

DA CONCILIAÇÃO AO CONFLITO

literatura e classes populares no Brasil contemporâneo

De *Memórias de um sargento de milícias*, romance publicado por Manoel Antônio de Almeida entre 1852 e 1853, até *Rio, 40 graus*, filme de 1955 dirigido por Nelson Pereira dos Santos, podemos flagrar um tipo definido de representação das classes subalternas brasileiras, ou ainda, uma verdadeira imagem de país que possui largo curso na cultura brasileira. O quadro é o de uma vida figurada como dividida entre a miséria, os expedientes necessários para nela sobreviver, e o mundo da ordem econômica e legal, representado ora como uma caricatura das elites e de seus aparelhos estatais, ora como um espelho degenerado do modo de vida do povo, longe de sua autenticidade e sem justificativa para a labilidade, naquele desculpada, com relação à norma. Há uma cisão social evidente entre as classes, mas nunca incontornável, até porque se tornam, nessa tradição, comunicáveis, comungando de preceitos que valem a uma e a outra. A positividade, no entanto, comparece sobretudo em um de seus termos, isto é, na vida popular, cujos personagens recebem o foco principal e condescendente nas narrativas: são os heróis e anti-heróis, que angariam a simpatia do leitor ou espectador, os quais devem neles reconhecer os modos de ser propriamente *brasileiros*, autenticamente *nossos*.

Desse modo, pode-se falar em uma série de leituras da sociedade brasileira, tais como realizadas pela literatura e outras formas artísticas, que colocam em cena um painel de *conciliação*, seja entre os receptores da obra e a vida popular representada, entre o autor e seu objeto, ou mesmo entre as diferentes forças em conflito internas às narrativas. Isto é, a divisão social brasileira pode ser sugerida ou flagrada, denunciada ou lamentada, mas sempre se liga a uma totalidade abrangente que as engloba, cujo horizonte está na construção ou constatação de uma formação social e ideológica específica, a *nação*. Desse modo, ainda que haja a possibilidade de apontarmos, na forma dessas narrativas, um núcleo positivo e outro negativo para indicar ao receptor a quem deva recair as simpatias do entrecho, a divisão ocorre sobre uma mesma paisagem ou horizonte: a necessidade de reconhecermos que o que é representado

nos pertence e nos forma, faz parte de nossa vida cotidiana, e que a partir delas é que qualquer mudança social deve ser realizada.

Evidentemente, há certo arbítrio em colocar lado a lado *Memórias de um sargento de milícias* e um filme como *Rio, 40 graus*. Arbítrio que parece ainda maior, caso consideremos que os dois seriam epígonos de um tipo específico de representação, ao qual chamamos de *conciliatório*, uma verdadeira *estética da conciliação* que teria vigorado, *grosso modo*, entre essas duas datas. No entanto, um índice de que seus entretuchos possam pertencer a um mesmo tipo de registro é flagrantemente perceptível nos encerramentos de ambas obras. No romance de Manoel Antônio de Almeida, o personagem Leonardinho, moleque solto na vida e sem grande apreço ao esforço do estudo e do trabalho, acaba, após ter sido preso por vadiagem, com o posto de Sargento de Milícias, sob os auspícios do Major Vidigal – ele mesmo um maleável defensor da lei – e, ainda mais, como noivo de uma herdeira remediada.⁴ Em *Rio, 40 graus*, o conflito que permeia os episódios do filme dissolve-se no abraço final do valente Miro com Alberto, trabalhador e noivo da antiga amante do primeiro; os dilemas sociais sempre presentes nos diversos quadros-filme, como a exploração dos moradores da favela, a indigência infantil e a violência que afeta o cotidiano dos pobres, parecem sublimados ao final em um samba-exaltação, com a música “A voz do morro”, do compositor Zé Kéti.⁵

Há, ainda, no filme e no romance, um tipo fundamental para se compreender as representações do Brasil: o malandro. Representante das classes populares,⁶ mas sem comungar do mundo do trabalho, tendente ao ócio reservado às elites, sem dela fazer parte, o malandro é um tipo social dos limiares entre o mundo oficial e o subalterno, figura tanto histórica quanto objeto de uma determinada representação social. Há, na expressão de Cláudia Matos, um “discurso malandro”,⁷ que aparece sobretudo na música popular a partir de fins da década de 1920, mas que não deixa de transparecer, enquanto figura ou formulação de uma espécie de *ethos* brasileiro, em várias expressões artísticas.⁸ Em *Rio, 40 graus*, o malandro Miro aparece na forma de uma espécie de herói brasileiro, um ícone do povo, personagem cuja violência não o permite destratar o trabalhador, à exceção do andar social superior, caso

4 Almeida (1978).

5 Para o lugar do filme de Nelson Pereira dos Santos na história do cinema brasileiro, ver Bernardet (2009).

6 Como se irá notar, utilizamos majoritariamente o termo “classes populares” ou “subalternas” de forma ampla, englobando a representação do que se poderia considerar o lumpesinato, a classe trabalhadora ou a baixa classe média. Alternativamente, utilizamos o termo *povo* como forma de aproximação entre esta interpretação e o *projeto nacional* que orienta grande parte da produção intelectual brasileira. É importante ressaltar que o conceito de povo é vário, mas é claramente demarcada e inteligível uma aceção específica nas obras aqui tratadas, ligada à ideia de classes populares ou subalternas.

7 Matos (1982, p. 21).

8 É significativo que o estabelecimento de uma espécie de “tipo ideal” do malandro como efigie do povo brasileiro – e, por extensão, da identidade nacional – ocorra justamente no período getulista, articulando o ideário nacionalista da época, com certo controle da produção e circulação cultural, bem como refratando as imagens de um país em mudança, entre o passado agrário-escravocrata e o universo urbano. Para essa discussão, ver Dealtry (2009), Schwarcz e Starling (2015, p. 351-386) e Wisnik (2004).

necessário; cabe lembrar que o filme de Nelson Pereira dos Santos foi considerado uma espécie de representante brasileiro do neorealismo cinematográfico italiano, e além disso é clara nele a linha política do nacionalismo de esquerda da época. Trata-se de uma figuração do malandro como representante das classes populares, algo que continuaria a ser realizado em outras produções da mesma época, tal como na peça *Gimba, presidente dos valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri, de 1958, e no filme coletivo *Cinco vezes favela*, de 1962.

No caso de *Memórias de um sargento de milícias*, a representação é desataviada de compromissos nacionalistas – algo que o distingue de alguns de seus escritores coetâneos –, figurando antes um quadro plácido da sociedade brasileira do período da Regência. A recepção da obra foi variada ao longo do tempo, oscilando entre antecipação do realismo, um romance de tipo picaresco ou um romance de costumes.⁹ No entanto, além dos elementos factíveis que possam referendar na obra a ligação com qualquer uma das tentativas de definição citadas, o romance de Manuel Antônio de Almeida aparece, nas palavras de Antonio Candido, como um “romance malandro”, por representar, no nível dos personagens, Leonardinho como o “primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira”,¹⁰ mas, sobretudo, porque, formalmente, o movimento do romance representa uma correlação possível com a dinâmica da sociedade brasileira de sua época.¹¹ Assim, apesar de Leonardinho não ser assim designado ao longo do livro, o *malandro* ou a *malandragem* aparecem como conceitos-chave de uma situação social específica, nomeadamente a “dialética da ordem e da desordem”, redução analítica da estrutura do romance.¹² Este movimento do romance consiste em uma equivalência e alternância entre a ordem social e sua negação, que se dão no romance na troca de papéis e espaços entre uma e outra, uma espécie de vida limítrofe entre a norma social referendada oficialmente e a vida terra a terra brasileira. Assim, seja na labilidade do representante das leis, o Major Vidigal, seja na passagem de Leonardinho do núcleo da desordem para o da ordem, a alternância de espaços e funções dos personagens se dá balizada por atributos mutuamente reversíveis e comunicáveis: trata-se do mesmo tipo de representação do malandro arquetípico, ser limiar entre o mundo oficial e o das classes populares, distantes da norma legal ou das elites. Assim, há no romance, a despeito de seu caráter não normativo – isto é, sem ser ostensivamente nacionalista – uma tendência a representar todo um tipo social: “o brasileiro”.¹³

Há, desse modo, no ensaio de Antonio Candido, apesar de se tratar da leitura de *um* romance oitocentista, certa dimensão analítica que o irmana a outras

9 Candido (1993, p. 19-20).

10 Id. *ibid.*, p. 25.

11 Id. *ibid.*, p. 44.

12 Id. *ibid.*, p. 36.

13 Id. *ibid.*, p. 36.

interpretações do Brasil, em especial a duas delas, não por acaso realizadas na década de 1930, momento no qual o Brasil parece voltar-se à reflexão sobre si próprio, mesmo período da ascensão do *malandro* na cultura brasileira: *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, publicada em 1933,¹⁴ e *Raízes do Brasil*, de 1936, por Sérgio Buarque de Holanda.¹⁵ Apesar de seus tons divergentes, não obstante comunicáveis, ambas obras buscam uma interpretação de um *caráter brasileiro*, presente em seu povo e em suas instituições, no qual avultam caracteres antagônicos que ora o diferenciam, ora o aproximam de suas matrizes socioculturais: a Europa, e em especial a Península Ibérica. O ensaio de Candido, assim, pode ser aproximado, em sua definição da malandragem como convívio e alternância de ordens sociais opostas, ao mesmo estatuto do “equilíbrio de antagonismos” de que fala Gilberto Freyre,¹⁶ e, em certos aspectos, da contradição essencial presente no “homem cordial” de Sérgio Buarque, tais como certa labilidade em relação ao espaço público e o domínio e contaminação deste pela ordem privada.¹⁷ Quando Walnice Nogueira Galvão, então, em ensaio de 1962, reconhece em *Memórias de um sargento de milícias* um verdadeiro “ancestral de Macunaíma”, por conta de representar certos “traços fundamentais do estereótipo do brasileiro” e do “caráter nacional brasileiro”, característica essencial das interpretações do Brasil, sobretudo as do decênio de 1930,¹⁸ ela antecipa a leitura de Antonio Candido em oito anos, cujo texto é publicado pela primeira vez, portanto, em 1970.

Em outras palavras, o ensaio de Candido, para além da análise detida do romance de Manuel Antônio de Almeida, possui em potência uma dimensão de interpretação do país que vai além da própria literatura,¹⁹ valendo por uma explicação da própria sociabilidade brasileira. Assinalando que “leitura estética e globalização histórica são parentes”, Roberto Schwarz chama a atenção para a dimensão que a interpretação da composição romanesca, tal como no ensaio de Candido, possui de afinidade com a interpretação histórica, tendente a englobar o dado específico em uma totalidade,²⁰ a qual, no caso de Candido, pode ser designada como uma *experiência social* brasileira representada na forma do romance. Desse modo, se não é possível falar de uma correspondência total quanto aos dois âmbitos – nomeadamente, o literário e social –, pode-se falar em uma reformulação estética de um movimento geral da sociedade, que se iluminam reciprocamente à luz da explicação crítica. Assim, pode-se falar na encenação de uma “constante cultural”,

14 Freyre (1989).

15 Holanda (2006).

16 Freyre (1989, p. 53).

17 Holanda (2006, p. 139-151).

18 Galvão (1976, p. 32 *apud* CANDIDO, 1993, p. 26).

19 Exemplo disso é a utilização, por José Miguel Wisnik, da noção de “dialética da malandragem” para a interpretação do futebol brasileiro (2008, p. 279-282, *passim*).

20 Schwarz (s/d, p. 137).

da qual se trata a dialética da ordem e da desordem, uma espécie de *ethos*, um “modo de ser” brasileiro.²¹ Esse *ethos* se encontra justamente numa convivência entre desiguais que tende não exatamente a apagar, mas a sublimar os conflitos sociais em uma forma conciliatória, a qual Antonio Candido chama, na sua leitura de *Memórias de um sargento de milícias*, de “mundo sem culpa”, isto é, um “universo que parece liberto do peso do erro e do pecado”.²² Algo distante, portanto, de romances de fundo ético cristão, como os de Alencar e, sobretudo, da cultura puritana norte-americana, na qual houve, “desde cedo, uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior e pecado”.²³ Candido destaca aqui uma interpretação do país de largo fôlego no século XX, na qual o desvio frente à norma aparece como potência de remissão do país frente à sua realidade precária, podendo servir de base, caso suplantadas as contingências sociais, para a formação de uma nova situação emancipatória, considerada a especificidade local. A comicidade do “mundo sem culpa” traduz, portanto, certa constante cultural, que se poderia encontrar na sociabilidade local – a despeito de suas desigualdades patentes – e apontar para uma potência de construção nacional, sem exclusivismos xenófobos ou preconceitos de pureza racial e cultural:

Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em Pedro Malasarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto.²⁴

A dimensão da leitura dessa representação literária, no ensaio tendente à interpretação do país, assim, embora não se dê de forma a apagar as contradições, reconhece uma qualidade a ele particular, uma possibilidade de convivência dos

21 Id. *ibid.*, p. 147.

22 Candido (1993, p. 47).

23 Id. *ibid.*, p. 50.

24 Id. *ibid.*, p. 53. Há certo parentesco, aqui, com o que Darcy Ribeiro diz de Gilberto Freyre, em especial de *Casa-grande & senzala*: “[...] Gilberto Freyre muito ajudou os brasileiros a aceitarem-se tal qual são, sem vexames por suas origens e com reconhecimento de suas aptidões para, amanhã, melhorar o humano” (RIBEIRO, 1986, p. 113).

opostos e da não preeminência da coerção; em uma palavra, uma possibilidade *con-*
ciliatória. O fato de que este ensaio tenha sido publicado em 1970, período em que
a ditadura militar brasileira instaurada em 1964 atingia seu momento de maior
repressão política, com o controle da informação, da atuação política e com os des-
mandos da violência estatal e paraestatal contra os direitos humanos, não deixa
de ser, por si só, uma proeza – e um protesto. Com isso, não queremos dizer que
o ensaio pudesse ter sua publicação restringida ou proibida; mas que a afirmação
de valores de uma utopia brasileira, que não se colocasse lado a lado às conclama-
ções patrioteiras do governo do período, é algo que deve ser registrado como um
lampejo de luz num momento de treva, além do mais porque fundado em valores
que Candido identifica como *populares*: “(...) o livro de Manuel Antônio é talvez
o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe
dominante”;²⁵ a visão não é acrítica ou apologética, portanto. Ao final do ensaio,
ainda, o crítico lembra que o panorama de relativa liberdade dos personagens frente
ao trabalho e às necessidades, numa sociedade qual “tudo se remedeia”, assim apare-
ce transfigurada na literatura sem que possamos desprezar sua contrapartida social:
o trabalho escravo, tão ausente do romance quanto presente na sociedade, “que o
autor elide junto com outras formas de violência”.²⁶ A conclamação para que o leitor
tome com reserva a dimensão documentária do romance, mas que ao mesmo tem-
po se deixe “embalar por essa fábula realista composta em tempo de *allegro vivace*”;²⁷
nos parece um leve apelo para que não se esqueça que, por trás da utopia, há uma
série de revezes, de difícil superação. Se a dialética da ordem e da desordem, nesse
sentido, for posta em negativo, poderia muito bem figurar e, certamente, justificar,
a própria tergiversação da legalidade por parte do poder das elites.

