama da sua busca de satisfação, sem ter muito como parar.

Ele depara-se com um espaço ficcional representado em toda a sua sordidez: os personagens encontram-se sem comida, sem fumo, sem cachaça, sem mulher e ainda por cima sem água, o que faz emanar do banheiro um fedor terrível.

Novamente percebe-se uma ruptura com o modelo de ficção realista *engajada*, onde ainda era possível encontrar-se uma certa dignidade no espaço da pobreza, conformando uma espécie de elogio ficcional às virtudes do *povo*, capaz de superar todas as adversidades sem nunca esmorecer.

---

favelas e penitenciárias nacionais.

Uma análise cuidadosa destas formas populares de canção, voltada sobretudo o *rap* e o *funk* americanos, ainda que se discorde de alguns pressupostos e conceitualizações do autor, encontra-se no livro *Vivendo a Arte - O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular*, de Richard Shusterman (São Paulo: Editora 34, 1998).

<sup>42</sup>Ainda que trate de uma temática de identificação nacional inequívoca, considera-se, seguindo as idéias de Machado de Assis no famoso ensaio “Notícia da Atual Literatura Brasileira - Instinto de nacionalidade”, que o que torna Rubem Fonseca um escritor brasileiro é “certo sentimento íntimo, que o torne [a] homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de temas remotos no tempo e no espaço.” In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. III, p. 804.) Mesmo que os assuntos de que trata não sejam remotos, a brasilidade deste autor está na elaboração de uma linguagem ficcional que diz muito “do seu tempo e do seu país”.

No contexto literário deste conto, ao contrário, os *de baixo* são perigosos, têm armas guardadas e as chamam ferramentas, como comprovação da autoconsciência do ofício destrutivo que exercem para viver como julgam merecer.

Essa consciência (que o narrador possui muito particularmente desenvolvida) de saber-se portador dos mesmos direitos de qualquer outra pessoa, o faz aproximar-se dos *de cima* para obter o que notoriamente lhe falta. Comida, por exemplo.

Uma vez que um dos bandidos “chupava ar, fingindo que tinha coisas entre os dentes”, provavelmente enganando o estômago faminto, a lógica do conto, que é a da convicção do narrador, os autoriza a invadir uma casa onde “em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro.”

Mas não é só pela garantia da própria sobrevivência que os personagens atuam. Há uma dimensão simbólica muito presente em seus movimentos, que faz, por exemplo, o narrador justificar sua opção por viver em um prédio de “escadas imundas e arrebetadas” da seguinte maneira: “Fudido mas é Zona Sul, perto da praia. Tás querendo que eu vá morar em Nilópolis?” (Fonseca, 1975, p. 15).

Viver em um apartamento próximo ao mar constitui uma espécie de privilégio que normalmente estaria interdito a um miserável, mas a existência de um prédio como o seu, sórdido e decadente, presença isolada e não planejada em meio aos edifícios burgueses, viabiliza tal desfrute.

A concepção de vida implícita nesta “opção de moradia” é a de não aceitar ser um suburbano, destino quase certo para alguém de sua condição. Não se satisfazendo com a geografia social da cidade, o narrador invade o espaço alheio antes mesmo da realização do assalto com a sua presença desagradável num bairro de gente mais abastada.

É possível que também o livro reproduza este deslocamento da periferia para o centro, deixando o âmbito afastado da arte erudita e fertilizando-se a partir do contato impuro com as formas massificadas da cena urbana contemporânea.

A leitura crítica do ambiente social instituído que essa literatura propõe-se a realizar exige, para tomar forma, a inclusão da linguagem vitoriosa da indústria cultural, banal e corriqueira, indo contra o “formalismo da arte ‘nobre’, [que] abdica da denúncia pela escapatória da avestruz; [e] comete [...] um auto-cegamento da arte ante as mazelas da cultura.” (Merquior, 1974, p. 304).

No caso de “Feliz Ano Novo”, onde os protagonistas são de baixa extração social, a literatura quer iluminar não apenas o submundo da miséria e realizar a denúncia através da sua forma suja, um quase dialeto, repleto de gírias e grosserias variadas. Ela quer também iluminar-se enquanto artefato cultural de consumo, por isso faz-se rasa e veloz, na medida do gosto do leitor acostumado ao ritmo dos programas e videoclipes da televisão.

A temática marginal é levada às últimas conseqüências, mas aqui combina-se com um tratamento rigoroso da linguagem, que, em sua aparência de *simplicidade*, esconde um nível de elaboração textual sempre elevadíssimo, capaz de produzir excelente literatura a partir da dicção precária dos bandidos.

A precisão vocabular e a técnica que torna a escrita crua e rápida denunciam a presença do escritor, na verdade portador do léxico erudito, que abdica dos requintes estilísticos com a intenção de dinamitar a dimensão elevada da arte.

Através desta *estética marginal* o autor aproxima-se dos bandidos, que, por sua vez, aproximam-se violentamente dos burgueses na noite de *réveillon*, buscando não a mera sobrevivência, mas algo infinitamente maior, a sua inserção, à força, no espaço interdito da festa e do desfrute.

Talvez o direito à obtenção de satisfações materiais e subjetivas seja o que apenas o narrador lucidamente busque, mas ele insere os demais nesta espécie de resgate do próprio prazer sonegado.

Neste intuito de *restituição de perdas*, ele reabilita a imagem do Pereba, que “falava devagar, gozador, cansado, doente” (Fonseca, 1975, p. 9), chamando-o de “Gonçalves” e incumbindo-o, durante o assalto, das tarefas mais importantes.

O Pereba não se reconhece no nome inventado, já o Zequinha, deflagrador do assalto, atende prontamente quando chamado de “Inocência”, nome muito significativo diante das barbaridades que acontecerão.

Enquanto os outros dois recolhem relógios e jóias dos convidados, o Pereba sobe com a dona da festa em busca da mãe desta, que descansava no andar de cima, mas desce sozinho. O narrador então sobe e encontra ambas mortas:

*“A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci.” (Fonseca, 1975, p. 13).*

Vê-se que o contato com o ambiente luxuoso dos burgueses desencadeia no narrador uma carga de destrutividade cega. Na segura do texto, a única sensação que ele descreve é “nojo” por ter que arrancar com os dentes o dedo da morta.

Ocorre que um autor como o que se analisa não se limita a fornecer ao leitor a dose de diversão barata que ele solicita ao texto. O talento de Rubem Fonseca está no fato de ele não cumprir o pacto literário-comercial tão em voga, incomodando, com as exacerbações que inocula na matéria ficcional, aquele a quem devia apaziguar.

O texto tira a paz do leitor por traduzir, na objetividade descritiva da sua forma narrativa, uma *paz de consciência* em relação aos atos chocantes, que escandaliza. A crueza da cena compõe um estilo chamado *brutalista* por Alfredo Bosi (1977, p. 18), que assim o caracterizou: “A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído.”

Essa espécie de “ruído ficcional” que configura o texto de “Feliz Ano Novo” gera uma sensação de estranheza no leitor, que ele atraiu oferecendo diversão e sangue baratos, e a quem serviu redundâncias que compõem o que Luiz Costa Lima chama uma “poética da ampliação”.

Contra-pondo-se à “poética do desvio”, alcançada em função do “grau de ruptura com a linguagem pré-fabricada, esperável, congelada”, aquela poética caracteriza-se pela

*“Ampliação dos próprios clichês, do estereotipado das ambições e dos recursos compensatórios, todos eles condensados na ampliação da linguagem banalizada. Ou seja, não se sai do banal através de algum dos modos literários valorizados na modernidade, mas, ao contrário, pela própria ampliação do lixo verbal contra que tem reagido a poética da modernidade, procurando purificá-lo. Nada há aqui de purificação, mas de fermentação do próprio lixo”. (Lima, 1981, p. 147).*

Assim fazendo, a literatura conforma-se enquanto crítica sem a agressividade da denúncia manifesta, que permitiria ao leitor realizar a sua honesta catarse e

voltar à vida normal de cidadão com a consciência purificada. Na sua forma poluída, o texto lhe perturba, o obriga a repensar o significado de sua linguagem automatizada.

Assim invadindo o terreno das linguagens *alienantes*, o hiperrealismo, desdobramento do pop em literatura, vai romper com uma tradição que, segundo Merquior (1974, p. 250), conformou “o próprio conceito de arte em uso há duzentos anos, na estética moderna, (...) como expressão da crítica da cultura”.

A modalidade de crítica da cultura que este estilo ousadamente produz dá-se a partir da própria linguagem hegemônica, cuja reutilização permite ver como socialmente funcional, conformando um questionamento indireto, implícito e mediado daquelas formas culturais historicamente vitoriosas.

Merquior (1974, p. 308) sintetiza muito bem a dinâmica dessa crítica da História a partir da linguagem:

*“O pop não é, portanto, (...) luto de protesto pela humanidade humilhada – é um sibilino espelho deformante estendido à rede de reificação, um realismo espectral. A sátira muda da arte pop denuncia como história o universo que a repressão quer impingir como natureza.”*

Na opinião do crítico Antonio Candido (1989, p. 210), o hiperrealismo configura um *ultra-realismo sem preconceitos*, um *realismo feroz*, estilo “que agride o leitor ao mesmo tempo que o envolve. E o envolvimento agressivo parece uma das chaves para se entender a nossa ficção presente.”

No universo ficcional de *Feliz Ano Novo*, o leitor é atingido não apenas pela agressividade explícita do texto, mas também por um componente de agressividade simbólica, que provém do fato de o próprio texto rebaixá-lo a um *igual* dos bandidos.

O narrador, por exemplo, dirige-se àquele que lê explicando que “a banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco”, informação que o leitor de classe média dispensaria. A explicação, no entanto não é em nada excessiva, ela desempenha a função de tornar o leitor parceiro dos assaltantes.

O dedo da velha foi arrancado por causa do anel (aqui a classe dominante tem que dar os anéis e os dedos!), mas como explicar as fezes na colcha, que trouxeram prazer, “um alívio legal”? Os *de baixo* têm que sujar o espaço de limpeza, têm que marcar presença emporcalhando tudo na sua passagem. Neste estilo de ficção não há conciliação social possível.

No cenário de guerra, a intensidade da violência aumenta progressivamente no desenrolar-se da trama narrativa, chegando ao ápice no momento em que o narrador percebe a inocuidade dos seus gestos e da sua vingança:

*“Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro.”*  
(Fonseca, 1975, p. 14).

Ao ver que o dono da casa tentava enrolá-lo, supondo a sua inferioridade, novo ímpeto agressivo toma conta do narrador, que pede ao mesmo que se coloque de costas próximo à parede. Então a melhor parte do seu *show* tem início:

*“Atirei bem no peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.”* (Fonseca, 1975, p. 14).

Sempre associado às festas de fim de ano, o panetone aparece aqui para dimensionar o estrago causado pela bala no corpo do dono da casa. E, no entanto,

foi um tiro inútil, frustrante. Na expectativa do gozo final, nova tentativa é feita, ao som dos arrotos do Pereba em meio ao silêncio quase absoluto:

*“Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.” (Fonseca, 1975, p. 14-15).*

“Foi bonito” diz o narrador a respeito da cena, sem nenhum remorso. A violência apresenta-se estetizada, conformando um ritual de compensação simbólica da opressão social.

O crítico Flávio Aguiar (1997, p. 45) assim analisa este tipo de situação ficcional:

*“Ora, a gratuidade com que o neobrutalismo apresenta a irrupção da violência rouba à literatura sua força principal, transformando aquela em horizonte absoluto do universo representado. Esta me parece ser a fraqueza do “neobrutalismo”: apesar de seu ímpeto generoso de engajamento, ele se limita a descrever a violência, e não a narrar o seu surgimento e os seus limites. Saindo ao mundo para denunciar a brutalidade, ele arrisca a brutalizar a literatura.”*

A cena chocante dos bandidos atirando com a intenção de *brincarem* com a vida alheia só aparentemente é gratuita. Ela deve ser inserida num contexto de convívio intenso com a destruição banalizada de vidas próximas, como deixa ver o diálogo entre o Zequinha e o Pereba:

*“Pra falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo.*

*Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arreventado.*

*“Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. “ (Fonseca, 1975, p. 10).*

Reproduzindo um padrão brutal de violência, intensificando-o ao limite, a proposta estética implícita na construção textual de “Feliz Ano Novo” é exatamente a de “brutalizar a literatura”.

A rudeza com que os *bandidos* são inseridos no espaço ficcional é notória a partir dos seus próprios apelidos, que, assim como seus destinos, são significativos da sua condição:

*“Cumprindo, pois, uma dupla função caracterizadora – de degradação social e de motivada insinuação psicológica – a alcunha abre caminho à definição de um estatuto de personagem [...].” (Reis, 1983, p.490)*

*Pereba, Minhoca, Tripé*, esses nomes imprimem uma carga pejorativa em seus donos e os situam num espaço rebaixado do quadro social. Apenas escapa dessa definição de personagem o apelido *Bom Crioulo*, que define favoravelmente o caráter do personagem, diluindo um pouco a dicotomia social e complexificando o universo das alcunhas do conto.

Sem nenhum traço de bondade, os personagens do enredo, de fato cruéis, comemoram o *feito* do corpo ter grudado na porta, mas sem muita euforia. O tom narrativo é sempre o do distanciamento frio.

A primeira pessoa narrativa em *Feliz Ano Novo* apresenta-se nitidamente demarcada, a ponto de o narrador dominar integralmente a construção ficcional.

Jamais interpelado pelos amigos, meros subalternos no enredo, ele sozinho os interpela na seqüência veloz das ações que vão constituindo a trama do conto.

Se sua presença, a partir da focalização narrativa, é notória, o mesmo não se pode dizer das suas sensações. A seqüência narrativa do conto privilegia o espaço exterior das ações, ficando a voz do narrador quase dessubjetivada. Sua palavra é destituída de impressões, sugerindo um quadro humano de emoções anestesiadas.

No momento do assalto, sua indiferença emocional confunde-se com *desprezo de classe*. Ele rejeita as “bacanas” da festa, elegantes e bem-tratadas, dizendo ter “nojo” dessas mulheres e não ver a menor graça em “comê-las”.

Esse despreendimento em relação ao universo dos valores burgueses demonstra uma possibilidade de autonomia existencial no mínimo inusitada se confrontada com a volúpia do Zequinha “executando” uma moreninha no sofá e a pressa do Pereba em fazer o mesmo com a “gordinha” dona da festa.

O narrador parece sempre estar a favor dos mais *fracos*. Mesmo no ambiente requintado dos convidados da festa, ele mantém essa estrita coerência, o que se evidencia na censura feita ao Zequinha em relação à escolha da *vítima* para o último tiro: “O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.” (Fonseca, 1975,p. 14).

Ele considera o amigo “sacana” por preferir uma presa frágil, ao invés de um membro robusto da esbanjadora classe alta do conto. A mesma atitude de solidariedade em relação aos *menos favorecidos* pauta as atitudes da dona Candinha em relação ao narrador.

A velha preta, moradora do mesmo prédio, se prontifica a guardar as armas, o dinheiro e os objetos roubados pelos “meninos”, a quem chama de “meus filhos”, em seu apartamento para protegê-los de uma eventual batida policial.

Também o insensível narrador é capaz de um gesto de delicadeza em relação ao amigo. Na volta para casa, ele estende a toalha no chão e sobre ela começa a colocar as bebidas e a comida roubada quando o Zequinha pede para se servir.

O narrador recusa esse pedido, pois os dois devem esperar a chegada do Pereba, que foi largar o carro roubado em uma rua deserta, para compartilharem a *ceia*.

Um instante inusitado de esperança na vida fecha o texto, ressaltando a existência de um espaço de envolvimento não agressivo e fraterno em seu interior: “Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo.” (Fonseca, 1975, p. 15).

Realizada a caça furiosa, acalmam-se os ânimos e fica a certeza de que a vida continua e pode trazer, em seu movimento cego, também momentos bons de ser vividos.

O conto “Botando pra Quebrar” apresenta igualmente como narrador um excluído social. Trata-se de um ex-presidiário, através de cujas impressões configura-se o espaço ficcional:

*“Eu estava meio fudidão sem arranjar emprego e aporrinhado por estar nas costas de Mariazinha, que era costureira e defendia uma grana curta que mal dava pra ela e a filha. De noite nem tinha mais graça na cama, ela perguntando, arranjou alguma coisa? Teve mais sorte hoje? E eu me lamentando que ninguém queria empregar um sujeito com a minha folha corrida;”* (Fonseca, 1975, p. 43).

Desta vez o ponto de vista é o de alguém que busca a inserção produtiva na sociedade através do trabalho. Como esta chance lhe é reiteradamente negada, e, quando finalmente oferecida, só lhe reforça a sensação de inaptidão para o

desempenho de tarefas subalternas, o conto encerra com a constatação do fracasso da opção construtiva de vida.

Se, no primeiro conto, os bandidos violentos são recompensados com um final quase feliz no desenlace da trama, neste outro, o narrador está sozinho, desempregado como no início, mas o alívio imediato proveniente da destruição das posses do chefe lhe propiciara o prazer da vingança.

O tão esperado trabalho só lhe propicia a experiência da humilhação, que encaminha a trama narrativa para o ápice, com a irrupção de uma violência que distensionava a mente do narrador e, com isso, também o texto, cujo final apresenta o narrador caminhando rumo a um futuro em aberto.

