

Dalton Trevisan, João Antônio e Rubem Fonseca: expressões de violência e escatologia no conto brasileiro

Dalton Trevisan, João Antônio and Rubem Fonseca: expressions of violence and eschatology in the Brazilian short story

*Valdemar Valente Junior**
Valdemar.valente@hotmail.com
Universidade Castelo Branco

RESUMO: Este artigo tem por objetivo identificar elementos da violência e da escatologia nos contos de Dalton Trevisan, João Antônio e Rubem Fonseca como termos específicos que decorrem do processo de industrialização do pós-guerra e da sequente implantação da ditadura militar no país. Nesse sentido, o descontrole que se verifica em razão do crescimento urbano contribui para que as várias manifestações da contravenção e da criminalidade se ampliem em dimensão inimaginável. Isso habilita os contos escolhidos para efeito deste artigo a funcionarem como representações que identificam um universo da desordem, do sadismo e violência. Assim, *A velha querida*, de Dalton Trevisan, *Leão-de-chácara*, de João Antônio, e *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, podem funcionar como recortes da escatologia que busca afrontar o sistema político e identificar seus descaminhos como única ferramenta à disposição desses escritores.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa brasileira. Violência. Escatologia.

ABSTRACT: This article aims to identify elements of violence and eschatology in the tales of Dalton Trevisan, João Antônio and Rubem Fonseca as specific terms that stem from the industrialization process of the post-war and the subsequent implementation of the military dictatorship in the country. In this sense, the lack of control that occurs due to urban growth contributes to the various manifestations of misdemeanor and criminality to expand in an unimaginable dimension. This enables the stories chosen for the purpose of this article to function as representations that identify a universe of disorder, sadism, and violence. Thus, *A velha querida*, by Dalton Trevisan, *Leão-de-chácara*, by João Antônio, and *Feliz Ano Novo*, by Rubem Fonseca, can function as excerpts from the eschatology that seeks to confront the political system and identify its deviations as the only tool available to these writers.

KEYWORDS: Brazilian narrative. Violence. Eschatology.

* Bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestre e Doutor em Ciência da Literatura pela mesma instituição. Realizou Estágio Pós-Doutoral na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2014.

Introdução

A produção do conto brasileiro do pós-guerra incorpora elementos até então desconhecidos do público leitor. Isso se refere às formas da violência urbana que com o passar dos anos atinge o completo descontrole e expressa o paroxismo e a perplexidade da convivência social à beira do caos. Há que se pensar a respeito de que nesses anos o melhor dos contos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector como grande síntese da criação brasileira moderna parece passar a limpo a parte significativa do que fora produzido desde a eclosão modernista até aquele momento. No entanto, se faz preciso refletir acerca de que a invenção do mundo próprio que tem lugar no sertão de Minas Gerais, seu cenário de ação, bem como a exploração do drama inerente à interioridade humana, a que se chamou de fluxo da consciência, em Guimarães Rosa e Clarice Lispector, concorrem com especificações que pedem passagem. Em seguida, essas manifestações se refletem no desconforto que passa a ter lugar nos centros urbanos em expansão ao vitalizarem a violência como retrato de um tempo de profundas transformações. A esse período corresponde um esforço hercúleo no sentido de se recompor o que fora devastado pela guerra, aliando-se a essa demanda de reconstrução a tentativa de inserção do país em uma linha de produção industrial que o faz competir como força a alavancar o processo social e o crescimento econômico.

Esse investimento nas potencialidades do país, em face da industrialização, tende a agravar questões de ordem social que se agudizam em razão das contradições de uma sociedade não devidamente preparada para o exercício do trabalho em unidades de produção siderúrgica, elétrica e petroleira. Essa situação acarreta problemas estruturais que acabam por se refletir no crescimento dos índices de violência das grandes cidades. A isso acrescenta-se a repressão que se desencadeia por parte das autoridades policiais como um sintoma do processo de higienização moral e ideológica que se contrapõe à proliferação da prostituição, do crime organizado e da desigualdade. Nesse sentido, configura-se uma espécie de estética da violência que mimetiza a recorrência transgressora em questão como um sucedâneo ao descompasso entre as ofertas de trabalho e a realidade de uma mão de obra precária decorrente do descaso com a educação em um país que não se preparara para o exercício de sua grande missão. Por esse meio, recorre-se à

constatação de que as formas do subemprego prevalecem em vista de contingentes que não tiveram desenvolvidas suas expectativas no que se refere ao desenvolvimento industrial que estava por vir. Assim, a realidade social do homem brasileiro segue quase a mesma, uma vez que os sinais do progresso não se apresentam de modo visível. De maneira contrária, o inchaço das cidades que atraem trabalhadores das áreas rurais concorre para um efetivo desequilíbrio de ordem estrutural em um país que nunca atendeu a preceitos básicos da civilização, a exemplo da reforma agrária em um território de dimensões continentais.