Há, portanto, possibilidade de que entendamos o texto de Antonio Candido
como um paradigma para a interpretação do Brasil, ainda que centrado em obra e
tempo específicos. Seu alcance, embora talvez não assim ambicionado, transcende
o romance de Manoel Antônio de Almeida e indica uma constante cultural, que
porventura já estivesse, à época de redação do artigo, ameaçada. Anteriormente, o
ensaio já se tornara modelo de crítica, referendado pelas diversas linhas que vão de
Haroldo de Campos a Roberto Schwarz,²⁸ mas é possível dizer, de qualquer modo,
que suas possibilidades vão além da leitura cerrada de um romance oitocentista, in-
dicando a filiação com as interpretações do país e densidade histórico-cultural que
sugere uma forma de se encarar o país, em especial as classes populares. Nos últimos
decênios, porém, há uma clara percepção de que esse registro conciliatório na lite-
ratura brasileira se alterou para uma forma e um estilo nos quais o novo, o contem-

25 Candido (1993, p. 51).

26 Id. *ibid.*, p. 54.

27 Id. *ibid.*, p. 54.

28 Campos (2011), Schwarz (s/d).

porâneo, não está mais atrelado ao nacional,²⁹ marca da série progressiva. Essa é uma mudança substancial na literatura brasileira, visto que mesmo o regionalismo tardio, de um Guimarães Rosa ou de um Bernardo Élis, por exemplo, cujas produções se datavam de meados do século XX, não pode ser afastado radicalmente da tradição brasileira que o precedeu, assim como também não o pode a produção artística nacional-popular da década de 1960. Em dois ensaios, publicados em 2004 e 2006, João Cezar de Castro Rocha fala da possibilidade de uma superação da “dialética da malandragem” em virtude da ascensão de uma “dialética da marginalidade”.³⁰ Mesmo que se trate de uma “superação parcial”,³¹ dada a “disputa” entre os dois registros, nota-se que algo mudou na autoimagem do país, com lastro na própria sociedade brasileira. Diferentemente da “dialética da malandragem”, uma verdadeira *estética da conciliação*, a “dialética da marginalidade” apostaria no conflito aberto: onde há convivência na primeira, na segunda seria explicitado o confronto de classes, classes estas cujos contornos diferem do paradigma anterior, originadas na cisão profunda pela qual é marcada a sociedade brasileira, que gera ampla camada de indivíduos à margem da integração social plena. Trata-se de algo presente nas representações literárias, que deve ser considerado pela crítica cultural:

Em outras palavras, a crítica cultural deveria assimilar em sua própria metodologia a natureza conflitiva da vida cotidiana brasileira. Já o modelo que proponho da “dialética da marginalidade” pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos.³²

A proposta de Rocha ecoa uma série de transformações ocorridas na cultura brasileira nos últimos quarenta ou cinquenta anos, tais como a ascensão da violência, a mudança na representação das classes populares, a preeminência crescente do espaço urbano e, o que julgamos mais importante, o declínio de um *projeto nacional*, fato que acompanha o período autoritário. Embora no auge deste período tenha havido grande investimento na propaganda de apologia nacionalista, é difícil não perceber que a linguagem cultural vai se alterando, em especial se mirada a partir da vigente até fins da década de 1960. O Brasil *possível* cede lugar ao Brasil *do*

29 Miranda (2011).

30 Rocha ([2004] 2014, 2006).

31 Id. (2006, p. 33).

32 Id. *ibid.*, p. 56.

impasse, a violência generalizada toma forma e ocorre uma espécie de crise de legitimidade na representação das classes populares, via de regra, realizada, na história literária brasileira, por escritores de classe média ou das elites – separados, pois, do povo ao qual dirigia seu foco.

O modelo deste dissenso entre intelectual e a representação das classes subalternas na representação está tanto no Euclides da Cunha de *Os sertões*, publicado em 1902, quanto em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, livro de 1977. Embora sejam dois gêneros diversos – respectivamente, um ensaio e uma novela –, ambos encenam o mesmo dilema na representação do povo brasileiro. No primeiro, pela mirada que põe à prova o intelectual positivista, que busca no povoado de Canudos imagens de “nossa Vendaia”,³³ mas encontra um crime cometido pelo Estado republicano, a imagem do sertanejo aparece com tintas contrastantes, articulada entre o aleijão visto pelas lentes das teorias raciológicas europeias e a força de uma raça em formação; daí a conhecida imagem alegórica do “Hércules-Quasímodo”.³⁴ Em Clarice, a crise de representação aparece encenada na voz do narrador, Rodrigo S. M., o qual pode apenas verbalizar a situação de miséria da imigrante nordestina Macabéa por meio de uma perigosa aposta de que os destinos de todo um grupo social se assemelham, assim como sua tragédia. O drama da novela está justamente na dualidade entre a convicção trágica sobre a personagem retratada e a falibilidade do olhar distante socialmente.³⁵

Desse modo, pode-se questionar novamente a conveniência de estipularmos um registro específico das classes populares brasileiras – e, por extensão, do Brasil – que se estenderia de *Memórias de um sargento de milícias* a *Rio, 40 graus*. Em outras palavras, se a crise de representação das classes populares pelos escritores e intelectuais já existe ao longo do tempo, qual seria necessidade de confinar a série literária brasileira ao paradigma conciliatório da “dialética da malandragem”? Embora não pretendamos estabelecer as datas de aparecimento de ambos fenômenos, livro e filme, como marcos definitivos, elas se mostram a nós como momentos representativos de uma projeção do Brasil cuja vigência abrange grande parte do período politicamente independente brasileiro, e mais, período no qual a *forma conciliatória* apresenta ampla hegemonia na imagem do país. A convivência pacífica entre raças, o caldeirão cultural, o malandro, o projeto de autonomia nacional, são ideias trabalhadas extensamente no período, ainda que de formas diversas, em especial na produção cultural que se dedicou à representação das classes populares. Desse modo, é possível traçar uma linha na tradição literária e cultural brasileiras, na qual é possível se falar em um *projeto nacional*, e outro, no qual este perde sua importância, para o bem ou para o mal. Esses períodos podem ser contemplados,

33 Cunha (2003, p. 208).

34 Id. *ibid.*, p. 105.

35 Lispector (1998).

segundo a sugestão de Castro Rocha, pelos ditos paradigmas da “dialética da malandragem” e da “dialética da marginalidade”.

Se, como foi dito, a “dialética da malandragem” se caracterizaria pela conciliação, a “dialética da marginalidade” teria como apanágio o conflito. Ambas, no entanto, podem ser agrupadas em uma mesma categoria: a representação das classes populares brasileiras. Do romantismo a pouco depois da metade do século XX, vigorou o que podemos chamar de uma *estética conciliatória*, na qual o elemento popular aparece como representante de uma forma nacional que o transcende e da qual, ao mesmo tempo, ele é parte ou portador de sua substância. Quando João Luiz Lafeté afirma, em texto sobre a poesia de Ferreira Gullar, que a ideia de uma arte e de uma literatura capazes de expressar a “nação brasileira” e seu “povo”, isto é, a ideia de *nacional-popular*, “é tão velha quanto a própria literatura brasileira”,³⁶ ele apresenta uma das questões centrais para nossa prática cultural: a tentativa constante de pacificar a imagem do Brasil em uma leitura centralizadora, na qual, mesmo sendo pensados seus diversos matizes, diferenças e desigualdades, sejam elas territoriais ou sociais, seus caminhos teriam, no entanto, por horizonte, a *nacionalidade*. Em outras palavras, trata-se de dar forma ao país enquanto uma “comunidade imaginada”,³⁷ para a qual a representação do *povo*, da comunidade de cidadãos, faz-se necessária. No caso do Brasil, as imensas desigualdades do país servem como uma fonte múltipla de motivos para pensá-lo por meio da representação das classes populares. Assim, esta representação aparecerá nas diversas formas do regionalismo, na comédia de costumes, na ficção naturalista, e adentrará o século XX já desde o chamado pré-modernismo, compondo parte importante dos diversos momentos literários. Trata-se de pensar o *povo*, seus problemas ou vantagens, seu atraso ou sua potencialidade.

Esta obstinação em pensar a formação do povo brasileiro através da representação das classes populares é parte de um papel central atribuído ao intelectual ao longo da história do país. Como nota Antonio Candido, a posição do escritor na sociedade depende de uma “consciência grupal”, variante ao longo do tempo, a fim de “constituírem [um] segmento especial da sociedade”, o que lhes permite definir um papel diferente dos demais, identificado, desse modo, como “membros de um agrupamento delimitado”.³⁸ No Brasil, em especial no período pós-Independência, o papel do escritor torna-se, em grande parte das vezes, *público*, no sentido de que suas produções podem ser caracterizadas como intervenções no debate sobre o que é e como é formada, substancialmente, a nação. Do romantismo até a arte das décadas de 1950 e 1960, esse papel comparece por diversas vezes, nas quais a representação das classes populares e suas características se destaca como uma

36 Lafeté (2004, p. 124).

37 Anderson (2008).

38 Candido (2000, p. 74).

das maiores linhas de força. Isso não deixa de ser paradoxal, visto que a palavra escrita – assim como a arte erudita, de maneira geral – e sua circulação é algo relativamente marginal na cultura brasileira, permanecendo restrita a pequenos grupos de leitores, sem largo contato com as massas.³⁹ Tal fato não impede, porém, e até mesmo pôde ter estimulado, um “senso de missão”⁴⁰ por parte do intelectual, seja ele ligado ou não de alguma forma aos poderes do Estado ou a agrupamentos políticos, ou mesmo ao papel público da imprensa. Compreender o *outro social*, de modo complacente ou crítico com relação às elites – e mesmo com o próprio povo –, dentro do espectro *nacional*, é algo recorrente, portanto, e bastante presente ao longo da série literária brasileira. O dilema de Euclides da Cunha na representação de um *verdadeiro* povo brasileiro, alegorizado no sertanejo dualista – o “Hércules-Quasímodo” –, resolve-se, pois, de variadas maneiras, guardando, porém, a mesma missão de contribuir para a autoimagem da nação.

O que chamamos de uma *estética da conciliação*, no entanto, não depende de uma ausência da representação da violência ou da miséria, ou mesmo da encenação do conflito. O que a caracteriza é o horizonte de uma participação, enquanto obra literária, nos destinos da autoimagem *nacional*, senão até mesmo uma intervenção enquanto palavra política. Aqui, pensamos, está o limite da eleição da “dialética da malandragem” como paradigma, como o fez João Cezar de Castro Rocha: a convivência e alternância entre a ordem e a desordem e a dimensão do potencial de formação nacional enquanto um “mundo sem culpa” pode, por vezes, dar lugar ao conflito aberto, ou mesmo a uma ubiquidade da desordem. Os exemplos são muitos, tais como *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, os romances de Lima Barreto, uma obra como *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, entre outras. No entanto, estas obras ainda se encontram dentro de outro paradigma mais profundo, o qual pensa a denúncia, a crítica ou o lamento dentro de um panorama mais amplo, que é, enfim, o *nacional*. Trata-se de representar para e pelo país, algo que ocorre frequentemente em forma não apologética, em nome de uma integração nacional – logo, uma *conciliação* comunitária –, baseada, como ímpeto criador, na ligação diversa, mas comparável, do escritor com seu objeto: as classes populares ou, para mantermos o mesmo registro, o *povo*. A conciliação, portanto, em uma forma que representa a sociedade brasileira integrada como um alvo a se atingir, é algo que perpassa largo espectro da produção literária entre o romantismo e a literatura de meados do século XX.

Desse modo, ainda que não seja possível falar em apenas um tipo de forma de representação das classes populares ao longo da história da literatura brasileira, talvez o seja pensá-la na relação complexa que se constrói entre a figuração do povo e a postura participante do criador, seja ou não na forma de uma pala-

39 Id. *ibid.*, p. 77-78.

40 Id. *ibid.*, p. 68.

vra política em sentido estrito. O modelo principal desta postura participante do escritor brasileiro na formação cultural – e, certamente, social – brasileira está no que Antonio Candido chamara, falando dos “momentos decisivos” para a formação da literatura nacional, de uma “literatura empenhada”, consciente de “sua função histórica, em sentido amplo”, denotando um verdadeiro “sentimento de missão” do escritor.⁴¹ Esse *sentimento de missão* será mantido, sob outras facetas, em outros momentos da série literária, em linhas gerais: na investigação naturalista, na denúncia participativa de escritores do início do século, tais como Euclides da Cunha e Lima Barreto,⁴² na investigação da brasilidade pelo modernismo, no ciclo do romance nordestino, na política que figura em grande parte da produção cultural de meados do século XX. Assim, há um componente unificador, que integra escritores díspares como José de Alencar e Mário de Andrade, Aluísio Azevedo e Jorge Amado, Lima Barreto e Graciliano Ramos: um compromisso com a representação dos dilemas sociais brasileiros, frequentemente com o foco nas classes populares, visando à projeção de um Brasil *possível*, caso solucionadas suas deficiências. Ainda, uma tentativa de apreensão do elemento popular, possível guardião de uma brasilidade autêntica, mediada pela relação historicamente complexa entre as elites brasileiras e as classes subalternas, frequentemente encenada na literatura como tema ou condição possível de criação estética por parte do intelectual. Uma tentativa de conciliação, portanto, em dois sentidos: o de uma integração nacional, em primeiro lugar, pela qual passa, na produção cultural, a difícil relação entre o intelectual e as classes subalternas, uma busca de integração não bem resolvida até os dias atuais.

Na literatura como no ensaio social, a posição dos intelectuais brasileiros não raro se apresenta como a de intérprete da condição nacional, ou mesmo artífice de uma certa imagem de brasilidade. Essa postura é comum à cultura brasileira desde a produção do país recém-independente, no romantismo, e perpassa grande parte da história literária brasileira. Evidentemente, há notáveis alterações de foco ao longo desta história, o que, contudo, não invalida a identidade de programa nela existente: pensar e representar o nacional em suas mais variadas formas, em especial garantir ao país uma imagem de si próprio, seja por um viés de formação de uma imagem idealizada da nação e de seu povo, seja iluminando aspectos obscuros dos entes formativos da nacionalidade, aspecto no qual avulta a representação das classes populares enquanto problema existente ou solução de autenticidade necessária para a construção nacional. Nesse sentido, pode-se dizer que, de algum modo, boa parte da história intelectual brasileira é um acerto de contas entre o intelectual e o povo brasileiro, mediada pelo papel historicamente variável das instituições, da política

41 Candido (2007, p. 28).

42 Relacionada a esta discussão, veja *Literatura como missão*, de Nicolau Sevcenko (2003), a qual versa sobre Euclides da Cunha e Lima Barreto.

e da própria sociedade brasileira em mudança. Essa relação, evidentemente, nunca foi pacífica: o dilema de Euclides, dividido entre a exaltação do sertanejo e a certeza científica de sua inferioridade racial, parece ser um modelo que pode ser, de certa maneira, estendido a todo intelectual preocupado com os destinos nacionais. Há uma dubiedade de fundo, centrada em uma difícil apreensão das peculiaridades do povo brasileiro, temperada ainda por uma distância social que parece cavar, entre o intelectual e seu objeto, um fosso, o qual põe em suspenso o discurso do primeiro em nome do segundo. Essa distância aparentemente irremediável passa a ser cobrada, a partir da segunda metade do século XX, na forma de uma suposta ausência de legitimidade na interpretação ou na representação das classes populares, período no qual, também, inicia o ocaso do pensamento brasileiro em termos de um projeto nacional – a coincidência, evidentemente, não é fortuita. Até então, na leitura dos ensaios de Mário de Andrade, da literatura confessional de Lima Barreto, nos dilemas da participação social do artista engajado dos anos 1950-1960, por exemplo, já podiam ser percebidos exemplos de uma relação conflituosa com o meio brasileiro, em especial na representação do povo enquanto artífice ou problema da nação em construção. Entre essas possibilidades, resta em comum certa distância do intelectual frente a seu objeto, o que não invalida – parece antes reforçar – um ímpeto de criar uma imagem das classes populares que seja passível de ser referida à nação, isto é, de imaginar uma comunidade nacional que, mesmo no caso de ser representada em suas fraturas, possa ter como horizonte a solução de seus desníveis. Uma *conciliação nacional*, portanto, que passa pelo filtro criador de uma *estética conciliatória*, na qual o intelectual se esforça por apreender e reduzir a distância que o separa da vida concreta da maior parte da população brasileira. Como diz o poema de Mário de Andrade sobre o seringueiro acriano, significativamente intitulado “Descobrimento”: mesmo distante da cidade grande, territorial e socialmente, “esse homem é brasileiro que nem eu...”⁴³