Pode-se pensar que a ele não resta que a via da marginalidade, com a perspectiva de viver como os personagens do primeiro conto analisado, de assaltos e pequenos roubos.

Ao longo do enredo, mesmo sentindo-se ultrajado e imprestável, o narrador evita o risco das ações clandestinas, como pegar muamba na Bolívia, com medo de ser pego e ter que voltar para o inferno da prisão. Por não se dispor a aceitar *qualquer coisa*, sofre nova afronta:

*“E o Porquinho respondia, se tu preferes ficar rufiando a costureira, o problema é teu. O filho da puta não sabia como era lá dentro, nunca tendo ido em cana; foram cinco anos e quando eu pensava neles parecia que a vida inteira eu não tinha feito outra coisa, desde garotinho, senão ficar trancado no xadrez, e foi pensando nisso que eu deixei o Porquinho fazer pouco de mim na frente de dois bunda mole, morrendo de ódio e vergonha.”*  
(Fonseca, 1975, p. 43)

Humilhado pelo “Porquinho”, apelido que, referindo pejorativamente o seu dono, já define um padrão “sujo” de conduta, o narrador vê os contratempos da sua vida atingirem o clímax num diálogo com a mulher:

*“E nesse mesmo dia, pra mal dos meus pecados, quando chego em casa a Mariazinha me diz que quer ter uma conversa séria comigo, que a garotinha precisava de um pai, que eu ficava sem aparecer em casa, e a vida estava ruim e difícil, e que ela me pedia permissão para arrumar outro homem, um trabalhador que ajudasse ela. (...) me deu vontade de quebrar a cara daquela filha da puta, mas ela tava certa e eu disse, você tá certa, e ela perguntou se eu não ia bater nela e eu disse que não, e ela perguntou se eu queria que ela fizesse alguma coisa para eu comer, e eu disse que não, que estava sem fome, apesar de ter passado o dia inteiro sem ver nenhum grude.” (Fonseca, 1975, p. 43).*

A conduta ponderada e correta do narrador, fundamentada em princípios mesmo quando estes se contrapõem aos próprios interesses, ressignifica a imagem preconceituosa que a sociedade constrói acerca dos presidiários.

Percebe-se novamente a simplicidade da forma narrativa, estruturada a partir da fala de um ex-detento. O texto ficcional adquire a dicção da sua voz e o encadeamento rápido do seu pensamento, expondo uma situação da sua vida quase que diretamente.

Sem a brutalidade do conto anterior, “Botando pra Quebrar”, no entanto, configura uma forma ficcional igualmente fácil e descomplicada, próxima também das narrativas de ação da literatura de massa.

Trata-se de um estilo que incorpora a linearidade temporal da escrita acessível dos produtos artísticos industriais, mas que se formula a partir das situações de vida

de um narrador marginalizado, ficcionalmente construído como um personagem digno e bem-intencionado.

A partir da agilidade da sua fala, construiu-se um modo muito preciso de escrita. A coloquialidade aqui é rigorosamente obtida, produto de um esforço planejado de tornar o texto ficcional comunicativo.

Se busca o contato com o leitor através da simplicidade da forma, é importante que se perceba que o texto sonega ao mesmo emoções consolatórias. Mesmo tratando de uma situação extremamente penosa, o narrador não se deixa arrastar pelo sentimento, privilegiando as *tomadas exteriores*.

Quando raramente fala da sua angústia, o tom que imprime ao relato é contido, morno: “A situação estava ruça e eu quase entrando em parafuso”, diz ele sem mostrar nunca esse desespero (Fonseca, 1975, p. 44).

Um dia, ao saber da intenção que tinha Mariazinha de deixá-lo para viver com um “sujeito decente e trabalhador”, o narrador sente “um vazio por dentro”, mas antes de ir embora, pede para conhecer o pretendente da mulher, para certificar-se de que a *entregava em boas mãos*:

*“Disse apenas que queria ter uma conversa com o tal Hermenegildo e ela pediu que não, por favor, ele tem medo de você porque você andou na cadeia e eu respondi, medo? Porra, ele devia ter é pena, me dá o endereço do cara.” (Fonseca, 1975, p. 44)*

Na despedida, o narrador se emociona, mas novamente sua atitude é de contenção: “me deu uma dor no coração quando apertei a mão dela, mas eu só disse adeus.” (Fonseca, 1975, p. 45).

A dor sentida é apenas referida, mas nem por isso o texto deixa de ser dóido. Sóbrio e calculado, dele se depreende uma espécie de tristeza miúda e comedida, que a solidão do narrador, carregando pelas ruas o embrulho das suas coisas embaixo do braço, apenas sintetiza.

No *bico* que arranja, sua função era ficar à porta de uma boate, não deixando entrar, nas palavras do chefe, “bicha louca, crioulo nem traficante”.

Seguindo as orientações recebidas, ele barra um travesti famoso, no que é repreendido pelo patrão. Sem a tolerância que seria de se esperar em um homem na sua situação, ele discute:

*“Vamos ver se eu entendi, eu disse, piçudo porque tinha chamado aquele cagalhão de senhor enquanto ele tinha me chamado de burro, vamos ver se eu entendi bem, eu barro todos os viadões, menos aqueles que são seus amiguinhos, mas o problema é saber quais são os seus cupinchas, não é verdade? E afinal, continuei, porque não deixar os outros viados, os que não são importantes, entrarem? São filhos de Deus também, e outra coisa, gente que tem raiva de bicha na verdade tem é medo de virar o fio.”*  
(Fonseca, 1975, p. 45).

Novamente está-se diante de um narrador que nada tem de subalterno. Tal como o personagem-narrador de “Feliz Ano Novo”, ele tem uma experiência criminal e um período de vida como presidiário. Mas enquanto aquele é um agente consciente da desordem, este ainda tenta recolocar-se no mercado de trabalho.

Ultrapado por ter cumprido as ordens à risca, na inocência de supor que as normas valiam para todos, e ainda assim ter sido destrutado pelo patrão, que lhe joga na cara que no mundo em que vivem o dinheiro permite a alguns o desfrute pleno da vida, sem possibilidade de censuras ou repreensões, o narrador percebe sua radical exclusão de qualquer âmbito ou esfera de sociabilidade.

O narrador de “Feliz Ano Novo” não desconhecia esses privilégios, o que fica evidente na sua discordância em relação a um comentário do amigo sobre a conduta do Lambreta, bandido respeitado por todos:

*“Homem não deve dar o cu. Ainda mais um cara importante como o Lambreta, disse Zequinha.*

*Cara importante faz o que quer, eu disse.” (Fonseca, 1975, p. 11).*

A questão do homossexualismo é inserida no enredo do conto de modo a problematizar ainda mais as normas vigentes de comportamento. Em meio aos bandidos, ser *gay* é apenas uma destas formas de subversão aos padrões habituais de vida jamais censurada pela voz narrativa.

Tentando viver dignamente do seu trabalho sem subverter coisa alguma, o narrador de “Botando pra Quebrar” percebe estar sendo subserviente:

*“Foi entrando gente, aquilo era uma mina, o mundo estava cheio de otários que engoliam qualquer porcaria desde que o preço fosse caro. Mas aqueles caras para ter toda aquela grana tinham que estar passando alguém para trás, vai ver que era aqui o otário fodido, às suas ordens, obrigado.” (Fonseca, 1975, p. 45).*

O desenrolar das tramas narrativas de “Feliz Ano Novo” e de “Botando pra Quebrar” conflui na constatação, por parte de ambos os narradores, da perversidade da dinâmica social vigente no universo ficcional, o que os leva a enxergar na destruição dos bens alheios a única via de satisfação.

No segundo conto, chamado a conter uma briga, o narrador recém-empregado aproximase e põe mais lenha na fogueira, sabendo que não tem mais nada a perder:

*“Aí eu me lembrei do dono da casa, eu ia pra rua mesmo, puta merda, eu estava cansado de ser sacaneado, e ali na minha frente estava aquele pagode chinês, cheio de lustres e espelhos, pra ser quebrado, e eu ia deixar passar a chance? (...) Pra poder forçar uma decisão dei um bife bem no meio dos cornos da mulher que estava ao lado dele. Aí foi aquela cagada, o pau quebrou que parecia um trovão, de repente tinha uns dez caras brigando, nego que levava a sobra também dava e entrava no conflito, corri pra dentro do bar e não sobrou nenhuma garrafa, os lustres foram pra pica, a luz apagou, um ouriço tremendo que quando acabou só deixou em pé tijolo de parede.” (Fonseca, 1975, p. 46).*

O final do conto é desolador na sua secura estilística, na ausência de qualquer descontrole ou raiva por parte do narrador: “Peguei meu embrulho e fui embora. Puta merda.”(Fonseca, 1975, p. 46).

Percebe-se nitidamente a diferença existente entre este estilo textual e o de um *best-seller*, que

*“enquanto produto da literatura folhetinesca ou de massa, é resultado do processo de industrialização mercantil e efeito da ação capitalista sobre a cultura, inscrevendo sempre, portanto, em sua produção, as diretrizes ideológicas dominantes de interpelação e reconhecimento do sujeito humano”. (Sodré, 1985, p. 70)*

Os contos aqui analisados, ainda que tenham uma linguagem próxima daquela da literatura de massa, não poderiam estar mais longe deste tipo de ficção no que diz respeito ao teor ideológico neles implícito.

Tendo criminosos como narradores e personagens, eles trancorrem em espaços de miséria, envolvem ações lícitas ou ilícitas que invertem as “diretrizes dominantes de interpelação e reconhecimento do sujeito humano”.

A lógica ficcional os absolve, ora recompensando a ilegalidade dos seus atos com os bens de que precisam, ora isentando-os de punições ou repreensões.

Num fluxo temporal semelhante ao de um *best-seller* são inseridos elementos de subversão das concepções ideológicas dominantes, legitimadoras da ordem instituída.

Tais elementos definem uma concepção de sujeito humano não identificado com metas de ascensão social, voltadas à realização de utopias consumistas previsíveis, mas dotado de uma grande capacidade de revolta individual e, mais nitidamente no primeiro conto, com um notável despreendimento em relação à perspectiva burguesa de vida.

Também o conto “Abril, no Rio, em 1970” é narrado por um sujeito de baixa extração social. Trata-se de um funcionário humilde de empresa que, sabendo da ausência de perspectivas da sua profissão, tenta subir na vida através do futebol. Desta vez, a voz narrativa provém de um indivíduo aparentemente mais inserido no sistema social.

Tratando de personagens e fatos reais daquele ano de consagração esportiva mundial para o Brasil, o conto, no entanto, nada tem do realismo fotográfico da ficção de tendência documental do período.

Ele inicia com a entrada do narrador como *penetra* no campo de futebol de um clube luxuoso, onde a seleção brasileira exibia seu futebol para uma torcida seleta.

Novamente, o elemento de origem social *humilde* não se resigna ao convívio com os seus iguais e adentra o espaço burguês, onde se sente deslocado: “Era só olhar para mim que os caras viam que o meu lugar era outro, nem como repórter eu podia passar.” (Fonseca, 1975, p. 35).

Constatada a segregação, neste caso, a perspectiva narrativa não é a do roubo ou a da destruição dos bens alheios. O narrador deste conto constrói para si uma perspectiva de ascensão social:

*“O jogo de domingo ia ser assistido pelo Jair da Rosa Pinto, técnico do Madureira, que já foi cracão do escrete e alguma coisa me dizia, Zé, vai ser a chance da sua vida. Eu disse pra minha garota, que era datilógrafa da firma, não fico de contínuo nem mais um mês.” (Fonseca, 1975, p. 35).*

O leitor que o texto internamente produz é levado a sentir-se tão forasteiro naquele *Country Club* quanto o narrador, que o trata na perspectiva dessa mesma distância:

*“Quando o treino acabou os grã-finos cercaram os jogadores. Era um lugar bacana de jogar pólo, aquele jogo que o cara monta num cavalo e fica dando paulada numa bolinha.” (Fonseca, 1975, p. 36).*

A necessidade do aposto explicativo só se justifica pelo fato de o narrador dirigir-se a um igual, alguém que, como ele, não frequenta aqueles ambientes nem conhece minimamente o jogo de pólo.

A identificação, neste caso, não se dá a partir de um marginal, mas de um cidadão trabalhador, o que produz decorrências estéticas diferenciadas em relação aos dois contos já comentados.

Em primeiro lugar, o vocabulário e o andamento narrativo são distintos. Menos rebaixada, a sintaxe apresenta-se também através de uma trama que é tecida com mais lentidão, mas que igualmente apresenta-se linear e desproblematizada.

Desta vez, o foco narrativo é mais condizente com o estilo da literatura de massa, pois parte de um indivíduo com valores e aspirações convencionais. Entre outras *iguarias burguesas*, ele deseja ter mulheres como as que viu no treino.

Não só ele não tem “nojo” da classe alta, como admira o requinte do seu modo de vida, que pretende idêntico para si:

*“Aquilo é que era vida, fiquei vendo a piscina, o gramado, os garçons levando bebidas e comidinhas pra lá e pra cá, tudo calmo, tudo limpinho, tudo bonito.*

*Não eram as roupas, eram os cabelos e o cheiro, essa era a diferença entre Nely e as moças que andavam a cavalo, pensei enquanto vinha pela estrada fazendo exercício, correndo até o ponto de ônibus da Rocinha; eram os cabelos e o cheiro e as roupas, puxa vida, eu queria ter uma mulher daquelas, mas o cara pra ter uma mulher daquelas tinha que ser no mínimo da seleção. Eu tinha que comer a bola no domingo, do Madureira para a seleção, bola com Zezinho, é goool! A multidão gritava dentro da minha cabeça.” (Fonseca, 1975, p. 36).*

Para ter um bom desempenho na partida que seria assistida pelo técnico do Madureira, seu trampolim para o sucesso, o narrador segue o conselho do Braguinha, evitando dormir com a namorada na véspera do jogo para poupar suas energias físicas.

Nely ama a maior briga. Desconfiando estar sendo traída, ela o chama de “mentiroso, frouxo, debilóide, ignorante e pé-rapado”. Humilhado, o narrador encontra nos impropérios da moça um motivo a mais para a abstinência sexual, uma vez que esta lhe garantiria um passaporte para a vida nova de craque, sem Nely e com muito sucesso.

Na hora do jogo, saindo do vestiário, ao avistar o campo lotado, ele procura ansiosamente aquele que vai ser o protagonista da sua mudança de vida: “Tentei

ver o Jair da Rosa Pinto, não consegui, ele devia estar por ali, de olho em mim. Senti um frio no estômago.” (Fonseca, 1975, p. 38).

Mas durante a partida tudo dá errado: o primeiro tempo é terrível, só um jogador adversário se destaca, o Jeová, nome que já aponta para o drama final. Durante o intervalo, o narrador revê os seus planos, tentando salvá-los da ruína já quase previsível:

*“Botei uma toalha em cima do estrado e deitei. Não quis pensar em nada, não tinha coragem de imaginar as coisas boas que ainda iam acontecer, um dia. Fiquei calado. Só abri a boca para perguntar, alguém viu o Jair da Rosa Pinto por aí? Ninguém tinha visto.” (Fonseca, 1975, p. 39).*

No segundo tempo, seu time é goleado e ele ouve palavras de consolo do técnico. O destino que ele imaginara para si parecia estar sendo vivido por outro:

*“Eu estava tão baratinado que só naquela hora percebi que o meu jogo tinha sido uma merda, eu não tinha feito outra coisa senão correr dentro do campo igual um cabeça de bagre. Vi, de costas, Jeová conversando com um sujeito. Não dava para ver quem era. Pensei, vai ver que é o Jair da Rosa Pinto, convidando ele para treinar no Madureira. Me senti tão infeliz que não tive coragem de olhar, saber se era ou não era. Corri para o vestiário.” (Fonseca, 1975, p. 40).*

Sem forças para comprovar a ascensão do Jeová, o narrador afasta-se. Isso não importava mais, ele falhara e agora só lhe restava a vidinha sem futuro de contínuo de firma.

O encadeamento da narrativa mostra que a renúncia e o sacrifício não compensam. Sentindo-se injustiçado por ter feito a sua parte na busca da fama e só ter encontrado desilusão, ele precisa ir adiante, mas não consegue:

*“Fui o último a sair. Começava a escurecer. Na sombra da tarde o campo ficava ainda mais feio. Eu estava sozinho, todos tinham ido embora. Fui andando, passei por um monte de lixo, tive vontade de jogar ali a maleta com o uniforme. Mas não joguei. Apertei a maleta de encontro ao peito, senti as traves da chuteira e fui caminhando assim, lentamente, sem querer voltar, sem saber para onde ir.” (Fonseca, 1975, p. 40).*

Mesmo tendo metas distintas, a conduta inicial dos narradores de “Botando pra Quebrar” e “Abril, no Rio, em 1970” é semelhante. Para garantir, seja um emprego, no primeiro caso, seja uma *performance* futebolística arrasadora, no segundo, eles acatam as orientações recebidas.

Ocorre que nenhum recebe o reconhecimento esperado, o primeiro sendo repreendido, e o segundo jogando como um “cabeça de bagre”. O andamento ficcional leva à falência o projeto de ambos, aproximando estes contos de “Feliz Ano Novo”, onde a atividade clandestina já apresenta-se como a única perspectiva possível de escapar do destino de miséria e submissão.