As cidades brasileiras, durante o período do romance social, trouxeram para o âmbito da narrativa os conflitos da classe proletária em face da crise que a empareda às limitações decorrentes do colapso econômico, a exemplo de *Marafa* (1935), de Marques Rebelo, *Os ratos* (1935), de Dionélio Machado, e *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos. Depois disso, a narrativa brasileira passa a mimetizar situações que superam as vicissitudes econômicas e sociais em favor da escatologia, da transgressão, do vício e do crime como princípios que orientam seu sentido. De fato, a mudança no encaminhamento de determinados enredos representa um sintoma da desesperança que atinge os excluídos estabelecendo relações entre diferentes classes sociais, sendo esses encontros pautados pela promiscuidade das ações e pela degenerescência física. Por esse meio, há que se refletir acerca das expectativas ainda presentes no romance social, que na visão dos escritores selecionados para efeito do presente artigo não levam a lugar algum. Isso se explica no fato de que não mais vigora qualquer promessa de equiparação social decorrente de fatores ideológicos, na medida em que sua realização se mostra provisoriamente esgotada. Por essa razão, não há outro caminho a ser seguido que não passe pelo enfrentamento, a partir da violência contra o outro ou contra si mesmo.

Em vista disso, recorreremos à análise dos contos *A velha querida*, de Dalton Trevisan, *Leão-de-chácara*, de João Antônio, e *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, que no contexto da narrativa brasileira moderna se remetem ao momento representado por mudanças sociais que antecedem o golpe militar e se estendem ao seu período posterior, quando os efeitos da ação antidemocrática recrudescem, exigindo dos escritores uma tomada de posição. Podemos afirmar que o recorte de tempo definido denuncia o mal-estar que se apresenta nas manifestações da narrativa, tendo na sucessão dos conflitos urbanos um ponto de partida. Desse

modo, há que se recorrer às formas de uma linguagem que destitui o comportamento que norteia a manutenção da ordem social, lançando mão da gíria e do baixo calão como um meio de enfrentamento da censura política. Assim, a narrativa assume uma postura de resistência ao regime de exceção, ao tentar minar sua força por meio de abordagens que evitem uma posição crítica de confronto. Em razão do que se mostra inviável, a escrita literária atua no sentido de apontar para a presença indesejável da ditadura militar, a partir de um olhar sobre a violência, a miséria e o crime. Essa estratégia parece fazer escola, na condição de hipertexto, caracterizando parte da narrativa de maior aceitação nos anos que se seguem.

Nesse sentido, Dalton Trevisan, João Antônio e Rubem Fonseca concorrem, ainda que por caminhos desiguais, para a fixação de um estilo que atua pela via da estranheza que se instaura nos meios literários. A isso acrescenta-se o fato de que essa perspectiva até então não se fizera presente em nenhum outro momento. Não se trata apenas de um recurso da linguagem tosca ou do uso deliberado da pornografia, além da exploração escatológica de elementos imagísticos, mas, sobretudo, da possibilidade de criminalizar a linguagem como uma extensão de situações transgressoras. Essa postura conduz a escrita por um caminho sem volta, uma vez que as ações perpetradas por suas personagens se justificam na urgência de impor ao regime de exceção uma reação que se mostre possível. Assim, a mensagem que caracteriza os contos escolhidos determina a transgressão da ordem pela via de uma linguagem que se torna precária para melhor poder expressar o transe político e social de que se faz testemunha. A confirmação desse lugar da escrita confere à linguagem um diapasão estético que acaba por corromper o que até então representara um esforço dos segmentos conservadores no sentido de poder preservar um beletismo que não mais possui meios de ser mantido. O discurso oficial, portanto, parece sair de cena, na medida em que outros mecanismos da linguagem são recrutados em seu lugar como resultado da crise que se mostra presente.

A alteração no que se refere à temática que passa a ter efeito diz respeito a um olhar que muda de posição, uma vez que passa a refletir o aprofundamento de situações que não deixam de qualquer margem de mudança em seu resultado. Desse modo, não há, da parte dos escritores, a possibilidade de uma negociação por meio da qual a escrita literária possa oferecer sua contribuição ao sistema. Por esse caminho, não se trata mais de apenas denunciar a desigualdade e a injustiça,

mas de estabelecer uma leitura que deixa em aberto a possibilidade de resposta às condições que se mostram refratárias ao lugar social a ser ocupado por cada personagem. O interdito diante do que representara a criação narrativa, a partir de um limite que corresponde à linguagem parece ter perdido seu sentido. Isso acontece pelo fato de a alguns escritores ter tocado o rompimento com a norma, o que os induz, em vista da gravidade do que passa a representar a ação da censura, a recorrer a elementos da linguagem até então vistos como formas desviantes. Desse modo, não há como se faça possível vencer o incômodo gerado pela censura durante o regime de exceção sem que a isso não se imponha a mimetização de elementos que nele têm origem.