Na segunda metade do século XX brasileiro, especialmente após o Golpe Militar de 1964, a dicção destas representações sobre povo e nação brasileira sofre uma mudança cujos traços ainda hoje não se definiram por completo. A estética da conciliação fecha um ciclo de um século, e os dilemas da representação do povo brasileiro mudam de figura, ou, talvez, se aprofundem. Até então, a particularidade nas figurações das classes subalternas brasileiras é a prospecção da voz do outro social, o próprio povo, realizada por um intelectual geralmente de classe média ou das elites. Além disso, talvez a distância maior não seja apenas a de classe, mas a distância que seu papel, historicamente, confere frente às massas: a de intérprete interessado, mas alheio, das atribuições próprias às classes populares.⁴⁴ O Golpe

43 Andrade (1993, p. 203).

44 Daniel Pécaut (1990, p. 8-9), em seu estudo sobre os intelectuais brasileiros, nota que é frequente estes se colocarem acima da sociedade e das classes, em nome do “projeto nacional”.

de Estado de 1964, e mais profundamente o AI-5, em 1968, representaram um corte profundo na experiência democrática que se seguia no país desde o fim do Estado Novo, com notável participação das artes no processo. Nesse período, especialmente entre meados da década de 1950 até o AI-5, a cultura brasileira conheceu um período de efervescência, na qual um intenso contato e interesse entre artista e classes populares tomou lugar, seja na forma de pesquisa estética ou temática, seja mesmo na produção de uma arte política voltada para a conscientização das classes populares. As artes do período ficaram marcadas sob a égide do conceito de nacional-popular, e não raro ligadas ao que Marcelo Ridenti chama de “romantismo revolucionário”,⁴⁵ ou de “brasilidade revolucionária”,⁴⁶ presentes em grande parte das manifestações. Isto é, havia em latência um projeto nacional democratizante, uma agitação política e cultural cujo foco era “realizar as potencialidades” do povo da nação por meio da aproximação com as classes populares e pelo conhecimento efetivo da realidade brasileira.⁴⁷

Essa agitação tem seu declínio a partir de 1968, com o AI-5. A cultura brasileira, que vinha de um período de notável hegemonia cultural da esquerda,⁴⁸ passa então por uma intensa revisão de princípios, já que a debacle que se seguiu ao Golpe de Estado não se restringe ao campo propriamente político, mas avança sobre a cultura com a sanha de controle sobre a produção intelectual, que não poderia seguir utilizando os mesmos materiais e métodos de antes. Há uma espécie de reconhecimento geral dos limites de uma arte nos moldes do nacional-popular, a identificação de certo “paternalismo” e mesmo “populismo” de uma produção cultural que se pretenda intérprete e talvez demiúrgica sobre os destinos do povo brasileiro.⁴⁹ Trata-se do velho dilema do intelectual brasileiro e sua distância em relação a seu objeto e alvo, as classes populares, agora na forma da arte política que dominou o período. A arte nacional-popular da época, pode-se dizer, foi uma espécie de canto do cisne da participação cultural na formação nacional, nos moldes que advém do romantismo brasileiro. O projeto nacional como horizonte estético é deixado de lado, cortado pela truculência da ditadura e pelas mudanças brutais ocorridas na sociedade brasileira no período. Sob tais condições, não há mais lugar para uma estética da conciliação; a literatura e a cultura brasileiras que conhecemos hoje são frutos diretos deste período, no qual o paradigma conciliatório, necessário a uma afirmação da construção nacional, passa a ser questionado e mesmo relegado a sintoma de outros tempos e outras necessidades.

45 Ridenti (2000, p. 43).

46 Id. (2010, p. 85-88).

47 Id. *ibid.*, p. 10.

48 Schwarz (1978, p. 62).

49 Para uma visão crítica sobre o pensamento nacional-popular do período, veja Chauí (1983) e Hollanda (1981).

A representação das classes subalternas na cultura brasileira, palco privilegiado para a observação das mudanças sociais ocorridas no Brasil, sofrerá intensa mudança, não cortando, porém, de imediato seus laços com a arte nacional-popular que a precedeu. Não há mais espaço para a literatura com heróis positivos à la Jorge Amado ou para a idealização do povo brasileiro, marca do teatro de Gianfrancesco Guarnieri e do primeiro cinema de Nelson Pereira dos Santos. Além disso, o ativismo artístico que marcara o Centro Popular de Cultura, com sua “arte popular revolucionária”,⁵⁰ o Teatro de Arena, o Grupo Opinião e parte da música popular, não pode mais ser livremente exercido, o que demanda uma forte revisão de métodos e formas, já procurados no Cinema Novo em filmes como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e no Tropicalismo, por exemplo. Os anos 1970, assim, abrem-se como um período de experimentação e mudanças intensas na cultura brasileira, abrindo caminho a uma diversidade de tendências que é marca da literatura e da cultura brasileira contemporâneas. No nosso caso, a mudança na representação das classes populares, haverá uma coincidência temporal de formas díspares, uma apontando para a antiga conciliação, e outra, uma espécie de *estética do conflito*. Seguindo o ensaio de João Cezar de Castro Rocha,⁵¹ é nesse momento que podemos talvez vislumbrar a passagem do paradigma da “dialética da malandragem” para a “dialética da marginalidade”, em formulações que, não obstante, ainda estão a meio caminho entre uma e outra.

João Antônio, como outros autores do período, tais quais Plínio Marcos e Wander Pirolí, é um escritor que encena, em sua literatura, os dilemas pelos quais passa a literatura brasileira e, certamente, a sociedade brasileira no período de intensas mudanças compreendido entre as décadas de 1960 e 1980. Esses autores, também, são a marca do final de um tipo de registro da cultura brasileira que a história relegou ao passado, uma forma de representação dos dilemas das classes subalternas visceralmente ligada à demanda por um país justo. Em meados da década de 1970, João Antônio atingiu o auge de sua carreira de escritor, seja no tocante à vendagem de seus livros, seja na solução formal de seus textos. Nesse período, ainda sob a ditadura militar, a imprensa alternativa, a música popular, a literatura voltavam-se para os marginalizados da sociedade brasileira como tema e foco de interesse, dando continuidade à revisão formal pós-golpe, mas sem desprezar de todo as contribuições anteriores. João Antônio foi um dos autores centrais deste momento, e sua produção fica como marca de uma época de alterações substanciais na vida brasileira: uma urbanização acelerada, à qual se adiciona a reprodução das perenes desigualdades sociais brasileiras, resultando em violência, miséria e a perda de ilusões quanto à construção nacional.

50 Hollanda (1981, p. 128).

51 Rocha (2006).

João Antônio e seu projeto literário: corpo a corpo com o Brasil?

“Corpo-a-corpo com vida” é o ensaio que fecha o livro *Malhação do Judas carioca*, publicado por João Antônio em 1975, doze anos, portanto, depois de sua estreia literária com *Malagueta, Perus e Bacanaço*.⁵² Trata-se, logo, de um texto realizado com a obra já em curso, que apresenta aspectos da construção de um projeto literário já em condução, bem como orienta a produção do escritor para as obras vindouras. De certo modo, pode-se dizer que João Antônio imprime sobre sua prática pregressa a orientação que o ensaio lhe confere enquanto projeto, atando os nós de uma obra em desenvolvimento e garantindo a unidade de suas manifestações. Essa unidade se evidencia não apenas na contiguidade existente entre seus textos de teor jornalístico ou literário – ademais, frequentemente híbridos em sua caracterização de gênero –, mas, sobretudo, na continuidade de certo tipo de postura do autor frente ao objeto narrado ou relatado. Esta pode ser caracterizada, *grosso modo*, como uma atenção extrema aos desvãos da sociedade brasileira, seus contrastes e aspectos obscuros, seus atores sociais não hegemônicos, em tempos nos quais se acentuam os fenômenos de um Brasil em forte mudança social, não obstante mantendo as estruturas de um país arcaico, seja socialmente, seja em suas instituições.

Malhação do Judas carioca, livro composto majoritariamente de textos publicados anteriormente como reportagens do autor em seu trabalho como jornalista, seria publicado no mesmo ano de *Leão-de-chácara*,⁵³ coletânea de contos, como que anotando, por meio de dois tipos de registro, a situação social brasileira entre fins da década de 1960 e meados da de 1970. Desse modo, se *Malhação do Judas carioca* abre-se como um painel das manifestações populares brasileiras, seus tipos e ícones, *Leão-de-chácara* dá continuidade aos aspectos já apresentados em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, com a diferença, porém, de apresentar uma maior ênfase na questão do banditismo urbano, dos meandros do crime e da malandragem. Assim, há menos destaque para o narrador-personagem das classes trabalhadoras ou da baixa classe média, que compõe boa parte da primeira coletânea de contos. No livro de estreia, o conto longo “Malagueta, Perus e Bacanaço”, mais as curtas narrativas “Frio” e, de certo modo, “Meninão do caixote” e “Visita” são os textos que focam a marginalidade ou a malandragem urbana *tout court*; o restante não deixa de figurar os menos abastados, mas a ligação com o âmbito da ordem urbana – o trabalhador miúdo, o jovem adulto de classe média baixa, o militar – os diferem dos contos citados, cujos protagonistas estão justamente *à parte* das ocupações socialmente reconhecidas, ainda que não valorizadas. Nos dois livros de 1975, João Antônio

52 Antônio (1963).

53 Id. (1975b).

parece abrir uma nova senda, a qual, não negando a fase anterior, aprofunda-a e passa a imprimi-lhe novos aspectos: uma representação, cada vez mais radical, das contradições brasileiras, com especial ênfase para seus espaços urbanos.

Um ponto central para esta espécie de inflexão, certamente, está presente nos elementos que figuram em “Corpo-a-corpo com a vida”. O texto é um verdadeiro manifesto de um tipo de literatura que, não pretendendo ser apenas pessoal, marca profundamente a postura verificável na variedade de sua produção, em especial a que se segue aos livros publicados em 1975. Além disso, o ensaio possui evidente aspecto político, de intervenção ou marcação de posições no campo literário brasileiro, com o horizonte de influir, dentro de suas possibilidades e de sua arma específica – o texto –, na crítica, estudo, denúncia e desnudamento dos problemas nacionais. Trata-se de uma postura certamente romântica, o que não é novo em nossa literatura – lembremos dos textos programáticos de um José de Alencar ou de um Mário de Andrade, para ficarmos com apenas dois. Esta comparação certamente não desgostaria a João Antônio, pensamos: a filiação às coisas brasileiras e a atenção a uma tradição literária que, como afirma em “Corpo-a-corpo com a vida”, firmou “um compromisso sério com o fato social, com o povo e com a terra”⁵⁴ se fariam necessárias para a prática do escritor nacional, caso estivesse disposto a não sucumbir a uma cultura “precariedade importada e pior ainda absorvida”, a “imposturas e embelecos mentais”⁵⁵.

“Corpo-a-corpo com a vida”, nesse sentido, possui uma proposta de literatura que se traduz em um projeto literário. Para configurá-lo, seguindo as ideias presentes no ensaio, temos duas dimensões, intimamente relacionadas, que compõem as suas linhas gerais: a primeira, uma necessidade de atenção a uma espécie de substância brasileira, nacional, ao povo e a suas particularidades culturais, que devem ser objeto e fonte da representação, o que João Antônio chama de “radiografias brasileiras”;⁵⁶ a segunda, considerando a anterior, uma proposta formal, certa concepção da literatura e de sua prática, escorada em uma postura específica ante o objeto e em referências diversas ao trabalho de outros autores, brasileiros ou não. Assim, o ensaio apresenta a atitude de João Antônio enquanto escritor no tocante ao referente e ao veículo de sua expressão, objeto e voz da narrativa, englobados em uma proposta que relê a tradição e busca parceiros de percurso, com o fito de representar de modo radical certos aspectos do que entende ser a realidade brasileira.

A representação do Brasil enquanto ponto principal de um programa literário sempre foi algo constante em nossa literatura. Desde os românticos, esse é um tema praticamente perene, sob variados matizes, mantendo, porém, seu núcleo central: a concepção sobre o que é e, por oposição, o que não é brasileiro. As noções de

54 Id. (1975a, p. 144).

55 Id. *ibid.*, p. 143-144.

56 Id. *ibid.*, p. 144.

povo e de cultura, de nacionalismo e cosmopolitismo, rural e urbano, entre outras, embora oscilem em preeminência ao longo do tempo, não apagam a unidade de um trajeto que procura, para falarmos com a expressão de Antonio Candido usada para outro contexto, “apalpar o país”.⁵⁷ “Corpo-a-corpo com a vida”, sob essa perspectiva, pertence a uma longa tradição, que remonta – para ficarmos em poucos nomes – a “Benção paterna” (1872), de José de Alencar,⁵⁸ passa por diversos textos de Mário de Andrade, chegando até a demanda por uma linguagem autenticamente brasileira para a produção artística, tal qual propôs a arte nacional-popular que vigorou dos anos 1950 até sua progressiva supressão após a instauração do regime militar em 1964. O projeto literário de João Antônio, assim, aparenta ser um dos últimos exemplares, senão o último, de uma ligação visceral entre a literatura e o projeto de país; algo hoje, para o bem ou para o mal, deslocado.

João Antônio, de certo modo, foi herdeiro do caldo da cultura da década de 1960 e da arte nacional-popular. Evidentemente, há com estas claras diferenças, entre as quais se destaca, em boa parte de suas manifestações, o fundo politicamente engajado, como, por exemplo, o da produção do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, do Teatro de Arena, de certos aspectos do Cinema Novo, do auge da canção nos festivais televisivos, entre outros. No entanto, há por trás de todos esses fenômenos um elemento em comum: é um período de busca e pesquisa de elementos nacionais e populares, de radicalização política de setores da classe média interessados num diálogo mais próximo com a cultura do povo – ou com o que se acreditava ser ela –, o que desencadeou fecundos movimentos artísticos, de ressonâncias posteriores.⁵⁹ Mais: o momento parecia integrar o esforço artístico ao esforço político em nome de uma construção nacional autônoma, cuja debacle viria ainda na década de 1960, com o golpe e as profundas mudanças que desencadeou na sociedade brasileira.⁶⁰

A data de publicação de “Corpo-a-corpo com a vida” se localiza em um momento da década de 1970 no qual Flávio Aguiar notara uma “ideia meio vaga, mas constante”, de que o *povo* invadira o “arraial da literatura brasileira”.⁶¹ Há, na literatura de João Antônio, Plínio Marcos, Wander Piroli, à parte suas diferenças, sem dúvida presentes, uma orientação para a vida popular, os *bas-fonds*, o cotidiano miúdo, malandro ou bandido, pobre ou marginal. O conteúdo político *engagé* dissolve-se na busca de uma literatura atrelada ao real, um índice que se quer objeto, uma ligação concreta com a vida brasileira. “Corpo-a-corpo com a vida” possui, como característica básica, enquanto projeto literário, essa ligação com a realidade,

57 Candido (2007, p. 433).

58 Alencar (1965, p. 491-498).

59 Ridenti (2000).

60 Schwarz (1978).

61 Aguiar (1997, p. 92).

e mais, a certa realidade brasileira, distante do poder e da riqueza, exceção feita a esta para sua crítica, caricatura ou derrisão. O ensaio de João Antônio, verdadeiro manifesto, é, em primeiro lugar, uma petição de princípios em nome da representação da realidade brasileira, dos elementos sociais e culturais populares:

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. O que é diferente de publicar livros, e muito. Daí saltarem dois flagrantes vergonhosos – o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras. E é devido a tal carência que, de um lado, não temos conteúdo, e de outro, nem temos forma brasileira. Pois que, a forma, resulta de uma posição intelectualizada e fornece uma falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida.⁶²

Dados culturais tidos, portanto, como essenciais ou autenticamente nossos, levam primazia em oposição a outros, estrangeiros, importados. Essa oposição é parte integrante da tendência da literatura brasileira que se constrói tendo em seu programa um projeto nacional, e é, assim, tão antiga quanto ela. As múltiplas dimensões da vida brasileira devem, segundo o ensaio, tomar parte na literatura brasileira, perfazendo uma ligação entre a produção intelectual, que o autor julga desencontrada, e a experiência popular, desvinculada das formas expressionais de arte hegemônicas, das quais a literatura participa: “O distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explica pela sua colocação absurda perante a própria vida”.⁶³ Uma tentativa de integração, portanto, entre expressão e objeto, intelectual e povo, uns e outros idealmente frutos da mesma dimensão nacional, resultando, como quer o autor, em conteúdo e forma potencialmente autênticos.

Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema e de um jornalismo que firmem, penetrem, compreendam, ex-

62 Antônio (1975a, p. 143-144).

63 Id. *ibid.*, p. 143.

ponham, descarnem as nossas áreas de vida. Não será o futebol o nosso maior traço de cultura, o mais nacional e o mais internacional; tão importante quanto o couro brasileiro ou o café *of Brazil*? A umbanda não será nossa mais eloquente religião, tropical e desconcertante, luso-afro-tupiniquim, por excelência, maldita e ingênua, malemolente e terrível, que gosta de sangue e gosta de flores? A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? (...)

O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolas. Um corpo a corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo a corpo. A briga é essa. Ou nenhuma.⁶⁴

A necessidade, portanto, para a criação dessa literatura estaria no compromisso que a literatura, o escritor, estabeleceria com as faixas sociais subalternas, onde estariam as manifestações autênticas da nacionalidade, as quais o autor vê como desprezadas das cogitações artísticas – novamente, é preciso insistir, a filiação do ensaio com a recorrente questão do nacional e do popular em nossas artes é patente. Assim, seria necessária uma postura ética do escritor vinculada a uma correlata posição estética, um resgate da tradição e uma proposta nela baseada que referende esta posição, ou, no limite, e mais provável, seu oposto: o ensaio desenhando uma concepção de literatura que elege seus precursores e parceiros de caminhada. A régua pela qual se mede esta concepção de arte é velha conhecida das propostas nacional-populares, isto é, a que representa precipuamente as camadas subalternas e seus costumes, de preferência, mas não exclusivamente, se o autor, biograficamente, pertencer a estas classes: Lima Barreto,⁶⁵ eterna dedicação

64 Id. *ibid.*, p. 145-146.

65 Lima Barreto é tratado por João Antônio na forma de um precursor, “pioneiro” (*id.*, 1977a, p. 7) da literatura que representa as camadas populares brasileiras. Segundo relato de Sérgio Buarque de Holanda, Lima Barreto preferia a obra de Aluísio Azevedo, “que afirmava ser o nosso maior romancista”, à de Machado de Assis. Nisso, certamente, entra o seu ressentimento de autor com as filiações à obra machadiana que a crítica apontava em sua obra, mas também, certamente, o interesse pela representação da vida popular, mais pronunciado na obra do escritor naturalista (HOLANDA, 1996, p. 387). João Antônio, assim,

de João Antônio e autor para o qual dedica todos os seus livros, emerge aqui como figura-chave. Trata-se, para usar livremente o termo de Hobsbawm, da “invenção de uma tradição”, vinculada, no caso, a um programa literário.⁶⁶ Ou ainda, como lembra Luciana Cristina Corrêa, citando Jorge Luís Borges, “cada escritor *cria* seus precursores”, o que é patente no caso de João Antônio.⁶⁷ Assim, a valoração destes autores dependeria de uma relação necessária entre eles, a terra e o povo brasileiros:

Os escritores que ficaram, entre nós, firmaram um compromisso sério com o fato social, com o povo e com a terra – Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Manuel Antônio de Almeida lá atrás.⁶⁸

A questão da permanência destes autores estaria subordinada, portanto, àquele compromisso, não a uma forma expressional específica. A forma e o objeto representados partiriam, para o projeto de João Antônio em “Corpo-a-corpo com a vida”, daquela postura essencial, a qual pressuporia e comporia conjunto com a expressão do elemento popular. Há uma complementaridade entre a ênfase nos elementos populares, certo reforço de questões presentes na imagem que o Brasil fez, ao longo do tempo, de si próprio, e o resgate ou a eleição de certa tradição literária – justamente a que se liga, de uma maneira ou de outra, à construção daquela imagem. O foco nos autores citados traduz uma concepção de literatura, assim, compreendida na representação do povo brasileiro, valorizando os autores justamente por esta dimensão e projetando sobre eles aspectos que reforcem a pretensão do programa literário em questão. João Antônio, portanto, advoga uma concepção de país e forma uma tradição para referendá-la, por meio de autores que, de modo diverso, enfocaram a vida popular e seus costumes. Se aqui temos o debate em relação a uma postura e a um enfoque de um objeto determinado, um conteúdo brasileiro – para usar suas palavras⁶⁹ –, há que se pensar, de modo idêntico, em uma forma brasileira, cogitações que compõem a segunda dimensão do ensaio, o que João Antônio chama de uma literatura “de bandido para bandido”.⁷⁰

A experiência com o que chamamos anteriormente de “substância brasileira”, em especial a vida popular, cobrada pelo escritor em “Corpo-a-corpo com a vida”, é um dos pontos pelos quais é pressuposto o trabalho com a literatura pregado no

elege Lima Barreto como seu precursor, do mesmo modo que Lima Barreto elegia suas referências, por meio de uma escolha também ética do escritor-modelo; não apenas, portanto, literária.

66 Hobsbawm e Ranger (2008).

67 Corrêa (2006, p. 23).

68 Antônio (1975a, p. 144).

69 Id. *ibid.*, p. 144.

70 Id. *ibid.*, p. 148.

ensaio. Em relação à forma, continuam as referências a uma espécie de companheiros de trabalho, agora não mais autores que busca na tradição, mas confrades que, segundo João Antônio, com ele compartilham o interesse pelas coisas brasileiras e por uma radicalidade na postura literária. Essa radicalidade, aliás, orienta o texto, que não prescreverá uma solução formal; ao contrário, o texto evita definições e fechamentos e, embora unilateralmente partidário da necessidade de representação dos elementos subalternos brasileiros, não institui um procedimento literário específico. A abertura, assim, tenta ser contraposta ou compensada por meio de duas estratégias: de um lado a eleição de referências, nacionais e estrangeiras; de outro, certa postura entre radical e agônica, na qual o elemento estético se vincula a uma ética específica, que tenta dirimir as fronteiras entre objeto e representação, autor e ente ficcional.

É importante notar, no ensaio, que as duas dimensões citadas estão umbilicalmente ligadas, a despeito de certa aparência de arbitrariedade. A relação entre a tradição evocada – ou construída – por João Antônio e os autores seus contemporâneos, nos quais aponta características de aproximação com seu próprio trabalho, está escorada na relação direta com a questão brasileira, ainda que, nestes autores, não se possam reconhecer posturas ou processos idênticos; quando muito, apenas conexos. As ligações entre aquela tradição reconstruída e as figuras contemporâneas nas quais encontra apoio, segundo nosso autor, corresponde ao fato de que ambas

[compreenderam] uma verdade fundamental e descobriram a chave. Não é possível produzir uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o Sul, já que deve e precisa sobreviver. Logo, tais grandezas quiquiriquis, salve-salves e loas apologéticas tropeçam nas próprias pernas. E têm pernas curtas como a mentira.

Há uma boa tendência (Antônio Torres, Ignácio de Loyola, Wander Piroli, Oswaldo França Júnior e outros, poucos outros) na qual o universal cabe dentro do particular, e se procura descobrir, surpreender, flagrar, compreender a nossa vida brasileira com suas contradições e sofrimentos, impreviões, improvisações, malemolências e descidas, jogo de cintura ou perna entrevada. Enfim, luso-afro-tupiniquim e deslumbrada, paupérrima e metida à sofisticada,

molambenta ou faminta e querendo tomar importâncias altas e ares civilizados.⁷¹

A tradição reconstruída e os companheiros de percurso compartilhariam, assim, os mesmos aspectos ligados a uma representação da vida brasileira, entendida ou reforçada em suas dimensões tradicionais, bem como na recusa a elementos que João Antônio entenderia como colonizadores ou advindos de outras plagas. Tratar-se-ia de uma literatura desvinculada de processos que não dariam conta de representar a sociedade brasileira em seu estado precário, dado que o que seria importante, frente a esta mesma miséria da situação social enquadrada, não seria a vinculação a aspectos formais adquiridos, mas forjados pela própria dimensão da sociedade representada.⁷² Seria, assim, necessária uma adequação formal, que se disporia a reenquadrar a norma ocidental, referência necessária, mas não incontornável, dentro de paradigmas criados localmente. É isso que João Antônio aponta ao falar do universal que caiba no particular, referência básica da arte nacional-popular,⁷³ fator que estaria presente em seus companheiros de percurso. Antônio Torres, Ignácio de Loyola Brandão, Wander Piroli e Oswaldo França Júnior são autores de romances e contos cujas faturas apontam para um recenseamento da vida brasileira, em seus aspectos urbanos e rurais, e nos quais o enfrentamento com as condições brasileiras, sociais e institucionais, se faz à custa de soluções formais específicas a cada escritor. Não há, portanto, unidade formal entre os escritores citados, e mesmo entre eles e João Antônio. O importante, assim, seria uma postura ética do escritor, baseada na ligação visceral entre ele e seu objeto: a vida brasileira.

A questão formal proposta em “Corpo-a-corpo com a vida”, nesse sentido, não se propõe a estipular uma solução única, mas vinculada ao próprio objeto em questão. Assim, a proposta do ensaio impõe ao escritor uma experiência compartilhada entre autor e objeto, de modo a evitar as distâncias eventualmente existentes entre as duas vivências sociais: em outras palavras, a evitar o fosso entre intelectual e classes subalternas, algo sempre lembrado na cultura brasileira. O modelo, desse modo, passaria por um enfrentamento que se quer direto com as condições a serem narradas, de modo que se evitem projeções unilaterais do autor em nome de um verismo necessário ao texto, o qual contemple a denúncia, a compreensão, e mesmo a perplexidade ante os elementos do relato; tendencialmente, uma fusão entre a enunciação e o enunciado, mediada pela postura ética do escritor, que deve ter

71 Id. *ibid.*, p. 144-145.

72 Trata-se de uma questão de adequação nacional da forma artística que sempre foi buscada pela literatura interessada na formação de uma dicção local. Quando José de Alencar (1965, p. 841), na carta-posfácio a *Senhora*, afirma que talhou seus personagens “no tamanho da sociedade fluminense”, essa questão já era tratada nesses moldes: não seria possível, em uma sociedade nascente, a mesma formatação épica presente em romances europeus. Ver, sobre essa discussão na obra de José de Alencar, “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, de Roberto Schwarz (2000, p. 33-79).

73 Essas são também cogitações de Ferreira Gullar, mais próximo da literatura nacional-popular do decênio anterior, em ensaio de 1969, *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969).

como experiência-limite a própria vivência das condições narradas. Trata-se, em suma, da noção de estar numa luta “corpo a corpo com a vida”:

Trocando em miúdos: um sujeito pensante não poderia mais, pelo menos conscientemente, ver, sentir e retransmitir um crime do Esquadrão da Morte, por exemplo, pela ótica costumeira ou por alguma das óticas tradicionais. Mas sim, tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. Novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo a corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo. Digamos, um bandido falando de bandidos.⁷⁴

Nesse sentido, aparecem as referências que toma da literatura norte-americana, em especial aos escritores ligados ao que convencionalmente se chamou *novo jornalismo*. Truman Capote e Norman Mailer, dois expoentes do movimento, são citados mais de uma vez no ensaio. Com eles, João Antônio, aproveitando sua experiência como jornalista, parece estabelecer afinidades eletivas, no que tange ao contato direto e contínuo com o objeto representado ou relatado, e ainda à maleabilidade formal existente entre literatura e jornalismo, tal qual presente na tendência norte-americana.⁷⁵ *A sangue frio*, de Truman Capote, parece ser o exemplo predileto de João Antônio: o romance, publicado em 1965, é a narrativa de um assassinato ocorrido no vilarejo de Holcomb, estado do Kansas, acompanhado desde o planejamento do crime até a execução dos dois culpados. A narrativa jornalística em *A sangue frio* se aventura a representar as condições de um assassinato confiando, de um lado, na abordagem jornalística comum e, de outro, na reconstituição por meio de certas liberdades de composição que evocam seu caráter literário, em especial um narrador onisciente – naturalmente diverso da imparcialidade e da aderência jornalística aos fatos – e uma reconstituição factual que não evita a narração pormenorizada de cenas e diálogos, à maneira de um romance realista tradicional. No caso de Norman Mailer, interessam suas reportagens, mas também a relação entre seus dados biográficos e seu romance *Um sonho americano* (1965). É o mesmo caso de Horace McCoy – contemporâneo de outro autor de vida e obra conexas, Ernest Hemingway, também citado no ensaio – e seu romance *Mas não se mata cavalo?*, de 1935. Sobre essa tendência, diz o ensaio:⁷⁶

74 Antônio (1975a, p. 146).

75 Barros (2012).

76 Outro autor citado com frequência por João Antônio é o italiano Vasco Pratolini, cujos retratos da marginalidade italiana na primeira metade do século XX evocam o cinema neorealista, e certamente fazem parte dos modelos do autor brasileiro. Ver, nesse sentido, a correspondência de João Antônio com Caio Porfírio Carneiro (ANTÔNIO, 2004, p. 49, 65).

A verdade é que muito de repente, surge um novo – ou vários novos – gêneros na literatura americana. Como alguém definiria hoje *A sangue frio*? Romance? Reportagem? Como alguém definiria Truman Capote? Mas Truman Capote talvez seja pouco. Como definir, por exemplo, Norman Mailer? É o mesmo indivíduo-tipo-espécie artística o homem que escreveu *O sonho americano*, que descreveu a convenção de Chicago, que contou a história de um tiro na lua? (...)