O futebol, que na vida real do país contribuiu, em 1970, para reforçar o clima de euforia patriótica, apresenta-se no conto como o âmbito onde se configura a derrota individual do narrador.

Fim dos sonhos, desilusão, este é o balanço final do conto em que nada há do “Brasil que vai pra frente”. Pelo contrário, aqui não há a menor perspectiva de futuro. O presente atolou todas as esperanças e o tom final do conto é o da ausência de sentido de tudo.

Desta forma, “Abril, no Rio, em 1970” contraria a funcionalidade habitual da literatura de massa, que é a de propiciar distração e evasão compensatórias. Seu movimento irreversível rumo ao vazio final o identifica à proposta artística do *pop*, que “se cinge a demonstrar sorratamente a vacuidade e a sem-razão do cenário existencial do homem de hoje.” (Merquior, 1974, p. 307).

O absurdo da vida moderna é aqui evidenciado a partir da fala de elementos excluídos das benesses da sociedade de consumo, o que mescla à problemática existencial, para qual o *pop* sempre aponta, a problemática social, formando o composto contundente convencionalmente chamado *hiperrealismo*.

O único dos contos analisados em que, ao final, o narrador é recompensado, tendo algo a comemorar é “Feliz Ano Novo”, que é também o único em que o mesmo não tem um modo institucionalizado de vida.

Já o narrador de “Abril, no Rio, em 1970” é punido, sendo devolvido ao “seu lugar” pelo andamento narrativo, que estraçalha suas ambições e seus sonhos pequenos.

Os contos até aqui comentados têm por narradores respectivamente um marginal convicto, um ex-detento que o enredo praticamente leva de volta ao crime e um contínuo de firma, que investe numa carreira paralela para ascender socialmente, mas vê frustrado seu sonho de ter dinheiro e fama.

Também este último poderia perceber a irreversibilidade de seu destino de “contínuo” e romper com a engrenagem social mais radicalmente. O conto nada diz sobre isso, deixando o final em aberto.

A marginalidade como forma de conduta está presente nos três, ora tematizada, ora sugerida, ora mesmo pelo avesso, pela demonstração do fracasso dos projetos lícitos de conquista de uma vida mais confortável.

Esta ficção vale-se de uma identidade *marginal* para distanciar-se e distingüir-se daquele padrão habitual das produções ficcionais de entretenimento.

Só que, muito lúcida quanto ao fato de o próprio estatuto *marginal* de produções que se queriam subversivas estar sendo assimilado e comercializado, assimila, ela própria, alguns recursos desta mesma indústria para ressignificá-la.

Assumindo, com uma forma que arremeda o estilo da ficção convencional de entretenimento, a dimensão comercial àquela altura intrínseca a qualquer artefato cultural, Rubem Fonseca trata, no interior da sua produção ficcional, das decorrências que o fortalecimento da indústria cultural ocasionou no âmbito da criação de linguagem artística.

Essa combinação inusitada de uma linguagem aparentemente *de dentro* do sistema com elementos oriundos de tradições culturais *alternativas* aproxima-se muito da proposta despreconceituosa dos tropicalistas, que já foi mal-entendida por críticos seríssimos da literatura brasileira.

Roberto Schwarz, por exemplo, em “Cultura e Política, 1964 – 1969”, (p. 75) assim analisa o movimento:

*“a crista da onda, que é, quanto à forma, onde os tropicalistas estão, ora alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais. [...] Sobre o fundo ambíguo da modernização é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambigüidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente. Aliás, a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado irreverente, escandaloso e comercial pode ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado.”*

Mesmo quando erra, Roberto Schwarz levanta pertinentemente os elementos a investigar. Ele vê como incompatíveis o esforço crítico e o sucesso comercial, não percebendo, no calor da hora, que a riqueza desta proposta estética, com a qual o estilo fonsequiano identifica-se, reside exatamente na ousadia desta combinação cuja radicalidade a censura atestou.

O crítico, no entanto, reconhece neste estilo que chama “ambíguo” a capacidade de evidenciar as contradições da produção intelectual do momento. Isto porque, ao formular-se a partir de elementos da linguagem vencedora da indústria cultural, subvertendo sua funcionalidade habitual, o tropicalismo oferecia uma saída criativa para a produção artística em tempos de mercantilização crescente.

Ao referir o contexto de crise por que passava o país através das decorrências desta mesma crise no terreno da linguagem artística, o tropicalismo inovou, conformando um estilo auto-referencial de canções.

A obra *Feliz Ano Novo* também faz uso deste estilo auto-consciente de escrita. Se nos contos já analisados esta tendência apresentou-se a partir da utilização paródica de uma forma massificada de escrita, num segundo grupo de contos, cujos narradores são “produtores de ficção”, ela apresenta-se ainda mais nitidamente configurada.

Júlio Cortázar, analisando o estilo duro dos romances policiais americanos, já apontara para a linha de continuidade existente entre hiperrealismo e metaficção:

*“O paradoxo é que a linguagem, rebaixada na mesma proporção, vinga-se dos Hammett e dos Chandler; há momentos em seus romances em que a ação narrada está tão absolutamente realizada como ação, que se converte no virtuosismo do trapezista ou do equilibrista; estiliza-se, desumaniza-se, como as lutas de murros das películas ianques, que são o cúmulo da irrealidade por excesso de realismo.” (Cortázar, 1993, p. 80-81).*

Esta linguagem, que o autor quer reduzida ao mínimo, termina por impor-se, e, em sua dimensão minimalista, chama atenção para si mais do que para os fatos e situações que tão velozmente refere.

## 2.2 Narradores criadores de ficção

Uma vez que mesmo os contos narrados por “marginais” possuem uma dimensão metalingüística, implícita na sua forma problematizadora da escrita massificada, o que particulariza os contos deste segundo grupo é a presença de um teor metaficcional mais evidente.

Dentre os contos cuja focalização parte de indivíduos *criadores de ficção* encontra-se “Corações Solitários”. Narrado por um jornalista à procura de trabalho, o conto inicia com a sua chegada a um jornal popular, assim definido por Peçanha, o dono do mesmo:

*“Mulher não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regime. É feita para a mulher da classe C, que come arroz e feijão e se ficar gorda azar o dela. Dá uma olhada.”*  
(Fonseca, 1975, p. 19).

Trata-se de um intelectual cujo conhecimento parece não atender às demandas do mercado. Toda a sua cultura clássica constitui um acervo obsoleto, do qual o jornal prescinde. O que se quer dele como jornalista é que desempenhe o papel que a máquina governamental atribuía à produção artística nos anos 70: oferecer uma diversão compensatória para os consumidores de cultura de massa do país.

O conto prossegue com uma manobra pouco recomendável do narrador, através da qual ele consegue o emprego e passa a ser responsável pela seção *De Mulher para Mulher*, uma espécie de consultório sentimental do jornal.

Os problemas não demoram a surgir, e o primeiro deles advém da escolha do pseudônimo Nathanael Lessa (provavelmente uma homenagem a Nathanael West e

Ivan Lessa)<sup>43</sup> pelo narrador. Ele é advertido de que ali todos usam nomes de mulher, mas questiona tal prática:

*“Você não acha que um nome masculino dá mais credibilidade às respostas? Pai, marido, médico, sacerdote, patrão – só tem homem dizendo o que elas devem fazer. Nathanael Lessa pega melhor do que Elisa Gabriela.” (Fonseca, 1975, p. 20).*

Pode-se entender a proposta do narrador como identificada ao padrão realista de escrita. Na sua concepção, a verossimilhança é a alma da ficção.

Peçanha, por sua vez, tem concepções bastante distintas acerca da função social do seu jornal:

*“É isso mesmo que eu não quero. Aqui elas se sentem donas do seu nariz, confiam na gente, como se fôssemos todas comadres. Estou há vinte e cinco anos neste negócio. Não me venha com teorias não comprovadas. Mulher está revolucionando a imprensa brasileira, é um jornal diferente que não dá notícias velhas da televisão de ontem.” (Fonseca, 1975, p. 20).*

Na visão de Peçanha, as estórias do jornal devem inverter a lógica habitual das coisas, oferecendo uma compensação momentânea às mulheres cansadas da dureza da vida.

Tal idéia constitui a receita de sucesso da literatura de massas, fundada no sonho e na fantasia, que socialmente desempenha a função de construir a resignação e a acomodação das pessoas ao mundo tal qual este se apresenta.

---

<sup>43</sup>Nathanael West, escritor americano, escreveu em 1933 o livro *Miss Corações Solitários*, cujo título já evidencia a influência sobre o autor brasileiro, que intitulou “Corações Solitários” o seu conto. O livro trata exatamente do jornalista Miss Corações Solitários, que faz a seção sentimental de um jornal a partir das cartas desesperadas que recebe e antecipa em algumas décadas a literatura de crítica ao consumo e à dinâmica da cultura de massa.

Ivan Lessa, escritor brasileiro residente há décadas em Londres, escrevia na década de 70 a segunda página do lendário jornal Pasquim, onde ficcionalizava uma espécie de consultório sentimental.

A falsificação da realidade é a meta de Peçanha, e no espaço do jornal, a norma básica de funcionamento. Tanto que o narrador, o único a adotar pseudônimo masculino, sente-se constrangido: “Pega mal eu ser o único aqui dentro que não tem nome de mulher, vão pensar que eu sou bicha.” (Fonseca, 1975, p. 21).

No exercício de sua função como conselheiro sentimental, o narrador deve escrever as cartas das leitoras, já que “mulher da classe C não escreve cartas”, e respondê-las. No estilo das mesmas, e principalmente das respostas, ele define sua concepção quanto à função do texto ficcional:

*“Prezado dr. Nathanael Lessa. Eu arranjei uma bolsa de estudos para minha filha de dez anos, numa escola grã-fina da zona sul. Todas as coleguinhas dela vão ao cabelereiro, pelo menos uma vez por semana. Nós não temos dinheiro para isso, meu marido é motorista de ônibus da linha Jacaré-Caju, mas disse que vai trabalhar extraordinário para mandar Tânia Sandra, a nossa filhinha, ao cabelereiro. O sr. Não acha que os filhos merecem todos os sacrifícios? Mãe dedicada. Vila Kennedy.*

*Resposta: Lave a cabeça da sua filha com sabão de coco e coloque papelotes nela. Fica igual ao cabelereiro. De qualquer maneira, sua filha não nasceu para ser bonequinha. Aliás, nem a filha de ninguém. Pega o dinheiro do extraordinário e compra outra coisa mais útil. Comida por exemplo.” (Fonseca, 1975, p. 21).*

Novamente o narrador é uma pessoa crítica à futilidade dos valores burgueses. Como trata-se de um profissional da palavra, que se dirige às camadas mais humildes, ele vale-se da escrita para criar um espaço de questionamento do papel tradicional da mulher na sociedade.

Obviamente, seu texto não agrada ao diretor do jornal, que lhe fornece a sua concepção da função ficcional através da orientação “Ponha alegria, esperança, tranqüilidade, e segurança nas cartas, é isso que eu quero.” (Fonseca, 1975, p. 22).

O conto prossegue com as *novas cartas*, cujo estilo caricaturalmente consolador e apologista da vida comprova a submissão do narrador às determinações do chefe:

*“Querido Nathanael. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que eu sou analfabeta. Eu sou é ceguinha. Minha querida avozinha está escrevendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mirem no meu espelho. Sou cega mas sou feliz, estou em paz, com deus e com os meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o Brasil e o seu Povo. Ceguinha Feliz, Estrada do Unicórnio, Nova Iguaçu. P.S. Esqueci de dizer que também sou parálitica. (...)”*

*[Resposta:] Ceguinha Feliz, parabéns por sua força moral, por sua fé inquebrantável na felicidade, no bem, no povo e no Brasil. As almas daqueles que se desesperam na adversidade deviam se nutrir do seu edificante exemplo, um facho de luz nas noites de tormenta.” (Fonseca, 1975, p. 26-27).*

Cumprindo exatamente o que se espera de um redator de correios sentimentais, o narrador se garante no emprego e ainda recebe um elogio do chefe bem no estilo “fé no Brasil” das cartas: “Você tem futuro na literatura. Isto aqui é uma grande escola. Aprenda, seja dedicado, não esmoreça, sue a camisa.” (Fonseca, 1975, p. 27).

Literatura, para o Peçanha, significa esta apoteose da vida, do País e do seu Povo, esta injeção de ânimo patriótico que quase se confunde com as campanhas nacionais de amor ao país promovidas pelos governos militares da época. Para o narrador não era isso, mas, como funcionário, ele deve seguir as normas da casa.

Assim fazendo, ele oferece ao leitor um grande deboche das formas ficcionais massificadas cuja popularidade advém do estilo exageradamente apelativo e

sentimental. Esse lirismo derramado que garante altas vendagens é inserido no interior da matéria textual do conto destoando da mesma e levando o leitor a compreender sua eficácia imediata.

O movimento do conto estabiliza-se, portanto, com a *adaptação* do narrador aos métodos do dono do jornal, o que deixa para trás as farpas iniciais, resultantes que eram do confronto de visões distintas de mundo e de literatura.

Neste momento, o ritmo narrativo é novamente alterado com a chegada da carta de Pedro Redgrave, um homossexual enrustido. Advertido pelo chefe de que as cartas deveriam ser todas de mulheres, o narrador lhe diz ser esta uma carta verdadeira.

Sua resposta à carta de Pedro é mais um exercício de literatura rebuscada e animadora:

*“Pedro. Aguardo tua carta, com os teus segredos, que prometo guardar nos arcanos invioláveis da minha recôndita consciência. Continue assim, enfrentando altaneiro a inveja e a insidiosa aleivosia dos pobres de espírito. Adorne o seu corpo sequioso de sensualidade, exercendo os desafios de sua mente corajosa.”*  
(Fonseca, 1975, p.26).

Em resposta à nova carta de Pedro, desta vez apaixonado e correspondido, mas envergonhado e temeroso da censura à sua opção homossexual, o narrador vale-se de um raciocínio que pode ser elucidativo do estilo ficcional de seu autor:

*“Resposta: Que é isso Pedro? Vai desistir agora, que encontrou o seu amor? Oscar Wilde sofreu o diabo, foi esculhambado, ridicularizado, humilhado, processado, condenado, mas aguentou a barra. Se você não pode se casar, se amasie. Façam testamento, um para o outro. Defendam-se. Usem a Lei e o Sistema em seu benefício. Sejam, como os outros, egoístas, dissimulados,*

*implacáveis, intolerantes e hipócritas. Explore, espoliem. É legítima defesa. Mas, por favor, não faça nenhum gesto tresloucado.” (Fonseca, 1975, p. 28).*

Usar “a Lei e o Sistema” em seu próprio benefício pode ser uma opção estética válida no momento em que as leis do mercado ditam as formas e estilos vitoriosos. Uma vez que não é possível passar por cima disso, usar estrategicamente a receita do sucesso e problematizá-la por dentro, parece ser uma saída inteligente e ousada para a linguagem ficcional.

Nesta carta evidencia-se também nova disposição do narrador, que já estava se acostumando à facilidade das “fórmulas” textuais, para gerar a crítica e a resistência aos valores estabelecidos em seus leitores.

Pedro também não pode passar por cima do preconceito das pessoas, mas pode fazer um pacto pela própria sobrevivência usando “a lei e o sistema em seu próprio benefício”.

O conselho dado ao leitor demonstra uma visão equilibrada do narrador em relação à vida e do autor em relação à literatura. Tentar derrotar o sistema só traz sofrimento para Pedro e isolamento da cena cultural para o artista, seu confinamento no gueto da “alta” literatura.

Já valer-se de procedimentos que o sistema instituído de valores sociais e artísticos prevê para melhor questioná-lo, inserindo no mesmo elementos de crítica e resistência, pode constituir uma opção audaciosa e de defesa de uma outra ordem de vida e de texto.

O conto em questão encaminha-se para o final com a chegada do dr. Pontecorvo, um pesquisador motivacional, que traz a Peçanha a informação de que a quase totalidade dos leitores do jornal *Mulher* era composta de homens da classe B.

O desespero do personagem, ele próprio o autor das cartas de Pedro Redgrave, confirma a farsa. Homens passavam-se por mulheres para melhor comunicarem-se com as *leitoras*, que eram também homens *disfarçados* de mulheres. Na comunicação massificada, as identidades são trocadas, nenhum lado aparece tal qual é de fato, reinando a mentira.

Talvez somente as cartas de Pedro, escritas por Peçanha, trouxessem alguma verdade. Por isto ele descontrola-se ao saber dos leitores-homens do jornal, sentindo-se *exposto* em sua condição ambígua. Talvez nem isso seja de fato *verdadeiro*.

“Corações Solitários” encena assim a farsa da mídia popular impressa a partir da situação de um jornalista que deve produzir uma realidade de “ficção” nas cartas de sua seção.

Também “Agruras de um Jovem Escritor” tem como narrador um indivíduo produtor de ficção. Aqui o teor metaficcional evidencia-se na preocupação ininterrupta do mesmo em tornar-se um escritor de sucesso.