1 Narrativa e escatologia

No contexto da narrativa brasileira da segunda metade do século XX a publicação de *Novelas nada exemplares* (1959), de Dalton Trevisan, se insere como um elemento inovador. Isso se refere ao tratamento que seus contos recebem, uma vez que se notabilizam pelo significado de um desvio intencional com relação ao que se mostra por esse tempo como um lugar-comum. Na sequência de seus contos, destaca-se *A velha querida* como exemplo do clima de degradação e violência que se apodera da narrativa como um sinônimo das mudanças que potencializam nos centros urbanos o fetichismo do sexo como expressão de escatologia e morbidez. Para esse efeito, concorre a abordagem de Berta Waldman (1982, p. 29): “Linguagem arruinada. Não se trata aqui de tomar partido dos deserdados contra os poderosos, mas da apresentação do homem como deserdado”. Desse modo, o desejo de se sujar, na medida em que a transgressão conjugal e as relações monogâmicas regem ao mesmo tempo a ordem familiar, acomete a personagem principal, um homem vestido de linho branco que vai ao meretrício encontrar-se com uma velha prostituta. Disso decorre a deflagração de um lugar incômodo, em vista do cotidiano de quem se presta a estreitar uma relação íntima com o sexo como sinônimo de sujeira e decadência, em seguida retirando-se em direção ao seu lar para encontrar a mulher e os filhos, de quem desfruta o carinho. Por conta disso, há que se pensar que a narrativa de Dalton Trevisan, a partir de *Novelas nada exemplares*, assume a condição de texto que evidencia a degenerescência física e

moral do ser humano em função do que parece não se constituir em possibilidade de recuperação diante de um mundo marcado pela degradação.

Por esse meio, parece ter início um processo original em relação às expectativas criadas pela narrativa. Isso atende a um público leitor que recebe com elevada dose de estranheza o que até então não se apresenta em condições de figurar como tema de literatura. A medida da insatisfação social presente em *A velha querida* deflagra um processo que se estende por toda a obra de Dalton Trevisan, abrindo espaços à fixação de uma espécie de hipertexto que se incorpora à inquietação que a narrativa assume em decorrência da ditadura militar como acontecimento que aprofunda a discussão política levando-a a limites inimagináveis. Disso decorre a sequência do que Dalton Trevisan incorpora a seu trabalho de busca por elementos que destoam da ordem estabelecida pela sociedade. Essa busca acaba por representar um peso difícil de ser carregado. Em vista disso, sua escrita, mais que apontar para as causas que se acentuam em uma conjuntura social injusta, assinala as consequências de um mundo perverso onde o ser humano chafurda sem que a isso corresponda qualquer possibilidade de resgate. "Trevisan reflete fielmente esse chauvinismo ao propalar sistematicamente a atitude machista" (SILVERMAN, 1978, p. 91). Do ponto de vista simbólico, o homem vestido de linho branco que adentra as ruas do mercado do sexo contrasta de modo absoluto com a prostituta velha, de corpo flácido, acentuadamente identificável por conta do batom vermelho que acaba por manchar sua dentadura postiça, comum a quem estabelece um contato íntimo obrigando-a a beijá-lo na boca. Esse beijo maldito atua como representação de ruptura de um pacto que as prostitutas estabelecem com seus clientes, não havendo como isso possa ser desrespeitado.

Por essa razão, a sujeira e a limpeza concorrem como termos a que a cultura urbana incorpora como traço que se mostra marcante no que diz respeito ao aprofundamento de relações extremamente precárias. Por esse caminho, Dalton Trevisan ousa aprofundar os relacionamentos ao limite da revelação do que ao outro cabe ocultar. A prostituta velha e combatida é impelida pela força do que o dinheiro representa como expressão da sobrevivência a se submeter aos caprichos de um homem jovem que nela procura expurgar toda a sua sujeira interior. Assim, o lugar da transgressão e da escatologia que marca presença na obra de Dalton Trevisan leva a narrativa a transitar pelo que se apresenta como limite máximo dessa seara de degradação do corpo. Há que se pensar que para além da discussão acerca de

temas sociais não parece haver por esse tempo nenhum outro autor que consiga tal efeito. A isso corresponde a manifestação da infâmia e da injúria como termo do que em *A velha querida* ganha um sentido que se mostra inusitado. “Em Trevisan, a linguagem é — como a cidade em colapso — um espaço em que a história e os homens se reproduzem numa monotonia violenta e sem transcendência” (COSTA PINTO, 2004, p. 90). Há que se comparar a isso o melhor da narrativa e do teatro de Nelson Rodrigues, assim como aspectos da narrativa de Clarice Lispector. No entanto, há que se estabelecer uma diferença em relação a esses dois autores, por mais tensos que se mostrem as abordagens que agenciam. Isso decorre de elementos que remetem ao sonho burguês que por qualquer motivo inesperado é interrompido. Em consequência dessa interrupção, verifica-se o aniquilamento de uma perspectiva de satisfação, uma vez que o entorno do mundo em que habitam se deteriora.