Será que esses desdobramentos, essas indefinições apriorísticas, não traduzem, finalmente, a necessidade de se travar um corpo a corpo com a realidade, como única maneira de descrever – ou mesmo sublimar, ou mesmo recriar, ou, enfim, criar – qualquer coisa que seja realidade? Por que, subitamente, o mesmo Norman Mailer que conta como matou a mulher e fugiu da polícia em *O sonho americano* é o mesmo Norman Mailer (indivíduo) que esfaqueou a mulher, que se marginalizou, que tapeou a opinião pública, de tanto se encher o saco com as tapeações impingidas pelos manipuladores da opinião pública? Esse cara não é um *gangster* infiltrado no gangsterismo do estabelecimento? Desafiando-o e vendendo-lhe?⁷⁷

Da mesma maneira que há, em relação aos autores brasileiros, uma necessidade de uma determinada postura frente ao objeto que, no limite, oblitere a diferença entre este e seu índice literário, há, nos autores que elege como referências de trabalho, uma necessária relação entre vida e obra, experiência e relato. Assim, configura-se em “Corpo-a-corpo com a vida” a mútua fecundação entre jornalismo e literatura, tendência na qual o próprio João Antônio avulta e em cuja obra publicada em livro, posterior a 1975, será facilmente notada. Deve-se frisar que a experiência jornalística de João Antônio, da qual trataremos, somada à prática da imprensa brasileira entre finais da década de 1960 e meados da de 1970, em especial na chamada imprensa alternativa do período, são fatores que influem fortemente na configuração de sua obra, não apenas em uma notável hibridez de gêneros, mas também na forma à qual se debruça sobre os temas tratados, em especial a vida da população urbana marginalizada. Afirma José Castello, em depoimento sobre João Antônio, que

77 Id. (1975a, p. 146-147).

João tinha um *alter ego* para uso íntimo, o Truman Capote que escreveu *A sangue frio*, e repetia tanto essa referência que parecia mais querer se livrar dela, esvaziá-la de qualquer sentido, do que perpetuá-la. De qualquer forma, ela denota esse gosto pela escrita fronteira, que fica a meio caminho entre a invenção e a realidade, à borda dos gêneros instituídos, e que era sempre um pouco suja, apressada, exibindo um desleixo proposital que ele jamais permitiu que se petrificasse em um estilo. Escreveu sobre guardadores de automóveis, tocadores de cavaquinho, jogadores de futebol, loucos, pingentes, andarilhos como ele, que estava sempre a caminhar por Copacabana medido em calções antigos, com a cintura alta, à espera de um encontro imprevisto que fornecesse um interlocutor. “Está certo que não me leiam”, ele me disse um dia. “Mas queria ao menos que ouvissem minhas histórias, para que elas pudessem existir.”⁷⁸

O depoimento vale por uma análise de grande parte da produção de João Antônio e de seus propósitos postos em programa. A aderência a uma literatura parajornalística, ao que chamava de “conto-reportagem”, as referências ao novo jornalismo norte-americano, mais a desejada vivência próxima às camadas sociais que retrata, são as características básicas de sua produção. Jornalismo e literatura, em sua obra, caminham juntos como uma forma de interpretar e representar o povo brasileiro em suas condições precárias, garantindo um papel social de denúncia para a literatura, embora não mais embalada sob o rótulo de um programa político específico, tal qual ocorrera na produção das décadas de 1950 e 1960, bem como no realismo socialista de um Jorge Amado – produções que, no entanto, certamente forneceram modelos à escrita de João Antônio. A literatura decorrente desta operação, portanto, deveria ter como característica não apenas uma apuração jornalística tradicional, mas uma tentativa de imersão total na experiência de um outro social, em vias de torná-lo parte da própria vivência, e oferecê-la, fielmente, ao conhecimento do leitor.

Esse aspecto, certamente, não é exclusivo de João Antônio. Na imprensa alternativa brasileira, como forma de oposição ao discurso da ditadura veiculada pela grande mídia, bem como para driblar a censura que a sufocava, a utilização da literatura e de um jornalismo de interesse social era muito explorada. No semanário *Movimento*, um dos mais longevos da imprensa alternativa, há duas seções fixas, “Cena brasileira” e “Estórias brasileiras” – que já existiam em germen no jornal que

78 Castello (2006, p. 47-48).

o precedeu, *Opinião*, na seção “Gente brasileira” –, a primeira voltada sobretudo a apurações jornalísticas sobre alguma questão social brasileira, mas veiculadas não raro com sabor literário típico do novo jornalismo. Isto é, envolviam a participação direta do repórter na apuração, a ser veiculada com liberdade narrativa e ausência de clichês do ofício, evitando a distância do observador junto ao fato e seus agentes – é de se notar, pois, a importância desta técnica para um jornal cujo foco era a denúncia de aspectos precários da sociedade brasileira. A segunda seção dedicava-se a colaborações de diferentes autores brasileiros, entre eles Moacyr Scliar, Gianfrancesco Guarnieri, Caio Fernando Abreu, Paulo Pontes, Aguinaldo Silva, entre muitos outros. No entanto, em vários casos, as seções aparentavam certo diálogo, dado que a apuração jornalística da “Cena brasileira” se assemelhava fortemente a um conto. Exemplo disso é a produção de Murilo Carvalho, jornalista responsável por muitas páginas desta seção. Carvalho aproveitava parte de sua experiência na cobertura das “Cenas brasileiras” – como a sobre os boias-frias –⁷⁹ para transformá-la em contos, publicados no livro *A cara engraçada do medo* (1978), narrativas sobre a vida de trabalhadores rurais. Há neste livro clara influência do trabalho jornalístico, embora haja evidente trabalho formal de modo a evitar a referencialidade direta ao dado factual. A literatura e o jornalismo, assim, parecem se unir segundo um programa próprio da época, cuja finalidade era a denúncia social de aspectos ignorados pela grande imprensa e soterrados pelo discurso controlado pela ditadura.

Embora a literatura contística de João Antônio não padeça de uma relação tão direta com o jornalismo como a produção de Murilo Carvalho, não é possível separá-la deste momento específico de produção intelectual ligado à imprensa alternativa. Isso já era patente, no caso de João Antônio, em suas matérias para a revista *Realidade*, publicadas entre 1966 e 1968, e em grande parte coligidas posteriormente em seus livros. Porém, na produção especificamente literária de João Antônio, isto é, seus contos, há uma apuração da linguagem que, embora possua pontos de contato variáveis com o jornalismo, em especial a partir de 1975, não deixa dúvida sobre sua origem especialmente ficcional. Isso não invalida, evidentemente, a proposta literária presente em “Corpo-a-corpo com a vida”: literatura ou jornalismo, ou ainda parajornalismo, devem se guiar pelos mesmos parâmetros, o que ocasiona, muitas vezes, notável hibridez em seus textos. Esses parâmetros correspondem a uma vivência próxima, senão mesmo em identidade, da visão entre narrador-autor e personagem-objeto, que permita a compreensão dos dilemas sociais encontrados pelas classes subalternas, bem como suas especificidades culturais:

Não será absolutamente necessário, para compreender – uma palavra superada; leia-se, por favor, enfrentar – o marginalismo individual dos que se debatem no futebol

79 Ver “O expresso boia-fria” (CARVALHO, 1976, p. 2-4).

ou na polícia, alguém que assuma o mesmo gangsterismo, um semelhante (mas com visão crítica) individualismo? Um gangsterismo, um individualismo, um individualismo ao menos experimental. Que, ao escrever, dê a mesma porrada, como repórter, escritor, etc., que o bandido, o jogador, o traficante, o bicheiro e, especialmente e isso tudo – herói – dão para sobreviver. Assim, uma literatura de murro e porrada. Um corpo a corpo com a vida.⁸⁰

A compreensão, portanto, segundo o ensaio, daria lugar a um enfrentamento experimental, uma maneira de fazer com que a expressão se ligue, da maneira mais exata possível, à vida concreta. Há certa equalização pretendida, portanto, entre autor e matéria literária, a qual se deveria procurar, por meio da postura proposta, na relação direta entre ambos: se de um lado estão os jogadores de futebol com “o chute, e mais a catimba e a má vontade”, de outro estaria o “escritor *versus* personagem. O escritor *versus* a literatura. O escritor *versus* o herói”.⁸¹ A forma, assim, estaria em liberdade, na dependência do resultado do enfrentamento proposto. Não se trata, portanto, de uma “negação da literatura” *tout court*, como nota Ieda Magri,⁸² mas da negação de *certa forma* de literatura que, em seu manifesto, João Antônio diria acessória e mesmo danosa, dado que, segundo o autor, ela não contemplaria as condições sociais brasileiras de forma a dá-las a conhecimento, e, devido a elas, redundaria em uma espécie de ausência de função. É um dilema semelhante ao da arte política da década anterior, quando a preocupação formal deixava de ter preeminência frente a uma urgência comunicativa; Ferreira Gullar, em *Cultura posta em questão*, afirma, sobre a arte política daquele momento, que “[a] hora, senhores, é de *grossura*”.⁸³ No caso de João Antônio, a preocupação formal existe, mas é estreitamente ligada a uma postura ética, uma exigência de responsabilidade do escritor com seu momento. Em suma, trata-se, sim, de uma literatura utilitária, mas que não dispensa apuro construtivo, em especial, mas não apenas, nas narrativas curtas.

A relação com a forma, portanto, independe de um programa específico ou critérios estabelecidos *a priori*. No caso da literatura de João Antônio, é possível, no

80 Antônio (1975a, p. 148).

81 Id. *ibid.*, p. 149.

82 Magri (2008, p. 99). A pretensa negação da dimensão literária é própria do princípio ético que a representação “legítima” ou “autêntica” das classes populares pressupõe. Evidentemente, tal negação não se leva a cabo, pois depende da própria criação literária para se afirmar. A situação, em João Antônio, é a mesma sustentada na nota introdutória a *Cacau* (1933), de Jorge Amado (2010, p. 9, grifo nosso): “Tentei contar neste livro, com *um mínimo de literatura para um máximo de honestidade*, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia”. Trata-se de uma negação da literatura vista como artifício falseador da realidade, ainda que se valha de outros tantos artifícios – como é próprio da linguagem literária – para encenar a adesão ao real, em nome de uma postura ética ou política.

83 Gullar (1965, p. 32).

entanto, em especial nas obras publicadas a partir de 1975, vislumbrar uma contaminação entre literatura e jornalismo, algo diverso do que ocorrera em sua primeira obra, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, esta plenamente literária e comparada a autores como Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado.⁸⁴ A tonalidade dos contos vai se alterando, bem como a gama de assuntos se amplia, mantendo, contudo, especial interesse pela vida dos marginalizados. No entanto, como manifesto, “Corpo-a-corpo com a vida”, mesmo que seja um texto repleto de idiossincrasias do autor, parece ter ambições de interpretar e pugnar por um movimento específico da literatura nacional, o qual deveria se voltar para a interpretação e representação das camadas sociais brasileiras, do que é *autenticamente* nacional. Desse modo, o ensaio deixa em aberto a solução formal, que deve ser encontrada pelo autor conforme seu tema, no entanto sempre mantendo a postura ética essencial voltada à compreensão e figuração dos temas brasileiros:

Desaparece a forma apriorística, que passa a ser determinada pelo próprio tema. O escritor não pode partir com uma forma pronta. Ela será dada, exigida, imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo a corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada.

Uma vez que a proposta revoluciona o conceito de gênero, também fere e desfalca (ou enriquece) o conceito de forma.⁸⁵

Haveria, pois, uma liberdade formal, advinda, como produto, da relação estabelecida entre autor e objeto. João Antônio lança mão, neste ponto, das palavras de Antonio Candido, que afirma que, após o modernismo, com os gêneros postos em questão, é garantida ao escritor “não apenas a possibilidade, mas a necessidade da experimentação”: “[o] movimento de 22 instaurou a liberdade na criação literária e originou algo que só agora estamos sentindo plenamente: o escritor está entregue à própria liberdade”.⁸⁶ Desse modo, João Antônio deixa em aberto a possibilidade de experimentação formal, fato que leva água ao moinho da hipótese de

84 Lacerda (2006, p. 213).

85 Antônio (1975a, p. 149).

86 Candido (*apud* ANTÔNIO, 1975a, p. 150). João Antônio não insere a referência das palavras de Candido. O trecho, contudo, pertence a uma entrevista do crítico à revista *Vêja*, publicada em 15 de outubro de 1975 (COELHO, 1975).

que esse manifesto não se destina apenas a uso pessoal, mas a uma identificação de parceiros de percurso e de uma tendência na literatura brasileira da época.

É de se destacar, nesse sentido, a publicação do “livro-reportagem” – na verdade, uma coletânea de contos – *Malditos escritores!*,⁸⁷ quarto número da publicação *Extra – Realidade brasileira*. A coletânea, coordenada por João Antônio e publicada pelas Edições Símbolo, se insere no movimento da imprensa alternativa da época, centro da resistência editorial e jornalística sob a ditadura. A apresentação, assinada por João Antônio, repete em grande parte o manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”, mantendo no geral seu tom de combatividade por uma literatura colada à vida brasileira.⁸⁸ Afirma João Antônio sobre a coletânea:

De propósito, evitou-se o toque beletrístico, enquanto se fortaleceu o laço de uma linha geral entre todos os autores,⁸⁹ cuja força é, de natural, o comprometimento com a coisa claramente popular. Respeitadas as condições de cada autor o resultado ficou mais próximo de uma literatura de aparência amassada, descarnada, inconveniente, fedida. Também por isso mais antropológica e menos acadêmica. E brasileira, ainda que desdentada, de pés no chão.

Embora tenhamos nitidamente uma barra pesada como resultado literário, este conjunto não desemboca apenas numa literatura raivosa ou vã. Literatura, digamos, de dentro para fora. Seria pouco. Bem pouco como proposta. Conto-reportagem-depoimento, trabalho parajornalístico? Ainda pouco. Aqui há, de propósito, um trançado, uma mistura dosada, conluiada, argamassada de elementos de literatura chamada pura, com elementos de alta voltagem de verificação da realidade popular. Estes escritos cometem (intencionalmente) quase todas as heresias diante de alguns conceitos tradicionais do purismo do fazer literário. O nosso buraco, afinal, é mais embaixo e estamos

87 Antônio (1977b).

88 Há também referências a “Corpo-a-corpo com a vida” no texto de apresentação da coletânea *Vida cachorra*, publicada pela Civilização Brasileira, na qual constam contos de João Antônio, Marcos Rey, Aguinaldo Silva e Mafra Carbonieri (ANTÔNIO; SILVA; REY et al., 1977).

89 Dos autores da coletânea, praticamente todos são colaboradores assíduos, na crônica, reportagem ou na própria produção literária, da imprensa alternativa da década de 1970. São eles, além de João Antônio, Antônio Torres, Wander Piroli, Marcos Rey, Márcio Souza, Aguinaldo Silva, Tânia Faillace e Plínio Marcos, e ainda estampa um conto do compositor e escritor Chico Buarque. O volume conta com ilustrações de outro conhecido colaborador da imprensa alternativa, Elifas Andreato.

mais preocupados com as gentes de baixo e seus problemas de sobrevivência. Subsistência, até.⁹⁰

Vê-se, pois, na manutenção do mesmo programa geral que orientara o ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”, que João Antônio não pretende estabelecer para suas ideias apenas um ideário de sua própria literatura, mas uma identificação com certo movimento da literatura brasileira no qual ele via o comprometimento com as questões da vida nacional. Naturalmente, entre os autores há tanto aproximações quanto distanciamentos, em especial no tocante à fatura dos contos – isso explicaria a hesitação de João Antônio em propor um modelo formal, mas antes uma postura ética do escritor quanto ao objeto literário, ao país e às classes subalternas. Esse momento literário está profundamente ligado à produção jornalística do período, na qual são frequentes as experiências de hibridação entre o jornalismo e a literatura. A proposta de João Antônio, portanto, se coloca ao lado de um importante momento da cultura brasileira sob a ditadura militar, na qual podem ser vislumbrados traços de transição entre a tradição literária que o precedeu – calcado, em grande parte, no que chamamos de estética da conciliação – e o progressivo registro sobre o conflito que marca a sociedade brasileira. A cultura, nesse momento, sofre uma alteração na qual há uma espécie de questionamento geral de seus mitos, em especial o da possibilidade de fundação de uma sociedade democrática calcada no caldeamento racial e na convivência pacífica entre as classes, desde que minoradas as desigualdades.⁹¹ Trata-se, também, do último suspiro de um projeto nacional para o qual a produção cultural brasileira sempre contribuiu. A metáfora utilizada no ensaio de João Antônio, bem como na introdução a *Malditos escritores!*, a de “uma produção escrita de barra-pesada, mais próxima ao murro e à porrada”,⁹² um “corpo a corpo com a vida”, não é fortuita: a noção de conflito, mesmo que ainda vinculado de alguma maneira a um compromisso nacional, já é substancial, e se aprofundará nas décadas seguintes.