Narrado em uma velocidade alucinante, que é a da mente do escritor, o conto inicia com o relato de um dia comum da sua vida. Fica-se sabendo que ele conhecera Lígia, sua mulher, em virtude de um prêmio de poesia recebido da Academia, que lhe rendera uma notícia no jornal com direito a foto e tudo mais.

A mesquinhez de suas ambições fica explícita no comentário tecido sobre a premiação:

*“eu achei que ficaria instantaneamente famoso, com as mulheres se atirando nos meus braços. O tempo foi passando e nada disso acontecia, um dia fui ao oculista e ao dizer para a recepcionista, profissão escritor, ela perguntou – estivador? Minha fama durara vinte e quatro horas”. (Fonseca, 1975, p. 76).*

Lígia entra em sua vida neste momento. Tendo-o como um ídolo, passa a morar em sua casa e a organizar sua vida de modo que o promissor narrador possa dedicar-se exclusivamente ao romance que tem em mente.

Como não agüenta a vida regrada imposta pela mulher, agora a dona da casa, o narrador decide romper com ela, que ameaça matar-se caso seja abandonada.

O despreendimento de Lígia é tanto que ela tenta convencê-lo de que na sua ausência ele não conseguirá acabar o romance. Nem mesmo essa preocupação da mulher demove-o do pensamento exclusivo no seu futuro brilhante:

*“Eu olhei bem para ela e vi que Lígia estava falando a mais absoluta verdade e por instantes fiquei na dúvida, o que era melhor para um jovem escritor, um prêmio da Academia ou uma mulher que se mata por ele, deixando uma carta de despedida, culpando-o desse gesto de amor desesperado?” (Fonseca, 1975, p.77).*

Lígia mata-se de fato, mas a carta deixada, na qual o chama de impotente e mau escritor, não servia para os fins previstos. O narrador não consegue nem sofrer com a perda, pois novamente seus planos de sucesso invadem-lhe a mente:

*“Chorei um pouco, para falar a verdade muito pouco, não por falta de sentimento, mas é que a minha cabeça estava em outras coisas. Sentei na máquina de escrever: José, meu grande amor, adeus. Não posso obrigá-lo a me amar com o mesmo fervor que lhe dedico. Tenho ciúme de todas as lindas mulheres que vivem à sua volta tentando seduzi-lo; tenho ciúmes das horas que você passa escrevendo o seu importante romance. Oh, sim, amor da minha vida, sei que o escritor precisa de solidão para criar, mas esta minh’alma mesquinha de mulher apaixonada não se conforma em partilhar você com outra pessoa ou coisa. Meu querido amante, foram momentos maravilhosos os que passamos juntos!*

*Sinto tanto não poder ver terminado este livro, que será sem dúvida uma obra-prima. Adeus, adeus! Queira-me bem, lembre-se de mim, perdoa-me, ponha uma rosa na minha sepultura no dia de Finados. Sua Lígia Castelo Branco. Assinei, fazendo a letra redondinha de Lígia, e coloquei a carta na mesinha de cabeceira [...].” (Fonseca, 1975, p. 79).*

Forjando assim a carta de que tanto precisava para promover-se, o narrador começa a desenhar o futuro desejado nas manchetes dos jornais do dia seguinte. Mas apenas *O DIA* noticiava discretamente o ocorrido.

Não satisfeito com a pequena divulgação da “sua” notícia, ele vai à delegacia e força o assunto com um fotógrafo:

*“Um caso de amor desvairado, eu disse, e os jornais não deram nada, a carta dela é comovente. [...]sou escritor, premiado pela Academia, estou escrevendo um romance definitivo, a literatura brasileira está em crise, uma grande merda, onde estão os temas de amor e morte?” (Fonseca, 1975, p. 81).*

Desta vez, ele é bem-sucedido e a notícia é publicada com destaque, incluindo a carta da morta. Feita a propaganda, agora ele deve concluir o romance de modo a aproveitar a evidência de seu nome no noticiário.

O narrador percebe horrorizado que não consegue trabalhar sem Lígia, para quem pensava estar apenas “ditando” o romance. Ao lê-lo, vê que era ela quem escrevia o texto sem que ele se desse conta. Nessa situação, decide publicá-lo assim, incompleto, pois Lígia era muito talentosa e o texto era mesmo bom.

Neste meio tempo, novas complicações surgem, pois a técnica provara que o narrador forjara a assinatura da morta, que as pílulas ingeridas haviam sido compradas por ele, entre outras encencas. Ao final, dirigindo-se à delegacia,

provavelmente para ser indiciado como assassino, o narrador não deixa de preocupar-se com o único assunto que ocupara, desde o início, a sua mente:

*“Peguei o livro e descemos juntos, entrei no carro da polícia, meu pensamento polifásico – romancista famoso acusado de crime de morte – editores em fila batendo nas grades do xadrez – consagr”*  
(Fonseca, 1975, p. 84).

As agruras do jovem escritor consistem exclusivamente em questões de *marketing*, e o narrador se sai muito bem como publicitário fazendo a campanha de si mesmo.

A adesão do *profissional da palavra* às necessidades da indústria cultural é muito mais deslavada neste conto do que em “Corações Solitários”.

Neste último, o narrador ainda resiste até aceitar as regras que regem o jogo de um jornal popular. É certo que acaba inserido no mesmo, mas há uma série de resistências que são pouco a pouco deixadas de lado. Sem muito pesar, é importante que se diga.

Já em “Agruras de um Jovem Escritor” tem-se um narrador completamente inserido no sistema editorial comercial sem problemas maiores com a sua consciência e apenas preocupado com o próprio sucesso.

É verdade que o *jovem escritor* não menciona as concessões feitas no terreno da criação artística para que seu romance *definitivo* se tornasse um sucesso. Mas o simples silêncio acerca da substância da obra propriamente dita, comparado às inúmeras preocupações em apenas *aparecer* nos jornais, já denuncia ser este último aspecto o essencial no ponto de vista do narrador.

De todos os contos do livro *Feliz Ano Novo*, “Intestino Grosso” é o mais explicitamente metaficcional. Aqui o narrador é um jornalista envolvido com a

entrevista que deve fazer com o “Autor”. Pela boca deste Autor é que saem algumas colocações pertinentes à análise que se está realizando.

Talvez a construção do conto o deixe como simples personagem para não comprometer a qualidade ficcional do texto, uma vez que acredita-se que suas idéias são, em grande parte, ainda que expostas de maneira debochada e irônica, as idéias do autor real do livro, Rubem Fonseca.

Este “Autor” tem atitudes estranhas como, por exemplo, a prática de cobrar “por palavra” para responder às perguntas, o que não deixa de ser uma situação elucidativa da posição do autor no processo de produção artística vigente desde a época da publicação do livro, meados da década de 70.

Ele vangloria-se também de ser capaz de ler “cem páginas por hora”, embora sua velocidade já tenha sido melhor. Percebe-se na conduta deste uma relação muito quantificada e imediata com os livros, um pragmatismo literário-empresarial.

Uma feição mais completa do Autor vai sendo traçada através da seqüência das suas respostas, que revelam-no muito mais um ser dotado de temperamento sarcástico do que um mercenário das letras, como se pode observar no seguinte trecho:

*“ ‘Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade?’*

*‘Mas eu não escrevo apenas sobre marginais tentando alcançar a lumpen bourgeoisie; também escrevo sobre gente fina e nobre. Você leu este livro, Cartas da Duquesa de San Severino? O Duque de San Severino é um homem muito rico, que não gosta da esposa, a jovem e linda Duquesa de San Severino. A mãe do Duque, a Velha Duquesa de San Severino, não gosta da nora, pois esta, ao casar-se com o seu filho, era uma simples Baronesa. A jovem Duquesa sofre terríveis momentos no castelo, principalmente durante os solenes jantares, quando são discutidas árvores*

*genealógicas – a família do Duque vai até Pepino, o Breve, enquanto a da ex-Baronesa começa no século dezessete apenas. Não podendo suportar essas humilhações e ofensas, a Jovem Duquesa decide ser psicoanalizada por um professor maduro e sábio, por quem ela, ao final, se apaixona. Mas o analista se recusa a ter relações físicas com a Jovem, alegando tratar-se de uma transferência e não de um gesto espontâneo de amor. Desesperada, a Jovem Duquesa passa a se interessar pela criação de orquídeas raras, o que a redime de todos os sofrimentos. É claro que isto é apenas um resumo de uma história colorida e edificante, plena de interessantes caracterizações, num estilo que permite ao leitor penetrar no núcleo central do significado da palavra sem muito esforço, mas, nem por isso, de maneira menos gratificante. É um romance que tem flores, beleza, nobreza e dinheiro. Reconheça que isto é algo que todos almejamos obter.’ “ (Fonseca, 1975, p. 136-137)*

Não só a trama ficcional do livro, similar a um conto de fadas, como também o comentário final do Autor sobre a sua história “colorida e edificante”, mas ao mesmo tempo acessível e “gratificante”, constituem um grande deboche do escritor sobre o repórter, que ele despreza.

Esse desprezo, que não é pessoal, mas voltado ao esquema jornalístico que aquele representa, fica evidente no momento em que o entrevistador segura em suas mãos o livro sobre o qual o Autor referia-se. Trata-se de *O Anão que era Negro, Padre, Corcunda e Míope*.

Através deste alter-ego, o autor do livro, Rubem Fonseca, em meio a ironias e escárnios, define neste conto algumas linhas do seu projeto ficcional:

*“Eles [os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras] queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de*

*apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (Fonseca, 1975, p. 135-136).*

Sem poder corresponder às expectativas do *establishment* literário acerca do seu trabalho, por não inseri-lo num fio de continuidade em relação aos autores canonizados da literatura brasileira, o Autor explicita sua principal preocupação: dotar a ficção da comunicabilidade dos anúncios, aproximá-la de pessoas cuja sensibilidade é moldada na linguagem dos *out-doors* das grandes cidades.

Para dotar este texto ficcional *comunicativo* de potencial crítico, o Autor opta por nele tratar dos *marginais da sociedade*, aquele tipo de “cara” cujos dentes vão estragando, e resta-lhe apenas arrancá-los, por ser mais barato,

*“ (...) ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as platéias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco.’ ” (Fonseca, 1976, p. 136).<sup>44</sup>*

Esses setores *excluídos* da sociedade e das páginas de ficção o Autor representa através da figura do anão<sup>45</sup>, que, aliás, só existe no título do livro, mas sobre o qual críticos já afirmaram que “simboliza Deus, outros que ele representa o ideal da Beleza eterna, outros ainda que é um Brado de revolta contra a iniquidade do terceiro mundo.” (Fonseca, 1975, p. 140).

Alfinetando também os críticos, o Autor demonstra sua solidão no cenário literário, onde não é compreendido por ninguém. Nem mesmo os leitores, que “financiam” sua carreira de escritor, são poupados: “Entre meus leitores existem

<sup>44</sup>O “Pereba”, do conto “Feliz Ano Novo” pode ser a perfeita exemplificação deste tipo de personagem a que o Autor aqui se refere. Naquele conto, o narrador diz que ele faria sucesso na TV, “ia matar as pessoas de rir”(p. 11).

A situação da ida ao dentista, onde há “uma enorme dentadura na porta” e tudo, envolvendo a necessidade de arrancar os dentes por questões financeiras, ao invés de obturá-los, será retomada mais tarde, (1979), no conto “O Cobrador” do livro homônimo.

<sup>45</sup>O anão voltará a aparecer ligeiramente transformado no romance *A Grande Arte*, (São Paulo: Cia das Letras, 1994), com o nome de José Zakkai, ou o Nariz de Ferro.

também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão.” (Fonseca, 1975, p. 143).

Os marginais não são para o Autor uma temática exterior sobre a qual ele tenha escolhido escrever, mas objeto de uma identificação profunda com sua própria *função* de artista:

“ *‘Por que você se tornou um escritor?’*

*‘Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no Êxtase nem no Poder, fiquei entre escritor e bandido.’ ” (Fonseca, 1975, p. 136).*

Escritor e bandido, duas formas de viver à margem dos desígnios da produtividade, valor básico da sociedade de consumo contemporânea. O escritor, obrigado a “servir” ao sistema editorial comercial, tem no bandido um ideal transgressor do qual se aproxima por intermédio da sua linguagem dita pornográfica, mas por ele concebida como uma forma de contestação anti-repressiva:

*“a pornografia que ainda existe hoje é resultado de um latente preconceito anti-biológico da nossa cultura. Lembro-me de ter lido as críticas de uma escritora que receava que, de tanto ser abusada, distorcida, transformada em lugar-comum, a linguagem pornográfica acabaria deixando de ser o lado avesso da nobre linguagem da religião e do amor, e nada restaria para exprimir o fausto da obscenidade, que, para muitas pessoas, aliás, é metade do prazer do ato sexual.” (Fonseca, 1975, p. 140).*

Esta linguagem *obscena* o coloca ao lado dos perigosos, dos bandidos, dos malditos. Isto porque ao relembrar a dimensão animal esquecida de todo ser humano, ela aciona um questionamento acerca de todas as pressões exercidas sobre sua individualidade, sobre seu corpo, de modo a contê-lo e a moldá-lo.

A pornografia, diz o Autor,

“ (...)está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte – alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é a nossa velha amiga, a *Pornografia da Vida.* ” (Fonseca, 1975, p. 142).

Ao inserir a pornografia no ciclo natural da vida a caminho da morte, o Autor a diferencia de uma outra pornografia, a *pornografia da morte*, produto esta de mecanismos de integração e de construção de uma espécie de consenso simbólico acerca da manutenção das estruturas sociais existentes.

“vai sendo escondida uma coisa cada vez menos mencionável, que é a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a *Morte Pornográfica*, a morte na cama, pela doença – e que se torna cada vez mais secreta, mais abjeta, objeccionável, obscena. A outra morte – dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da *Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão* hoje, como as histórias de *Joãozinho e Maria* antigamente. Está surgindo, pois uma nova pornografia.” (Fonseca, 1975, p. 142).

Esta nova pornografia, a *pornografia da morte*, não funciona no sentido da libertação, mas naquele do obscurantismo opressor do corpo e da mente das pessoas. Para demonstrar isso, ele conta a *inocente* história de João e Maria e comenta:

“ É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças ladras, assassinas, com seus

*pais criminosos, não deviam entrar dentro da casa da gente, nem mesmo dentro de um livro. É uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica.’ ” (Fonseca, 1975, p. 138).*

Neste sentido, a caracterização *pornográfico* é associada aos atos de degradação humana e de *sujeira moral*. O Autor ressignifica o termo, associando ao mesmo uma dimensão ética de inequívocos contornos políticos.

O contexto de repressão e censura em que se encontrava o Brasil na década de 70 configurava o oposto do que o Autor define como uma ordem social sadia, e o próprio texto ficcional refere este descompasso:

*“Uma sábia organização social deveria impedir que fossem reprimidos esses comunicativos caminhos de alívio vicário e de redução de tensão. As alternativas para a pornografia são a doença mental, a violência, a Bomba. Deveria ser criado o Dia Nacional do Palavrão. Outro perigo na repressão da chamada pornografia é que tal atitude tende a justificar e perpetuar a censura. A alegação de que algumas palavras são tão deletérias a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão.” (Fonseca, 1975, p. 139).*

De fato a obra *Feliz Ano Novo*, tida por pornográfica e apologista dos bandidos, foi alvo da repressão censória em 1976, um ano após sua publicação, possibilidade auto-enunciada por ela própria neste conto, sendo liberada apenas em 1989.<sup>46</sup>

*Sobre o cunho pornográfico da mesma, diz Silviano Santiago:*

*“Errata: onde se lê – um pornógrafo, leia-se – um moralista. O escritor moralista é quem mais atrai a ira da censura, levando-a a cercear arrogantemente a circulação livre de sua obra. Isso por*

---

<sup>46</sup>O histórico do processo contra o autor e sua defesa, incluindo comentários e uma análise da obra *Feliz Ano Novo* encontram-se no livro *Nos bastidores da censura*, de Dionísio da Silva, São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

*um mecanismo de defesa bastante simples: a censura se alimenta do que o moralista oferece ao seu concidadão e que as instituições autoritárias não podem digerir: a dramatização dos verdadeiros e cruciais problemas humanos, sociais e políticos de uma sociedade, dramatização esta que acaba por deixar a descoberto o esqueleto da natureza humana, das relações sociais e da dominação política. Sua verdade.” (Santiago, 1982, p. 57)*

A idéia de ver em Rubem Fonseca um escritor moralista está fundada na compreensão de que ele escancara os “verdadeiros e cruciais problemas humanos” com vistas a que os leitores se impressionem com a degradação humana presente nos contos. Assim fazendo, ele estaria seguindo a mesma orientação estética de Tchekcov, que disse: Meu objetivo é matar dois pássaros com uma só pedra: pintar a vida nos seus aspectos verdadeiros e mostrar quão longe ela está da vida ideal. (Gotlib, 1985, p. 45).

No próprio tecido narrativo do conto “Intestino Grosso” encontram-se trechos metaficcionais que confirmam esta afinidade, como por exemplo:

*“ ‘Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje’.  
‘Você não acha que isto denota uma preocupação mórbida com a morte?’  
‘Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa’ ”. (Fonseca, 1975, p. 135).*

Falando pelo avesso, expondo situações de morte em defesa da vida, uma vida que se ausenta do texto ficcional para não falseá-lo, uma vez que a mesma não se encontra presente no terreno extra-literário, o Autor pode de fato ser tomado por um moralista.