Por essa via, se Macabéa morre atropelada e tem seu sonho de brilhar interrompido por um homem louro que dirige um automóvel cujo símbolo é uma estrela, cabe a Nelson Rodrigues explicitar, a exemplo do que ocorre na tragédia clássica, o que significa a ruptura de um sentido moral que corresponde ao sonho redentor da classe média suburbana. Por sua vez, cabe a Dalton Trevisan evidenciar o drama social ao abordar o que representa o desvelamento do corpo em seu componente erógeno, desnudando-o das vestimentas que concorrem como anteparo moral a um desejo que se mostra espúrio e transgressor. “Espécie de ‘comédia humana’ em tom menor, a série de livros que vem publicando registra o outro lado de um burgo ainda provinciano, habitado por seres perdidos na cinzentice do cotidiano” (MOISÉS, 2000, p. 581). Nesse sentido, Dalton Trevisan agencia o encontro entre partes opostas, o que concorre para que o interdito da nudez perversa se converta em normalidade, aliando o sentimento de culpa do homem vestido de linho branco à sujeira do meretrício. Nesse ambiente, as mulheres chupam tangerinas e cospem seus caroços na calçada, fazendo gestos com a boca e com os dedos das mãos para induzir seus clientes a diferentes fantasias sexuais. Desse modo, o retorno ao aconchego do lar possui como condição prévia a necessidade de o homem vestidos de linho branco imiscuir-se para em seguida se purificar. A sociedade, ao exigir do homem uma sobrecarga de trabalho que faça frente à superação das necessidades de ordem familiar, estabelece a possibilidade da transgressão em que *eros* e *tanatos* disputam espaços cada vez mais estreitos.

Por conta disso, a narrativa ambientada nos centros urbanos, a exemplo da Curitiba de Dalton Trevisan, carrega consigo marcas que servem para caracterizá-la como elemento de enfrentamento de diferentes demandas. Assim, a constatação de um desequilíbrio na relação do homem com o meio implica no estreitamento de contatos que se mostram definidos no que diz respeito às consequências que deles decorrem. “Tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara” (BOSI, 1978, p. 18). Nesse sentido, a presença do homem vestido de linho branco no meretrício, além de sua deliberação de manter relações íntimas com uma prostituta velha e decaída, corresponde a um lugar oposto ao que a sociedade impõe a um chefe de família. A violência desse encontro situa-se como um contraponto ao ordenamento social de que a estrutura familiar faz parte. Ao colocar em evidência o desencanto de uma prostituta que chega à velhice sem que nada lhe tenha sido revertido como proveito à sua vida pessoal, A velha querida inverte os termos do que pode representar a expectativa dos seres humanos diante de uma linha limítrofe que separa a degradação e a violência das promessas de paz e prosperidade. Diante disso, a tentativa de se poder trilhar um caminho marcado pelo equilíbrio se vê interrompida pelo enfrentamento das forças do amor e da morte.

A aproximação e o distanciamento do que se repete em A velha querida como ação orquestrada pelo homem vestido de linho branco fazem parte de uma estrutura de comportamento condizente com o homem urbano. Nesse sentido, a posse sobre os corpos dos decaídos atua como uma espécie de fetiche em vista do que representam as mercadorias a que o dinheiro se dispõe a comprar. Para tanto, cabe observar a análise de Antonio Candido em A nova narrativa: “Penso em contistas como Dalton Trevisan, mestre do conto curto e cruel, criador duma espécie de mitologia da sua cidade de Curitiba” (CANDIDO, 1987, p. 205). O agravamento das relações envolvendo a sociedade capitalista, em vista do pós-guerra, tende a agravar suas formas de obtenção do prazer corporal como parte de tudo quanto se pode adquirir. Desse modo, a prostituta velha e decaída não passa de um rebotalho humano a ser arrematado como carne podre no bazar das coisas desprezíveis. Daí a posse que se intercala, da ida ao trabalho ao retorno ao lar, funcionar como medida que situa o homem vestido de linho branco entre espaços que lhe podem conferir a dimensão de uma plenitude, decorrendo disso o controle que aparenta ter

sobre as ações que envolvem sua via cotidiana. Por esse meio, verifica-se em A velha querida uma manifestação da violência que se mostra internalizada, uma vez que demanda de um ser humano de aspecto normal, trabalhador e chefe de família, mas que precisa trazer no corpo e levar para o lar as marcas de batom e o odor do perfume barato da prostituta velha e decaída.