O conflito, ainda, a nosso ver, no caso do ensaio de João Antônio, ainda possui uma dimensão mais fundamental. Ele se escora na relação conflituosa do escritor na representação das classes populares, conhecida a distância historicamente construída entre a produção letrada e a maior parte da população brasileira. Na década de 1970, há um retorno ao interesse pelas classes subalternas, pelos marginalizados, no afã de desnudar a face obscura do país, recém-saído do “milagre” econômico da ditadura e ainda distante da abertura democrática. Puxado em grande parte pela imprensa alternativa, esse interesse se manifesta na relação direta do intelectual, escritor ou jornalista, com as camadas populares, enfatizando aspectos como a miséria das grandes

90 Antônio (1977b, p. 4).

91 Oliven (1989, p. 14).

92 Antônio (1977b, p. 4-5).

idades e do campo, o trabalho e a moradia precários, retomando a tradição de denúncia social à qual a produção cultural brasileira nunca foi completamente alheia. No entanto, ao escritor ou jornalista do período, fazia-se necessário o contato direto com as camadas retratadas, uma proximidade que parece evitar a mera interpretação, partindo, ao contrário, para uma tentativa de compreensão do que anteriormente poderia ser considerado seu *objeto* de estudo ou representação. Como se busca a participação no próprio drama social, no intuito de colocá-lo às vistas da sociedade, a necessidade é justamente deixar de ver o outro enquanto objeto, para entendê-lo como sujeito. Nas próprias ciências sociais, em estudos como o de Lúcio Kovarick, *A espoliação urbana*, publicado inicialmente em 1979, é clara a necessidade de atrelar a interpretação sociológica à consideração da fala, do discurso do marginalizado que é estudado. Os ensaios desta obra são quase narrativas, considerando as histórias da população pobre, geralmente imigrante, e suas condições precárias de moradia, expulsos que são do centro da grande cidade pelo salário insuficiente e pela especulação imobiliária.⁹³ No jornalismo da imprensa alternativa, e em grande parte da literatura, como na obra de um João Antônio ou de um Plínio Marcos, a ideia é a mesma. A fala e a experiência do povo, das classes populares, emergem em importância, e o escritor tenta se colocar não mais na posição de intérprete ou de vanguarda política, mas de partícipe do mesmo drama social: o escritor é ou procura ser também um marginalizado, nesse sentido.⁹⁴ A abertura de *Histórias das quebradas do mundaréu*, coletânea de contos de Plínio Marcos publicados inicialmente na imprensa paulista, dá o tom dessa postura do escritor da época:

Nas quebradas do mundaréu, lá onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos, nos atalhos esquisitos, estreitos e escamosos do roçado do bom Deus, vive o povo lesado da sociedade, que, apesar de tudo, é generoso, apaixonado, alegre esperançoso e crente numa existência melhor na paz de Oxalá.

Eu sou o repórter dessa gente simples. Conto seus amores, suas decepções, suas pequenas glórias e suas lutas cruentas pra escapar da miséria. O que não presenciei com meus olhos, que a terra há de comer um dia, escutei no bochicho das curriolas.

E é assim que escancaro os lances.

93 Kovarick (1979).

94 Hohlfeldt (1981, p. 157-158).

Por essa luz que me ilumina, eu juro que conto os casos sem aumentar um ponto. Se algum talento porventura tenho, é o de ver e ouvir a minha gente.⁹⁵

A passagem ilumina alguns dos problemas comuns à obra de João Antônio e a grande parte da produção da época. De um lado, a ligação visceral que o escritor tenta empreender com as camadas populares, narrando suas desditas e situação precária; de outro, a questão do testemunho, de uma convivência com seu tema que o transforma em uma espécie de porta-voz, não mais em uma posição superior, mas, tendencialmente, partícipe. Em “Corpo-a-corpo com a vida”, o intuito é exatamente o mesmo, e a literatura que “se rale nos fatos e não que rele neles”⁹⁶ é a tentativa quase agônica de dar conta de um país em mudança, no qual a representação da precariedade da vida das classes subalternas, permanentemente espoliada num Brasil perenemente desigual, deve tomar o centro das cogitações literárias. Trata-se, portanto, de uma literatura que ainda se liga de algum modo à literatura com o horizonte na construção da nacionalidade, isto é, ainda se liga à estética da conciliação, mas que já aponta para o conflito subjacente à vida social brasileira, algo especialmente evidente no período pós-golpe e pós-“milagre” econômico.⁹⁷ E a forma da denúncia encontrada no momento, portanto, é a vivência “corpo a corpo” com a realidade apresentada, dispensando – e mesmo colocando em cheque – a postura distanciada do escritor que pairava acima da realidade representada, ou então como vanguarda política, voz legitimada como dona de um saber sobre as classes populares. Importa agora o convívio e a necessidade de estreitamento de laços com a realidade:

O elemento que mais me leva a acreditar em *Malagueta, Perus e Bacanaço* como coisa viva se arruma exatamente no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. É não do escritor.

No meu caso particular, até por questões de vida, não poderia enfrentá-los sob nenhuma outra ótica. Eu vivi a aventura de *Malagueta, Perus e Bacanaço* um pote de vezes. Um tufo de vezes, um derrame, uma profusão de vezes. (...) Posso dizer, no entanto, que a qualidade mais firme daquele meu livro é o ponto de vista. É o enfoque vendo do

95 Marcos (2004, p. 12-13).

96 Antônio (1975a, p. 146).

97 Oliven (1989, p. 15).

lado dos bandidos, dos merdunchos. Não do escritor. Aliás, falando claro e sem alarde, o escritor até que atrapalhou, enquanto elemento de ótica. De um jeito ou de outro, o líquido e certo é que *Malagueta, Perus e Bacanaço* é, talvez, mais sinuca que literatura.⁹⁸

A literatura, nesse sentido, passa a estar subordinada a um interesse pelas classes populares, as quais deveriam fornecer o próprio foco da representação. O interesse maior pela vivência das classes populares, que tende, segundo esses autores, a se colar à própria vivência do escritor, evidentemente, não anula o fato da existência de um fosso social entre os marginalizados e a produção letrada. Esse tipo de dilema histórico da sociedade brasileira reaparecerá, então, na literatura e na produção cultural brasileiras, e a obra de João Antônio garante um panorama especialmente completo desta questão. Assim, se por um lado ela se mantém ligada à tradição brasileira, por outro preannunciará, de algum modo, o ocaso de um tipo de representação das classes populares atrelado a um intuito nacionalizante. Daí a postura agônica destes escritores e jornalistas do período: o povo é buscado de forma insistente, demandando um esforço do intelectual que a ele se deve referir como foco das atenções e, mais, como próprio agente da fala. Eis a razão da substituição da palavra “compreender” por “enfrentar”⁹⁹: trata-se de enfrentar o dilema social brasileiro por meio da literatura, um empreendimento já tentado e agora repaginado sob a forma de uma relação que se quer direta entre o escritor e seu objeto. Superar um drama social por meio da página escrita, da denúncia, em um país de analfabetos, tal o conflito perene do intelectual brasileiro. Em texto sobre as “literaturas marginais” que encontram seu auge na década de 1970, Sérgio Gonzaga afirma que

[uma] coisa, no entanto, é certa: os legítimos marginais, na acepção repressiva ou na acepção histórica, continuam fora do processo e fatura artística de ordem letrada. Os ladrões roubam, as prostitutas transformam o corpo em valor de troca, os pivetes correm pelas ruas, indiferentes aos textos que os erigem como temática maior.¹⁰⁰

A representação dos setores marginalizados, pois, encontra seus limites no embate duro com a realidade. Evidentemente, esse aspecto não anula o esforço pela identificação com as classes populares e para a comunhão de seus pontos de vista,

98 Antônio (1975a, p. 150).

99 Id. *ibid.*, p. 148.

100 Gonzaga (1981, p. 148).

algo insistentemente buscado na época. No entanto, a solução de compromisso, de garantir uma função social para a literatura, não deixa de esconder o aspecto que, por meio de seus programas, é insistentemente negado pelos escritores da época: é possível, de fato, tal identificação com o objeto narrado, de modo a suplantar a distância social que é objetiva, não meramente dilema ético? A literatura surgida neste período, em pleno acordo com o jornalismo da imprensa alternativa da época, tenta apreender os desvãos do “milagre”, critica, pois, a euforia do desenvolvimento nacional por meio de suas contradições, sem deixar de fazer referência ao mesmo *compromisso nacional*. Este é um dos elementos que põem estes autores em contato com a tradição que a precedeu, respondendo a uma sensível perda de legitimidade do escritor ou do intelectual como intérprete das classes populares brasileiras por meio do radicalismo de sua literatura, negando, em grande parte, suas formas tradicionais por meio do hibridismo jornalístico e certa emulação da fala dos excluídos. Nesse panorama, com acerto, Sérgio Gonzaga se pergunta sobre

[até] que ponto os escritores, com [este projeto] identificados, não estariam reduplicando a arte populista dos anos sessenta? Até que ponto não estariam se apropriando de uma fala que não lhes pertence e da qual se tornam representantes sem autorização ou reconhecimento?¹⁰¹

A resposta a essa questão vem por meio de uma tendência de representação dos marginalizados que não toma como referência o nacional, o povo, ou a denúncia de um país desigual. Essa tendência ganha força e cresce junto à literatura de autores como João Antônio e Plínio Marcos, comungando com ela em certos aspectos, mas distanciando-se quanto aos propósitos. Essa tendência sairia vitoriosa nas décadas seguintes, e marcará grande parte da literatura que tematiza as classes populares, por meio, sobretudo, de um aspecto que passa a ser diretamente, talvez perigosamente, identificado a elas: a violência urbana, retratada em sua aparente ausência de alvo, uma revolta ubíqua contra tudo e todos, a marginalidade *tout court*, sem traços de união com a ideia de povo ou de nação. Para estes autores, uma possível ausência de legitimidade na representação das classes populares não será problema, dado que não há, também, solução de compromisso ético com elas ou com a construção nacional. Essas duas tendências de representação das classes populares brasileiras, assim, convivem e, em muitos aspectos, se comunicam. Uma delas aponta para a tradição da literatura brasileira, ligando-se a autores como Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Graciliano Ramos e Jorge Amado. A outra é sobretudo uma ruptura, a qual faz mais referência a formas estrangeiras – em especial norte-americanas –, utilizando seus métodos para representar

101 Id. *ibid.*, p. 151.

a violência e o fosso social de um país capitalista periférico. A primeira, assim, se ligaria ao Brasil *possível*; a segunda, ao Brasil *do impasse*. Delas, a primeira, de fato, permanece sobretudo ligada ao passado e é relegada enquanto solução artística e ética; a segunda aponta para os dilemas vindouros, o abandono de um projeto de país e a permanência de um caos social de difícil solução.

Caminhos e paradigmas: João Antônio, Rubem Fonseca e a marginalidade na literatura brasileira

Em 1963, dois escritores estreados chamam a atenção no meio literário brasileiro: João Antônio, com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, e Rubem Fonseca, com *Os prisioneiros*. Os livros iniciais de ambos já são amostras de uma diferença de percurso que permanecerá ao longo do tempo. De um lado, em João Antônio, a representação da vida da classe trabalhadora e dos marginalizados, que enfoca os tipos urbanos em sua vida precária ou dela vizinha, em tonalidade que se liga de algum modo à tradição literária brasileira precedente. Rubem Fonseca, por outro, não trabalha especificamente com uma classe social específica, ou tem por foco especialmente a representação dos marginalizados; caso se possa chamar de marginais seus personagens, a condição é menos de classe que de posição frente à vida moderna, uma brutal inadaptabilidade em relação à sociedade e uma experiência urbana degradada.¹⁰² Não obstante, ambos serão dos principais representantes da hegemonia que o gênero conto terá entre as décadas de 1960 e 1970, com a particularidade, no caso de Rubem Fonseca, de também produzir romances – sua estreia neste gênero será em 1973, com *O caso Morel*. Além disso, Rubem Fonseca se mostrará um autor mais prolífico que João Antônio, tendo publicado outras três coletâneas de contos até 1975, quando publica *Feliz ano novo*, mesma data de retorno de João Antônio ao livro, com *Malhação do Judas carioca e Leão-de-chácara*.

Em textos publicados no calor do momento, são comuns as aproximações dos dois autores, tanto pela predileção pela narrativa curta quanto pela temática urbana e pela violência subjacente em muitas de suas narrativas, em especial em Rubem Fonseca. Em prefácio datado de 1974 à coletânea *O conto brasileiro contemporâneo*, Alfredo Bosi elenca autores que podem ser relacionados junto ao conceito de “brutalismo”, isto é, um modo de escrever “que se formou nos anos de [19]60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões (...)”.¹⁰³ Entre esses autores, além de Rubem Fonseca, Bosi elenca contos de Luiz Vilela, Sérgio

102 Para um trabalho comparativo entre Rubem Fonseca e João Antônio, cujo foco e conclusões, no entanto, diferem das aqui presentes, ver Ribeiro (2007).

103 Bosi (1978, p. 18).

Sant'Anna, Manoel Lobato e Wander Piroli, bem como a prosa urbana de João Antônio. No mesmo sentido, em conferência de 1979, Antonio Candido, ao falar da hegemonia do conto naquela década, destaca uma tendência que nomeia como “realismo feroz”, enfatizando a temática da violência e as diversas rupturas formais existentes na literatura de João Antônio, mas principalmente na de Rubem Fonseca e de Ignácio de Loyola Brandão.¹⁰⁴ Se, como nota Tânia Pellegrini, o tema da violência indubitavelmente torna-se “protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos 60 do século XX (...)”,¹⁰⁵ momento de estreia dos dois autores, ela não deixa de ser tratada de modo diverso pelos diferentes autores, e Rubem Fonseca e João Antônio aparecem como dois modelos divergentes dessa tendência.

Apesar de certa identidade entre os dois autores ser patente, sobretudo no plano temático da experiência urbana e de seus aspectos degradados, a dessemelhança formal e dos assuntos é também notável. Isto é facilmente verificável no confronto entre as produções dos dois autores, mas também a partir de textos que podemos considerar como programas de suas literaturas. No caso de João Antônio, este programa está contido no ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”. Em Rubem Fonseca, num conto estruturado em forma de entrevista e, como o ensaio de João Antônio, também publicado em 1975: trata-se de “Intestino grosso”, texto que encerra a coletânea *Feliz ano novo*.

A despeito de não ser estritamente um ensaio ou manifesto de algum tipo definido de literatura, tal como “Corpo-a-corpo com a vida”, mas um conto, “Intestino grosso” é interpretado por diversos críticos como uma espécie de programa da literatura de Rubem Fonseca.¹⁰⁶ Além disso, as concepções de literatura nele desveladas são completamente diversas frente às de João Antônio; se neste a literatura deve buscar as “radiografias brasileiras”, por meio de uma identificação direta entre escritor ou narrador e a voz das classes subalternas, em Rubem Fonseca a representação faz abstração do propósito de denúncia ou compromisso ético, restando a exposição de uma violência ubíqua, expressa em uma linguagem cuja sugestão emulativa não depende necessariamente da condição de classe, mas de *indivíduo* submetido às duras condições urbanas do capitalismo brasileiro – e *brasileiro* meramente por acaso, devido a algum possível assunto local, dentre outros possíveis em sua literatura, já que seu foco parece se direcionar à experiência moderna de maneira global.