Outra seqüência do conto reforça esta mesma constatação da natureza dual do texto ficcional fonsequiano:

“ ‘Você disse, pelo telefone, o lema, adote uma árvore e mate uma criança. Isso significa que você odeia a humanidade?’

‘Meu slogan podia ser, também, adote um animal selvagem e mate um homem. Isso não porque odeie, mas ao contrário, por amar os meus semelhantes. Apenas tenho medo de que os seres humanos se transformem, primeiro em devoradores de insetos, depois em insetos devoradores. Em suma, tem gente demais, ou vai ter gente demais daqui há pouco no mundo, criando uma excessiva dependência à tecnologia e uma necessidade de regimentalização próxima da organização do formigueiro.’ “ (Fonseca, 1875, p. 142).

“Intestino Grosso”, como pode-se perceber, ficcionaliza as opções formais da obra como um todo. Com a ameaça do *formigueiro* pairando no ar, não há espaço para as sutilezas, por isto a linguagem é tão crua e tão direta:

“A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder. Eles dormiam com, faziam o amor (às vezes em francês), praticavam relações, congresso sexual, conjugação carnal, coito, cópula, faziam tudo, só não fodiam.” (Fonseca, 1975, p. 138).

A metáfora encobre a dominação que o Autor quer evidenciar, por isto vale-se e, através deste, o outro que fala pela sua voz, de uma forma despida de requintes, tal qual é a vida que se leva:

“Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. [...] Não dá mais para Diadorim.” (Fonseca, 1975, p. 143).

O conto encerra com um balanço: o Autor dissera duas mil seiscentas e vinte e sete palavras, e logo receberia o cheque respectivo. O incômodo em relação a este

“mercado de palavras” é expresso através de um recado aos jovens escritores. A cada um deles é dito que “Cedo ou tarde acabará sujando as mãos, se persistir.” (Fonseca, 1974, p. 144).

Novamente a analogia entre escritor e bandido, ambos realizando ações ilícitas para a obtenção de dinheiro. Enquanto o segundo rouba, o primeiro escreve histórias ou concede entrevistas. Mas o segundo é livre, e o primeiro “suja as mãos” no mercado editorial.

“Nau Catarineta” encaixa-se na presente categoria dos contos narrados por “criadores de ficção”, mas distancia-se estilisticamente de todos os outros até aqui citados.

José, seu narrador, é um artista atípico. O enredo não o apresenta minimamente preocupado com o reconhecimento do público ou com as vendagens das suas criações; trata-se de um rapaz bem-nascido cuja identidade de poeta é muito tênue.

A forma pomposa do conto assemelha-se a de *Cartas da Duquesa de San Severino*, livro inventado pelo “Autor” do conto “Intestino Grosso” para confundir o entrevistador quanto às suas opções formais.

Envolvendo “flores, beleza, nobreza e dinheiro”, a síntese definida pelo “Autor” como o que todos almejam obter, o enredo de “Nau Catarineta” tem cenários de lua cheia e personagens cujas linhagens familiares remontam ao século XVI. O tema em questão, no entanto, é novamente a linguagem ficcional.

Sua forma nitidamente parodia a de um conto de fadas, e a trama, envolvendo quatro amedrontadoras tias solteironas que nunca cortaram seus cabelos e vivem num casarão escuro e um veneno guardado em frasco de cristal negro ornado de prata lavrada, o comprova.

Ocorre que esta atmosfera de sonho e fantasia esconde assassinato e canibalismo: José, o único descendente da família, no dia do seu aniversário, deve cumprir a dura “Missão” que seu pai, seu avô e todos os outros varões primogênitos haviam cumprido “acima das leis de circunstância da sociedade, da religião, da ética...”: matar uma pessoa e comê-la no seu vigésimo primeiro ano de vida.

Novamente a chave de leitura do conto encontra-se no enredo de “Intestino Grosso”, onde o Autor define o enredo da história de “João e Maria” como pornográfico por conter degradação humana e mentiras sob a inocência de sua forma infantil.

Este tipo de pornografia, que esconde crueldade e sangue por trás de formas ficcionais requintadas, está inscrito na tradição e a mantém.

É papel da cultura incorporar os instintos humanos potencialmente destrutivos da sua organização para refuncionalizar em seu interior a ameaça dos gestos que seriam transgressores à sua lógica.

O conto “Nau Catarineta” tematiza esta questão através da incumbência das tias ao narrador, cujo teor de violência é inteiramente assimilado pela família e, inclusive, uma exigência da mesma para que ele se tornasse o chefe.

Também a linguagem do conto realiza este movimento, diluindo no interior da sua forma sofisticada e inofensiva elevado teor de violência, o que a torna “pornográfica” segundo a visão do Autor.

Já a evidência crua da dimensão animal que a *boa* pornografia realiza, e que o próprio título do conto citado traz à cena, *desexcomunga* o corpo e a mente, libertando as pessoas do peso da cultura.

Também o conto “O Campeonato” apresenta a política vivenciada no âmbito do corpo do cidadão, o terreno privilegiado para o exercício da maior de todas as liberdades.

Neste conto, que se passa num futuro de ficção científica, a conjunção carnal deixara de ser comum a todos os seres humanos, tornando-se circunscrita aos profissionais, e o orgasmo passara a ser majoritariamente obtido através do uso de eletrodomésticos ou de coadjuvantes psicoquímicos chamados “realizadores simbólicos”.

O narrador aqui não é propriamente um *criador de ficção*, mas um juiz de campeonatos de conjunção carnal e, portanto, alguém identificado com as questões da liberdade de expressão das fantasias e dos desejos humanos profundos. Para efeitos práticos e por afinidades temáticas, ele será associado aos demais *criadores*.

O juiz em questão sente-se deslocado num cenário onde as relações sexuais são realizadas apenas com telas antissépticas e as fezes perderam o cheiro. É seu o amargo balanço da vida neste tempo em que o *formigueiro* já predominou:

“ ‘O amor está acabando, porque o amor só existe por sermos animais de sangue quente. E hoje estamos finalmente representando o último círculo poético da alegria de foder, que tenta opor as vibrações do corpo à ordem e ao progresso, aos coadjuvantes psicoquímicos e aos eletrodomésticos. A vocação do ser humano é ser humano. Não é ser organizado, nem fértil, nem ter o estômago cheio nas horas certas, nem ter como ideal o paraíso de uma placenta infinita’ ”. (Fonseca, 1975, p. 100).

Para banir, ou ao menos retardar a perspectiva do *formigueiro*, é que a ficção fonsequiana se posiciona tão radicalmente contra as convenções sociais e literárias. Sua forma de escrita corresponde a uma forma de vida que se formou nos anos 60,

*“tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é a um só tempo sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando num mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. [...]”*

*Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto os modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional.” (Bosi, 1977, p. 18).*

Ainda que se discorde do trecho final do texto de Alfredo Bosi, no qual o autor limita o alcance da ficção de Rubem Fonseca, sua análise parece extremamente pertinente ao caminho até aqui seguido. No seu “erro”, Bosi repete o equívoco de Robert Schwarz (1978, p. 76-77), quando este dissera sobre o tropicalismo:

*“Para apreciá-lo é necessária familiaridade – mais rara para algumas formas de arte e menos para outras com a moda internacional. [...] Trata-se de um truque de linguagem, de uma fórmula para visão sofisticada, ao alcance de muitos. Qual o conteúdo deste snobismo de massas? Qual o sentimento em que se reconhece e distingue a sensibilidade tropicalista? Entre parêntesis, sendo simples uma fórmula não é necessariamente*

*ruim. Como veremos adiante, o tropicalismo tem um fundamento histórico profundo e interessante, mas é também indicativo de uma posição de classe, como veremos agora. [...] Reduzindo ao extremo, pode-se dizer que o impulso desta estética [da fome, cunhada por Glauber Rocha] é revolucionário. O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, seu estágio internacional é o parâmetro da infelicidade nacional: nós os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos o absurdo que é a alma do país e a nossa.”*

Ambos os críticos cobram da produção artística independência face ao sistema de produção cultural internacional. Ocorre que esta independência já não era mais historicamente possível e a grande contribuição de ambas as propostas, do tropicalismo e de Rubem Fonseca, está exatamente na sintonia estratégica com as formas bem-sucedidas da indústria cultural.

Quanto a ser despolitizada esta proposta artística, tal julgamento só é possível se construído sobre uma noção muito restrita de política, que, inclusive, os anos 60 encarregaram-se de sepultar.

Demandar da arte uma definição política e ideológica explícita é, talvez, trabalhar no sentido da diluição do fenômeno propriamente artístico, que é, necessariamente, um fenômeno de linguagem. Flávio Aguiar, comentando assuntos afins disse:

*“perguntei-me também se de possíveis transformações do “neobrutalismo” não poderia nascer uma consciência crítica mais ativista para a literatura brasileira. Não poderia a generosidade dos “neo” resistir à sua precariedade ideológica?*

*E terminei pensando em que, para não se brutalizar a literatura, é necessário também que não se brutalize a crítica, fechando-a nas cadeias rígidas dos julgamentos morais definitivos.” (Aguilar, 1997, p. 46).*

É bom que o crítico não brutalize suas concepções estéticas a fim de poder ver na ficção dita “neobrutalista” um teor ideológico profundo, porém extremamente entranhado na peculiar configuração da sua discursividade, que problematiza de dentro o padrão ficcional vitorioso da época.

Assim, através desta metalinguagem que encerra uma problematização da História, a narrativa dos contos realiza uma das poucas formas de subversão ainda ao alcance de um produto artístico. Nas palavras do crítico Fredric Jameson (1995, p. 136), “o belo pode desempenhar esse papel subversivo só na medida em que escapa à sua mera utilização, à sua transformação em bem de consumo.”

Escapando do destino prefigurado de ser um mero bem de consumo, os contos do livro *Feliz Ano Novo* como um todo, e os de narradores produtores de ficção em particular, convertem-se num instrumento de problematização da própria lógica dos bens culturais de consumo.

### **2.3 Narradores bem-posicionados socialmente**

Em *Feliz Ano Novo* há também narradores bem-posicionados socialmente, o terceiro dos grupos mencionados. Os contos cujo foco narrativo provém destes personagens apresentam também uma informação ideológica ficcionalmente produzida.

Os contos que serão comentados a seguir mostram a insipez da civilização *high-tech* do ponto de vista de quem é supostamente beneficiado pelas suas conquistas e também a ineficácia dos antídotos que o mercado capitalista produz para combatê-la: violência e romantismo sentimental.

O conto “Passeio Noturno – Parte I”, narrado por um alto executivo, começa assim:

*“Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrafônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala? Perguntou minha mulher, tira essa roupa. Bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar.” (Fonseca, 1975, p. 49).*

Na simplicidade e objetividade do texto, apresenta-se o relato descritivo da rotina de um dia comum da vida do narrador. A seqüência de folhas que o acompanham demonstra peso dos compromissos e das responsabilidades que ele leva para casa.

Ocupadíssimo, vai direto para a biblioteca, o lugar da casa de que mais gostava, pois lá podia isolar-se da família. Vê-se que o convívio doméstico é brutalmente superficial: o marido cheio de trabalhos para fazer em casa, a mulher, que nem tira os olhos das cartas para recebê-lo e os filhos, cada um trancado em seu quarto.

Sozinho na biblioteca, mexendo nos volumes sobre a mesa, o narrador deixa transparecer certa ansiedade: “não via as letras e números, eu esperava apenas.”

Na construção deste conto é possível identificar perfeitamente os aspectos que Edgar Allan Poe (1986, p.437-447) considerou fundamentais para sua realização enquanto gênero literário.

A primeira peculiaridade do conto adviria da sua pouca extensão, o que permitiria que a leitura completa fosse feita de uma só vez, numa *totalidade*, o que no romance seria impossível, dado o caráter cumulativo da sua estrutura narrativa.

Júlio Cortázar fez inteligentemente um paralelo entre conto e fotografia, na medida em que o contista, como o fotógrafo, precisa realizar uma limitação prévia, recortar um fragmento muito pequeno porém significativo da realidade, capaz de atuar no leitor de uma forma intensa.

O bom contista, por saber que não tem o tempo por aliado, conta como único recurso com a precisão da sua escrita, que deve dominar o leitor, capturar sua mente ou, nas palavras do escritor argentino, “nocauteá-lo”:

*“nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. (Cortázar, 1993, p. 152)*

Para dominar de tal forma o leitor, o conto precisa ser deliberadamente construído, ainda segundo Poe (1986, p. 446), de acordo com a intenção de obter certo efeito, para o qual o autor “inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajude a conseguir o efeito pré-concebido”.

“Passeio Noturno – parte I” realiza-se enquanto uma perfeita unidade ficcional, apresentando no tempo-espço da sua forma uma condensação de elementos que

convergem e apontam todos para o final terrível, porém irresistível para o narrador e seus leitores.

Na espera do desenlace, dá-se o jantar, momento do encontro da família, cujos membros mantêm-se assustadoramente absortos em si mesmos:

*“A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta.” (Fonseca, 1975, p. 49).*

Mediada pelo dinheiro, a relação familiar é patética: durante o jantar, o único diálogo dos filhos com o pai consiste no pedido de dinheiro, constrangimento do qual a mulher é poupada, pois recebe a sua parte diretamente na conta bancária comum. Não há sinal de afeto nem troca, a conversa reduz-se à partilha dos lucros do chefe.

Sempre sucinto, o narrador convida a mulher para dar uma volta de carro, o que sugeriria uma parceria do casal, mas ele confessa que só fizera o convite por saber que na hora da novela ela não saía da frente da televisão.

O caldo açucarado dos enredos da telenovela propicia à mulher o mesmo tipo de gratificação que os “passeios noturnos” propiciam ao marido.

O alívio dela dá-se simbolicamente, através de cenas e imagens capazes de colorir o cinza do seu dia-a-dia, enquanto que o dele é mais direto, ocorre colorindo de sangue o corpo de pedestres desavisados.

Já o conto em questão não propicia alívio algum, ele apavora e adoce o seu leitor. Ao contrário dos textos policiais convencionais, que suscitam nele emoções

imediatas e irrefletidas, mas valendo-se da mesma estrutura narrativa linear e desproblematizada, seu enredo encaminha-se para o acontecimento inexorável deixando em alerta a mente do leitor.

Novamente o estilo massificado de escrita é subsídio para a conformação de uma forma ficcional que, valendo-se do atrativo de algumas das suas facilidades de leitura, torna-se veículo de problematização do absurdo da existência humana.

A exacerbação do padrão de violência habitualmente presente nas produções comerciais do gênero produz uma obra de assustadora contundência. Enquanto aquelas propiciam um alívio imediato das tensões, através do sangue e da brutalidade que aflora, contos como este retêm a tensão e impacientam a mente do leitor, obrigando-o a acompanhar o encadeamento das ações.

Só e de saída, o narrador precisa primeiro tirar os carros dos filhos da frente do seu, e o texto aponta novamente para algo que está para acontecer:

*“essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. (Fonseca, 1975, p. 49-50).*

A excitação aqui não provém da visão de um corpo, mas de uma máquina potente cujo domínio propicia ao narrador um prazer capaz de recompensá-lo pelo tédio do dia-a-dia estafante e vazio.

Rodando aleatoriamente pela cidade à procura da vítima, o narrador apresenta um estado de ansiedade apenas tolerável pela perspectiva do “gozo” final:

*“Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior.” (Fonseca, 1975, p. 50).*

“Passeio Noturno – parte I” constitui uma bem-sucedida realização literária pelo fato de sua forma narrativa ser capaz de construir um clima

*“que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com ambiente de uma maneira nova, enriquecida [...]. E o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no sem ambiente e no seu sentido primordial.” (Cortázar, 1983, p. 157).*

É inegável neste conto a perfeita unidade obtida entre forma e tema, que faz o texto avançar para o final com a mesma urgência que o carro do narrador avança sobre sua presa:

*“havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete*

*rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima do muro, desses baixinhos de casa de subúrbio”. (Fonseca, 1975, p. 50).*

Hábil, ele executa sua vítima. Depois de uma dose intensa de violência catártica, volta aliviado para casa, pronto para a retomada do ritmo habitual da vida cotidiana:

*“A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo? Perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia.” (Fonseca, 1975, p. 50).*

Chocante e mesmo nauseante, este conto constitui também uma demonstração do terceiro ponto da “teoria” de Poe sobre o gênero, que consiste na liquidação de todo propósito estético do conto.

Para o autor inglês, a beleza é o território do poema. Em compensação, “a poesia não pode fazer uso tão eficaz ‘do terror, da paixão, do horror ou de uma multidão de outros elementos’”. (Poe apud Cortázar, 1983, p. 121).

O bom conto surge, assim, do rigor com que um acontecimento qualquer é convertido em narrativa ficcional, algo capaz de despertar terror, paixão ou horror. Dada a economia dos meios narrativos,

*“cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (...) ou pretexto para generalizações.*

*Um conto é uma verdadeira máquina de criar interesse.”  
(Cortázar, 1993, p. 122-123).*

A segunda parte do conto “Passeio Noturno” apresenta igualmente a forma fechada e completa de uma perfeita esfera.<sup>47</sup> Partindo do ponto de vista do mesmo executivo do conto anterior, aqui também narração e ação confundem-se num texto ficcional implacável.