2 O malandro sai de cena

A deterioração dos espaços urbanos, em vista do que representou a higienização social perpetrada pelo Estado, estabelece contrastes por vezes inconciliáveis, na medida em que a ação tentacular do poder atende ao interesse das elites em detrimento do que o lumpesinato possa ter ao ser penalizado. Nesse contexto, a malandragem, vista com certa dose de tolerância pelo sistema, passa à condição de prática reprovável, criminalizada, a partir do momento em que, com o fim da Segunda Guerra Mundial, o esforço no sentido da recuperação econômica que se faz premente não possui meios de contar com a colaboração do malandro. Em vista disso, passa a ser orquestrada uma ação que tem por objetivo coibir com violência sua presença indesejável, o que tem efeito com a repressão da polícia, aliada à propaganda em favor do trabalho ordenado e disciplinado como regra oficial. “O tempo em que criminalidade e boemia artística conviviam vai se acabando, em razão do fosso se abre entre dois mundos” (LACERDA, 2007, p. 12). Nesse contexto, o pós-guerra funciona como momento de afirmação do sistema repressor que atua com rigidez contra o jogo, a prostituição e a vadiagem como práticas intoleráveis. Por conta disso, os redutos onde se homiziam os agentes do crime e da contravenção, a exemplo da Lapa, do Mangue e do Estácio, na área central do Rio de Janeiro, são atacados pela polícia, na ocasião em que os malandros sucumbem ao avanço da repressão ou se recolhem à vida pacata nos subúrbios, para onde se deslocam em fuga, na direção contrária às zonas de conflito.

Em vista disso, na obra de João Antônio destaca-se *Leão-de-chácara* (1975), a partir do conto do mesmo nome como expressão desse momento de transição, uma vez que os tentáculos do sistema repressivo atuam sobre as práticas que passam a ser consideradas como desviantes. A narrativa coloca em evidência o aprendizado de jovens pretendentes a um lugar no pódio da malandragem, a partir do traquejo

das ruas como condição à ascensão em uma hierarquia que leva à coroação nesse *métier*. A figura do malandro diplomado tem como condição antecedente a disputa por postos de guardador de automóveis, vendedor de balas, rufião no meretrício e porteiro de casas noturnas, sempre tentando contornar os imprevistos com sutileza e inteligência, uma vez que a violência se torna o último recurso a ser empregado, segundo João Antônio. “Na verdade, seus escritos dividem-se entre ficção e realidade, embora a distinção nem sempre seja clara nem se proponha a sê-lo” (SILVERMAN, 1981. p. 62). A isso se contrapõe, no depoimento de um velho malandro que se retira de cena, a prática dos que não têm estirpe, adestrados em academias e praticantes de lutas marciais, que partem para a violência, não lhes sendo dada a condição de contornar situações de conflito. Assim, o velho malandro estabelece a distinção entre os tempos em que os malandros ainda gozavam de respeito entre seus pares, não havendo cenas de covardia. Nesse tempo, vigia um princípio ético nessas relações, ao contrário do momento em que discorre acerca de mudanças na ordem das coisas, na ocasião em que os malandros ao estilo antigo são sumariamente banidos de suas respectivas áreas de pertencimento.

A representação do malandro, em vista de seu estereótipo, concorre para que durante certo tempo sua imagem seja tolerada, para efeito de um lugar idealizado no imaginário da cidade. Por sua vez, o estrangulamento de seus espaços de atuação corresponde à varredura que tem efeito pela ação das forças de repressão que se formam com o objetivo de banir não apenas essas figuras como também a representação de velhas práticas, agora indesejáveis. “No limite, rupturas que suspendem o Estado de Direito, as garantias individuais, os parâmetros básicos da vida civilizada, mostrando como são frágeis os limites que separam civilização e barbárie, instaurando a violência e a desordem” (BUENO, 2013, p. 19). Nesse sentido, Leão-de-chácara aponta para o incômodo que passa a representar essa personagem indesejada. Daí essa rejeição atender ao desejo de inserção do país no conjunto das ações do mundo desenvolvido, cabendo ao Estado não apenas evitar, mas, sobretudo, reprimir as práticas que contrariam o sentido de organização que o avanço industrial solicita. Diante disso, o recrutamento do trabalho inserido nessa nova ordem mostrar-se inviável ao malandro, não cabendo sua competição paralela nos termos do que a indústria cultural desenvolve, uma vez que cantores e compositores de música popular acabam por se organizar em instituições que defendem seus direitos. Assim, não há mais espaços para o artista semiprofissional,

atrelado ao lumpesinato e vivendo das sobras do sistema que não lhe oferece qualquer garantia.