Em “Intestino grosso”, o personagem chamado unicamente de Autor responde de forma radical às perguntas genéricas do jornalista entrevistador, pregando a necessidade e a utilidade da pornografia, entendida de maneira ampla, como a utiliza-

104 Candido (2006, p. 255).

105 Pellegrini (2008, p. 183).

106 Ver, nesse sentido, Lafeté (2004, p. 373), Polinésio (1994, p. 117), Schøllhammer (2013, p. 121-122).

ção de uma linguagem brutal, despida de convenções, e principalmente como retrato extremo da violência social e da experiência degradada da modernidade. O trecho no qual podemos flagrar, no entanto, a particularidade do projeto literário de Rubem Fonseca se segue a uma pergunta do entrevistador sobre a possibilidade de existência de uma literatura latino-americana. Responde o personagem do Autor:

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo de nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. (...) Não dá mais para Diadorim.¹⁰⁷

O importante para esta literatura, que de fato evoca a produção de Rubem Fonseca, é a experiência urbana degradada, a realidade violenta de uma situação social sem solução à vista. Essa solução, assim, não passa por uma possibilidade de denúncia ou lamento; não há, portanto, compromisso ético com a representação dos marginalizados como forma de dar à vista suas agruras, com o horizonte de sua superação. Esta é, sobretudo, marca de outros autores seus contemporâneos, como Plínio Marcos e Wander Piroli, bem como, evidentemente, João Antônio. Rubem Fonseca praticamente inaugura, na literatura brasileira, uma tendência de representação da violência que não parte do pressuposto tradicional desta literatura, que é a construção nacional, em suas variadas formas de atuação. Ao contrário, sua característica é, justamente, nas palavras de João Luiz Lafeté, “um embate com a tradição”.¹⁰⁸ O caso, aqui, é de traduzir, de uma forma entre especular e espetacular, determinado tipo de insolubilidade social, que apenas por acaso pode estar centrado nas classes populares. A violência, em Rubem Fonseca, pertence a todas as classes, até porque a leitura de classe, nele, é posta em suspensão: trata-se da luta do

107 Fonseca (1989a, p. 173).

108 Lafeté (2004, p. 373).

indivíduo frágil ante as estruturas, ou, ao contrário, de sua tentativa de afirmação por meio da força bruta ou da crueldade nesse mundo degenerado.

Evidentemente, não se deve perder de vista, na literatura de Rubem Fonseca, seu viés crítico, que independe de posturas explícitas possivelmente atribuídas ao projeto literário do autor. A exposição da violência e de uma realidade degradada, seja por meio de alegorias como no conto “O quarto selo”, de *Lúcia McCartney* (1967), ou mesmo através de uma representação mais próxima à tradição realista, como no conto “Feliz ano novo” e “O cobrador”, ambos publicados nos livros homônimos, faz referência oblíqua à situação brasileira, em especial ao pós-“milagre”, na qual a caótica urbanização modificou o panorama do país, com todas as suas contradições decorrentes, como a pauperização e inchamento dos grandes centros, e sobretudo com a ascensão do problema da violência. Seu teor crítico, no entanto, se pode render esteticamente, mistura-se à exploração da violência como espetáculo, em consonância à sua exploração midiática crescente, o que, se era fator ainda em germen na década de 1970, crescerá em importância e se tornará aspecto intrínseco à cultura brasileira nas décadas seguintes.¹⁰⁹

Neste ponto, a literatura de Rubem Fonseca se irmana à produção de autores como Aguinaldo Silva, repórter policial que militava na imprensa alternativa, também contista e romancista. Aguinaldo Silva, à diferença de Rubem Fonseca, é incluído, porém, na coletânea *Malditos escritores!*, o que, em tese, contrariaria a disposição *militante* do grupo congregado em volta do programa literário pregado, na introdução da publicação, por João Antônio. Esse fato embaralha um pouco o quadro, e prova que, de fato, há semelhanças e diferenças importantes entre os contistas da época, mesmo no caso de possíveis filiações realizadas em torno dos grupos literários, reunidos em torno de diferentes meios de comunicação, casas editoriais ou projetos pessoais. Mesmo a literatura e o teatro de Plínio Marcos, por exemplo, tende a uma exploração da realidade violenta que cerca as classes populares de maneira muito mais intensa que a de João Antônio, embora, em suas explicações programáticas, se assemelhem grandemente. A questão passa, de um lado, por ter a literatura de João Antônio ficado marcada fortemente por sua estreia, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, cujo retrato da marginalidade ou da arraia-miúda contemplam muito mais a figuração da malandragem miúda e da vivência precária, mas afetivamente retratada, da classe trabalhadora urbana. Assim, sua malandragem é algo diferente da malandragem da produção nacional-popular e, sobretudo, do malandro do samba carioca das décadas de 1920 e 1930, sem negá-los de todo, bem como seu trabalhador não é o militante de um primeiro Jorge Amado ou do teatro de um Guarnieri, embora mantenha a valorização de sua posição social como retrato do *povo* brasileiro. João Antônio, assim, aparece num período de transição, com

109 Parte desta discussão, centrada no romance policial de Rubem Fonseca *A grande arte* (1983), pode ser encontrada em Pellegrini (1999, p. 80-105).

sua própria literatura encenando os dilemas da representação das classes populares brasileiras do período. Isso é algo percebido pelo próprio João Antônio, já nos anos seguintes à publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, depois de sua primeira mudança para o Rio de Janeiro, quando fala sobre seu conto “Paulinho Perna Torta”, publicado inicialmente em 1965, na coletânea *Os dez mandamentos*¹¹⁰ e, posteriormente, em *Leão-de-chácara*:

Minha vinda para o Rio de Janeiro está, de certa forma, me dando uma visão um tanto diferente do mundo ou mundos que vi em São Paulo. Um sentir mais amadurecido e *muitíssimo mais real, menos lírico, menos paternal. Um paternalismo que apenas comecei a perder em Paulinho Perna Torta.*¹¹¹

Por outro lado, mesmo tendo modificado sua posição frente aos problemas da representação das classes populares, a literatura de João Antônio não deixará de lado, de maneira total, suas idiossincrasias, já presentes em *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Sua violência e a ligação afetiva com o mundo narrado permanecerão, bem como sua solução de compromisso com a vida brasileira, em suma, com uma literatura que se ligue a uma formação cultural nacional, tal como exposto em “Corpo-a-corpo com a vida”. São justamente esses fatores de permanência que o farão, mesmo em obras posteriores, não se aproximar da produção de um Rubem Fonseca, por exemplo, dado que a atenção às questões da tradição da literatura brasileira, da vida nacional e seu compromisso com ela, manterão para ele grande importância. Pode-se vislumbrar, em obras posteriores a 1975, uma progressiva desesperança frente aos destinos nacionais, o que é traduzido, em sua obra, não na radicalidade da literatura de Fonseca, mas num *rancor* com o país que não deu certo e cujos prognósticos são sombrios. O dilema da literatura de João Antônio, assim, enquanto escritor da transição entre dois registros da literatura brasileira – que chamamos de *conciliação* e de *conflito* – se centra não apenas na filiação total ou parcial entre estas duas formas, mas numa posição em relação a elas, o que é central para se compreender a mudança de registro frente à tradição.

É evidente, no entanto, que as soluções de semelhança ou diferença entre os autores citados permanecem ligadas, sobretudo, ao âmbito formal. Nesse sentido, pode-se falar em uma experiência literária diversa, manifestada em temas ou assuntos dissonantes e em diferentes formas de representá-los. Esquemáticamente, pode-se dizer que a literatura de João Antônio esteve ligada muito mais à vivência,

110 Essa coletânea, publicada pela Civilização Brasileira, apresenta contos de autores como Carlos Heitor Cony, Orígenes Lessa, Marques Rebelo, Jorge Amado, entre outros, além do próprio João Antônio (ANTÔNIO; CONY; LESSA et al., 1965).

111 Antônio (*apud* LACERDA, 2006, p. 265, grifo nosso).

digamos, afetivamente registrada, dos marginalizados, mesmo quando o enfoque se dá de maneira confessional, algo constante em sua obra. Além disso, a cidade em João Antônio aparece como elemento de complementariedade da experiência de seus entes ficcionais, uma espécie de projeção sobre o espaço urbano que valoriza a perspectiva do personagem ou do narrador-andejo, compondo com ele um panorama que reencanta mesmo seus âmbitos precários, como aspectos da cidade não contemplados pelo poder, mas, certamente por isso mesmo, mais autênticos – logo, também mais valorizados.¹¹² Em Rubem Fonseca, o espaço urbano se apresenta de modo fragmentário, no qual a selvageria do cenário é equivalente à ausência de racionalidade – ou à racionalidade própria – da barbárie. Desse modo, personagem e espaço perfazem não apenas um aspecto de complementariedade, mas uma espécie de determinismo no qual o indivíduo é ao mesmo tempo vítima e algoz, sobretudo algoz.

Relacionada a esta diferença, o papel da violência nos contos aparece representado de maneira diversa. Em contos como “Paulinho Perna Torta” ou “Leão-de-chácara”, o personagem em primeira pessoa racionaliza, a todo momento, sua vivência à *margem*, como bandido ou ex-bandido, vítima pobre de um sistema no qual, para vencer, a solução é aproveitar-se de suas brechas: a solução típica do malandro, em suma. Como diz Paulinho Perna Torta, “comecei por baixo, baixo, como todo sofredor começa, Servindo para um, mais malandro, ganhar. Como todo infeliz começa”.¹¹³ Para o marginal de Rubem Fonseca – considerando, em sua obra, o marginal pobre – isso é algo que está fora de cogitação. Os personagens do autor martelam apenas a revolta, a qual se coloca contra a sociedade de maneira geral. Trata-se, em suma, da experiência-limite presente no personagem de “O cobrador”:

Eu não pago mais nada, cansei de pagar! (...) agora eu só cobro! (...)

A rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. (...)

Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol.¹¹⁴

112 Sobre o espaço urbano em João Antônio, ver “Percurso da cidade em João Antônio” (SILVA, 2013).

113 Antônio (2012, p. 237).

114 Fonseca (1989b, p. 14, 16).

Desse modo, embora em ambos esteja presente a figura do narrador-personagem, bem como a possibilidade de justificativa de seus atos, há sentido diverso em suas respectivas figurações. Em João Antônio, o personagem do *povo* se coloca como bandido, mas como bandido que necessitou aproveitar as brechas do sistema de modo a ascender, algo a ele bloqueado nas condições vigentes. Em Rubem Fonseca, a solução é a da revolta contra tudo e todos, o *cobrador* cujo ressentimento se volta individualmente contra o restante dos átomos sociais que o circundam. Em suma, temos, de um lado, a justificativa de classe, tradicional na literatura brasileira, e, de outro, a revolta individual, determinada por um meio hostil, a barbárie urbana contemporânea. Essa diferença se escora também na linguagem e no ritmo das narrativas: ao ritmo cadenciado de “Paulinho Perna Torta” se contrapõe o palavrório deliberadamente demente d’“O cobrador”. Uma, a fala do bandido-malandro que racionaliza suas possibilidades, suas chances frente a um sistema que não poderia enfrentar pela via da ordem; outra, o pensamento do bandido-marginal que se ressentem em relação às possibilidades da vida moderna, na qual todas as experiências se medem em valores passíveis de compra e venda – daí o título do conto. Em outras palavras, há duas cosmovisões completamente diferentes na fatura. João Antônio mantém-se atento ao programa de representação das classes populares e denúncia de seu estado precário, em uma tentativa de comunhão do narrador com a voz de seu personagem. Rubem Fonseca, por outro lado, não tem como perspectiva a ligação à tradição literária brasileira, isto é, sua ruptura frente a ela se encontra na tentativa de emulação de uma experiência-limite, centrada no marginal que não responde a possíveis filiações de classe ou que eventualmente represente os dilemas do povo brasileiro numa linguagem cristalizada pela experiência progressa, inclusive da narrativa local. A forma, assim, é plenamente concordante com os programas literários traçados, o que separa de maneira clara a literatura de um e de outro autor.

Resta como fato que a literatura em prosa da década de 1970, que se manifestou, sobretudo, por meio do gênero conto, não encontra uma solução pacífica que permita englobá-la facilmente em uma ou outra tendência, relacionada à tradição literária brasileira ou à sua mudança posterior, com resultados atuais. A certeza existente é a de que há registros em confronto, segundo diferentes filiações que respondem a propósitos intrinsecamente formais, mas também a elementos de grupo ou individuais, ligados a programas literários ou a atuações frente à situação vigente. A ditadura militar, possivelmente, facilitou um maior contato entre escritores cujo programa era registrar os *bas-fonds* da sociedade brasileira, seus elementos obscuros, distanciados da visão ufanista do “Brasil, ame-o ou deixe-o” de inícios da década. Assim, coletâneas como a citada *Malditos escritores!* puderam congregam autores díspares, cuja identidade, embora registrada na introdução de João Antônio, não dá conta de explicar suas diversidades intrínsecas. Facilitou sobretudo a ligação de grande parte destes autores a imprensa alternativa da década de 1970, cujos integrantes ou

colaboradores certamente formaram certo ideário de grupo em oposição ao discurso da ditadura veiculado pela grande imprensa.

A imprensa alternativa é dividida, segundo Bernardo Kucinski, em duas “classes”. A primeira, predominantemente política, tinha suas raízes no ideário nacional-popular dos anos 1950-1960, enquanto a outra era mais próxima dos diversos movimentos da contracultura.¹¹⁵ João Antônio contribuía em ambas “classes” dessa imprensa. Assim, textos do autor podem ser encontrados tanto em jornais como *Opinião e Movimento*, mais próximos da primeira categoria, quanto em outros como *Ex-*, *Versus* e no *Pasquim*, mais próximos da segunda – embora, na prática, política e a postura existencial dos anos 1970 possam comparecer, em certa medida e em doses diferentes, no mesmo jornal. João Antônio, como grande parte dos autores de seu tempo, é presença certa na imprensa alternativa, o que pode, de certo modo, referendar um ideário de grupo, à parte a dessemelhança entre os jornais e, evidentemente, entre os autores, o que não se pode perder de vista.

Rubem Fonseca e João Antônio, englobados em uma mesma categoria nas avaliações de Alfredo Bosi e Antonio Candido, realizadas no calor do momento, são apenas representantes maiores de uma hegemonia do conto que engloba muitos outros escritores e, embora guardem algumas semelhanças temáticas, decerto não as mantêm numerosamente em fatura ou programa literário. Essa preeminência dos dois autores pode ser rastreada a partir, em uma primeira visada, da vendagem de seus livros. Em 1975, ano de publicação de *Leão-de-chácara* e de *Feliz ano novo*, João Antônio e Rubem Fonseca disputaram as posições superiores nas listas de livros nacionais mais vendidos do país.¹¹⁶ O reconhecimento de Fonseca, contraposto ao relativo esquecimento hodierno da literatura de João Antônio, parece ser justamente sintoma da afinação da linguagem dos dois autores com a mudança de ares na cultura brasileira. A ascensão da violência urbana, novas formas de comunicação, o crescimento em importância da televisão, bem como a própria situação social do país, parecem ter favorecido os experimentos formais de Fonseca em detrimento da filiação ainda tradicional de João Antônio. Nesse ponto, não há julgamento de valor, mas apenas uma constatação de que a literatura de Fonseca teve inúmeros frutos na sequência literária brasileira, seus e de seguidores de sua linha, enquanto João Antônio, aparentemente, não teve seguidores de realce, bem como encerra sua carreira literária precocemente – seu último livro de contos, parcialmente inédito, é de 1993, *Um herói sem paradeiro*, e a morte do autor em 1996 não parece ter legado muitos textos à espera de publicação.