Neste conto, o narrador é abordado no trânsito por Ângela, uma atriz principiante, e a leva para jantar. Homem e mulher estão aparentemente disponíveis para o encontro amoroso, como sugere a fala do narrador à acompanhante:

*“Eu se fosse você não bebia mais, para poder ficar em condições de fugir de mim, na hora em que for preciso, eu disse.  
Eu não quero fugir de você, disse Ângela esvaziando de um gole o que restava na taça. Quero outro.” (Fonseca, 1975, p. 55).*

Uma vez que “Passeio Noturno – Parte II” apresenta-se em continuidade ao conto anterior, o leitor já sabe que Ângela precisaria fugir das rodas do Jaguar, e não das carícias do narrador. Isto aproxima os dois, que compartilhamo segredo do qual Ângela sequer suspeita.

O primeiro conto antecipa o desenlace do segundo, e no entanto a tensão, a intensidade com que o leitor vai acompanhando o fluxo dos acontecimentos, não deixa nada a dever à primeira parte.

Isto porque o narrador lança mão de recursos verbais que prendem o leitor, enredam-no inelutavelmente na trama que conduz à satisfação dos seus desejos:

*“Aquela situação, eu e ela dentro do restaurante, me aborrecia.  
Depois ia ser bom. Mas conversar com Ângela não significava*

---

<sup>47</sup>A “esfericidade” é também uma das características definidoras da forma narrativa do conto, segundo Poe. Ver Cortázar (1993, p. 228)

*mais nada para mim, naquele momento interlocutório.” (Fonseca, 1975, p. 55).*

Ao final do jantar, novas pistas são lançadas ao leitor. Ângela, frustrada com o fracasso do encontro, no qual fora chamada de puta por um desconhecido, lamenta-se dizendo que as coisas não tinham sido conforme ela esperava.

Ela ouve do seu interlocutor uma fala que não consegue compreender. Apenas o leitor vê mais uma vez assinalada a intenção fatal do narrador: “O azar de um é a sorte do outro, eu disse.” (Fonseca, 1975, p. 56).

Aproveitando a sorte da oferta fácil de um corpo, o narrador parte para a execução do seu plano. Antes, porém, deixa-se envolver pelo clima romântico da noite, ficando até um pouco saudosista:

*“A lua punha na lagoa uma esteira prateada que acompanhava o carro. Quando eu era menino e viajava de noite a lua sempre me acompanhava, varando as nuvens, por mais que o carro corresse.” (Fonseca, 1975, p. 56).*

Esta atmosfera prateada pela luz da lua e perpassada de sonhos infantis é abruptamente demolida pelo ímpeto do narrador, que avança sobre Ângela assim que esta desce do carro:

*“Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropeliei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade.” (Fonseca, 1975, p. 56).*

O mais chocante para o leitor é a tranqüilidade do relato, que coloca o leitor na presença do fato ocorrido sem deixar transparecer nenhuma impressão subjetiva sobre a ocorrência do fato.

Seguindo essa “estética do *soco-no-estômago*” (Lajolo, Zilberman, 1996, p.55), depois do clímax, ele encerra o conto com as mesmas prosaicas palavras com que fechara o “Passeio Noturno – Parte I “: “Vou dormir. Amanhã vou ter um dia terrível na companhia.”

A história repete-se com pequenas variações nos dois contos, cuja seqüência no livro talvez aponte para a rotinização de tais atos na vida da pessoa do narrador. Até a explosão mais desenfreada dos ímpetos agressivos é absorvida pelo ciclo da vida cotidiana, no qual os picos de violência são imprescindíveis: eles mascararam a aridez da vida burguesa com emoções intensas que permitem tocá-la adiante.

Como aventura que resta ao homem contemporâneo, a violência aqui não é somente trivializada pelo hábito; é transfigurada numa potência esmagadora que devasta tudo e todos, sem que seja possível freá-la.

Tanto no primeiro como no segundo caso, trata-se de um padrão de escrita que busca a presença e a cumplicidade do leitor; a adesão aflita deste é um sub-produto textual.

O leitor sai destes contos incomodado, perplexo, apavorado. Rubem Fonseca constrói sua narrativa de modo a representar ficcionalmente um mundo que é

*“um campo de concentração ao ar livre, cujas cercas de arame farpado são nossos minguados corpos, apertados em músculos, regimes ou etiquetas impostos pelo marketing e neste museu de cera do futuro que são os shopping centers. Toda intensidade e potência criadora que possamos ter ou são domesticadas por drogas ou consumo, como tão bem observou Renato Janine*

*Ribeiro, ou drenadas para sentimentalismos volúveis e orgasmos padronizados.*<sup>48</sup>

Muito da força dos contos analisados está exatamente na capacidade de comunicarem-se com pessoas comuns, que têm o melhor da sua imaginação muitas vezes canalizado para “sentimentalismos volúveis e orgasmos padronizados”.

Não sendo desfrutada apenas por literatos e acadêmicos, esta ficção atinge setores pouco familiarizados com leituras mais sofisticadas, público que ela habilmente cativa e que encontra no texto nada sentimental de Rubem Fonseca um anteparo simbólico à ordem do “fomigueiro”.

Alfredo Bosi, comentando alguns contos do autor, sintetizou muito bem a relação de sua ficção com o contexto dado:

*“Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee.” (Bosi, 1977, p. 18).*

O conto “O outro” apresenta também esta dimensão de secreção de uma época onde a vida é inócua e ao mesmo tempo de contraveneno a essa desordem.

Tendo igualmente como narrador um alto funcionário muito bem situado socialmente, o conto, logo no início, apresenta uma descrição do seu cotidiano profissional estressante:

*“Como todo executivo, eu passava as manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à minha secretária e me*

---

<sup>48</sup>A resenha de Jurandir Freire Costa intitulada “Ritos da insensatez” e formulada como comentário sobre o filme “A estrada perdida”, de David Lynch, aponta no filme a vigência de um cenário existencial muito semelhante ao dos contos fONSEQUIANOS. Ver Folha de São Paulo, São Paulo, 27 abr. 1997. mais!, p. 8.

*exasperando com problemas. Quando chegava a hora do almoço, eu havia trabalhado duramente. Mas eu sempre tinha a impressão de que não havia feito nada de útil.” (Fonseca, 1975, p. 69).*

Percebe-se neste homem uma relação problemática com o tempo. Irritado com os feriados e com as horas de folga, ele precisa sentir-se “produtivo” para ver algum sentido na vida.

*Sua rotina é, no entanto, subitamente desorganizada:*

*“Um dia comecei a sentir uma forte taquicardia. Aliás, nesse mesmo dia, ao chegar pela manhã ao escritório surgiu ao meu lado, na calçada, um sujeito que me acompanhou até a porta, dizendo ”doutor, doutor, será que o senhor podia me ajudar?” Dei uns trocados a ele e entrei. Pouco depois, quando estava falando no telefone para São Paulo, o meu coração disparou. Durante alguns minutos, ele bateu num ritmo fortíssimo, me deixando extenuado. Tive que deitar no sofá, até passar. Eu estava tonto, suave muito, quase desmaiei.” (Fonseca, 1975, p.69).*

A relação entre o descompasso do seu coração e o encontro com o mendigo fica neste momento apenas sugerida pela aproximação dos dois incidentes na mesma seqüência textual.

Nova rotina instaura-se na vida do narrador, que agora precisa fazer dieta e caminhar. A única prescrição que ele não segue é parar de trabalhar: “Achei graça [...] mas eu disse a ele que isso [...] era impossível.”

No dia seguinte, à hora da sua caminhada diária, o mesmo sujeito volta a lhe pedir dinheiro. Segundo o narrador, “era um homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos” (Fonseca, 1975, p. 70), que mais uma vez recebe a esmola e vai embora.

O quadro de saúde do narrador agrava-se, ele é proibido de levar trabalho para casa. A volta do pedinte acirra a sua irritação:

*“ ‘Mas todo dia?’, perguntei. ‘Doutor’, ele respondeu, ‘minha mãe está morrendo, precisando de remédio, não conheço ninguém bom no mundo, só o senhor’. Dei a ele cem cruzeiros.” (Fonseca, 1975, p. 70).*

O narrador não receia desta vez em deixar no texto bem demarcadas a sua fala e a do mendigo, valendo-se da colocação de aspas nos diálogos. Trata-se de um expediente de separação dos espaços textuais de cada personagem, coisa que nos contos narrados por personagens de baixa extração social não se fazia necessário; eles buscavam exatamente ocupar os espaços alheios.

A trama do conto prossegue com a volta previsível do mendigo, que sumira por alguns dias:

*“ ‘Doutor, minha mãe morreu.’ Sem parar, e apressando o passo, respondi, ‘sinto muito’. Ele alargou as suas passadas, mantendo-se ao meu lado, e disse ‘morreu’. Tentei me desvencilhar dele e comecei a caminhar rapidamente, quase correndo. Mas ele correu atrás de mim, dizendo ‘morreu, morreu, morreu’, estendendo os dois braços contraídos numa expectativa de esforço, como se fossem colocar o caixão da mãe sobre as palmas de suas mãos. Afinal, parei ofegante e perguntei, ‘quanto é?’ Por cinco mil cruzeiros ele enterrava a mãe. Não sei porque, tirei um talão de cheques do bolso e fiz, ali, em pé na rua, um cheque naquela quantia. Minhas mãos tremiam. ‘Agora chega!’, eu disse.” (Fonseca, 1975, p. 70).*

A seqüência dos dias de trabalho do narrador é descrita de uma forma padronizada, evidenciando serem, normalmente, todos iguais, a não ser quando o serviço é tanto que nem dá tempo de sair para almoçar.

Também a presença do mendigo, à espreita, estava se tornando episódio rotineiro. Ela desencadeava no narrador algo próximo ao desespero:

*“Apressei o passo, sentindo um aperto no coração, era como se eu estivesse sendo perseguido por alguém, um sentimento infantil de medo contra o qual tentei lutar, mas neste instante ele chegou ao meu lado, dizendo, “doutor, doutor”. Sem parar, eu perguntei, “agora o quê?” Mantendo-se ao meu lado, ele disse, “doutor, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo”. Respondi com toda autoridade que consegui colocar na voz, “arranje um emprego”. Ele disse, “eu não sei fazer nada, o senhor tem de me ajudar”. Corríamos pela rua. Eu tinha a impressão de que as pessoas nos observavam com estranheza. “Não tenho que ajudá-lo coisa alguma”, respondi. “Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer”, e ele me segurou pelo braço e me olhou, e pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, cínico e vingativo. Meu coração batia, de nervoso e de cansaço. “É a última vez”, eu disse, parando e dando dinheiro para ele, não sei quanto.” (Fonseca, 1975, p.71).*

A velocidade da trama ficcional acelera-se, acompanhando o ritmo do coração do narrador. O mendigo transformase em algoz, e o narrador em vítima. Amedrontado, o narrador mais uma vez cede.

Naturalmente, o mendigo volta, “súplice e ameaçador”. Pela primeira vez, a esta altura da narrativa, os problemas de saúde do narrador são atribuídos à presença inoportuna daquele:

*“Minha pressão subiu ainda mais, meu coração explodia só de pensar nele. Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa eu tinha de ele ser pobre?” (Fonseca, 1975, p. 71).*

Pela maneira como o conto é tecido, o leitor vai-se deixando levar pelas razões do narrador, cuja aflição conduz a narrativa a um fim capaz de lhe trazer alguma paz.

Tentando evitar o elemento desagradável, o narrador chega a parar de trabalhar, o que lhe deixa inicialmente perdido sem saber o que fazer. Com o tempo, sua vida se refaz, o apetite aumenta, ele passa a dormir melhor e a fumar menos. Neste momento, ele diz de si mesmo que estava se tornando “um homem tranqüilo”.

O mendigo transformara radicalmente sua vida, preenchendo um espaço de preocupações em sua mente que antes somente ao trabalho poderia ser dedicado.

Eis que a figura temerária do pedinte ressurgiu para perturbar um estado de paz tão duramente conquistado:

*“ ‘Doutor, não me abandone!’ Sua voz era de mágoa e ressentimento. ‘Só tenho o senhor no mundo, não faça isso de novo comigo, estou precisando de um dinheiro, esta é a última vez, eu juro!’ - e ele encostou o seu corpo bem junto ao meu, enquanto caminhávamos, e eu podia sentir o seu hálito azedo e podre de faminto. Ele era mais alto do que eu, forte e ameaçador.”*  
(Fonseca, 1975, p. 71-72).

Sentindo-se fisicamente ameaçado e no auge do desespero, o narrador procura uma solução para *eliminar o problema* de uma maneira definitiva. Convida, então, o pedinte a acompanhá-lo até sua casa e a esperá-lo por um instante. Sua tranqüilidade está próxima:

*“Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o*

*sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder.”*  
(Fonseca, 1975, p. 72).

Desenlace previsível, a morte do mendigo restaura o estado de vida anterior ao seu surgimento. Somente após o “abate” é que o executivo pôde ver que seu medo era sobretudo imaginário, herança arcaica deixada de pai para filho, e que o enorme e terrível mendigo era quase uma criança.

Novamente a narrativa termina com um final atordoante para o leitor. Identificado com o narrador durante o decorrer do enredo, ele é obrigado a ver nas fobias daquele um pouco das suas próprias “fobias sociais”. O conto o deixa mal, o impacto da morte de uma criança que pedia, além de dinheiro amparo, estraga o humor do mais insensível cidadão.

Numa temporalidade linear e veloz, “O outro” configura também uma demonstração da teoria do “efeito pré-concebido” de Poe. Aqui tem-se uma seqüência de eventos previamente imaginados cujo final é construído de modo a colocar o leitor em “nocaute”.

Excepcionalmente contado a partir do ponto de vista de um narrador onisciente, também o conto “O Pedido” trata de um contato inamistoso entre pessoas de diferentes níveis sociais, do qual resulta igualmente a “eliminação” do personagem mais fraco, cuja presença tirava a paz do personagem bem-posicionado. Por essas razões, optou-se pela sua inserção no presente grupo.

Tem-se aqui o encontro de dois amigos que haviam se desentendido há muitos anos, Amadeu Santos e Joaquim Gonçalves. No presente da enunciação, Amadeu, que por dois dias rondara o depósito de garrafas de Joaquim, resolve entrar e reestabelecer o contato rompido com o amigo ele nem sabe bem o porquê:

*“Como estás, Joaquim?, disse Amadeu, sem coragem de lhe estender a mão.*

*Vou indo como Deus manda, respondeu Joaquim, secamente.*

*E os negócios, como vão?*

*Não me queixo, disse Joaquim imaginando qual seria o propósito da visita de Amadeu. As surradas roupas deste, os sapatos velhos, mostravam que Amadeu não estava bem de vida. Mas os negócios não são mais como antigamente, acrescentou Joaquim, já prevendo um possível pedido de dinheiro. Não creio que ele tenha a audácia de me pedir alguma coisa, pensou Joaquim, afinal somos inimigos, não nos falamos há anos.” (Fonseca, 1975, p. 87).*

Um clima tenso e arrastado predomina neste conto, onde sentimentos antigos remexemas idéias de ambos os personagens.

*“Somos da mesma idade, mas eu não estou assim acabado, pensou com uma sensação de amarga desforra. Também sentiu, bem no íntimo, um sentimento de pena, contra o qual lutou. Nos últimos cinco anos esperara aquele momento de vingança. Mas não sentia nenhum prazer.” (Fonseca, 1975, p. 88).*

Enquanto Joaquim remói seus rancores, Amadeu, com muita vergonha, pede o dinheiro que motivara sua vinda. Joaquim tenta reiteradamente excluir-se da situação e humilhar o amigo.

O constrangimento de Amadeu, ao precisar justificar tanto o pedido, chega ao limite. Nas palavras do narrador: “Ele se sentia como se estivesse nu, no meio de uma praça, e sujo. Mas estava disposto a agüentar a humilhação até o fim.” (Fonseca, 1975, p. 89).

O narrador, que tudo sabe, no meio da trama, explicita o episódio da ruptura, baseado na inveja sentida por Joaquim em relação ao filho de Amadeu, já que seu próprio filho só lhe causava vergonha:

*“As relações dos dois foram se envenenando à medida em que Carlos fazia os cursos e Manuel passava os dias vagabundeando pelas ruas. No dia em que Carlos se formou, Joaquim, sentindo-se pessoalmente afrontado, deixara de falar com Amadeu.” (Fonseca, 1975, p. 88).*

Causado por puro despeito, o desentendimento entre os personagens poderia agora, diante da tragédia da morte daquele que outrora despertava tanta inveja em Joaquim, ter um ponto final: “A miséria de Amadeu, e principalmente a morte de seu filho doutor, haviam dissipado parte do antigo ressentimento.” (Fonseca, 1975, p. 89).