A ação que passa a ter efeito reduz o *status* do malandro que decai à condição de porteiro de boate, enquanto lhe sobra algum prestígio ou quando não morre em confronto com a polícia ou se refugia no subúrbio, constituindo família e vivendo em uma casa com quintal. Em muitos casos, os primeiros cabelos brancos e os sinais de uma barriga proeminente dão conta do momento que chaga ao seu final. Por sua vez, alguns ainda persistem na faina das madrugadas, trabalhando como leões-de-chácara, responsáveis pela segurança de inferninhos na Lapa e em áreas adjacências. Há que se refletir acerca de que o antigo bairro boêmio do Rio de Janeiro, por conta da frequente repressão policial, decai a seu limite mais baixo, na medida e que seus antigos cabarés passam a condição de inferninhos de baixa cotação onde se vendem bebidas falsificadas e as antigas damas da noite saem às madrugadas circulando nas ruas na luta pela sobrevivência. Do mesmo modo, a Lapa se transforma em um amontoado de prédios condenados, pardieiros prestes a serem demolidos em função da necessidade de abertura de novas vias à cidade que não tem mais para onde se expandir. Para tanto, podemos recorrer à observação de Renato Ortiz (1998, p. 116): “Caberia, pois, unicamente à memória coletiva nacional integrar a diversidade das populações e das classes sociais, definindo desta forma a identidade do grupo como um todo”. Por esse meio, verifica-se uma espécie de canto de cisne do bairro boêmio que também recebera artistas, compositores e intelectuais em suas noites animadas.

Em vista disso, há que se pensar acerca da decadência que atinge a malandragem como um sinal de mudança na ordem capitalista decorrente de novas formas de atuação da classe trabalhadora. Se durante a ditadura Vargas orquestrou-se o que representariam as leis do trabalho, a partir da tutela do Estado sobre a massa assalariada, com a redefinição do país, em vista de seu processo de industrialização, houve uma modificação significativa no que se refere à sofisticação do trabalho técnico e industrial que acaba por se expandir. “O processo de produção capitalista é fim em si mesmo tal como o ornamento da massa. As mercadorias que produz não são, na verdade, produtos para serem possuídos, mas somente para ampliarem o lucro, que se quer ilimitado” (KRACAUER, 2009, p. 94). Desse modo, o empresariado passa a ditar as regras de um jogo de poder que se alia ao interesse dos políticos, não havendo margem ao que não representasse o lucro e o

imediatismo que envolve suas ações. Nesse contexto, a tolerância do Estado para com as práticas desviantes chega ao fim, interrompendo o que se consignara como termo integrante da cultura urbana que passa a ser perseguida. Daí os malandros tornarem-se cópias apagadas do que antes representava sua presença como parte do cenário das madrugadas cariocas, na Lapa, no Mangue ou no Estácio, onde pontificavam.

A leitura que se possa ter de *Leão-de-chácar* atende a ser incompleta se para tanto não concorrer a observação de um recorte de época que lhe possa conferir a devida legitimidade. Na condição de jornalista ambientado às madrugadas em boates e salões de bilhar, João Antônio atua como uma espécie de representação dos que vivem à margem do sistema, trocando o dia pela noite. Assim, parece existir uma cidade que não dorme dentro da mesma cidade, com os detalhes de sua existência descritos a partir de uma distância de tempo que concorre para que se possa refletir acerca de acontecimentos passados que não têm mais razão de ser. Esses acontecimentos inexistem no presente por conta da transformação em ruína de tudo quanto não tivera o tempo suficiente de se estabelecer. “Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance – reportagem – depoimento. Ainda é pouco. Pode ser tudo isso traçado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra” (JOÃO ANTÔNIO, 1987, p. 151). Nesse sentido, *Leão-de-chácar* aponta para o fim da linha do que terá sido uma espécie de boemia dourada, caracterizada por uma franquia do sistema político, espécie de válvula de escape à força repressiva do Estado. Por sua vez, o aceno ao regime democrático, com o fim da Segunda Guerra Mundial, concorre para que essas posições se invertam, passando a haver uma abertura significativa às práticas sociais e políticas, o que se contrapõe de modo abissal à violência que se dissemina contra os malandros como personagens por quem não mais se tem qualquer interesse.