Na crítica da época, no entanto, já havia o estabelecimento de algumas diferenças entre os autores do momento, que nas décadas seguintes seria mais bem

115 Kucinski (2003, p. 14-15).

116 Ver, por exemplo, a seção “Os mais vendidos da semana”, na *Tribuna da Imprensa* de 13 e 14 de dezembro de 1975 (OS MAIS VENDIDOS DA SEMANA, 1975, p. 8).

desenvolvido em outros estudos. Em breve resenha de *Leão-de-chácara* e de *Zero*, romance de Ignácio de Loyola Brandão, para o jornal *Opinião*, João Gilberto Noll destaca a semelhança de ambos autores na “simpatia pelos meandros dos marginalizados” e pelo “submundo urbano”.¹¹⁷ No entanto, em João Antônio o foco está sobretudo na comunhão narrativa com a visão dos personagens “humilhados e ofendidos”,¹¹⁸ na qual se destaca uma “forte brasilidade”¹¹⁹ advinda da representação da sociabilidade à margem da vida na Boca do Lixo. Em Ignácio de Loyola Brandão, ao contrário, o espectro é centrado num “macrocosmo que gera a contingência marginal”, referendado por um espaço alegórico e ousadas formais que pretendem traçar um quadro geral de tom “órrwelliano” de uma metrópole do Terceiro Mundo.¹²⁰ Deste modo, Noll pincela brevemente algumas das diferenças entre autores que, num primeiro momento, podem ser encarados como semelhantes, dada a proximidade temática, bem como às suas posições negativas frente à tragédia nacional. Enquanto em um deles a “brasilidade” é patente, em outro a referência ao país, mesmo que certamente exista, está centrada em um foco generalizante, traçando as linhas gerais das mazelas urbanas e da opressão do Estado.

Ainda no semanário *Opinião*, Flávio Moreira da Costa escreve um interessante texto sobre a obra de Rubem Fonseca, “O mundo torto e cruel de Rubem Fonseca”, no qual já delimita alguns dos aspectos da ficção do autor que seriam mantidos pela literatura brasileira nos anos seguintes. De início, Costa afirma que a produção contística de Fonseca pode ser considerada, em bloco, como decorrente da literatura norte-americana.¹²¹ Entre outros autores, cita Donald Barthelme, Raymond Chandler e Edgar Allan Poe como influências temáticas e formais. Diferentemente de João Antônio, que também faz referência a diversos autores estrangeiros, a literatura de Fonseca parece partir destas referências em uma atitude-irmã, isto é, seu foco não é a brasilidade ou a descrição de um tipo de particularidade local, mas a experiência humana como um todo. Nesse sentido, Flávio Moreira da Costa fala de um dos traços mais marcantes do autor, a natureza má da humanidade – “o homem é mau e pronto, não é a sociedade que o torna assim”¹²² –, que independe teoricamente de dados locais para sua manifestação; um programa de investigação sobre o Brasil não é, certamente, o foco do projeto literário de Fonseca. Nada mais distante da literatura de João Antônio: entre seus marginais, mesmo quando não racionalizam sua experiência degradada que os levam à situação em que se encontram, o que ocorre geralmente nos contos em

117 Noll (1975, p. 21).

118 Id. *ibid.*, p. 21.

119 Id. *ibid.*, p. 22.

120 Id. *ibid.*, p. 22.

121 Costa (1975, p. 23).

122 Id. *ibid.*, p. 23.

primeira pessoa, permanece no pano de fundo da narração uma simpatia clara pelo ente representado, certa valorização de sua situação que só pode ser entendida como denúncia ou filiação a um projeto literário cujo sentido é justamente revelar os desvãos brasileiros, com o horizonte de emendá-los.

Pode-se afirmar, portanto, que há projetos em disputa na literatura brasileira da década de 1970. De um lado, uma literatura mais próxima da tradição literária brasileira da *conciliação*, a qual, na representação das classes subalternas, tem por vista a denúncia útil à construção nacional, daí a valorização do *povo brasileiro*. De outro, uma literatura que emula em sua linguagem a violência da nova realidade urbana do país, na qual o horizonte não passa mais por qualquer programa de intervenção ou denúncia. Nesta, trata-se de explicitar o conflito, não a conciliação, e a utopia nacional, até então referendada pela autoimagem do país – um *melting pot* cultural, de potencialidades democráticas, mas submetido a desigualdades substantivas –, perde sua razão de ser. Trata-se de um país, assim, que adentra a “morte das narrativas” pós-moderna, inclusive a nacional, sem ter cumprido suas promessas de construção de um país moderno.¹²³ É fácil, portanto, identificar qual o programa literário que mais frutificou nas décadas seguintes, nas quais o *impasse* da condição brasileira suplantou sua *possível* remissão histórica. Se de um lado autores como João Antônio, Plínio Marcos e Wander Piroli praticamente não ocupam mais as cogitações de críticos e as estantes de muitos leitores, Rubem Fonseca seguirá publicando, com adeptos, declarados ou não, como Patrícia Melo, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Fernando Bonassi, André Sant’Anna, entre muitos outros. Note-se que a literatura destes autores não depende de uma filiação direta a Fonseca, ou mesmo a Dalton Trevisan, precursores: trata-se da figuração de um país cujas possibilidades parecem bloqueadas, não fazendo mais sentido, frente ao caos social instaurado e à perda de ideais coletivistas, um projeto de cunho nacional conciliatório. A representação das classes populares cola-se, então, à violência do discurso – ou ao discurso da violência – no qual todos são simultaneamente vítimas e algozes. Não se trata mais, portanto, da solução encontrada no teatro de Plínio Marcos, que “mostra como ‘gente’ aqueles que normalmente são considerados ‘marginais’”,¹²⁴ ou então de possuir um “cuidado na preservação do humano dentro de um ambiente degradado”, como afirma Fábio Lucas sobre Wander Piroli.¹²⁵ Agora, trata-se de uma “naturalização da catástrofe”, na qual sobram “vidas traumatizadas e (...) espaços saturados pelos detritos dos projetos modernizantes”, como nota Manuel da Costa Pinto sobre *Subúrbio* (1994), de Fernando Bonassi.¹²⁶

123 Essa discussão pode ser extensamente acompanhada no ensaio “A fratura brasileira do mundo”, de Paulo Eduardo Arantes (2004, p. 25-77).

124 Zanotto (1979, p. 7).

125 Piroli (1977, p. 7).

126 Pinto (2006, p. 5-6).

Há outro fator também passível de consideração nessa mudança de dicção. Depois dos anos 1970, com a falência do projeto nacional, a legitimidade do intelectual como intérprete do povo brasileiro passa a ser questionada. Sem a construção nacional enquanto projeto, não há mais sentido em uma literatura que fale em nome das demandas das classes subalternas, por menor ou maior comunhão de visão que com elas possa ser ambicionado. A representação do país passa, então, a não mais ser um *compromisso*, ou, talvez, a ser um compromisso de outro tipo com o espaço nacional, no qual o que resta são quadros de uma utopia posta a nocaute, sem perspectiva de remissão. Na literatura da estética do conflito, não há comunhão possível de visão, mas projeções da tragédia social brasileira, vistas de cima e com uma distância saneadora entre ela e o escritor ou intérprete, ou, alternativamente, no compartilhamento entre doloroso e alucinado da mesma desgraça. Nisso não está implícito um demérito, mas uma constatação de que, para o bem ou para o mal, não parece haver possibilidade de grandes diálogos entre essa produção literária e a cosmovisão das classes subalternas, o que, de um lado, dá continuidade ao fosso existente entre a cultura letrada e a realidade da maior parte da população brasileira, e, por outro, revela a falência de um projeto comunitário cujo último suspiro parece ter sido dado em plena ditadura. Um escritor dessa tendência, Fernando Bonassi, em texto-homenagem a João Antônio – “João Antônio está morto” –, sugere justamente essa circunstância ao relatar as mudanças desse “local ainda hoje chamado Brasil” e a morte do autor como símbolo da derrocada do projeto de país:

Havia muitas coisas morrendo em torno do escritor João Antônio, “naquele lugar também à época chamado de Brasil”, tantas que talvez lhe fosse tudo: a Lapa morreu, o pequeno tráfico morreu, o porre inocente e seu consequente perambular pelas ruas também morreu, o jeitinho brasileiro morreu, o assassinato por unidade morreu, as pequenas vitórias dos malandros descolados não acontecem mais e, pior, morreu a estúpida alegria daquela vaga esperança, feita da crença ridícula, porém básica, de que todos vão acordar no dia seguinte... (...)

[O] desconfiado autor dessa comunicação desconfia que as mal alinhavadas razões acima (se é que há alguma razão em tudo isso...) andaram matando ou colaborando, aos poucos, para a morte do escritor João Antônio... mas o desconfiado autor dessa comunicação também desconfia que, talvez, o escritor João Antônio tenha tido o bom senso de morrer junto com “esse local ainda hoje chamado Brasil”, que não é mais aquele em que criou e refletiu.

“Esse local ainda hoje chamado Brasil” não é mais o Brasil. Ou talvez, quem sabe, “esse local ainda hoje chamado Brasil”, tenha finalmente se transformado no país do futuro...¹²⁷

O projeto de país constante de sua autoimagem, portanto, morre junto à necessidade ou pertinência de seus intérpretes ou representantes. A despeito da situação aflitiva, a literatura da década de 1970 vinculada a esse projeto foi a derrocada de uma literatura vista frequentemente como populista ou ingênua frente ao problema nacional,¹²⁸ que demandaria outras soluções, às quais a estética responderia. Cabe perguntar, no entanto, o quanto ambas estéticas – conciliação ou conflito – não seriam mais ou menos valorizadas frente a uma solução social que não veio, ou então, de maneira complementar, o que elas representariam frente à tradição e às projeções de futuro, visto que uma e outra são fenômenos básicos de uma cultura calcada sempre em um teorema cuja demonstração fica a dever: projeto nacional ou sua superação não constituíram respostas, e a literatura adiantou-se, enquanto diagnóstico, neste ponto.

Dado este dilema, há uma tendência, sem dúvida filiada ao que chamamos de estética do conflito, que pode configurar uma novidade: a literatura feita por moradores ou egressos dos meios periféricos brasileiros, nomeada segundo alguns de seus principais integrantes de *literatura marginal*. Essa literatura, em tese, cumpre a resolução de um dos dilemas presentes na tradição literária brasileira, isto é, a distância social existente relativa à origem de classe e de posição social do escritor em relação às classes populares. Segundo a instigante tese de Júlia Marchetti Polinésio, houve na literatura brasileira, do regionalismo à literatura da década de 1970, uma progressiva aproximação entre a linguagem do narrador e a do personagem, superando as antigas divisões existentes entre uma linguagem culta e a estilização da fala e do ponto de vista das classes subalternas.¹²⁹ A autora, inclusive, propõe o termo *popularismo* em lugar do soavado *populismo*, o que evitaria juízos de valor pejorativos à postura dos diferentes autores em relação a seu objeto, baseada no fato de que, expressamente, na literatura de diversos autores, há reconhecimento do “sentido humano” e da condição oprimida das classes populares.¹³⁰ A ascensão da literatura marginal, por outro lado, contempla não apenas uma comunhão de visão com as classes populares, como já acontecia em autores estudados por Polinésio, tais como João Antônio, mas uma legitimidade advinda da posição social do autor, intérprete e testemunho de sua própria classe social. Nesse sentido, Sérgio Gon-

127 Bonassi (2000, p. 196-197).

128 Veja essa discussão em Sússekind (2004, p. 46), Hollanda e Gonçalves (1980, p. 50-53).

129 Polinésio (1994).

130 Id. *ibid.*, p. 14.

zaga, em texto originalmente apresentado em 1977, prefigura o que se chama hoje de literatura marginal, sugerindo a novidade que possivelmente adviria quando da ascensão de novas vozes das classes subalternas na produção literária, o que, talvez, suplantaria o problema de uma pretensa ausência de legitimidade da representação popular por integrantes de outras classes sociais: “[a] literatura sobre os setores não inseridos no sistema é um caminho possível, apesar de perigoso. Esperamos que os filhos dos operários – que hoje já se alfabetizam – escrevam a trajetória sofrida de seus pais. A ficção política ganhará mais adeptos”¹³¹

Tal condição ainda está para ser bem compreendida, no entanto. De um lado, há o estímulo ao reconhecimento de um fato novo na literatura brasileira, o que não é de se desprezar. Tal questão, como nota Regina Dalcastagnè, está ligada ao problema da *representatividade*, isto é, da possibilidade das camadas marginalizadas terem acesso à voz, o que suplantaria ou mesmo potencialmente superaria o antigo dilema do intelectual e do escritor brasileiros voltados à figuração das classes populares, que é a sua separação frente ao objeto, resultado de uma cisão social de longa história em nossa tradição literária:

O problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala.¹³²

Por outro lado, há a necessidade de integração desta mesma tendência dentro de uma tradição literária brasileira, dado que ela não gravita em torno de outro macrocosmo senão, majoritariamente, a própria série literária nacional, bem como se refere a problemas representados nesta mesma tradição, embora sob outro foco. É interessante notar, no entanto, que a literatura destes autores, em grande parte, se filia à linhagem do conflito, distanciando-se da representação conciliatória nacionalizante. Deste modo, abundam nas narrativas de autores como Paulo Lins ou Ferréz as cenas de violência, o impasse de uma construção nacional incompleta, tal como em seus coetâneos que não fazem parte do mesmo fenômeno, isto é, de autores que não seriam legitimados de antemão por sua posição social como intérpretes *de dentro* da condição periférica. Na fatura, em uns e outros, ocorre a identificação entre representação da violência e figuração das classes populares, o que indica, de início, um dilema comum às diversas narrativas e o reconhecimento de um problema que não é meramente de ordem temática, mas de fundo social, que extrapola a

131 Gonzaga (1981, p. 153).

132 Dalcastagnè (2012, p. 18).

questão do lugar de fala – sem desprezá-lo, contudo. Ainda, é possível aventar certo fenômeno cultural brasileiro, do qual o mercado de modo amplo faz parte, que é a espetacularização da violência, o que dissolveria seu sentido crítico em nome de um voyeurismo ou uma experiência vicária, já conhecidos e apontados inclusive para a literatura dos anos 1970.¹³³ Há ainda outras questões, ligadas à tradição literária brasileira, que mereceriam maiores investigações. Por exemplo, o quanto estas novas experiências não ecoariam a literatura chamada de “populista” pela crítica, em especial a das décadas de 1950 e 1960, voltadas a um engajamento político e, mesmo, a certo imediatismo, manifesto em forma e conteúdo? No fim das contas, trata-se de um fenômeno de interesse, o qual não pode ser entendido com um entusiasmo de instantânea aderência e, pensamos, tampouco com uma rejeição absoluta ou olhos presos a padrões tradicionais.

A literatura da década de 1970, nesse sentido, abriu à representação das classes populares a possibilidade de múltiplas vozes ou posturas éticas distintas, embora hoje seja claramente vitoriosa a linguagem do conflito. Se de um lado a literatura de autores periféricos, como a realizada por Ferréz, evoca João Antônio e Plínio Marcos como precursores,¹³⁴ a temática da violência sem perspectivas de solução a aproxima da tradição oposta, cujo epítome pertence a Rubem Fonseca. Pode-se dizer, neste sentido, que embora haja diferenças visíveis entre as estéticas da conciliação ou do conflito, elas ainda encontram muitas vias de ligação, em especial no âmbito temático. Porém, a precedência da representação da violência e da falência de um projeto de país democrático, a negação de seus mitos fundadores, indica que a conciliação não tem mais lugar, o que coloca em suspensão tanto as perspectivas estéticas quanto os prognósticos de país. A cultura se coloca, nesse sentido, não como mero reflexo, mas reflexão sobre o estado de coisas e sobre as mudanças sociais pelas quais passa o espaço nacional, e mesmo a respeito da manutenção de suas dívidas, das quais a desigualdade e o desprezo à democracia são exemplos. A obra de João Antônio, um dos últimos representantes de uma utopia nacional na literatura brasileira, se apresenta, assim, como um panorama de interesse para flagrar como esta mudança foi compreendida, entre a conciliação e o conflito ou, no caso deste autor, entre a *utopia* e o *rancor*.

133 Pellegrini (2008, p. 189), Schøllhammer (2013, p. 79-80).

134 Nascimento (2006, p. 15).