O movimento de Joaquim, dirigindo-se ao velho cofre, anima Amadeu:

*“Amadeu percebeu que Joaquim ia lhe emprestar o dinheiro, e em sua mente começaram a desfilar imagens de sua vida nova na Bahia, com a nora (que não se casara novamente) e o neto. Há anos que sua mente cansada não era povoada de pensamentos tão felizes. A sua perna, que desde que chegara no depósito de garrafas doía horrivelmente, parou de doer. Seu coração se encheu de carinho pelo seu patrício e amigo [...]. Preciso dizer alguma coisa boa para ele, pensou Amadeu, até agora só contei as minhas desgraças e pedi dinheiro.” (Fonseca, 1975, p. 89).*

No esforço de ser amável, Amadeu pergunta por Manuel, e neste instante desaba a pouca cordialidade que se criara, Joaquim pára “como se tivesse levado um choque”, joga o dinheiro de volta no cofre e começa a desferir improperios contra o filho vadio. Amadeu, arrastando a perna retira-se, não sem antes solidarizar-se silenciosamente com o amigo:

*“Eu não sabia..., disse Amadeu tristemente. Antes um filho morto, pensou. E uma lágrima seca, feita quase somente de sal,*

*escorregou do seu olho, uma lágrima pelo filho dele e uma pelo filho de Joaquim.” (Fonseca, 1975, p. 90).*

Vendo o amigo retirar-se e envergonhado da própria mesquinhez, Joaquim corre atrás de Amadeu, chama-o de volta, grita que lhe dá o dinheiro, mas já não adianta, o amigo se fôra.

O amargo da inveja dá o tom deste conto, onde novamente as virtudes estão do lado do personagem que tem menos posses.

Demarcada a distância social, a aproximação constrói-se sempre permeada de riscos. Inviabilizada pelo rancor, a ajuda significaria a possibilidade de uma reelaboração das cicatrizes do passado, e uma acomodação das diferenças, que o texto só faz ressaltar:

*“Mas ao chegar à rua, esta estava deserta. Joaquim ainda gritou o nome do amigo algumas vezes, enquanto escorriam pelo seu rosto lágrimas abundantes e úmidas, de homem gordo e forte.” (Fonseca, 1975, p. 90).*

Distintos até nas lágrimas, os personagens de “O Pedido” não teriam a possibilidade de um final que os unisse. Seus caminhos seguem paralelos, cada um vivendo assim como chora, secamente um, abundantemente o outro.

## **2.4 Edições de imagens**

Os contos analisados a seguir possuem, cada um deles, uma forma inusitada no conjunto da obra. Juntos, no entanto, compõem um grupo cuja uniformidade advém da incorporação de técnicas típicas do cinema e do vídeo na construção de seus enredos.

Se os demais já se caracterizavam por imitar de perto os moldes padronizados da ficção de entretenimento da indústria cultural, estes vão além, ultrapassando a fronteira da literatura e bebendo na fonte das artes contemporâneas para melhor realizarem-se enquanto artefatos de linguagem.

“Dia dos namorados” trata de temática corriqueira em *Feliz Ano Novo*: a aproximação inviável de pessoas de segmentos sociais distintos. Mas aqui tem-se uma espécie de narrador pouco usual no conjunto da obra. Trata-se de Mandrake, um advogado de classe média que já aparecera e que voltará a aparecer em outros livros do autor.<sup>49</sup>

O conto traz em *flashes* a seqüência de um dia da vida do narrador, começando pelo telefonema recebido da parte da banqueiro J.J. Gomes. Este contato interliga a seqüência narrativa da sua história à de J.J. Gomes, que se desenrola simultaneamente e é também narrada por ele.

Com uma estrutura fragmentada, o conto desdobra-se num movimento alucinante, cheio de avanços e recuos, com cortes típicos de cinema na passagem de uma história para a outra e no desenvolvimento de cada uma delas.

Única arte a ser inventada no período da história contemporânea, o cinema, dada sua condição de veículo privilegiado de expressão e conformação das novas *sensibilidades* estéticas da época atual, fornece aqui subsídios para a literatura acompanhar a vertigem dos novos tempos.

No enredo, que imita a dinâmica de um filme de aventura, episódios como o encontro do banqueiro com o travesti Viveca Lindfords inserem-se enquanto *takes* ágeis de uma trama cinematográfica.

---

<sup>49</sup>O advogado Paulo Mendes, vulgo Mandrake, é um personagem que tem sua primeira aparição no conto “O caso de F.A.” (Fonseca, 1967). Depois de surgir no conto que ora se analisa, ele volta em “Mandrake” (Fonseca, 1979). Finalmente, ele torna-se o narrador do romance *A grande Arte* (Fonseca, 1990).

Tal montagem *de máquina* permite que o narrador abdique do seu papel de elemento estruturador da narrativa, tornando-se mero coadjuvante de episódios que parecem contar-se a si mesmos.

Em termos temáticos o conto traz uma situação típica no livro *Feliz Ano Novo*, o encontro dos desiguais, mas em condições atípicas, pois aqui o elemento *fraco* é que chantageia, mente e engana visando exclusivamente seu próprio conforto material.

Levando-se em conta o todo do livro, esta inversão é interessante. Ela destrói a possibilidade de uma leitura maniqueísta e simplificadora. Aliás, ela exatamente ironiza esta feição *classista* fortemente presente na ficção da época.

Depois de se fazer passar por mulher e roubar o banqueiro, Viveca, vendo-se flagrada, tem um chilique, durante o qual começa a cortar-se com uma gilete e a esbravejar nos seguintes termos:

*“Não páro! Não páro! Não páro! Me chamou de ladrão, ladrão, ladrão! Sou pobre mas sou honesto. Você tem dinheiro e pensa que os outros são lixo! Eu sempre quis morrer destruindo um poderoso, como no filme a Viúva negra! Você viu a Viúva Negra?, perguntou Viveca, encostando a gilete no pescoço, em cima da carótida, saliente pelo esforço dos gritos.” (Fonseca, 1975, p. 63).*

A fala do travesti, exagerada e estereotipada, insere no interior do texto fonsequiano uma perspectiva crítica à produção ficcional que se deixou levar por simplificações sociologizantes.

Desta vez é o banqueiro quem está sendo enganado por Viveca, que se diz *vítima do mundo cruel*, como se pode ver na seqüência em que ela se explica na delegacia:

*“Eu peço desculpas a todos os senhores policiais presentes, principalmente ao moço que eu feri e me arrependo tanto. [...] Sou uma infeliz. Então esse homem do Mercedes me apanhou na praia e disse, vem comigo, menino; e eu respondi, eu não sou menino, sou mulher; e ele disse, mulher nada, entra logo, eu hoje estou a fim de outra coisa. Disse que me dava quinhentos cruzeiros e eu tenho minha mãe e minha avó para sustentar e fui. Chegando lá, além de fazer todas as imoralidades comigo, ele me bateu e me cortou com a gilete. Então eu peguei a gilete e disse qque me matava se ele não me desse os quinhentos cruzeiros. Ele disse que não tinha e telefonou para o amigo e veio o homem aí, que disse que me dava o dinheiro e me trouxe para cá e eu perdi a cabeça, os senhores me desculpem. Eu sou uma pessoa delicada, enlouqueci com as injustiças e maldades que fizeram comigo.”* (Fonseca, 1975, p. 64-65).

Valendo-se de um discurso *socialmente* correto de cunho sentimental e repleto de conotações moralistas, Viveca defende-se entre soluços, as lágrimas escorrendo pelo *make-up*. O autor, através da sua fala, mais uma vez, constrói uma ficção que tem a própria linguagem ficcional como referente.

Assim “Dia dos Namorados” consegue questionar a funcionalidade de uma certa produção literária que vingava no período em questão e, ao mesmo tempo, propor uma alternativa de estilo que recupera o melhor da agilidade da comunicação de massa contemporânea.

Também “74 degraus” é um conto de estrutura narrativa peculiar no conjunto da obra. Aqui não há apenas um foco narrativo, e sim uma alternância de vozes que relatam situações ocorridas a partir de pontos de vista específicos.

Dentro de uma temporalidade veloz, as vozes alternam-se num ritmo estonteante. Na medida em que não há um eixo estruturador do texto, este

apresenta-se desdobrando a história de uma forma quase “natural”, como se pode perceber nos fragmentos abaixo:

*“2 Tereza abre a porta e me olha surpresa.*

*Era Elisa carregando um enorme embrulho. Fiquei por um momento abalada, sem saber o que dizer, ou melhor, disse – você?, apenas isso. Por instantes senti-me confusa, um sentimento desagradável. Sempre quis Elisa perto de mim, mas não naquele dia, ela não devia me visitar naquele dia.*

*3 Para você. Dou um beijo de leve no rosto de Tereza – nossos lábios quase se tocam – ela está esperando alguém?*

*Elisa trouxe um presente, um cavalo de cerâmica, um cavalo quadrado, com sela japonesa e orelhas que pareciam chifres.”*  
(Fonseca, 1975, p. 119).

Radicaliza-se neste conto, portanto, a perspectiva objetivista do relato ficcional. A trama constrói-se como a de um filme, cujas cenas imitam a vida a partir da própria *substância* da vida, ou seja, episódios envolvendo pessoas e circunstâncias.

Mas assim como o relato fílmico é mediado pela película, também o relato ficcional, na sua naturalidade, é mediado pelas palavras, aqui engenhosamente montadas na folha, de modo a causarem no leitor um *efeito de filme*.

Nesse zigue-zague incessante de vozes, o conto traz o episódio do acidente equestre de Alfredo, marido de Tereza, e a agonia dos dias posteriores. No ritmo veloz da trama, essas cenas de dor acarretam um desajuste entre o leitor e o texto, que o incomoda.

Fugindo ao apelo emotivo das produções de entretenimento, a dor seca do desafeto incrusta-se na linguagem de “74 degraus”, tornando-o uma obra ficcional desconcertante:

*“ 27 É através da medula que a cabeça manda o corpo fazer as coisas, e o corpo de Alfredo estava totalmente separado de sua mente. Ele queria falar comigo, naqueles dias de sofrimento, me dizer algo, e eu sabia o que era, mas fingia não saber. Perguntava outras coisas – quer que eu desligue o ar refrigerado? E ele mantinha os olhos bem abertos, uma resposta negativa. Quer que eu chame o Hermes, o teu sócio? E ele nem piscava. Eu fazia mil perguntas idiotas e ele, como eu já esperava, nem piscava. Ele queria falar dos cavalos. Eu sabia exatamente as perguntas que ele queria que eu fizesse. Era sobre os cavalos, Alfredo, que você queria me falar? Eu sabia que sim e ele piscaria mil vezes alucinadamente, mas eu não fiz essa pergunta. Você não quer que eu venda os cavalos, é isso? E ele também confirmaria feliz, mas também essa pergunta eu não fiz. Você quer então, Alfredo, que eu leve os cavalos para o haras em Teresópolis e os deixe lá, correndo livremente até morrerem, não é isso?, mas eu nunca fiz essa outra pergunta que ele queria ouvir. Coitado.” (Fonseca, 1975, p. 123).*

Inserindo conflitos e arestas nas modalidades mais comerciais de linguagem artística, este conto realiza uma síntese perfeita de teor comunicativo com densidade artística.

O corriqueiro encontro de pessoas de classes sociais distintas, já freqüente nas narrativas da obra, apresenta-se aqui através de um rodopio de sensações. Pedro, peão de fazenda, aproxima-se de Tereza, que, toma a iniciativa na consecução do ato sexual:

*“ 48 Anda, me fode, eu disse, você não sente desejo por mim? E ele respondeu que era contra os seus princípios, mas que por mim cometia qualquer torpeza. Ela me leva para o quarto, tira o vestido e fica só de meias pretas, calcinhas pretas, sutiã preto e sapatos pretos, ridícula, me dá*

*vontade de rir. Se aproxima de mim e enfia suas mãos entre as minhas pernas. Para que fazemos essa loucura se temos toda a vida à nossa frente?*

*49 Perguntei, aos gritos, que raio de sargento, ou ex-sargento de cavalaria ele era? E ele disse que estava emocionado, me pediu outra chance, e de repente eu vi que não queria nem ele nem homem nenhum, nunca mais.*

*Ela me xinga de pobretão miserável e diz que não quer casar comigo. Ela não sabe quem irá tomar conta dos cavalos, não se importa.*

*50 Ele queria os cavalos, não queria nada comigo, os cavalos precisavam de um pai, que era ele, Pedro. Eu disse que, por mim, os cavalos podiam morrer, que ia vender todos para a fábrica de salsichas.*

*Ela ri como uma louca e ameaça matar os cavalos e me chama de impotente.” (Fonseca, 1975, p. 127).*

Como já acontecera em alguns dos contos anteriormente analisados, a aproximação acarreta a destruição da parte mais fraca e no entanto ameaçadora. Tereza e a amiga Elisa matam Pedro e estão prestes a matar Daniel, namorado desta, que chega à cena desavisado.

Uma voz não identificada aparece ao final dos setenta e quatro módulos, ou “degraus”, da narrativa, constituindo talvez a única interferência exterior no universo dos personagens, cujas situações parecem transcorrer sem intermediários aos olhos do leitor.

Esta voz interpreta os fatos ocorridos e, na banalidade com que refere a violência utilizada, aponta para o sem-sentido que reina neste universo ficcional: “É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo nenhum para isso.” (Fonseca, 1975, p. 131)

Mais uma vez, verifica-se que o autor, valendo-se de um recurso ficcional original na obra – a existência de vários narradores parciais - atinge a mesma meta,

construindo uma escrita auto-reflexiva que acaba por evidenciar-se a si mesma em sua condição de artifício verbal e de constructo de linguagem.

O conto “Entrevista” possui igualmente uma estrutura inusitada. Sem constituir propriamente uma narrativa, ele parece ser a mera transcrição de um diálogo real para a folha de papel. Mais ainda acentua-se a tendência, verificada na obra como um todo, de a escrita ficcional buscar a imediatez do vivido a partir de artifícios ficcionais mínimos.

Se os contos anteriores assemelhavam-se à estrutura do cinema, neste caso, está-se próximo não de um filme inteiro, mas da forma muito mais urgente de um vídeo de arte.

Na medida em que o cinema ainda possui uma narrativa intrínseca, a agilidade do vídeo o faz dominar a cena estética contemporânea. Sobre este novíssimo meio, diz Fredric Jameson (1997, p. 99):

*“Tentei dar a entender que o vídeo é especial – e nesse sentido historicamente privilegiado ou sintomático – porque é a única forma de arte, ou medium, na qual a junção do tempo e do espaço é o locus exato da forma, e também porque sua aparelhagem domina e despersonaliza de forma única tanto o sujeito quanto o objeto, transformando o primeiro em um aparato quase material de registro do tempo mecânico do segundo, e da imagem, ou ‘fluxo’ total, do vídeo”.*

Por essa sintonia com as formas da experiência estética deste final de século, segundo o mesmo Jameson (1997, p. 99),

*“o vídeo – relacionado tão de perto com a tecnologia dominante do computador e da informação no capitalismo tardio, ou terceiro estágio do capital – pode reivindicar ser a forma de arte por excelência do capitalismo tardio.”*

Novamente a ficção incorpora influências de formas mais recentes de arte para qualificar-se ao diálogo com o leitor, hoje envolvido com essas novas modalidades de experiência artística.

Essa influência, no entanto, não significa adesão cega às benesses do mundo tecnológico. Ao contrário, “Entrevista” vale-se de algumas facilidades formais da comunicação de massa atual, para trazer uma circunstância de tensão e provavelmente morte no seu enredo, que se encaminha para um fim esperado:

*“M – Como é o seu nome mesmo?”*

*H – Depois eu digo.*

*M – Essa é boa!*

*H – Senta aí. “*

*(Fonseca, 1975, p. 113).*

H demonstra saber da vida de M, que não percebe nas perguntas daquele este conhecimento:

*“H – Como você veio parar no Rio?”*

*M – Peguei carona num fusca.*

*H – São mais de quatro mil quilômetros, você sabia?”*

*M – Demorei muito, mas cheguei. Só tinha a roupa do corpo, mas não podia perder tempo.*

*(...)*

*H – Você estava grávida...”*

*(Fonseca, 1975, p. 113).*

A redução ao extremo dos artifícios ficcionais busca causar efeitos imediatos no leitor, seduzido pela simplicidade do diálogo, que prossegue com a fala de M sobre o marido, que a procura pela surra que levou dos cunhados quando batera nela grávida.

O leitor fica, assim, avisado da perspectiva de um desenlace que não chega a ocorrer. Seu impacto é apenas sugerido:

*“H – E você conheceu outros homens?”*

*M – Muitos e muitos.*

*H – E é feliz?*

*M – Sou, você pode não acreditar, levando a vida que eu levo, mas sou feliz.*

*H – E não se lembra mais do seu marido?*

*M – Lembro dele apoiado nas muletas... Me disseram que ele anda atrás de mim e carrega um punhal para me matar. Posso acender as luzes?*

*H – Pode. E você não tem medo de ser achada por ele?*

*M – Já tive, agora não tenho mais... Vamos, que é que você está esperando ? ! “*

*(Fonseca, Rubem, 1975, p. 115).*

Sem um fechamento, “Entrevista” encerra com a vítima chamando o provável assassino para agir. Para ela trata-se de iniciar o ato sexual. Para ele, de colocar o ponto final no assunto.

Na ausência da cena derradeira, cabe ao leitor imaginá-la e, por si, dar por concluída a história. O conto é estruturado com vistas a essa interação e a esse efeito.