3 Violência e luta de classes

A retirada circulação do mercado de *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, pelos órgãos de censura da ditadura militar deve-se ao impacto causado pelo apelo escatológico e pelo emprego do calão mais vulgar a que se possa recorrer. No contexto da repressão, isso corresponde o aviltamento da condição

social das elites humilhadas e tornadas impotentes em seu orgulho de classe superior, subjugadas pela mira de armas pesadas na noite de *réveillon*. “O autor imobiliza uma cena retirada do contínuo da vida urbana, provocando um efeito de explosão do sentido para além da moldura, do recorte imposto de maneira violenta a este real” (FIGUEIREDO, 2003, p. 31). Por conta disso, parece haver na reação dos órgãos de censura uma amostra daquilo que o sistema não tolera, na medida em que parece haver uma inversão de papéis. Assim, não mais a polícia invade o reduto dos miseráveis, mas os miseráveis invadem a moradia dos ricos protegidos pelo Estado, expropriando-lhes os bens e atingindo-os de morte, além de atentarem contra os seus preceitos morais. Nesse contexto, a troca de lugares entre opressores e oprimidos funciona como um acerto de contas que durante a ditadura militar se confirmou na violência de que a literatura, o teatro e o cinema lançaram mão por não ter condições de enfrentar os inimigos que lhes impunham forte censura. Daí essa estratégia concorrer como termo que traz para o âmbito da criação literária uma possibilidade de sobrevivência diante do que representou o cerceamento da liberdade que se impunha.

Desse modo, *Feliz Ano Novo* possui a capacidade de ferir os brios do sistema político sem acusá-lo diretamente. A isso corresponde um dado de afirmação escatológica que atinge a condição moral de que a ditadura militar se ressentia, não havendo de sua parte como deixar de se posicionar. No entanto, essa reação não parece ter relação com um tipo de oposição política, uma vez que se mostra sutil no ataque que desfere. Há que se pensar no exemplo de Nelson Rodrigues, aliado do regime militar, como um dos primeiros escritores de peso a sofrer a sanção da censura, por conta de seu polêmico romance *O casamento* (1966). Por esse meio, os inimigos do regime militar não se constituem apenas nos que são ligados a partidos de esquerda ou tomam parte na luta armada, mas todos os que de algum modo destoam do discurso oficial, desafinando o coro das vozes que se mostram em uníssono em favor do regime totalitário. “O antigo comissário de polícia mobiliza com técnica cinematográfica toda outra série de personagens na construção de um gigantesco mural de impacto quase televisivo” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 640). A repressão sobre *Feliz Ano Novo*, especificamente sobre o conto que nomeia a coletânea, atende a um desejo eugênico das classes superiores que, atreladas ao regime de exceção, consideram como um desvio moral as cenas do que se impõe como sendo o outro lado da moeda. Nesse sentido, o que Rubem Fonseca traz à

cena reproduz a violência do Estado, em vista das denúncias de tortura aos opositores da ditadura militar.

As cenas descritas em *Feliz Ano Novo* evidenciam o confronto entre classes, o que no âmbito da narrativa dá a vitória aos oprimidos que invadem uma residência de luxo na noite de Ano Novo com a intenção de matar e roubar como uma desforra contra os ricos. O assassinato, o roubo e as demais formas de agressão caracterizam um acerto de contas que se mostra imprescindível, uma vez que caberia aos assaltantes comer as galinhas deixadas na praia, trazidas de volta pela maré nos despachos de umbanda do final do ano. Assim, a penúria que atinge os despossuídos muda de lugar, uma vez que a riqueza dos proprietários da casa assaltada nada representa para quem já possui muitos bens. Por conta disso, podemos verificar em *Feliz Ano Novo* a desigualdade que vitima o povo, o que se agrava em face da convivência nos centros urbanos. “Por se constituírem nos centros dinâmicos do capitalismo do Brasil, suas grandes cidades representam espaços nos quais suas contradições se tornam evidentes, a riqueza e a opulência vivendo lado a lado com a miséria” (OLIVEN, 1989. p. 23). Essa situação concorre para que se tenha a medida do que representa o regime de exceção como termo que não possui meios de ser encerrado pela via de uma conciliação, em vista da polaridade das posições presentes nesse campo de batalha. No entanto, a luta desigual entre esses dois contendores impõe a derrota dos mais fortes, o que no âmbito da narrativa induz à crença de que os fracos e indefesos possam se organizar por meio de estratégias próprias para enfrentar os seus algozes.

A resposta que se apresenta em *Feliz Ano Novo* faz parte de uma deliberação dos artistas e escritores de algum modo atingidos pelos rigores da censura e da opressão. Assim, a escrita literária passa a ter na possibilidade do que o conto representa em sua capacidade de síntese um meio de expressão compatível com o espírito de denúncia que se faz necessário ao enfrentamento do sistema em termos possíveis. Desse modo, a presença de Rubem Fonseca como escritor que vivencia a cerne desse conflito lhe possibilita a condição crítica de fazer com que sua obra se sobreponha ao que na aparência representa a mera reiteração da tragédia humana em sua contextualização de crueldade e injustiça para se fazer impor como estética inovadora. Por sua vez, essa inovação corresponde à configuração de um discurso escatológico como prática que verbaliza um efetivo modelo estético que se faz necessário ao momento. A isso corresponde uma tragédia política e social que tem

correspondência como termo que mimetiza os sintomas de uma crise sem precedentes na história brasileira. Nesse sentido, A nova narrativa, de Antonio Candido, mostra em sua análise pertinente: “Em parte pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco”. (CANDIDO, 1987, 2013). O incidente que resulta na retirada de circulação de *Feliz Ano Novo* sinaliza o modo de atuação de sistema que submete artistas e escritores ao crivo de uma censura draconiana. Isso concorre de forma negativa para que a cultura se torne amesquinhada em razão de uma prática fora de lugar. Por essa razão, a ação repressora faz com que *Feliz Ano Novo* se consolide como uma das mais importantes obras da narrativa brasileira contemporânea.

O comprometimento da narrativa de Rubem Fonseca, assim como a de outros tantos escritores, com relação às dificuldades que lhes são impostas pela censura, independe de escolha política, bem como da identificação ideológica que se possa ter, haja vista o período marcado por forte repressão como termo integrante desse dilema. “O medo da democracia e do movimento popular tinha suas raízes na forte convicção de que apenas as elites teriam capacidade para administrar o Brasil, que apenas as suas propostas levariam o país para frente” (GOUVEA, 2009, p. 114). A Rubem Fonseca toca a necessidade de impor a seu trabalho um sentido de liberdade que somente pode se expressar pela via de uma linguagem que se contraponha ao conceito de beletrismo que soa como um ideal a ser preservado em nome do que prevalece como regra do sistema autoritário. Nesse sentido, a contradição que se mostra em *Feliz Ano Novo* reforça a necessidade de uma reação que mesmo amargando a derrota da interdição, manifesta-se vitoriosa, na medida em que chama a atenção da crítica e da opinião pública para um conflito que afeta a criação artística e literária, lhe ceifando a liberdade de expressão. A isso a atitude discricionária acrescenta o que significa produzir literatura sob as manoplas de um regime que não atende aos preceitos democráticos de que a sociedade tem urgência em reestabelecer, a partir da restituição dos espaços perdidos pelos escritores e ocupados pela ditadura militar.

A interferência do Estado sobre a criação literária confirma-se na retirada de circulação de *Feliz Ano Novo* como expressão da truculência que se expande da violência física à violência simbólica, uma vez que a obra escrita acaba por denunciar os desmandos da ditadura militar, buscando desestabilizá-la. Nesse

sentido, a dimensão crítica do que a linguagem utilizada por Rubem Fonseca representa concorre para a caracterização de um estado de tensão que se amplia. “Face à violência do poder constituído em favor da ‘gente fina e nobre’, só há uma alternativa possível: a violência do braço armado dos marginais, isto é, à violência se responde com violência” (SILVA, 1983, p. 55). O predomínio do conflito trazido à luz dos fatos por conta da intermediação de *Feliz Ano Novo* parece denunciar publicamente uma situação de mal-estar que tangencia as raias do ridículo. Assim, o entendimento da censura corresponde à prática continuada do arbítrio que se aperfeiçoa sob vários aspectos, atuando de modo a coibir as liberdades democráticas que passam da política às artes, não havendo como se possa estabelecer uma separação diante do que essas ações representam. Em vista disso, *Feliz Ano Novo* concorre, no âmbito da linguagem, como possibilidade de contestação diante da força de que o regime de exceção se serve para impor suas regras.

Referências

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BUENO, A. *A vida negada e outros estudos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

COSTA PINTO, M. da. *Manuel da Literatura Brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

FIGUEIREDO, V. L. F. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GOUVEA, V. Conspiração Civil, Golpe Militar: A Conspiração do Ipes em Palavras e Imagens. *Revista Terceira Margem*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 13, n. 21, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11020/8040>. Acesso em: 25 jun. 2020.

JOÃO ANTÔNIO. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987.

KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACERDA, R. Sete textos de nostalgia. In: JOÃO ANTÔNIO. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* São Paulo: Scipione, 2007. p. 7-13.

MOISÉS M. *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2000.

OLIVEN, R. G. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SILVA, D. da. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

SILVERMAN, M. *Moderna ficção brasileira: ensaios*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1978.

STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

WALDMAN, B. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo, Curitiba: Hucitec; Secretaria da Cultura e do Esporte, 1982.

Recebido em 26/06/2020

Aceito em 22/07/2020

Publicado em 30/07/2020