*Os contos edições de imagens, na sua estrutura peculiar aproximam-se dos demais contos de Feliz Ano Novo por tratarem, em uma forma que imita a velocidade dos meios de comunicação de massa, de situações de morte, desconforto e ausência de sentido. Eles propiciam um impacto diferenciado no leitor, dada a sua estrutura de “montagem” de filme ou mesmo de vídeo. No conjunto, no entanto, são próximos aos demais por reforçarem a proposta estética da obra, que na verdade radicalizam ao extremo,*

*de dotar a produção ficcional contemporânea dos recursos comunicativos da grande mídia para constituir-se enquanto um instrumento de problematização dessas mesmas formas de linguagem das quais se vale.*

Os contos aqui analisados problematizam a História de uma forma mediada, através da sua forma impura e de seu conteúdo desagradável. Eles problematizam a História a partir de dentro, no convívio com as formas poluídas e com as situações de desastre humano que os tempos recentes criaram. Eles problematizam a História transmutando-a em linguagem ficcional.

## CONCLUSÃO

Os contos do livro *Feliz Ano Novo* apresentam uma forma *impura* que retoma formulações das principais vertentes artísticas surgidas no calor dos anos 60 e 70.

Incorporando a perspectiva comunicativa da produção cultural *engajada*, que socializava seus piores erros e seus melhores acertos, o material textual dos contos apresentará uma forma simples e acessível até mesmo para leitores eventuais de *best-sellers* previsíveis.

Nem por isso há algo neles de concessão formal com vistas a alargar faturamentos. Ao contrário, eles configuram um estilo ficcional bastante arrojado, que despreconceituosamente interage com as formas banais da comunicação de massa para, do interior da sua lógica mesma, refletir sobre as demandas que o contexto extra-literário formula à linguagem artística.

Nesse sentido, a obra como um todo é herdeira também da perspectiva concretista, que tentou dotar a palavra poética do dinamismo e da agilidade da sociedade industrial contemporânea, criando poemas vanguardistas que, previsivelmente, não caíram nas graças do grande público.

Levando em conta a preocupação formal concreta, mas rompendo com seu viés elitizante, as narrativas analisadas apresentam uma sofisticação de segundo plano, intrincada mas não excludente, e disponível àqueles que souberem desfrutá-la.

Assim, frustrando as expectativas de um público carente de conhecimentos sobre a realidade do país, a quem a censura da época, com seus cortes e perseguições, deixava atordoado, a ficção fonsequiana rompe com a proposta da literatura-verdade e sonega aos leitores o consolo desse acesso preferencial à realidade histórica do país.

Essa literatura<sup>50</sup> empobrecia a técnica ficcional, naturalizando-se enquanto relato verídico, e, mesmo tratando de temas políticos, não conseguia criar tensões no interior do mercado editorial, a quem reabastecia com livros que à época eram sucesso de vendas.

Rubem Fonseca, para quem resguardar a integridade criativa constituía ato de resistência cultural e política, trabalhava na perspectiva oposta. *Feliz Ano Novo* agravava as contradições existentes e produzia atrito com sua forma inusitada, que incorporava o viés *pop* e auto-reflexivo do movimento tropicalista.

Na medida em que o Estado ditatorial legitimava-se ideologicamente através do crescimento de uma poderosa indústria cultural no país, os tropicalistas tiveram a sabedoria de perceber que a lógica desta indústria era também um processo de hegemonia, e que, portanto, cabia disputar espaços no seu interior, em vez de cedê-los às produções *alienadas* e meramente de entretenimento.

A opção temático-estilística do livro resulta da própria situação de artista vivenciada à época, conforme comentou com muita propriedade Jean-Claude Bernardet (1980, p. 34) a respeito dos filmes produzidos na década de 70:

---

<sup>50</sup>Está-se considerando aqui como representantes da “literatura-verdade” os romances memorialistas e os romances-reportagem já referidos no primeiro capítulo deste trabalho. Ver principalmente p. 59-62.

*“a visão que os cineastas elaboram da sociedade e a temática que elegem não são fruto da situação do setor da sociedade para o qual se voltam tematicamente, mas fruto de uma articulação entre o setor a que profissionalmente pertencem e o setor para que se voltam, [...] a situação de seu setor serve de instrumental de apreensão e compreensão da sociedade global.”*

Valendo-se da própria experiência de autor agora inserido na grande engrenagem da indústria cultural, Rubem Fonseca constrói um universo ficcional estruturado pela voz de marginais descompromissados com o sistema, criadores de ficção cuja “aura”<sup>51</sup> já se encontra-se “suja” com o barro das ruas, executivos interessados apenas nos próprios lucros e na obtenção de prazeres imediatos e doentios e finalmente contos cuja estrutura narrativa nada convencional resulta da interação com as formas ágeis do cinema e da televisão.

A partir do foco narrativo reúnem-se *autores*, agora inofensivos, pois meros produtores de artefatos culturais de consumo, *marginais*, que ainda encarnam um ideal de vida livre à margem do sistema produtivo, *executivos* que só se preocupam com a funcionalidade mercantil da arte, e finalmente *técnicas avançadíssimas de linguagem artística*.

Assim, lado a lado no livro estão os escritores, seus patrões, o seu paradigma perdido de existência autônoma voltada às próprias satisfações sem concessões a nada ou a ninguém e o seu instrumento de trabalho: a linguagem ficcional.

Falar pela voz de um elemento *de fora* constitui para o escritor o exercício possível da vivência errante e arriscada que ele não consegue mais ter. Através desta linguagem *marginal*, no entanto, ele cria para si essa perspectiva de liberdade

<sup>51</sup>Declínio da “aura” é a expressão criada pelo crítico Walter Benjamin para referir o processo de desaparecimento da obra de arte como uma figura singular, ligada à tradição e aos rituais. Esse processo, derivado de circunstâncias estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas, foi viabilizado pelo avanço das técnicas de reprodução material dos objetos de arte. Ver Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985. 253 p. p. 165-196: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

ficcional. As grosserias e o baixo-calão do vocabulário do escritor aproximam-no do bandido, são a sua única forma de exercer a rebeldia: cristalizá-la em formas agressivas e *baixas*.

Essa linguagem, no entanto, não se marginaliza esteticamente em relação ao padrão vitorioso da ficção mais aceita comercialmente. Ela confunde-se com ele, reforça-o em seu próprio interior para melhor desconstruí-lo perante o leitor.

Neste sentido, a ficção fonsequiana é tributária da experiência da poesia marginal, com sua utopia de ficar à margem dos esquemas culturais empresariais. O fracasso desse ideal idílico de produção fora do circuito do lucro pode ter levado autores como Rubem Fonseca a associarem-se simbolicamente à marginalidade, agora por dentro dos esquemas comerciais de produção e divulgação artística, que, sabidamente, tudo devoram, inclusive seus maiores inimigos.

A idealização do modo de vida do bandido como o terreno da liberdade, em oposição à nova realidade da vida de artista, cheia de compromissos que muitas vezes implicavam concessões ao gosto médio do público, já estava presente no *cinema marginal*, que produziu *O Bandido da Luz Vermelha* em 1968.

Neste filme, a figura do criminoso fazia parte de uma proposta estética identificada com a contracultura em todos os seus desdobramentos anarquistas e transgressores, que se traduziu em filmes experimentais que contrapunham à seriedade política cinemanovista sua ousadia *pop*.

O elogio ao bandido, cujo modo de vida *por fora* das estruturas convencionais de ocupação profissional o filme exalta, realizava-se através de uma forma que arremedava um padrão de linguagem *de dentro* do sistema estruturado de produção fílmica comercial, o dos filmes B norte-americanos, conformando um conjunto exótico e significativo.

Assim, num tom de galhofa bem brasileiro, produziu-se uma obra ideologicamente inquietante, que heroicizava um agente do crime, presença freqüente nas crônicas policiais, e, ao mesmo tempo, atraía o público médio com sua linguagem acessível e divertida. Uma tal combinação conformava uma estética que poderia ser chamada *marginal-pop*.

Nesta linha podem ser incluídos os trabalhos de Hélio Oiticica, que nutria também grande admiração pelo desregramento da conduta dos bandidos e criou a inscrição “seja marginal/seja herói” em homenagem ao famoso e perseguido “Cara de Cavalo”, mas dizendo muito também da sua posição de *outsider* do circuito artístico, com obras que constituíam uma “realização, nos planos estético e ético, do que pode ser chamado de uma *teoria da marginalidade*.” (Morais apud Oiticica, 1986, orelha do livro)

A dimensão de revolta impregnada em seus experimentos ambientais, que inseriam o corpo todo do público em seu interior, procurando suscitar nele uma atitude valorativa, ética, era “semelhante à do bandido que rouba e mata, em busca de felicidade” (Morais apud Oiticica, 1986, orelha do livro), tal como ocorre no conto “Feliz Ano Novo”.

Ocorre que essa revolta não era desencadeada por uma linguagem que transcendesse a banalidade dos artefatos da indústria cultural, mas, ao contrário, por um estilo que incorporava elementos da mesma, buscando ressignificá-la.

Veja-se que a problematização da esfera social implícita no trabalho de Oitica não se dava através da referência direta a esse âmbito da história, mas por intermédio de uma reflexão aguçada do seu próprio papel de artista no contexto dado.

Era esta auto-consciência de artista num cenário de mercantilização crescente da arte que o levava a reutilizar as imagens redundantes da grande mídia e a

combiná-las a referenciais populares, como a escola de samba e o futebol, conformando um todo complexo que exigia do “participante” um posicionamento.

Afinados esteticamente com a proposta *marginal-pop*, estavam os *malditos* de diversas tribos que à época surgiam, como o Zé do Caixão, “cineasta do crime e do excesso” cuja produção fílmica de terror permite afirmar tratar-se de “um contestador audiovisual da ditadura” (Sganzerla, 1998, p. 10-11.), e Torquato Neto, o “menino infeliz” que se fazia fotografar com sua capa de vampiro, representando o lado obscuro e subterrâneo da vida

Distante desta linha merece referência a produção teatral de Plínio Marcos, autor muito perseguido pela censura devido à presença, nas suas peças, dos mais diversos elementos do submundo do crime e da prostituição.

Ao povoar suas peças com personagens tais quais os espoliados da vida real, Plínio Marcos criava uma linguagem cênica grosseira e pesada, com as marcas da fala dos mesmos, que pretensamente situava-se à *margem* da dinâmica do consumo estabelecida.

Assim fazendo, ele defendia uma forma de arte que preservasse integralmente a *condição marginal* planejada, mas acabava deixando de problematizar a índole comercial predominante, que fazia de qualquer peça um artefato artístico para o consumo de platéias nem tão marginais assim, pois portadoras de verba para aquisição do ingresso teatral.

Reproduzindo situações brutais da vida dos setores *marginais* na precariedade do seu próprio idioma, Plínio Marcos não problematizava o seu papel de autor na conjuntura da História e na cena do drama que se desenvolvia no palco.

Os contos de *Feliz Ano Novo* como um todo evidenciam-se enquanto produções metanarrativas. Dentre eles, os que são tecidos pela voz do escritor constituem a parte mais nitidamente metaficcional do livro, ainda que todas o sejam.

Nestas narrativas, temas como a necessidade de adoção de uma linguagem ficcional bem-sucedida, a preocupação com o sucesso de público, a dificuldade na conformação do próprio estilo textual em virtude de pressões das editoras são apresentados ao leitor através do estilo ficcional linear e simplificado que o mercado editorial recomenda.

Os contos narrados por membros da privilegiada classe alta nacional apresentam um universo existencial e afetivo esvaziado, corrompido pela pressão do dinheiro e pleno de perversidades. Perversidades, aliás, já presentes nos gestos e atitudes dos bandidos, pois não há maniqueísmos nesta forma ficcional, mas que aqui são deliberadamente insanos.

Neste terceiro grupo, o padrão da linguagem eleva-se, mas mantém-se a dicção acessível e coloquial, a linearidade do enredo e a violência crua, que permite aos contos questionarem a funcionalidade da brutalidade no interior do espaço ficcional.

No quarto grupo estão os contos velozes que imitam a linguagem visual de filmes e vídeos. Eles constituem uma forma distinta de abordar o objeto privilegiado do qual *Feliz Ano Novo* trata ao longo das suas páginas: as formas e funções da linguagem ficcional contemporânea.

A dimensão política da obra apresenta-se, desta forma, mediada através da sua linguagem, que parodia as linguagens ficcionais *vencedoras*, desvirtuando seu papel de reforço simbólico da ordem social existente através de uma série de expedientes que traduzem a ausência de sentido de tudo.

Só há sentido na construção da própria obra literária, cuja leitura pode deixar “cicatrices indeléveis em todo leitor que as mereça”. (Cortázar, 1993, p. 234).

Alguns leitores poderão ficar chocados com a linguagem brutal de *Feliz Ano Novo*, que se apresenta impregnada das impurezas do corpo e do asfalto da cidade.

Outros verão na sua forma a precisa descrição do cenário existencial contemporâneo, onde os desejos se estilhaçam no concreto.

Estes últimos sairão da leitura com marcas de sangue e tinta misturados, mas satisfeitos por saber que a desordem da História não é tanta que não possa ser dita. Ela é contada nas páginas deste livro através do idioma do próprio caos, que, traduzindo a absurda realidade em palavra, lhe confere sentido.

*“Porque na realidade você nunca acha que está pronto. Tem uma hora que você coloca um ponto final para não ficar maluco.”*Chico Buarque

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. 2.ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.
- 2 AGUIAR, Flavio. *Palavra no Purgatório*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- 3 ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- 4 ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Anos 70*. São Paulo: Europa, 1980. p. 7-40
- 5 ASSIS, José Maria Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- 6 BARCINSKI, André, FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- 7 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.
- 8 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221: O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.
- 9 BERNARDET, Jean-Claude. A voz do outro. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Anos 70*. São Paulo: Europa, 1980. v.4, p. 7-27.
- 10 BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- 11 BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- 12 BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- 13 BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa, GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- 14 BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa, GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70*. São Paulo: Europa, 1980, v.2. p. 7-81.
- 15 BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa, PEREIRA, Carlos Alberto. *Patrulhas Ideológicas*. Arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- 16 CAMPOS, Augusto de. *O balanço da Bossa e outras bossas*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 51-57: Da Jovem guarda a João Gilberto.
- 17 CAMPOS, Augusto de. *O balanço da Bossa e outras bossas*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 151-157: A explosão de "Alegria, alegria".
- 18 CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- 19 CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992, 8. ed.
- 20 CHOMSKY, Noam, HERMAN, Edward. *Manufacturing Consent: The political economy of the Mass Media*. Pantheon Books, 1988.
- 21 COHN, Gabriel. A concepção Oficial da Política Cultural dos anos 70. In: ENCONTRO sobre a Cultura e Estado. São Paulo: IDESP, 1982.
- 22 CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- 23 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- 24 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Boitempo e A falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

- 25 FERREIRA, Paulo C. *Pilares via satélite: da Rádio Nacional à Rede Globo*. São Paulo: Rocco, 1998.
- 26 FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- 27 FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 12. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- 28 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 11.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- 29 FREITAS Fº, Armando. Poesia vírgula viva. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70*. São Paulo: Europa, 1980, v.2, p. 83-122.
- 30 GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985
- 31 GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. 3. ed. São Paulo, Ática, 1987,
- 32 HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Impérios 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- 33 IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- 34 JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. 20. ed. São Paulo: Cultrix. 1995,
- 35 JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem– Teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.
- 36 KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70*. São Paulo: Europa, 1980. v.5, p. 5-29.
- 37 LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *A Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- 38 LENINE, Vladimir I. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Alfa-ômega, 1979, V. 1.

- 39 LIMA, Luis Costa. *Dispersa demanda* – ensaios sobre Literatura e Teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 144-158: O cão pop e a alegoria cobradora.
- 40 LUCAS, Fábio. *Fronteiras Imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra-MEC, 1971.
- 41 LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA F<sup>o</sup>, Domício (Org.). *O Livro do Seminário* – ensaios. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, 1982. São Paulo: L. R. Editores, 1983. p: 105-172.
- 42 MELO NETO, João Cabral. *Duas Águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- 43 MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.
- 44 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- 45 ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- 46 ORTIZ, Renato. Cultura popular: organização e ideologia. *Cadernos de Opinião*, São Paulo, n. 12, p. 65- 69. jul.1979.
- 47 PEDROSA, Célia M. R. *O discurso hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide)*. Rio de Janeiro, 1977. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1977.
- 48 POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Another Writings*. Midlesex: Peguin Books, 1986.
- 49 PRADO JR., Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- 50 PROENÇA F<sup>o</sup>, Domício.(Org.). *O Livro do Seminário*: ensaios. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, 1982. São Paulo, L.R. Editores, 1983.
- 51 RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

- 52 REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- 53 SANT'ANA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- 54 SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. P. 57-63: Errata.
- 55 SCHÜLLER, Donaldo. A escrita amordaçada. *Órganon, Porto Alegre, n. 17*, 1991, p. 9-13.
- 56 SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p: 61-92.
- 57 SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte – O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- 58 SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1984.
- 59 SODRÉ, Muniz. *Best-seller: A Literatura de Mercado*. São Paulo: Ática, 1985.
- 60 SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- 61 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.
- 62 ZILBERMAN, Regina. Brasil: Cultura e Literatura nos anos 80. *Órganon, Porto Alegre, n. 17*, 1991, p. 93-104.
- 63 ZÍLIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, 2. ed.